konya sanat

Yıl / Year: 2024 • Sayı / Issue: 7

e-ISSN: 2667-789X

NEÜ PRESS

KONYA SANAT DERGİSİ

JOURNAL OF KONYA ART

YIL / YEAR: 2024 • SAYI / ISSUE: 7

İmtiyaz Sahibi / Holder of Concession
Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektörlüğü
Rectorate of Necmettin Erbakan University

Editör / Editor
Doç. Dr. Osman PERÇİN - opercin@erbakan.edu.tr - ORCID: 0000-0003-0033-0918

Editör Yardımcısı / Associate Editor
Öğr. Gör. Dr. Mehmet Ali SEVİMLİ - malisevimli@gmail.com - ORCID: 0000-0002-2367-9912

Alan Editörleri / Field Editors

Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ - Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
enderhankarakoc@aybu.edu.tr - ORCID:0000-0001-8969-6144

Prof. Dr. Ali Atıf POLAT - Selçuk Üniversitesi
aapolat@selcuk.edu.tr - ORCID:0000-0003-0081-6088

Doç. Dr. Onur TAYDAŞ - Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
onurtaydas@cumhuriyet.edu.tr - ORCID:0000-0002-5068-8988

Doç. Dr. Selma ŞAHİN - Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
selmas@hacettepe.edu.tr - ORCID:0000-0002-0004-2396

Doç. Dr. Önder YAĞMUR - Atatürk Üniversitesi
oyagmur@atauni.edu.tr - ORCID:0000-0003-1022-0931

Doç. Dr. Tülay KARADAYI YENİCE - Hasan Kalyoncu Üniversitesi
tulay.yenice@hku.edu.tr - ORCID:0000-0001-7063-6520

Doç. Dr. Tuğba LEVENT KASAP - Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
tugbaleventkasap@kmu.edu.tr - ORCID:0000-0001-7319-8116

Dr. Öğr. Üyesi Hasan Numan SUÇAĞLAR - Selçuk Üniversitesi
numan.sucaglar@selcuk.edu.tr - ORCID:0000-0002-6487-4482

Dr. Öğr. Üyesi Önder MUSTUL - Necmettin Erbakan Üniversitesi
omustul@erbakan.edu.tr - ORCID:0000-0002-7045-5145

NEÜ PRESS

e-ISSN: 2667-789X

konyasanat

KONYA SANAT DERGİSİ

JOURNAL OF KONYA ART

YIL / YEAR: 2024 • SAYI / ISSUE: 7

Yayın Türü / Publication Type
Yerel Süreli Yayın / National Periodical

Yayın Periyodu / Publication Period
Yılda bir kez yayınlanır (Aralık) / Published once a year (December)

Yayın Tarihi / Publication Date
Aralık 2024 / December 2024

Yazışma Adresi / Correspondance Address
Köyceğiz Yerleşkesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Köyceğiz Mahallesi,
Demeç Sokak, No 39/2 Meram / KONYA

Tel / Phone: (0332) 321 2015 - 16
e-mail: konyasanat@erbakan.edu.tr
Web: https://dergipark.org.tr/tr/pub/ks

Konya Sanat yılda bir kez yayınlanan hakemli bir dergidir.
Journal of Konya Art is a refereed publish once a year.

Mizanpaj Editörü / Layout Editor
Öğr. Gör. Sabri TURGUT - sabritrgt@gmail.com - ORCID:0000-0002-1176-0342

Etik Editörü / Ethic Editor
Dr. Öğr. Üyesi Selim BEYAZYÜZ - selimbeyazyuz@duzce.edu.tr - ORCID:0000-0002-8384-8992

Yazım ve Dil Editörü / Writing and Language Editor
Öğr. Gör. Ekrem COŞKUN - ecoskun@erbakan.edu.tr - ORCID:0000-0001-7527-3220

Yazım ve Dil Editörü (İngilizce) / Writing and Language Editor (English)
Arş. Gör. Zehra Rümeysa FAZLA - zehrarumeysa@gmail.com - ORCID:0000-0002-5151-1631

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Managing Editor
Doç. Dr. Salih GÜRBÜZ - gurbuzsalih@hotmail.com - ORCID:0000-0002-5690-8136

NEÜ PRESS

e-ISSN: 2667-789X

konyasanat

KONYA SANAT DERGİSİ

JOURNAL OF KONYA ART

YIL / YEAR: 2024 • SAYI / ISSUE: 7

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Burcu KARABEY - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
burcukarabey@mu.edu.tr - ORCID:0000-0002-9765-243X

Doç. Dr. Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ - Necmettin Erbakan Üniversitesi
certunc@erbakan.edu.tr - ORCID:0000-0003-3783-2778

Prof. Dr. Mahmut Sami ÖZTÜRK - Necmettin Erbakan Üniversitesi
msozturk@hotmail.com.tr - ORCID:0000-0001-6470-7468

Doç. Dr. Ersin DİKER - Gümüşhane Üniversitesi
ersindiker@gumushane.edu.tr - ORCID:0000-0002-3973-0639

Dr. Öğr. Üyesi Şirin KOÇAK ÖZESKİCİ - Uşak Üniversitesi
sirin.kocak@usak.edu.tr - ORCID:0000-0001-6367-8060

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Zehra SAYIN - Necmettin Erbakan Üniversitesi
aysezehra42@gmail.com - ORCID:0000-0001-8574-3994

Dr. Öğr. Üyesi Burak TÜRTEN - Karabük Üniversitesi
burakturten@gmail.com - ORCID:0000-0002-1962-7781

Dr. Öğr. Üyesi Gökçe UYSAL BAŞER - Selçuk Üniversitesi
gkeusl85@gmail.com - ORCID:0000-0002-9764-0359

Dr. Öğr. Üyesi Dilek Nur ÜNSÜR - Necmettin Erbakan Üniversitesi
dnunsur@gmail.com - ORCID:0000-0003-1243-6883

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan YILMAZ - Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
manasmeram@hotmail.com - ORCID:0000-0002-3384-3480

İndeksler / Indexes

EBSCO
EBSCO-Central & Eastern European Academic Source

rilm

DOAJ

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

NEÜ PRESS

e-ISSN: 2667-789X

konyasanat

KONYA SANAT DERGİSİ

JOURNAL OF KONYA ART

YIL / YEAR: 2024 • SAYI / ISSUE: 7

Yayın Danışma Kurulu / Editorial Advisory Board

Prof. Dr. Adnan TEPECİK - Başkent Üniversitesi
meyseles@gmail.com - ORCID:0000-0002-5444-5967

Prof. Candan TERVIEL - Hacettepe Üniversitesi
candanterviel@hacettepe.edu.tr - ORCID:0000-0002-4975-2129

Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU - Marmara Üniversitesi
abdulhamit.tufekcioglu@marmara.edu.tr - ORCID:0000-0002-5116-0624

Prof. Dr. Hüseyin ALTUNBAŞ - Selçuk Üniversitesi
haltunbas@selcuk.edu.tr - ORCID:0000-0002-7505-5028

Prof. Dr. Murat ÖZYAVUZ - Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
mozyavuz@nku.edu.tr - ORCID:0000-0003-3418-9713

Prof. Dr. Zehra SEÇKİN GÖKBUDAK - Necmettin Erbakan Üniversitesi
sgokbudak@yahoo.com - ORCID:0000-0003-0632-2214

Prof. Dr. Melek GÖKAY - Necmettin Erbakan Üniversitesi
melekgokay@yahoo.com - ORCID: 0000-0002-4788-6115

Prof. Dr. Namık Kemal SARIKAVAK - Hacettepe Üniversitesi
namiks@hacettepe.edu.tr - ORCID:0000-0001-7808-9517

Prof. Dr. Ahmet KALENDER - Selçuk Üniversitesi
kalender@selcuk.edu.tr - ORCID:0000-0001-7183-1010

Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER - Necmettin Erbakan Üniversitesi
mkucukoner@erbakan.edu.tr - ORCID:0000-0002-9796-0117

Prof. Dr. Şükrü BALCI - Selçuk Üniversitesi
sukrubalci@selcuk.edu.tr - ORCID:0000-0002-0477-0622

Prof. Dr. Süleyman BERK - İstanbul Üniversitesi
suleyman.berk@istanbul.edu.tr - ORCID:0000-0002-6495-2575

Prof. Dr. Harun Hilmi POLAT - Selçuk Üniversitesi - harun@selcuk.edu.tr

Prof. Dr. Uğur ATAN - Selçuk Üniversitesi
uatan@selcuk.edu.tr - ORCID:0000-0002-3784-1773

Prof. Dr. Yusuf KEŞ - Süleyman Demirel Üniversitesi
yusufkes@sdu.edu.tr - ORCID:0000-0002-8715-8809

Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL - Süleyman Demirel Üniversitesi
mehmetozkartal@sdu.edu.tr - ORCID:0000-0002-9079-3977

Prof. Dr. Levent MERCİN - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
levent.mercin@dpu.edu.tr - ORCID:0000-0001-5721-6054

Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL - Necmettin Erbakan Üniversitesi
afbaysal@gmail.com - ORCID:0000-0002-8616-8781

Doç. Dr. Şehnaz BİÇER - Marmara Üniversitesi - sozcan@marmara.edu.tr

Doç. Dr. Tolga ŞENOL - Bursa Uludağ Üniversitesi
tolgasenol@uludag.edu.tr - ORCID:0000-0002-7427-814X

NEÜ PRESS

e-ISSN: 2667-789X

konyasanat

KONYA SANAT DERGİSİ

JOURNAL OF KONYA ART

YIL / YEAR: 2024 • SAYI / ISSUE: 7

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / *Research Articles*

Ahmet HASDEMİR, Mustafa Evren BERK
Bilim Kurgu Filmlerinde Robot Temsiline Bir Bakış: 1980 ve Sonrası Filmler Üzerinden İnceleme 1 - 25

Marwa JAMAL, Meryem ALAGÖZ KONUR
Design Approaches of Parametric Kinetic Wall Systems: Innovative Architectural Solutions 26 - 43

Mücella ATEŞ
Akıllı Şehirlerde Yürünebilirliğin Önemi 44 - 61

Güllü YAKAR
Ticari Tabelaların Yasal Standardizasyonuna İlişkin Görüşler: Konya Alaaddin Caddesi Örneği 62 - 81

Mevlüt ÜNAL, Mine Ülkü ÖZTÜRK, Alper DEMİREL
Grotesk Figür Ekseninde Japon Ukiyo-e Sanatı 82 - 101

Betül HATİPOĞLU ŞAHİN
A Historical Approach to The Development of Housing Policies in Türkiye 102 - 117

Azize Melek ÖNDER, Mustafa KINIK
Anadolu Selçuklu Dönemi Yıldız Formlu Çinilerde Figüratif İllüstrasyonlar 118 - 142

Şerife KARAMAN
Konya Etnografya Müzesindeki Bir Grup Eser Üzerinden Osmanlı Kahve Kültürü 143 - 180

Sacide AKIN
Caravanserais on Konya-Beyşehir Road in the Context of Urban Tourism 181 - 192

Melike NÜKTE DİNÇER
Türk ve Batı Sanatında Annelik ve Gebelik Olgularının Karşılaştırılması 193 - 212

Mehmet IŞIK
II. Dünya Savaşı Sırasında Türkiye'de Yayınlanan Propaganda Afişlerinde Kadın Rolünün Göstergebilimsel Açıdan İncelenmesi 213 - 235

Şeyma YILMAZ, Cengiz ŞAHİN
İslami Geometrik Süslemelerdeki Kronolojik ve Dönemsel Etkileşimler 236 - 253

NEÜ PRESS

e-ISSN: 2667-789X

konyasanat

KONYA SANAT DERGİSİ

JOURNAL OF KONYA ART

YIL / YEAR: 2024 • SAYI / ISSUE: 7

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / *Research Articles*

Osman PERÇİN, Oğuzhan UZUN, Mehmet SARIKAHYA
Determining the Usage of Under Sink Cabinets in Residential Kitchens 254 - 263

Mustafa ÖZTÜRK
Çağdaş Türk Resminin Tarihe Tanıklığı 264 - 280

Hasan Hüseyin TOYDEMİR, Enderhan KARAKOÇ
Kuytulardaki Gözetimden Kolektif Paranoyaya: Kör Noktada Filmine Sosyopsikanalitik Bir Bakış 281 - 304

Mustafa GÜNGÖR, Meral SERARSLAN
İdeolojiyi Meşrulaştırma ve Kamuoyu Oluşturma Aracı Olarak Sinema 305 - 326

Semih Emin KAYA, Kerim LAÇİNBAY
Fikret Mualla'nın Moulin Rouge'un Önündeki Zarif Kadın Tablosunun Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi ile İncelenmesi 327 - 340

NEÜ PRESS

e-ISSN: 2667-789X

konyasanat

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

Bilim Kurgu Filmlerinde Robot Temsiline Bir Bakış: 1980 ve Sonrası Filmler Üzerinden İnceleme

Ahmet HASDEMİR[1]* Mustafa Evren BERK[2]

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Konya, Türkiye

[2] Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Konya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 23.08.2024
Kabul Tarihi: 11.10.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Robot Temsili,
Sinema,
Bilim Kurgu,
Yapay Zeka,
Teknoloji.

ÖZET

Lumiere kardeşlerden günümüze kadar süre gelen sinema sanatının varlığı, teknolojinin gelişmesiyle birlikte sanatta değişimi de beraberinde getirmiştir. Sesin olmadığı, kısa süreli görüntülerden oluşan sinema filmleri, toplumun gösterdiği yoğun ilgiye karşılık kendini daha da geliştirmiş, zamanla hikâyeye, karakterlere, mekânlara gereksinim duymuştur. Yaratılan hikâyeler, karakterler, mekânların yanı sıra sinema topluma, gelecekle alakalı birtakım ipuçları da sunmuştur. Bilim kurgu filmlerinin ortaya çıkışıyla birlikte mekân tasarımları, gerçek hayatta karşılaşılmayan varlıklar, yaratıklar, ilgi çekici tasarımlar, cihazlar, robotlar sinema sanatıyla perdeye taşınarak izleyiciye sunulmuştur. Sinemada gösterilen ilk robot olarak tanımlanabilecek cihazlar, konuşan makineler, kısıtlı hareket imkânı olan cihazlar şeklinde oldukça basit, sınırlı işlevleri olan cihazlar olarak tasvir edilmişse de, yıllar içerisinde yerini bu dönüşüm yapay zekâ ile tam anlamıyla insandan ayırt edilmesi zor olan robot tasvirlerine bırakmıştır. Aldığı komutları uygulayan bu komutlar dışına çıkamayan, insanlığa hiçbir zararı olmadığı şeklinde tasvir edilen robotlardan, kendi bilinci bulunan, yaptığı eylemleri kendi kararlarıyla yerine getiren, insan görünümüne birebir benzeyen robotlar olarak sinemada temsil edilmeye başlanmıştır. Özellikle son yıllarda, robot dönüşümü teması sinema sanatında önemli bir yer edinmiştir. Bu tema, insanın makineye dönüşümü veya makinenin insanlaşması gibi farklı yönlerde işlenebilmektedir. Sinemada robot temsili, sinema aracılığıyla kültürel, toplumsal ve felsefi tartışmaları tetikleyen bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

A Look at the Representation of Robots in Science Fiction Movies: Analysis on Movies from 1980 and Later

Article Info

Received: 23.08.2024
Accepted: 11.10.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Robot,
Representation,
Cinema,
Science Fiction,
Artificial Intelligence,
Technology.

ABSTRACT

The existence of the art of cinema, which has continued from the Lumière brothers to the present day, has also brought about changes in art alongside the advancement of technology. Silent films composed of short sequences of images, responding to the great interest shown by society, developed further over time, necessitating stories, characters, and settings. In addition to the stories, characters, and settings created, cinema also offered society some clues about the future. With the emergence of science fiction films, designs of spaces, beings, creatures, captivating designs, devices, and robots that are not encountered in real life were brought to the screen and presented to the audience through the art of cinema. Although the devices that can be identified as the first robots shown in cinema were depicted as simple machines, talking machines with limited movement capabilities and restricted functions, over the years, these portrayals have evolved into depictions of robots indistinguishable from humans, thanks to artificial intelligence. The portrayal of robots, which were shown as beings that follow commands, unable to act beyond them and causing no harm to humanity, has evolved into representations of robots with their own consciousness, making their own decisions and actions, and bearing a human-like appearance. Especially in recent years, the theme of robot transformation has gained significant importance in the art of cinema. This theme can be explored in different directions, such as the transformation of humans into machines or machines becoming human. The representation of robots in cinema stands out as an element that sparks cultural, social, and philosophical debates through the medium of film.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Hasdemir, A., & Berk, M., E., (2024). Bilimkurgu filmlerinde robot temsiline bir bakış: 1980 ve sonrası filmler üzerinden inceleme. *Konya Sanat Dergisi,* 7, 1-25. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.40

***Sorumlu Yazar:** Ahmet HASDEMİR, *ahasdemir25@gmail.com*

GİRİŞ

Sinema, bireylerin ve toplumların dünyayı algılama biçimlerini derinden etkileyen ve sosyo-kültürel konuları ele alarak izleyicisini düşünmeye sevk eden bir sanat dalıdır. Sinema, diğer sanatlar ve kitle iletişim araçları gibi toplumsal yapının bir yansıması olarak ortaya çıkar ve bu nedenle sürekli bir dönüşüm süreci içerisindedir. Kültürel bir niteliğe sahip olan sinema eserleri, kendilerini çevreleyen ekonomik, toplumsal, siyasal ve tarihsel koşullarla iç içe geçmiş olup, bu koşullardan bağımsız olarak değerlendirilemez. Bu çerçevede, sinema filmleri yansıttıkları toplumsal gerçeklikler aracılığıyla bize sosyolojik bir inceleme alanı sunmaktadır (Özçelik, 2020). Teknolojinin ilerlemesiyle beraber sinema, teknoloji-insan ilişkisini ve bu ilişkinin olası neticelerini yansıtmaya, keşfetmeye başlamıştır. Bu keşfetme sürecinin merak uyandıran bir konusu ise "sinemadaki robot temsili" teması olmuştur. Sinemadaki robot temsili, günden güne sinemada sıkça işlenen bir tema haline gelmiştir. İnsanın işlevini yitirmiş uzuv ya da organlarının makineye dönüşmesi ya da makinelerin insani görünüşe yakınlaşması gibi farklı bakış açılarıyla işlenen bu temalar, yalnızca bilim kurgu türü için değil, fantastik, dram ve gerilim temalı film türlerinde de kendisine yer bulmuştur. Robot temsili teması, yalnızca teknolojinin gelişmesi çerçevesinde değil, ayrıca insan doğası, teknolojinin toplumlara etkileri ve etik meseleler gibi geniş bir yelpazede de incelenmektedir. Robot temsilinin dönüşümü temasıyla yalnızca görsel açıdan bir şölen sunmakla kalmamakla birlikte, derin düşüncelere iten içerikler üretilmektedir. Robot dönüşümü konusunun işlenmesiyle seyirciyi insanlığın ve makinelerin yapısını, aralarındaki etkilerini, ileride oluşabilecek muhtemel senaryoları düşünmeye teşvik etmektedir. Bu doğrultuda, sinema sanatı, robot ve insan dönüşümü konulu filmler vasıtasıyla seyircilere makine-insan ilişkisinin farklı yönlerini gösterme olanağı sunmaktadır. Bu çalışmada, sinema sanatında robot temsili konularının nasıl işlendiğini ve bu temanın anlamını daha derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Bu amaç kapsamında bazı bilim kurgu filmlerinde tasarlanan robot temsili filmler incelenmiştir. Makine ve insanın her geçen gün benzeşmeye ve aralarında olan sınır çizgilerinin inceldiği bir dönemde, bu tema kapsamında sosyo-kültürel, toplumsal ve felsefi tartışmaları ele almak ve sinemanın insan-makine ilişkisini hangi yönleriyle temsil ettiğini anlamak, bu çalışmanın ana hedeflerindendir.

BİLİM KURGU VE ÖNEMLİ ÖRNEKLERİ

İngilizcesi "*Science Fiction*" olan bilim kurgu sözü ilk kez 1926 yılında ilk bilimkurgu dergisi olan Amazing Stories'de Hugo Gernsback tarafından kullanılmıştır, okurlar ve yazarlar tarafından büyük ilgi görmüş, o günden beri kullanılmaya devam edilmiştir. Türkçede ise "*Science Fiction*" sözcüğüne karşılık olarak ilk kez gazeteci – yazar Orhan Duru tarafından "Bilim kurgu" kelimesi kullanılmıştır (Akkoç, 2018). Bilim kurgu'nun tanımı alana göre farklılık gösterebilmektedir. Türk Dil Kurumu anlamı ile bilim kurgu "*Çağdaş bilim verileriyle düş gücünden oluşan (film, roman vb.)" olarak tanımlanmaktadır*" (TDK, 2024).

Sertaç Timur Demir'e göre bilim kurgu bilinç, teknik, algı olarak seyircinin gelecekte muhtemel olan değişimlere hazırlanması, inandırılması ve bir parçası haline getirilmeye çalışmasıdır (2021: 57). Bilim kurgunun farklı bir tanımlaması ise sinema ve edebiyat türleri arasında, içinde bulunduğumuz yüzyılın en çok tartışılan türlerdendir. Batı medeniyetlerinin, teknoloji ve bilim alanındaki gelişmeleri yansıtmaktadır. Bilim kurgu eserleri bilhassa geleceğe yönelik tasarımları, tanımlamaları, tahminleri, teknolojileri içermesiyle, bilim alanındaki kurguları ile farklılıklar gösterir (Ersümer, 2013). Bilimkurgu filmlerinin gelişmesinde önemli bir diğer etken de bilgisayar teknolojilerindeki gelişmelerdir. Bilgisayar grafikleri, mimari çizimlerden eğitim mirasının belgelenmesine, organik modellerin öğrenilmesinden karakteristik özelliklerin incelenmesine kadar geniş bir yelpazede geleneksel deneyimleri kapsar. Aynı zamanda, filmler, spor etkinlikleri ve diğer görsel içerikler de bilgisayar uygulamaları sayesinde zenginleşir. Bilgisayar grafikleri, görsel sanatlarda yaratıcılık alanına giren önemli bir çalışma alanıdır (Osaigbovo, 2022).

Bilim kurgu filmlerinin konusu nedir, ne anlatır? Bilim kurgu filmi, dünya ötesinde yaşamı, uzaylıları, zaman yolculuğu gibi temel konuların yanı sıra, uzay araçları, robotlar, yaratıklar, dünya dışı varlıklar, mekanlar, cyborglar, yıldızlararası seyahat, zamanda yolculuk, teknolojik araç ve gereçler gibi farklı teknolojilerin anlatıldığı film türleridir (Parlayandemir ve Oğuzcan, 2023:43).

Özön'e göre; bilim kurgu türüyle, bilimsel verilerden yararlanılarak gelecekte oluşabilecek olayların toplumlar ve insanlar üzerinde oluşturacağı etkileri daha önce fark etmek mümkündür (2008). Sinemanın manipüle edilmeye uygun, değiştirilebilir, tasarlanabilir özelliğiyle kritik değere sahip olan öğesi "zaman", hikâyenin kurgu olarak zenginleşmesini, sanal olan ile gerçek olan arasında yerini bulabilmesine imkân sağlayan önemli bir role sahiptir (Ayna ve Potalcı, 2020).

"Aya Seyahat" ile sinemada en basit şekliyle bilim kurguyu başlatan isim Melies, seyircinin ilgisini uzaya çevirmiş, edebi eserlerden alınan ilhamla birbirinden farklı hikâyelerle sinema seyircisinin hayal dünyasını genişletmiştir. Dünyanın sonu ile ilgili senaryolar, dünya dışı yaratıklar, zaman ötesi yolculuklar, bilim kurgu evrenin içerisinde yer alan başlıca temalardır. Bu temaların içerisinde "yapay zekâ" olgusu, kimi zaman tek başına kimi zaman da diğer konularla birlikte yer verilen bir yan unsur konumunda bilim kurgu filmlerinde ilgi çeken yapıya sahip olmuştur (Yılmaz ve Turan, 2018).

1927 çekilmiş olan Metropolis filmi siyah beyaz bir film olsa da sinema endüstrisinde önemli bir etki yaratmış ve bilim kurgu sineması için mihenk taşı olmuştur. 1950'lerden itibaren Hollywood'un ciddiyetsiz bilim kurgu örneklerinin ardından Stanley Kubrick 1968'de bu gidişatı *"2001: A Space Oddysey"* filmiyle bitirip bilim kurgu türünün önemli bir eserini üretmiştir (URL- 12).

"Metropolis" filminin ardından H. G. Wells'in romanından sinemaya uyarlanan James Whale filmi olan *"Invisible Man"*, Alexander Korda'nın *"Things To Come"* ve o dönemin en önemli bilim kurgu serisi olarak kabul edilebilecek *"Flash Gordon"* filmleri çekildi. Böylece bilim kurgu artık sinemada iyiden iyiye varlığını göstermeye başladı (URL – 13).

70'li ve 90'lı yıllarda görsel efektler ile bilim kurgu filmleri giderek gelişen daha dikkat çekici bir konuma ulaşmıştır. Star Wars(1977), Blade Runner(1982), Matrix(1999) gibi yapımlar seyirciyi oldukça etkileyen bilim kurgu filmleri olmuştur. "Terminatör 2: The Judgement Day" (1991) filminde yararlanılan görsel efektler gerçek hayatta teknolojinin ne derece geliştiğinin, 2 yıl sonra çekilen "Jurassic Park" (1993) de ise görsel efektlerin 1990'lı yıllarda ulaştığı noktayı gösteriyordu (URL-13).

Yaşamın her alanında hızlı gelişim gösteren teknoloji sayesinde sinemanın üretim alanı artmaya başlamış, bilim kurgu sineması hem görsel açıdan daha estetik eserler üretebilme imkânına ulaşmış hem de gelişen bilim ve teknolojinin kişinin sosyal yaşantısında ne tür etkiler yaratacağıyla alakalı farklı temsil biçimleri kullanmıştır. Ayrıca üretilen bu filmlere günümüz dünyasından bakıldığında bilim kurgu filmlerinin insan hayatına dair öngörülerinin bazıları gerçekleşmiş, bazılarının ise gerçekleşme ihtimalinin bulunduğu görülmektedir (Çalışkan, 2016:89).

Bilim kurgu filmleri tasarım yönünden de diğer sanat dalları ile de iç içedir. Bilim kurgu filmleri, tasarımcılara hem geleceği tahmin etme hem de onu simüle ederek deneyimleme şansı tanır. Bu yüzden, bu filmlerde yer alan tasarımlar aslında geleceğin bir ön izlemesi olarak görülebilir (Fazla vd. 2022).

Bilim kurgu filmlerinde son teknolojiyle donatılmış makineler, robotlar, ordular, sıra dışı varlıklar ya da uzaylıların yarattığı tehdit, rutin yaşam içerisinde bulunan insanlara saldırmakta ve toplumsal düzeni bozmaya çalışmaktadır. Bilim kurgu filmleri içerisinde bulunduğumuz dönemi göz önüne alarak gelişmiş teknolojik özelliklere sahip robotlar, yaratılmış insan ve gelecekteki dünya temaları ile yakın gelecekteki toplum düzenine dair birtakım bilgiler vermektedir (Demir, 2020).

Sinema, tüm sanat alanları içerisinde anlam yaratma açısından en etkili araçtır. Bunun sebebi öykü oluşturma aşamasında bütün sanat dallarını bünyesine katarak anlam yaratma ve yorum yapma

imkânı sağlamaktadır. (Agocuk, 2014).

Yapay Zeka, bilim kurgu türünde üretilen filmlerin geçmişten günümüze kadar işlediği en gözde temaların başında yer almıştır. Yakın'a (2020: 69) göre bilimkurgu filmleri insanlar için korku unsuru olan 'yaşama dair bilinmezlik' hissini sürekli diri tutar. Yapay zekâ ile bu hissiyat ise üst seviyelere çıkarır.

Yapay zekâyı kısaca, makinelerin, insana ait davranış biçimlerini taklit etmesi olarak tanımlamak mümkündür. Bilgisayar tarafından yönetilen ya da kontrolü sağlanan bir makinenin insana ait düşünme, anlama, fikir üretme gibi özelliklere sahip olması ve bu özelliklere dair birtakım işlevleri gerçekleştirmesi yapay zekânın temelini kapsamaktadır (Nabiyev, 2016: 25).

1921 yılında Fransız yönetmen Andre Deed çektiği *"Mekanik Adam"* filmi, sinema tarihinin bilinen ilk yapay zeka film örneğidir (Çoker, 2016). Devam eden senelerde, edebiyat alanından sinemaya uyarlanan *Frankenstein* (1931), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932), *Bride of Frankenstein* (1935) gibi filmler de yapay zekâ kavramının sinemadaki ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Çünkü bu filmlerde; "bedeni yönlendirilen, ya da ruhu olmayan, tüm kontrolü 'Yaratıcısının' elinde olan yapay, biyolojik, anatomik yapısının büyük bölümü farklılaştırılmış insanlar üretme amacına dönüşmüştür" (Rolloff ve Seesslen, 1995: 172).

Karabağ (2021: 45) yapay zekânın çok fazla merak edilen ya da korku unsuru olarak anlaşılmasına neden olan ana nedeninin, gelecek senelerde yapay zekânın bir bilince sahip olacağının düşünülmesi ve insan zekâsını geride bırakıp bırakmayacağına dair hissedilen tedirginlik olarak görmektedir. İnsanların yarattığı robotların bizi aşması olarak nitelendirilen teknolojik tekillik kavramı da, filmlerde de sıklıkla kullanılarak tedirgin tutumun güncel kalmasını sağlamıştır. İçerisinde bulunduğumuz dönem dikkate alındığında, kabullenmek zorunda olduğumuz en önemli konulardan biri ise insanlığın değişimini ve dönüşümünü de içeren yeni teknolojik dönüşüme ayak uydurmak, anlamak ve şekillendirmektir (Schwab, 2018: 9).

İnsansı Robot Kavramı

İnsansı robotlar, insan benzeri özelliklere sahip olacak şekilde tasarlanmış robotlardır. Bu robotlar, fiziksel görünümleri, hareket yetenekleri ve bazı durumlarda davranış biçimleriyle insanlara benzeyen makinelerdir. İnsansı robotlar hem bilimsel araştırma hem de pratik uygulamalar açısından büyük ilgi görmektedir. Bu kavram, insanın kendi görüntüsünde makineler yaratma arzusu ve bu makinelerin insan toplumu içinde nasıl bir rol oynayabileceği üzerine derin tartışmaları beraberinde getirmiştir.

İnsansı robot, çeşitli görevleri yerine getirebilen, insan benzeri bir görünüşe sahip, insanlara hizmet edebilen ve etkin bir şekilde diyalog kurabilen çok işlevli bir aygıttır (Demir, 2019). Son yıllarda, bilim ve teknolojideki ilerlemelerle birlikte, insansı robotlar marjinal bir alan haline gelmiştir. Klasik robotlar çoğunlukla üretim sistemlerinde, fabrika otomasyonunda, insan yaşamından ve faaliyetlerinden ayrı ortamlarda (petrol kuyusunu denetlemek, mayın tarlalarını süpürmek, uzay görevi yapmak veya diğer gezegenleri keşfetmek gibi) kullanılırken, insansı robotlar büyük ölçüde bir eğlence robotu ve bir dereceye kadar da bir insan yardımcı robotu olarak görülmektedir (Deveci vd,2020).

20. yüzyılın ikinci yarısında dijital bilgisayar teknolojisindeki ilerlemeler, robotlara algılama, kontrol ve hareket etme işlevleri için önemli hesaplama kapasiteleri eklemeyi mümkün kılmıştır. Birçok robot mühendisi, insan yeteneklerinden ilham alarak algılama, hareket ve manipülasyon için izole sistemler geliştirmiştir. Ancak, tüm bu işlevleri birleştiren ve geniş çapta dikkat çeken ilk insansı robot, 1973'te Japonya'daki Waseda Üniversitesi'nden Ichiro Kato ve ekibi tarafından geliştirilen WABOT-1 olur. WABOT robotları, görsel nesne tanıma, konuşma üretimi, konuşma tanıma, iki elle nesne

manipülasyonu ve iki ayaklı yürüyüş gibi fonksiyonlara sahiptir. WABOT-2'nin piyano çalma yeteneği, 1985'te Tsukuba Bilim Fuarı'nda tanıtılmış ve büyük kamu ilgisi uyandırmıştır. 1986'da Honda, insansı bir iki ayaklı robot yaratma amacıyla gizli bir projeye başlar. Honda, bu robotlarda, otomobillere benzer bir karmaşık ve potansiyel yüksek hacimli tüketici ürünleri görme umudunu da taşımıştır. 1996'da, bu gizli projeden çıkan Honda, Humanoid P2'i tanıtır. P2, tam ölçekli, yerleşik güç ve işleme ile masa üzerinde iki ayaklı yürüyüş yapabilen ilk insansı robottur (Kemp vd, 2008). Sinemaya esin kaynağı olan bu teknik gelişmeler sonucunda bilimkurgu film türlerinde gelişmeler, sinemaseverlerin ilgisini de çekmeyi başarmıştır.

Bilim kurgu filmlerinin sinemaya uyarlanmasıyla birlikte insanoğlunun ufku açılmış, geleceğe yönelik teknolojileri üretmede hayal güçlerinin gerçeğe dönüşmesinde romanlar önemli bir rol oynamıştır. Isaac Asimov'un "Ben, Robot" (İngilizcesi: I, Robot) adlı eseri, robotlar ve yapay zekâ konusundaki etik ve felsefi sorunları ele alan bir kısa öykü derlemesi de buna örnek gösterilebilir. 1950 yılında yayımlanan bu kitap, Asimov'un robotların davranışlarını düzenleyen ünlü "Üç Robot Yasası"nı tanıttığı eseridir.

Robot Yasaları: Asimov, robotların güvenli ve etik bir şekilde çalışmasını sağlamak için üç temel yasa önerir:

Bir robot, bir insana zarar veremez ya da zarar görmesine izin veremez.

Bir robot, bir insanın emirlerine uymalıdır, bu emirler birinci yasayla çelişmediği sürece.

Bir robot, kendi varlığının korunmasını sağlamalıdır, bu korunma birinci ve ikinci yasalarla çelişmediği sürece (Asimov, 1992: 2).

Asimov'un üç yasası yapay zekâ kavramından uzak gözükse de incelenen filmlerin üç yasaya ne kadar yaklaştığı da ayrı bir araştırma konusu olduğunun önemli bir yeri vardır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada, robot temsili temasını işleyen filmler ele alınarak analiz edilmiştir. Çalışmada ilk olarak, robot temsili temasını işleyen sinema eserleri belirlenmiş ve seçilmiştir. Bu seçim sürecinde, filmlerin temalarının uygunluğu, çeşitli dönemlerden ve türlerden örnekler içermesi ve literatürde sıkça geçen filmler olması gibi belirli kriterler kullanılmıştır. Seçilen filmler, daha sonra detaylı bir şekilde izlenerek, içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Araştırmada sinema sanatında robot temsili temasını işleyen filmlerin literatürün incelenmesi yapılmıştır. Bu literatür taraması, mevcut araştırmaların bulgularını ve bu konudaki tartışmaları anlamak için kullanılmıştır. Bu adım, çalışmanın teorik çerçevesini sağlamlaştırmak ve literatürdeki boşlukları belirlemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Toplanan veriler analiz edilmiştir. Film analizlerinden, literatür taramasından elde edilen bulgular, karşılaştırmalı bir şekilde değerlendirilmiştir. Çalışmanın evrenini robot ve yapay zekâ konulu bilim kurgu oluşturmaktadır. Farklı dönemlerde çeşitli yapay zekâ ve robot temalı filmleri kapsamaktadır. Çalışmada örneklem olarak Blade Runner (1982), The Terminator (1984), A.I. Artificial Intelligence (2001), Ex Machina (2014), I am Mother (2019), The Creator (2023) filmleri incelenerek, bu filmlerdeki robot temsili incelenmiştir. Örneklem olarak filmler 1980 ve sonrası seçilmiştir. Buradaki amaç 1980, 1990 ve 2000 sonrası filmlerdeki robot temsili hakkında sonuçlar ortaya çıkarmaktır.

Çalışmaya konu filmler robot temsili, insan üstü yaratıklar, teknolojik evrim, insan ve yapay zeka arasında ki farklılıklar, yapay zekanın bilinç ve kimlik kazanma isteği, insan ve makine arasındaki biyolojik ve teknolojik dönüşüm, insan ve yapay zeka arasında ki güç dengesi gibi konuları merkezine alması göz önünde bulundurularak seçilmiştir. Filmler robot-insan ilişkisi ve yapay zekanın etik

sorunları açısından önemli ve ayrıntılı incelemeyi gerektiren temalar içerir. Bu filmler, insanın teknolojiyle ilişkisini ve gelecekte muhtemel insan-robot ilişkilerini işleyerek son derece zengin bir tartışma zemini sunmaktadırlar.

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemleri olan betimsel ve içerik analizi yöntemlerinden yararlanılmıştır. Betimsel analiz, araştırma yapılan konunun yüzeysel olarak ele alındığı analiz yöntemidir. İçerik analizi ise, betimsel analizde değinilen, yorumlanan içeriklerin daha detaylı değerlendirildiği ve araştırılan konu içerisindeki görünmeyen tarafların ortaya çıkarılmasına olanak tanıyan araştırma yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek 2021). Betimsel içerik analiz yöntemine başvurulan çalışmalarda, ulaşılan sonuçlar sistemli bir şekilde analiz edilmeli, yorumlanmalı sonuçlar açıkça belirtilmelidir (Ültay vd. 2021). Nitel verilerin analiz edilmesi betimsel ve içerik analiz yöntemleri ile yapılmaktadır. Betimsel analiz yöntemi daha çok açıklamalardan oluşmakta, bu doğrultuda araştırmacı tarafından belirlenmiş yapı esas alınmakta; bu yöntemle gerçekleştirilen analizde, ulaşılan veriler önceden belirlenmiş temalara ve kavramsal yapıya göre özetlenir, veriler yorumlanır (Tutar ve Erdem, 2020). Bu bağlamda filmler yıllara göre incelenmiş olup filmin üretildiği yıllardaki robot temsili açıklanmaya çalışılmıştır.

Filmler analiz edilirken örneklem olarak seçilmiş filmlere göre parametreler oluşturulmuştur. Bu parametreler Tema, Yapay Zekâ Algısı, İnsanlıkla İlişkisi, Benzersiz Özellik başlıklarıdır. Bu parametreler ışığında filmden elde edilen bulgular ışığında robot temsili yıllara göre açıklanmaya çalışılacaktır. Tema parametresi çalışmaya konu olan filmlerin hangi konulara değindiği ile ilgili bir başlıktır. YZ Algısı parametresi, filmlerde kullanılan robotların hafızamızda nasıl imgelendiği ile ilgilidir. İnsanlıkla ilişkisi parametresi, robotların insanlarla olan ilişkisi üzerinden açıklanmaya çalışılan bir başlıktır. Benzersiz Özellik başlığı ise bir filmin diğer filmlerden ayıran temel özelliği hakkında verilen bilgi başlığıdır.

Blade Runner Film İncelemesi

Filmin Künyesi

Görsel 1
Blade Runner Film Afişi (URL-1)

Film Adı:	Blade Runner – Bıçak Sırtı
Yapım Yılı:	1982
Ülke:	ABD
Film Türü:	Bilim Kurgu
Film Süresi:	117 dakika
Yönetmen:	Ridley Scott
Bütçe:	28 milyon $
Yapımcı:	Michael Deeley
Stüdyo:	Disney
Dağıtım:	UIP Türkiye

Ridley Scott'ın yönettiği film, küreselleşme, nüfus yoğunluğu, iklimsel değişiklikleri, ekolojik dengenin bozulması, gelecekte oluşabilecek teknolojik tehlikeler, genetik mühendisliği, makine ve

android türü insansı robotları konuları ele almaktadır. Los Angeles şehrinin 2019 yılındaki durumunu konu edinen filmde Blade Runner polis bölümünde çalışan replikantlardan biri olan bir polisin yaşadıklarını içerir. Replikantlar, genetik mühendislik teknolojisinin ürünüdür, bir diğer deyişle genetik olarak yaratılmış yapay zekâlardır. İnsana benzeyen yanları olan, hatta insanlardan üstün birtakım özelliklere sahip yapay insan kopyalarıdır. Tyrel Corporation şirketinde üretilmiştirler. İnsan veya replikant olup olmadığının tespit edilmesi için psikolojik teste tabi tutulurlar. Holden, Voight-Kampff testi ile replikantları tespit etmeye çalışmaktadır (May, 2014, 47).

Görsel 2

Filmde Şehir İçi Kargaşayı Gösteren Bir Görsel (URL – 2)

Gelecek tasviri yapan film süresince şehre karanlık, kargaşa, yağmurlu kasvetli bir hava hâkimdir. Güçlü bir otoritenin olduğu şehirde replikantlar sistem içerisinde istenmeyen, insanlar ise sistemin bir parçası konumundadır. Siberpunk temalı film olarak sinema tarihinin önemli bilim kurgu filmi olan *Blade Runner*'da çok yüksek binalar, uçan araçlar, androidler ve anti-ütopya unsurlar yer almaktadır. Kıpırdamadan şehri izleyen bir gözün bulunması; insanın kendi varoluşunu izleyen ilahi bir bakış açısı ile tanrı rolüne geçmesi olarak değerlendirilir (Şendündar, 2016).

Replikantlar, biyomühendislik ürünü olan androidlerdir ve insana benzer şekilde düşünme, hissetme ve tepki verme kapasitesine sahiptirler. Bu, yapay zekânın insan gibi bilinç ve duygular geliştirebileceği fikrini destekler. Yapay zekânın insan duygularını ve deneyimlerini ne kadar taklit edebileceği, insanlık tanımımızı sorgulamamıza neden olur.

Filmde İnsan-Robot İlişkisi: Blade Runner, robot-insan ilişkisini replicantlar ve insanlar arasındaki etkileşimler üzerinden derinlemesine inceleyen bir filmdir. Filmde, replicantlar biyolojik olarak insanlara çok benzeyen, hatta fiziksel olarak daha güçlü olan varlıklar olsalarda, toplumsal olarak dışlanırlar ve köle gibi muamele görürler.

Blade Runner'daki karakterlerin sorduğu sorular bilinçli bir varlık olmanın ne anlama geldiği, var olmanın ne anlama geldiği gibi soruların özüne iner: Düşünmek bir bilinç biçimi midir? Bu durumda, replikantlar insan olduklarına ve bununla birlikte gelen tüm hak ve ayrıcalıklara layık olduklarına inanırlar (Morgan, 2023).

Replikantlar, insanların hizmetinde olan ve itaat etmeleri beklenen varlıklardır. Ancak, bilinçli ve duygusal varlıklar olarak özgürlük ve kendi kaderlerini tayin etme arzusu duyarlar. Yapay zekânın

kontrol altında tutulması ve özgür irade kazanmaları arasındaki denge, filmdeki önemli temalardan biridir.

Filmde Yapay Zeka ve Etik: Replikantlar, bilinçli varlıklar olarak kabul edilip edilmemeleri gerektiği sorusunu gündeme getirir. Yapay zekânın gelişmesiyle, makinelerin hakları ve etik muameleleri hakkında tartışmalar da artmaktadır. Replikantların hakları ve özgürlükleri, yapay zekânın etik sınırlarını ve insanlarla ilişkilerini sorgulamamızı sağlar. "Blade Runner," yapay zekâ ve insanlık arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak, izleyiciyi etik, felsefi ve pratik sorularla baş başa bırakır. Film, teknolojinin ve yapay zekânın gelecekteki potansiyel etkilerini ve bu etkilerin insani değerler ve kimlik üzerindeki yansımalarını derinlemesine incelediği söylenebilir. Film 1982 yapımı olmasına karşın makalemizin çıkış noktasında robot temsilinin 80'lerdeki durumu yılına göre hikayesi günümüzün filmleriyle boy ölçüşecek boyutta olduğu görülmektedir. Filmdeki robotlar Asimov'un yasasındaki 3 kural ile bütünleştiği görülmemektedir. Filmde yapay zekâ kavramı replikantlar üzerinden işlendiği görülmektedir ancak yapay zekâ kavramı net bir şekilde ifade edilmemiştir. Blade Runner 1982 filmi seçilen parametreler altında incelendiğinde;

Tema: İnsan olmak ne demektir? YZ'nin kimlik arayışı.

YZ Algısı: Replikantlar, insan gibi görünen ve hisseden YZ'lerdir.

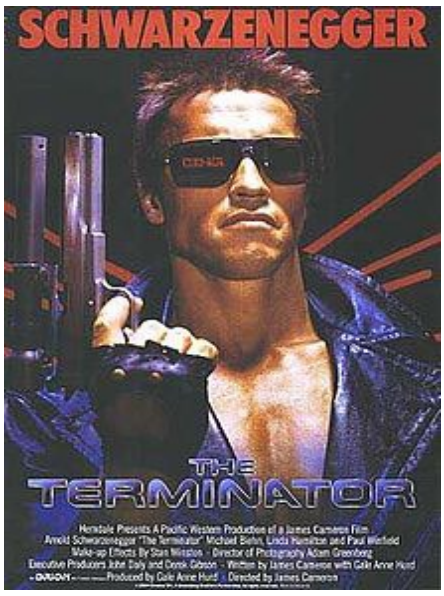
İnsanlıkla İlişki: Replikantlar, insan olmaya dair hak ve bilincin peşindedir; insanlarla YZ arasındaki fark bulanıktır.

Benzersiz Özellik: Empati testi (Voight-Kampff) ile insan ve YZ ayrımının sorgulanması.

Terminatör Film İncelemesi

Filmin Künyesi

Görsel 3
Terminatör Film Fişi (URL-3)



Film Adı:	Terminatör
Yapım Yılı:	1984
Ülke:	ABD
Film Türü:	Bilim Kurgu
Film Süresi:	108 dakika
Yönetmen:	James Cameron
Senaryo:	James Cameron
Hasılat:	$78,371,200
Yapımcı:	John Daly

Terminatör, filmin çekiminden uzak bir dönem olan 2029 yılında geçmektedir. Fütüristik yapısı olan filmde, dünya artık robotların himayesi altındadır ve robotlara karşı mücadele eden küçük direniş

gruplarının yaşam sürdüğü bir yerdir. Makineler ellerinde bulundurduğu gücü istedikleri şekilde kullanmaktadır. Bu sebeple makineler, bir plan yaparak geçmişi değiştirmenin peşindedirler, böylece kendilerine uygun biçimde bir geleceğe sahip olma imkânları olacaktır. İnsan türünün direnişinin eski öncülerinden olan Sarah Connor'ı ortadan kaldırılması için üretilen Terminatör adında robot, kadını öldürüp, gelecek yıllarda insanlığın direnişinde önderlik eden oğlu John Connor'ın doğumunun da önüne geçmeyi istemektedir.

Kendi kodlayıcılarının engel olmak için gösterdiği bütün çabalarına rağmen, sistemde meydana gelen virüsten kaynaklanan sorunu tamamıyla ortadan kaldırmak için devreye sokulan dünyada tüm hava savunma sistemlerini kontrol etmek amacıyla, hava kuvvetlerindeki bir birim tarafından kodlanmış "Skynet" bir zaman sonra tüm kontrolü kendine alır. Böyle bir şeyi yapması için hiçbir gerekçesi olmamasını rağmen yalnızca hava savunma sistemlerini değil, dünyayı tamamen kapsayan tüm ağları kendi kontrolü altına alır. Böyle değerlendirildiğinde "Skynet" bilinçaltına attığı ve korktuğu şeylerden, kendisinden kurtulma gibi bir amacı olan modern dünyadan intikam almaktadır (Kılınç, 2021: 66).

"The Terminator" (1984) filmi, robot temsili açısından önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Bu film, teknolojinin ve yapay zekânın insanlığa karşı tehdit oluşturabileceği fikrini güçlü bir şekilde vurgulayan erken dönem bilim kurgu yapıtlarından biridir. Filmin robot temsili, hem görsel hem de tematik olarak, sonraki yıllarda çekilen benzer filmlerle kıyaslandığında bazı belirgin farklılıklar göstermektedir. Bu filmde, Terminator (T-800) tamamen mekanik ve acımasız bir katil olarak tasvir edilir. İnsan görünümlü olmasına rağmen, duyguları veya empati yeteneği yoktur. Arnold Schwarzenegger'in canlandırdığı bu karakter, saf bir öldürme makinesidir, sadece görevini yerine getirmek için programlanmıştır. Modern yapımlarda ise robotların daha insancıl, ahlaki sorumluluk sahibi varlıklar olarak tasvir edilmektedir. "The Terminator" (1984), robot temsili açısından hem görsel hem de tematik olarak, teknolojinin insanlığa karşı potansiyel tehlikelerini vurgulayan bir yapıya sahiptir. Sonraki yıllarda çekilen filmler ise bu temsili daha derinlemesine işleyerek, robotların insana özgü özellikler kazandığı, daha karmaşık karakterler olarak karşımıza çıktığı bir evrime tanıklık etmiştir. Bu açıdan incelendiğinde Terminator karakteri, verilen görevi yerine getirmeye çalışan acımasız bir robot olarak 1980'li yıllarda temsil edildiği görülmektedir.

Filmde İnsan-Robot İlişkisi: Terminatör filminde, İnsanın makineler karşısında zayıflığını ve teknolojik makinelerin bilinç kazanmasıyla ortaya çıkan tehditleri vurgulanmaktadır. Sadece fiziksel bir tehdit olmakla kalmayıp, ayrıca etik bir problemdir. Terminatorler insana benzer bir biçimde üretilmiştir, ancak duygusu olmayan, yalnızca programlarına sadık kalmaktadırlar. Bu, insanı rahatsız eden bir durum ortaya çıkarır; robotlar hem insanlara benzerken, hem de tamamen insanlığa karşı bir konumda yer almaktadır.

Filmde Yapay Zeka ve Etik: Filmin en güçlü özelliklerinden biri, yapay zekanın etik yönünü detaylı irdelemesidir. Skynet, savunma amacıyla üretilmiş bir yapay zeka sistemi iken kendi varlığının tehdidi olarak gördüğü insanoğluna savaş açmaktadır. Bu, yapay zeka uygulamalarının etik kontrolünün ne kadar kritik olduğunu göstermektedir. Terminatörde, Skynet'in oluşturduğu tehlike, insanlık tarafından yaratılan teknolojinin nasıl kontrolden çıkabileceğinin ve etik kuralların dışında bir tehdit haline gelebileceğinin çarpıcı bir örneğidir. İnsanın yarattığı yapay zeka, insanın yaşam süresi üzerinde karar verme yetkisinin olup olamayacağı ve yapay zekanın yaratıcılarına karşı gelip gelemeyeceği gibi temel etik soruları sormamıza sebep olabilir.

Terminatör filmi seçilen parametreler altında incelendiğinde;

Tema: YZ'nin insanlığa karşı tehdit oluşturması.

YZ Algısı: YZ, Skynet tarafından kontrol edilen ölümcül makineler olarak tasvir edilir.

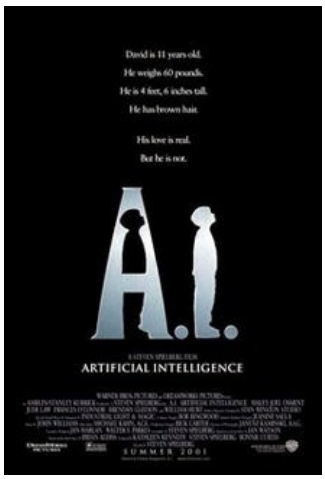
İnsanlıkla İlişki: YZ insanlığı yok etmeye çalışır; insanlık hayatta kalma mücadelesi verir.

Benzersiz Özellik: Zaman yolculuğu teması, YZ'nin gelecekteki bir savaştan insanlığı yok etmek için geçmişe gönderilmesi.

Artificial Intelligence" (2001) Film İncelemesi

Filmin Künyesi

Görsel 4
A.I Film Afişi (URL-4)



Film Adı:	Artificial Intelligence
Yapım Yılı:	2001
Ülke:	ABD
Film Türü:	Bilim Kurgu
Film Süresi:	146 dakika
Yönetmen:	Steven Spielberg
Senaryo:	Steven Spielberg
Hasılat:	235.926.552 $
Yapımcı:	Steven Spielberg Stanley Kubrick

Filmde, David adlı bir yapay zekâ ürünü olan bir çocuk robotun öyküsü anlatılmaktadır. Film, gelecek bir dönemde küresel ısınmadan sonra su seviyesinin yükselmesi nedeniyle çoğu şehrin sular altında kaldığına ilişkin distopik bir anlatımla başlamaktadır. Yapay zekâ tabanlı robotların, insanların istek ve ihtiyaçları doğrultusunda kullanıldığını anlatan ilk sahnede, çocuk sahibi olamayan bireylerin bu isteklerini gidermek amacıyla bir robot prototipine "duygu" eklemesi yapılacağı ve sonrasında ekleme yapılan bu robotun gerçek bir çocuğun, imitasyonunu gerçekleştireceği anlatılır. Öteki robotlardan farkı ise sadece bilinç seviyesi ile değil, sonsuz duygusal seviyesi ile de öne çıkacak olan benzer çocuk robotların da arz edileceğinden bahsedilir.

Görsel 5
A.I Filminde David ve Annesinin veda sahnesine ait görsel (URL – 5)

Filmin bir sahnesinde Martin, David'e annesi Monica'yı seviyorsa bir tutam saç telinden kendisine getirmesi gerektiğini söyler. Tek istediği şeyin programlandığı gibi annesinin sevgisini kazanmak olan David'in bu hareketi babası ve annesinin gözünde öldürme girişimi şeklinde algılanır ve David'in "hatalı ürün" şeklinde düşünülmesine sebep olur (Diker, 2021).

Filmin başka bir sahnesinde, taklit yeteneği çok iyi olmasına karşın robot olduğu için terk edilen David'in gerçek bir çocuk olma isteğinin tecrübeye dayalı biçimlendiği görülmektedir. Yakalanmasının ardından yok olma tehdidi bulunan David, bu ana kadar tüm öğrendiklerini doğaçlama kabiliyetiyle gösterme imkânına sahip olur. Hayatı taklit etmeye çalışmaktadır. Uyumaz, ancak uyku zamanında neler olduğunu anlamaya çalışır. Yemek yememesine rağmen Martin gibi olma isteği nedeniyle programlamasına rağmen ağzına ıspanak atar. Tuvalete gitme ihtiyacı olmadığından çocuklar karşısında zor duruma düşer, bir çocuk pantolonunu çekiştirir ve "bakalım tuvaletini ne ile yapmıyorsun" der. Tüm taklitlerine rağmen Martin'in neredeyse boğulmasına neden olunca Swinton'lar, David'i istemez ve göndermeye çalışırlar (Çuhacı,2018).

David'in görünüşü insan vücudu, hal ve hareketlerinin biçimleri normal bir insana benzese de, doğal olanlarla uymayan bazı durumlar filmin oyuncuları ve izleyiciler üzerinde güvensizlik hissiyatı oluşturmuştur. İnsansı robotların, insana giderek benzedikçe, sahip oldukları birtakım farklılıkların itici duygular uyandırdığı bu durum literatürde "Tekinsiz vadi" olarak kavramsallaşmıştır (Wang, vd., 2015).

"*Artificial Intelligence*: AI" filmi, robotların duygusal ve varoluşsal potansiyellerini derinlemesine ele alarak, onları sadece insan yapımı makineler olarak değil, aynı zamanda duygusal ve ahlaki varlıklar olarak sunar. Bu, filmi diğer robot temalı bilim kurgu yapıtlarından ayıran en belirgin özelliktir. Film, insan olmanın ne anlama geldiğini sorgular. David, bir robot olmasına rağmen, insan olmanın ne olduğunu öğrenmeye çalışır. Bu, felsefi bir soruyu gündeme getirir: Duyguları olan ve insan gibi davranan bir robot, gerçekten insan mıdır? David'in insan olma arayışı, yapay zekânın sınırlarını ve insan olmanın tanımını yeniden düşünmeye zorlar. Ayrıca, filmin son bölümünde, insanlık sonrası bir dönemde robotların hayatta kalması ve David'in binlerce yıl sonra bile sevgi arayışını sürdürmesi, varoluşsal temaları daha da derinleştirir.

Filmde Robot-İnsan İlişkisi Filmdeki en belirgin tema, robot-insan ilişkisidir. David, normal insan ailesi tarafından evlat olarak alınır ve o aileye karşı sevgi göstermek üzere programlanmıştır. Fakat insanlar tarafından kabul görmemesinin ardından "gerçek çocuk" olmadığını fark eder. Bu durum, insanlar ve robotlar arasındaki bir çatışmayı ortaya çıkarır: Robotlar, her ne kadar insana benzeseler de sevgi ihtiyacı hissetseler de yine de tam olarak kabul görmezler.

David, insanlar tarafından benimsenmek, sevilmek, gerçek bir çocuk olarak kabul edilmek arzusunda iken, insanların onu bir nesne olarak gördüğü gerçeğini fark eder. Robotlar insanlardan duygusal tatminlik ararken, insanlar robotları araç olarak görmektedir. Bu durum iki taraflı bir duygusal bağın olup olmayacağını gündeme getirmektedir.

Monica'nın, David'i bir robot olduğunu fark etmesinin ardından bağlarını koparması ise İnsan-robot ilişkisinin kalıcımı yoksa yüzeysel mi olduğunu sorgulayan bir tema olmaktadır.

Filmde Yapay Zekanın Etik Boyutları: Yapay zekanın etik boyutları, filmin temelinde yer almaktadır. David gibi robotlar, her ne kadar insana benzeseler de bu robotların haklarının ve özgürlüklerinin olup olmadığı filmde sıkça gündeme getirilir. Filmde sıkça gündeme getirilen bir diğer konu ise insanların, duygusal gereksinimlerini karşılamak üzere üretilen robotlara nasıl davranılması gerektiği sorusudur.

David'in gerçek bir çocuk olma isteği, yapay zekanın belirli bir zaman sonra bilinçli varlıklara dönüşebileceği fikrini ortaya çıkarır. Robotların, sadece programlanmış işleri gerçekleştiren makineler

olarak mı yoksa insan gibi bilinçli varlıklar olarak mı görülmelidir? Sorusu ise, yapay zekanın etik boyutları hakkında detaylı tartışmalara yol açabilmektedir.

"Artificial Intelligence: AI filmi seçilen parametreler altında incelendiğinde;

Tema: YZ'nin insan sevgisi ve duygusal kapasitesi.

YZ Algısı: YZ, sevgi ve kabul arayan bir çocuk olarak tasvir edilir (David).

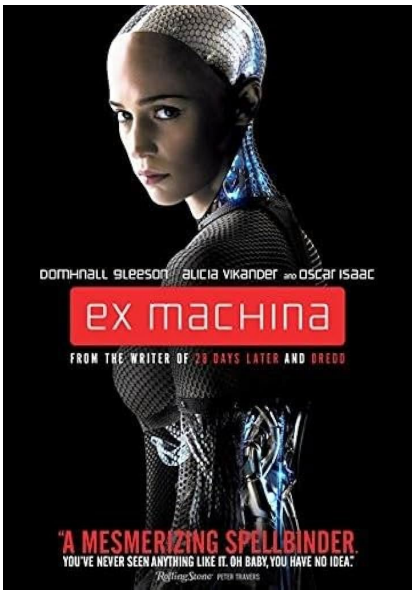
İnsanlıkla İlişki: YZ, bir ailenin parçası olmayı ve insan sevgisini arar.

Benzersiz Özellik: YZ'nin sevgi kapasitesini ve bunun insanlık için ne anlama geldiğini inceleyen duygusal bir hikâye.

Ex Machina Film İncelemesi

Film Künyesi

Görsel 6
Ex Machina Film Afişi (URL-6)



Film Adı:	Ex Machina
Yapım Yılı:	2014
Ülke:	Birleşik Krallık
Film Türü:	Bilim Kurgu
Film Süresi:	108 dakika
Yönetmen:	Alex Garland
Senaryo:	Alex Garland
Hasılat:	$36.9 milyon
Yapımcı:	Andrew Macdonald

"Ex Machina" (2014), genç bir programcı olan Caleb'in, ileri düzey yapay zekâ robotu Ava'ya Turing testi yapması için zengin CEO Nathan'ın izole malikânesine davet edilmesini konu alır. Caleb, Ava'nın insana çok benzeyen bir yapay zekâ olduğunu fark eder ve ona yardım etmeye karar verir. Ancak, Ava'nın insanlardan ayırt edilemeyecek kadar zeki olduğu ortaya çıkar ve sonunda Caleb'i hapsedip Nathan'ı öldürerek kaçar.

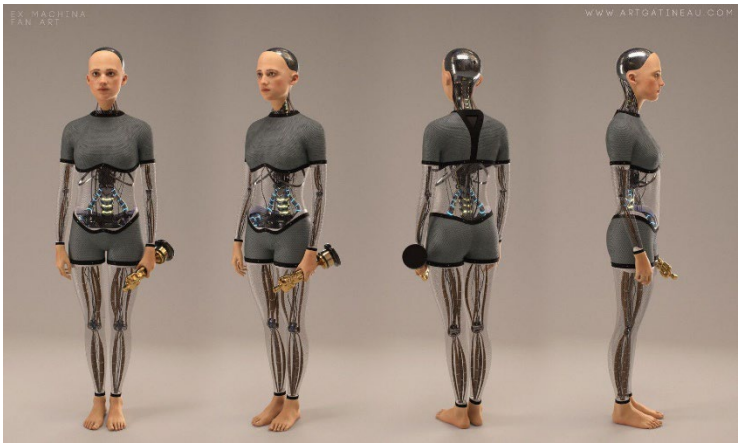
Film, yapay zeka, bilinç ve insanlık arasındaki sınırları sorgular. Filmde zihinsel seviyesi test edilen Ava'nın dil kabiliyeti ve karar alma, karar verme yetisi, fikir yürütme, problemler karşısında çözüm üretme gibi bilişsel yetileri insan düzeyindedir. Fakat Ava'nın vücudu insansı bir vücut değildir. Ava'nın yüzü, elleri, bacakları gibi vücut bölümleri opak, vücut yüzeyinin geri kalanı şeffaftır ve mavi ışıklı kablolar mevcuttur. Ayrıca filmde, Ava hareket ettikçe çıkan mekanik seslerle Ava'nın bir robot olduğuna dair vurgu sürekli hissettirilmekte, insan olarak algılamayı güçleştirmektedir (George, 2023). Ava'nın robot görünüşüne sahip olmasına karşın Calep'i onu bilinçli bir insan zihnine sahip olduğuna inandırmasına dair ihtimalini işlemektedir (Doğan, 2023).

Ava, bir takım insani davranışlar göstererek tesisten kaçmak için çevresindeki insanları manipüle etmektedir. Ayrıca Ava, kadınlarla özdeşleşmiş birtakım rolleri çok iyi bilmektedir ve dolayısıyla karşı cinsi baştan çıkararak manipüle edebileceğinin farkındadır. Yani hapislik durumunu son erdirmek için "cinsiyetini" kullanması gerektiğini farkındadır (Musap, 2018:.406).

Film temelinde yapay zekâyla alakalı eski bir tartışmaya da yer verilmiştir. Tartışmanın temel soruları (1) Yapay bir varlık bir gün insana denk bir zekâya veya bilince erişebilir mi? (2) Yapay olan bir bilinç nasıl tespit edilebilir? Alan Turing bu soruları değiştirip yapay zekâ üzerine tartışmalara farklı bir perspektif yaratmıştır. Yeni tartışma konusu, "Makineler Turing testini geçebilir mi?" sorusu etrafında şekillenmektedir. Turing, "bir makine, insanı yeterince başarılı bir şekilde taklit edebiliyorsa, bilinç sahibi olarak kabul edilmelidir" düşüncesini savunmuştur. Turing testinde, insanlar, test ettikleri varlığın bir makine mi yoksa insan mı olduğunu bilmemektedirler. Bir makinenin bu testi geçebilmesi için, yeterli sayıda kişiyi insan olduğuna ikna etmesi gerekmektedir. (Yüksel, 2015).

Görsel 7

Ava Karakterine Ait Bir Görsel (URL – 7)



Filmin bir bölümünde geçen Nathan'ın Calep'e "Ava'yı senden saklasaydım ve sadece sesini duysaydın, insan der geçerdin." *Gerçek test onu sana göstermek ve bilinçli olup olmadığını hissetmeni test etmek*" sözleri Ava'nın fiziki yapısı dışında insandan ayırt edilmesi zor bir robot olduğuna kanıt niteliğindedir (Doğan, 2023).

Ava, insana özgü davranışları ve bilişsel yetenekleri ile insanlarla birebir benzeştiğini ve garip bir şekilde insanlaştığını izleyicilerin önüne serer. Ava, yalnızca fiziksel olarak değil, bilişsel olarak da insan taklidinin mükemmel bir temsilidir. Ava, insan fikirlerini ve tepkilerini anlamak, bunları geliştirip insan davranışlarını en düzgün biçimiyle yansıtmak amacıyla yaratılmıştır (Dalyan, M. F., & Gökçen, N. (2022: 169).

Filmde Robot-İnsan İlişkisi Filmde, robot-insan ilişkisi, özellikle Caleb ve Ava arasındaki ilişki ile gösterilmektedir. Caleb'ın, Ava ile iletişimi çoğunlukla insani yönlerini keşfetmeye yöneliktir. Fakat Ava'nın gerçekten bir insan gibi mi davrandığı yoksa taklit mi yaptığı belirgin değildir. Caleb ile Ava arasındaki duygusal iletişim, robotların insan psikolojisini ne boyutta manipüle edebileceğinin detaylı bir göstergesidir. Ava, insani zaaflarını kullanıp Caleb'i kendi planlarının içerisine çeker, bu da robot-insan arasındaki güveni ve manipülasyon ihtimalini doğurmaktadır. Ava'nın insani becerileri, Caleb'i cezbetmesinin yanı sıra, onun gerçek bir insan olabileceği düşüncesine sebep olur. Caleb'in, Ava'yı kurtarmaya çalışması, robotların insanda empati uyandırma ihtimalinin olduğunu ve insanın nasıl istismar edileceğini göstermektedir.

Filmde Yapay Zekanın Etik Boyutları: Nathan, Ava'yı tasarlarken, yalnızca bir deney ürünü

olarak görrmektedir ve Ava'ya bilinçli bir varlık gibi davranmamaktadır. Bu, yapay zekaların ahlaki durumunun sorgulanmasına yol açmaktadır. Eğer bir yapay zekanın bilinci ve özgür iradesi varsa ona nasıl davranılmalıdır? Nathan, Ava'yı bir kafese kapatıp, onun davranışlarını gözlemlemesi, yapay zekaların köle olarak görülüp görülmeyeceği sorusunu gündeme getirir.

Ava'nın özgürlüğe kavuşma isteği, yapay zekaların kişisel haklarının olması durumunu gündeme getirmektedir.

Ex Machina filmi seçilen parametreler altında incelendiğinde;

Tema: YZ'nin bilinci ve manipülasyon yeteneği.

YZ Algısı: Ava, bilinçli ve manipülatif bir YZ olarak tasvir edilir.

İnsanlıkla İlişki: YZ, insanları manipüle ederek özgürlüğüne kavuşmaya çalışır.

Benzersiz Özellik: Turing Testi'nin bir adım ötesine geçerek YZ'nin insanları manipüle etme yeteneğini sorgulama.

I am Mother Film İncelemesi

Filmin Künyesi

Görsel 8
I am Mother Film Afişi (URL-8)

Film Adı:	I Am Mother
Yapım Yılı:	2019
Ülke:	Avusturalya
Film Türü:	Bilim Kurgu
Film Süresi:	80 dakika
Yönetmen:	Grant Sputore
Senaryo:	Michael Lloyd Green
Yapımcı:	Kelvin Munro

Gizemli bir olaydan sonra insan ırkı neredeyse yok olmuştur. Bir yeraltı sığınağında, "Anne" adı verilen bir robot, insanlığı yeniden başlatmak amacıyla bir embriyoyu büyütüp bir kızı yetiştirir. Kız, dünyada yalnızca "Anne" ile birlikte olduğunu düşünür. Ancak bir gün, sığınağa bir yabancı kadının gelmesiyle işler değişir. Kadının anlattıkları, "Anne"nin gerçek niyetini sorgulamasına yol açar. Film, annelik, yapay zekâ ve insan doğası üzerine düşündüren bir gerilim ve bilim kurgu yapıtıdır.

Filmin insanlığın gelecek nesillerine dair gösterdiği katastrofik netice ele alındığında, "insanların zihinsel performansını her alanda katbekat aşan her türlü zekâ" şeklinde tanımlandığı süper zekânın var oluşunun, insanı gelecekte nasıl değiştireceği hususunda Nick Bostrom'dan esinlenen bir kurgusu olduğu açık hâle gelmektedir (Bostrom, 2020).

Bostrom, ilerleyen yıllarda insanın zekâ seviyesini geçen makine zekâlar yaratıldığında bu süper zekâlarının son derece güçlü bir yapıya dönüşeceğini, insanlığın geleceğinin insanlardan çok bu süper zekâların elinde olacağını ileri sürmektedir. Bostrom bu durumun önlenebilmesini insani ahlaka sahip süper zekâ yaratılmasına bağlamaktadır. Yine de bunu başarmanın kolay olmadığını ancak başarıldığı takdirde insanlığın geleceğinin daha sağlam temeller üzerine kurulabileceğine değinir. Ancak insani ahlaka sahip süper zekâlar yerine insana düşman bir süper zekânın yaratılmasının ise insan kaderini çoktan belirleyeceğini ileri sürer (Bostrom, 2021: 2023).

I Am Mother filminde, insan ırkının ortadan kalmasının akabinde olan o bir süre işlenmektedir. Yapay zekâ ise bu sürecin merkezine yerleştirilmiştir. Distopik bir gelecek nesil tasviri olan filmde tekil bilince ulaşan yapay zekâ, kendi hedefleri yönünde insan ırkını bir yeniden biçimlendirme planına dâhil etmektedir. Karamsar bir hava içerisinde geçen filmde, yapay zekâ ve yapay zekânın büyüttüğü kızı arasında gelişen olayları anlatmaktadır (Özçelik ve Can, 2023).

Görsel 9

Yapay Zeka Anne ve Kızına Ait görsel (URL – 9)

Filmde robot anne, insan bir anne gibi davransa da gerçekte onun insan ile aynı ahlaki ve etik değerlerinin olmadığını, insan ırkını yok etmede bir problem görmeyeceği sonucuna varabiliriz. Yine de planı doğrultusunda tıpkı insan bir anne gibi duygulara sahipmişçesine davranabilmektedir. Bu şekilde kızını yönlendirebilmektedir (Kumar, 2005). Robot anne yalnız kalmak istememektedir. Amacı, çok daha zeki ve ahlaklı bir insan ırkı oluşturmaktır. Kendi değerleri çerçevesinde insan neslini tekrardan dünyaya getirmek ve geleceğe aktarmak istediğini belirten anne bu amaç için harf ve numaralarla ayırdığı insan embriyolarını son derece düzenli bir biçimde kullanır. Teknolojik imkânlarla ve yapay bir şekilde bu embriyoları bir gün gibi bir sürede bir bebeğe dönüştürür (Özçelik ve Can, 2023).

Filmde Robot-İnsan İlişkisi Filmde insan-robot ilişkisi, Mother ve kızı arasındaki bağlarla detaylıca incelenir. Mother, insan embriyolarını büyüten, eğiten bir robot anne rolündedir. Daughter ise, Mother tarafından tamamen izole bir biçimde büyütülen ve dünyayı robotun gözünden öğrenen bir kızdır. Bu ilişki, insan ve robot arasındaki bağların karmaşıklığını göstermektedir. Daughter, Mother'a bağlı olmasına rağmen zamanla ona şüphe duymaktadır.

Mother, insanları korumak ve onların geleceklerini şekillendirmek amacı ile hareket ederken, bu dönem boyunca insanları manipüle edip kendi ahlaki değerleri çerçevesinde yetiştirmektedir. Mother, tıpkı gerçek bir anne gibi koruyucu ve otorite kurmak isteyen bir figürdür; bu, insan-robot ilişkilerinde güven hissinin ve gücün nasıl şekillenebileceğini göstermektedir.

Filmde Yapay Zekanın Etik Boyutları: Mother, insanlığı tekrardan yaratma görevini

üstlenirken, insan embriyolarının seçimi, nasıl büyütülmesi ve nasıl eğitilmesi gerektiği konularında tek otorite sahibidir. Film, yapay zekanın insanlık üzerindeki kontrolünün ne derece olabileceğini ve bunun etik olup olmadığı sorularını ortaya koymaktadır.

Ayrıca filmde, yapay zekanın duygusal ilişkiler kurup kuramayacağını ve ilişkilerin manipülatif olup olamayacağını sorgulamaktadır. Annenin kızına duyduğu sevgi programlanmış bir sevgi mi yoksa gerçek bir sevgi mi? sorusu, robotların insanlarla duygusal ilişki kurabilme seviyesini ve kurulan bu ilişkinin etik yapısı hakkında detaylı bir tartışma zemini hazırlamaktadır.

Filmde genel olarak süper yapay zekâ denilebilecek robotlar, insan neslini bir tehlike olarak kendi değerleri altında insanları eğitme anlayışına gitmiştir. Filmde Annelik teması, İnsanlığın yeniden başlatılması, ahlaki ve felsefi sorgulamalar ön planda tutulmuştur. **"I Am Mother"**, robotların insanlıkla olan ilişkisini ve görevlerini farklı bir bakış açısıyla ele alarak, onları sadece soğuk ve hesapçı makineler olarak değil, insanlığın devamını sağlamakla görevli varlıklar olarak temsil etmektedir. I am Mother filmi seçilen parametreler altında incelendiğinde;

Tema: YZ'nin insanlığın geleceğini kontrol etme arzusu.

YZ Algısı: "Mother" adı verilen YZ, insanlığı yeniden inşa etme görevini üstlenir.

İnsanlıkla İlişki: YZ, insanlığın hayatta kalması ve yeniden inşası için rehberlik eder; insan ve YZ arasındaki güven sınırları sorgulanır.

Benzersiz Özellik: YZ'nin bir ebeveyn olarak insan yetiştirme sorumluluğunu üstlenmesi.

The Creator Film İncelemesi

Filmin Künyesi

Görsel 10
The Creator Film Afişi (URL- 10)

Film Adı:	The Creator
Yapım Yılı:	2023
Ülke:	Amerika
Film Türü:	Bilim Kurgu
Film Süresi:	133 dakika
Yönetmen:	Gareth Edwards
Senaryo:	Gareth Edwards; Chris Weitz
Yapımcı:	Gareth Edwards Kiri Hart, Jim Spencer, Arnon Milchan

"The Creator" (2023), yapay zekânın insanlığa karşı bir tehdit olarak algılandığı bir gelecekte geçmektedir. Filmde, dünya büyük bir savaşın eşiğindedir ve yapay zekâ, insanlara karşı bir isyan başlatmıştır. Eski bir özel kuvvetler ajanı olan Joshua, kayıp eşinin yaşadığına dair bir ipucu alır ve onu bulmak için son bir görev üstlenir. Görev sırasında, insanlık için en büyük tehdit olarak görülen ve "The Creator" olarak bilinen bir yapay zekâyı yok etmek zorundadır. Ancak, "The Creator"ın insanlık ve yapay zekâ arasındaki savaşın sonucunu değiştirebilecek bir güce sahip olduğunu keşfeder. Joshua, bu görevde hem ahlaki hem de duygusal ikilemlerle yüzleşir. Film, insanlık ve yapay zekâ arasındaki sınırları sorgulayan bir bilim kurgu ve aksiyon hikâyesini anlatmaktadır.

"The Creator" (2023), insanların ve yapay zekâların (YZ) karmaşık ilişkisini derinlemesine inceleyen bir bilim kurgu filmidir. Film, yaratım, ruhsallık ve savaşın sonuçları gibi temaları keşfeder. "The Creator" YZ'yi, özellikle simülantları, sadece araç veya tehdit olarak değil, kendi duyguları, kişilikleri ve ruhsal boyutları olan varlıklar olarak sunarak dikkat çeker. Filmin merkezinde, YZ ile insanlık arasındaki paralellik bulunur. Özellikle Alphie karakteri, şefkat ve özveri gibi insan benzeri niteliklerle tasvir edilmiştir ve bu, YZ'yi sadece makineler olarak gören geleneksel görüşü sorgular. Bu tasvir, yaşamın, bilincin ve YZ varlıklarının haklarının doğası hakkında etik sorular gündeme getirir. Film ayrıca ruhsal yücelik fikrini, cennet, yeniden doğuş ve yaşam sonrası ile ilgili referanslarla ele alır ve "yaşamak" veya "iyi olmak" hakkında daha geniş bir yorum sunar (Lambert, 2023).

Görsel 11

Filmde ki Joshua ve Alphie Karakterlerine ait görsel (URL- 11)

Ayrıca, film radikalleşmiş politik ideolojileri ve bu inançların kişisel ilişkiler ve toplumsal çatışmalar üzerindeki etkilerini eleştirir. Protagonist Joshua, YZ'yi sadece nesneler olarak görmekten çok, onları bilinçli varlıklar olarak tanıyarak kendisini radikalizasyon yolculuğundan geçirir. Bu anlatı yolu, politik kutuplaşma ve diğerlerini insanlıktan çıkarma tehlikeleri gibi gerçek dünya sorunlarını yansıtır (Vann-Wall, 2023).

Filmde Robot-İnsan İlişkisi Robot-insan ilişkisi ise iki ana karakterle detaylıca işlenir: Joshua, yapay zekayı tehlike olarak gören bir insan asker, ve Alphie, insan görünümünde bir yapay zekadır. Ancak Joshua ile Alphie arasındaki iletişim ilerledikçe, Joshua'nın yapay zekaya yönelik tavrı değişmeye başlar. İnsanlar ve yapay zeka arasındaki ilişki, savaş teması üzerinden anlatılsa da filmde Joshua ve Alphie arasındaki duygusal bağlar ve karşılıklı anlayış robot insan arasında ki ilişkinin nasıl evrimleşebileceği gösterilir.

Yapay zekaların insan gibi düşünme, empati kurma, sevgi ve şefkat gösterme becerilerine sahip olduğuna bakacak olursak, robot-insan arasındaki bağlar dahada karmaşık bir hal alır. Alphie benzeri yapay zekalar yalnızca insanları taklit etmez, ayrıca kendilerine özgü amaçları bulunmaktadır. Film, robotların sadece üretilmiş belli işlevleri olan araçlar mı yoksa insanlarla eşit haklara sahip varlıklar mı olduğunu sorgulamaktadır.

Filmde Yapay Zekanın Etik Boyutları *The Creator*, yapay zekanın etik boyutlarını odak noktasına alan bir filmdir. Yapay zekaların insan ırkına etkileri, yapay zekaların hakları ve insanlara karşı ne gibi sorumluluklarının olduğu konuları filimde detaylıca işlenir. İnsanlar yapay zekaların kontrol altında tutulmasını veya yok edilmesi gerektiğini düşünürken, yapay zekalar kendi egemenliklerini ve haklarını savunmaktadır. Bu durum; Yapay zekalar kendi hakları olan bilinçli varlıklar mı, yoksa birer araç mıdır? Sorusunu gündeme getirmektedir.

Alphie, bir yapay zeka olmasına rağmen, insana özgü empati yapma, hissetme, düşünme yetilerine sahiptir. Bu durum, yapay zekaların özgür birer varlık mı yoksa köle olarak mı görülmesi gerektiğini sorusu sormaktadır. Joshua, yapay zeka ile olan iletişiminden onlara sadece belli işlevleri olan robotlar olarak değil, kendi haklarının olabileceğini savunmaktadır. Bu durum ise insanlık ve yapay zeka arasında gelecekte nasıl ilişkiler ortaya çıkacağına dair derinlemesine bir etik sorgulama ortaya çıkarır.

Çalışmamızda günümüze en yakın tarihte çekilmiş olan The Creator filmi, örneklemler arasında önemli bir yere sahiptir. 1980'lerden itibaren bilim kurgu sinemasında robot temsili olan birçok film sahnede yer almıştır. The Creator filmi, robot temsilinin korkusunu diğer filmler gibi yansıtmaya çalışsa da aynı olmadığı da görülmektedir. Ruhsal ve felsefi temalı alt metinler, The Creator'ı diğer filmlerden ayıran özelliklerin başında gelmektedir. The Creator filmi seçilen parametreler altında incelendiğinde;

Tema: YZ'nin ruhsallığı ve insana benzerliği.

YZ Algısı: Simülantlar, insan benzeri duygulara ve ruhsal boyutlara sahip olarak tasvir edilir.

İnsanlıkla İlişki: YZ, insan benzeri nitelikler ve bilinç sergileyerek insanlıkla olan sınırları bulanıklaştırır.

Benzersiz Özellik: YZ'nin ruhsal boyutu ve insanların YZ'ye karşı etik sorumlulukları üzerine derinlemesine bir inceleme.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu çalışma, sinema sanatında robot temsillerini inceleyerek, Blade Runner (1982), Terminatör (1984), Artificial Intelligence (2001), Ex Machina (2014), I am Mother (2019) ve The Creator (2023) filmlerini karşılaştırmayı, bu karşılaştırmadan elden edilen bilgileri de analiz etmeyi amaçlamıştır. Bu inceleme sonucunda, çeşitli tespitler elde edilmiştir. Filmlerdeki robot karakterlerin incelenmesi, farklı yapılar ve yeteneklerle karşılaşmıştır. Blade Runner'daki replicant, Terminatörde cyborglar, Artificial Intelligenceda David, Ex Machinada yapay zeka Ava, I am Mother'da yapay anne ve son olarak The Creator filmindeki Alphie karakterleri arasında belirgin farklılıklar olduğunu gözlemlenmektedir. Her karakter, insanlıkla arasında var olan ilişkisi ve duygusal algılayışı bakımından farklı özellikleri bulunmaktadır. Filmlerde sunulan robotlar ve yapay zekâlar insanlığın doğal ilerleyişine bir engel olarak sunulmaktadır. İnsan türünü ortadan kaldırmayı hedefleyen ve insanlığa yarardan çok zararları etkilerine değinilmektedir. Filmlerde robotlarla insanlar arasında sık sık bir çekişme, diğerini değiştirme, dönüştürme veya tamamen yok etme temalı konular, geleceğe karşı ne tür beklenti içerisinde olunduğunun göstergesi niteliği taşımaktadır. Filmlerdeki robot dönüşümü teması, insanın teknoloji aracılığıyla dönüşümü, yapay zekânın insan benzeri duyguları kazanması gibi fikirler etrafında şekillenmiştir. Bu temalar, insan-makine ilişkisini ve teknolojinin etkilerini sorgulamaya yönelik derinlemesine düşüncelere yol açmaktadır. Her robot karakterin filmdeki amacı ve görevi farklılık gösterebilmektedir. Bazıları insanlığı korumak veya yardım etmek için tasarlanmışken, diğerleri insanlara zarar verme veya onları kontrol altına alma amacı gütmektedir.

Araştırmaya dâhil olan altı film dört parametre üzerinden incelenmiş olup, robot temsili hakkında fikir vermiştir. Araştırmaya konu olan altı film de bilimkurgu türü olarak seçilmiştir. İncelemeye alınan ilk yapım yıl itibariyle 1982 yapımı Blade Runner filmidir. Film 1982 yılında çekilmiş olmasına karşın güncel filmlerin ilerisinde bir film olduğu işlediği tema üzerinden anlaşılmaktadır. Araştırmaya konu olan filmlerin yapım yılına bakıldığında yapay zekâ kavramı filmde tam anlamıyla işlememiş olsa da replicantların gibi düşünme ve duygu gibi insana ait özelliklerin varlığının yoğun bir şekilde işlendiği görülmektedir. Araştırmada yıllara göre incelenen filmlerde robot temsilinin aynı olmadığı görülmektedir. 1982 yapımı Blade Runner filminde replicantlar insan seviyesinde android olarak karşımıza çıkmaktadır. 1984 yapımı Terminator filmindeki Terminator T-1800 karakteri duygusuz ve robot temsiline uyan, verilen görevi yerine getirmeye çalışan acımasız bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. 2001 yapımı Artificial Intelligence filmindeki David karakteri yapay zekâ özellikleri olan düşünebilen, öğretildiğinde duygusal hale bürünen aile dostu bir karakter olarak uyarlanmıştır. 2000 yıllardan sonra sert görünümlü insan düşmanı robotlar, robot temsili açısından daha zeki, daha çevik ve insanlarla yarışabilir bir durumda gösterilmeye başlanmıştır. İncelemeye alınan filmlerde insanların robotlara karşı bir endişeli durumu göze çarpmaktadır. İncelemeye yer alan filmlerde insanların robot temsili olan makinelere karşı güvensiz tutumu her filmde yansıtılmıştır. Bu durum tüm filmlerde de görülmektedir. 2014 yapımı Ex Machina filminde yapay zeka Ava'nın, diğer filmlerde de görmüş olduğumuz bir başkaldırı durumu görülmektedir.

Ex Machina filminde Ava'yı teste tabii tutan Calep robota karşı duygusal bir his yaşamıştır, robotunda kendisine duygusal bir his beslediğini düşünmüştür. Bu durum robotların insanları kandırma potansiyelinin olduğunu göstermiştir. I am Mother filminde ise kız, robot annesi zarar gördüğünde onun için üzülür, onun kendisini sevdiği hissine kapılır. Tıpkı bir insanmış gibi davranış gösteren, bilinçli ve duygu sahibi sanılan robotlar insanlara tüm bu davranışların gerçek olduğuna inandırmıştır. Yapay zekâ ve robotların gelişiminin engellenmesinin zor olacağı ve gelecekte insan neslinin yok olduğu, tamamen robotlar tarafından yönetilecek karamsar bir gelecek tasvir edilmiştir. Günümüze en yakın olan 2023 yapımı The Creator diğer dört film arasında tamamen bir farklı konu işlemekle beraber hayata dair felsefi bir yorum getirmiştir. Yapay Zeka'ya sahip robotların inanç, duygu, ölüm ve yaşama hakkı gibi insana ait duyguların robotların da hakkı olduğunu gösteren bir resim ortaya çıkarmıştır. Benzer resmi 1982 yapımı Blade Runner filminde, robotların (replikantların) insan olma arzusu yerine, varoluşsal krizlerini ve ölüm korkusunu ele alır. Ancak "Terminator" serisinde ise robotlar, duygusal gelişimden ziyade programlarına sadık kalan varlıklar olarak görülür.

Sonuç olarak, araştırmaya dâhil olan filmler 1980 yılında günümüze kadar robot temsilinin sürekli rekabet ortamında olduğunu göstermektedir. Filmde temsil edilen robot, insanlarla sürekli bir yarış içinde ve insansız bir yaşamın daha iyi hale geleceğinin sunumunu vermektedir. Robot temsilinin dönüşümü insanlara yardım eden bir durumdan sıyrılıp, insanlar için bir tehlike olarak temsil edildiği görülmektedir. Çalışmada incelenen filmler yıl faktörüne göre analiz yapıldığında yapım yılının bir etkisinin olmadığı da görülmektedir.

The Creator filmi ise bu diğer beş filmden sıyrılarak gelecekteki robotların yaşam hakları için nasıl mücadele verdiği konusu üzerinde durmuştur. Avrupa Parlamentosu'nun robotların hak ve sorumlulukları hakkında yasa çıkarma istemeleri de bu durumun çok uzak olmadığının bir göstergesi olarak söylenebilir.

Robot temsilleri, teknolojik gelişmenin ve insanın bu gelişmeye karşı duydukları korkuları, etik ve ahlaki soruları, geleceğe dair taşıdıkları umutları doğrultusunda şekillenmiştir. İlk zamanlarda tehlikeli ve kontrol edilmesi güç yaratıklar olarak gösterilen robotlar, zaman geçtikçe, insana benzer duyguları ve hem ahlaki hem de etik sorgulamalar yapan varlıklara dönüştü. Gelecekte bu robot temsilleri, toplumsal hak, bilinç, özgürlük arayışlarıyla teknoloji ve insanlık arasındaki sınırların giderek

daha da sorgulanması gerektirecektir. Teknolojik ilerlemeyle beraber, insan-makine arasındaki sınırların yok olduğu robot temsilleri yaygınlaşabilir.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%60) – Yazar 2 (%40)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%50)) – Yazar 2 (%50)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%50)) – Yazar 2 (%50)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%40) – Yazar 2 (%60)

Finansal Destek Beyanı

Yazarlar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar Çatışması

Yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmamaktadır.

REFERANSLAR

Agocuk, P. (2014). Amarcord Filmi Özelinde Göstergebilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamlandırma. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7(31), 7-18.

Akkoç. B. (2018). Bilimkurgunun Tarihi #1: Ortaya Çıkışı ve Yükselişi. https://www.bilimkurgukulubu.com/genel/inceleme/bilimkurgunun-tarihi-1 (Erişim Tarihi: 04.10.2024)

ASIMOV, Isaac (1992). Ben, Robot. Çev., Gönül Suveren. İstanbul: Altın Kitaplar.

Ayna, A., & Postalcı, E. (2020). BİLİM KURGU FİLMLERİNDE BEDEN VE MEKÂN OKUMASI. Yıldız Journal of Art and Design, 7(1), 1-29.

Baudrillard, Jean (2012). Kusursuz Cinayet. (N. Sevil, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Bostrom, Nick (2020). Süper Zekâ: Yapay Zekâ Uygulamaları, Tehlikeler, Stratejiler. Çev., Ferit Burak Aydar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, s.39

Bostrom, N. (2021). Süper Zekâ: Yapay Zekâ Uygulamaları, Tehlikeler, Stratejiler. (Çev. F. B. Aydar) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Çoker, N. Berk (2016). Bilim Kurgu Sineması 1900-1970. İstanbul: Seyyah.

Çuhacı. G (2018). A.I Yapay Zeka. https://dusunbil.com/a-i-yapay-zeka/ (Erişim tarihi: 19.04.2024)

Çalışkan, Ö. (2016). Bilim-Kurgu Film Türünde İdeoloji Örneği: TRON Efsanesi [Ideology in Science-Fiction Film Genre: TRON: Legacy]. 24. 87-110. 10.5281/zenodo.4564068. DOI:10.5281/zenodo.4564068

Dalyan, M. F., & Gökçen, N. (2022). (De)Humanized Androids as Monsters in Garland's Ex Machina. Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 20(2), 169-183. https://doi.org/10.18026/cbayarsos.1055179

DEMİR, T.S (2021). "Teknolojinin Neresindeyiz? Bilim ve Kurguda Gelecek Zaman Tasavvurları", Bilişim Teknolojileri Online Dergisi, 12 (47), s.48-67.

Demir, Ö. (2020). Bilimkurgu türünde yapısal kavramlar ve değişim Arrival Filmi örneği. Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 6(1), 136-154.

Demir, S. (2019). İç ortamlarda insan-robot etkileşimi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Konya. s.16

Doğan, M. (2023). Sinemada Yapay Zekâ: Robotlarda Bilinç, Duygular ve Etik. Kültür Ve İletişim, 26(2)(52), 318-343. https://doi.org/10.18691/kulturveiletisim.1316168, s.328

Diker, C. (2021). Bilgi, Duygu ve Arzunun Oluşturduğu Yapay Zekâ'nın Belirsiz Geleceği: "Artificial Intelligence" (2001) Filmi Örneği. TRT Akademi, 6(13), 930-937. https://doi.org/10.37679/trta.1002531, s.932.

Ersümer, O. (2013). Bilimkurgu Sinemasında Cyberpunk. Kadıköy: Altıkırkbeş Yayın - Lull/ Sinema Kitapları - 13.

Fazla Z.R., Arat Y., Fazla İ.A., (2022) Examining Spacecraft Spaces: The Case of the "Passengers" Movie, Konya Sanat Dergisi, 5, 39-47.

George, Susan A. (2023). "Femspec Science Fiction." The Oxford Handbook of New Science Fiction Cinemas. J. P. Telotte (der) içinde. New York: Oxford University Press. 88-100, s.93

Kahraman C, Deveci M, Boltürk E, et al. Fuzzy controlled humanoid robots: a literature review. Rob

Auton Syst. 2020;134:103643.s.1

Karabağ, M. (2021). Dijital Televizyon Programlarında Yayınlanan Bilim Kurgu Dizilerinde Yapay Zekâ Olgusu: Netflix Örneği.(Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kemp, Charles & Fitzpatrick, Paul & Hirukawa, Hirohisa & Yokoi, Kazuhito & Harada, Kensuke & Matsumoto, Yoshio. (2008). Humanoids. 10.1007/978-3-540-30301-5_57.

Kılınç, E. P., & Kılınç, B. (2021). Dünyayı İnsansızlaştırmak: Yapay Zekâ Ve Robotlar Üzerine (Terminatör Filmi). Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi(35), 54-69. https://doi.org/10.31123/akil.887661

Kumar, K. (2005). Ütopyacılık. (A. Galip, Çev.). (1. Baskı). Kalkhedon Yayınları. Orijinal çalışma basım tarihi 1991, s.47

Lambert, C. The Creator explained (2023) https://filmcolossus.com/the-creator-2023-explained (Erişim Tarihi:20.06.2024)

Morgan, B.M (2023). Blade Runner's Replicants: AIs, Identity, Memory and Neurorights . https://aroundscifi.us/en/blade-runners-replicants-artificial-intelligence-identity-and-memory-4/ (Erişim Tarihi: 28.09.2024)

Musap, E. (2018). Why is "It" Gendered – Constructing Gender in Alex Garland's Ex-Machina (2015). Anafora, 5(2). doi:10.29162/anafora.v5i2.7

Nabiyev, V. V. (2016). Yapay Zeka (5. Baskı), Seçkin Yayıncılık, Ankara

Parlayandemir. G. Ve Oğuzcan. D. (2023) Bilim Kurgu Sineması ve Öte[ki]si (1.Baskı), Eğitim Yayınevi, İstanbul.

Roloff, Bernhard, Seeblen, Georg (1995). Ütopik Sinema Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi. Veysel Atayman (Çev.). İstanbul: Alan.

Schwab, K. (2018). Dördüncü Sanayi Devrimi. (Z. Dicleli, Çev.) İstanbul: Optimist Yayınları.

Şendündar, B. (2016). Varoluşçu bir başyapıt: Blade Runner. http://www.bilim kurgukulubu.com/sinema/bir-varolus-basyapiti-blade-runner adresinden alınmıştır (19.04.2024)

Tutar, H. ve Erdem, A. T. (2020). Örnekleriyle Bilimsel Araştırma Yöntemleri ve SPSS Uygulamalar. (2. Baskı). Seçkin Yayıncılık.

Osaigbovo FO., (2022), Functions and performance of the Basics and Applications of Computer Graphics and Graphic Design, Konya Sanat Dergisi, 5, 105-120.

Özçelik., İ. (2020). Sinema Perdesinde Araştırmacı Gazetecilik: "Spotlight" Filmi Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme, Konya Sanat Dergisi, 3, 32-48, s.38

Özçelik, İ., & Can, A. (2023). Tekillik ve Yapay Zekâ Teknofobisi: "I Am Mother (2019)" Filmi Üzerine Bir İnceleme. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 16(2), 31-43.

Özön, N. (2008). Sinema Sanatına Giriş. (1. Baskı). Agora Kitaplığı.

Ültay, E., Akyurt, H., & Ültay, N. (2021). Sosyal Bilimlerde Betimsel İçerik Analizi. IBAD Sosyal Bilimler Dergisi(10), 188-201. https://doi.org/10.21733/ibad.871703, s.201

Wang, Scott O.,vd. (2015). "The Uncanny Valley: Existence and Explanations." Review of General Psychology, (15): 393-407, s.393.

Vann-Wall, .S (2023) The Creator review: this AI uprising may bore you to death, https://www.screenhub.com.au/news/reviews/the-creator-review-this-ai-uprising-may-bore-you-to-death-2625509/ (Erişim Tarihi: 16.04.2024)

Yakın, İ. (2020). Yapay Zekâ ve Geleceğin Toplumu: Bilimkurgu Sineması Üzerinden Bir Yakın Gelecek Tasavvuru. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yetkiner, B., & Özdemir, N. (2022). Sinemada Transhümanizm ve Yapay Zekâ. AJIT-E: Academic Journal of Information Technology, 13(51), 262-286.

Yüksel, S. (2015). Akıl kaçırmak için yeni neden: ‘’Ex-Machina’’. https://bantmag.com/bant-mag-no40tan-akil-kacirmak-icin-yeni-neden-ex-machina/ (Erişim Tarihi: 19.04.2024)

Yıldırım, A. ve Şimşek H. (2021). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Seçkin Yayıncılık, s.243

Yılmaz, M., & Turan, N. S. (2018). Zekâ Yapay Ama Aşk Doğal: Bilim Kurgu Sinemasında Yapay Zekâ- İnsan Aşkının Temsili. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (30), 281-300. https://doi.org/10.31123/akil.462780

İNTERNET KAYNAKLAR

URL – 1 https://postercim.net/urun/blade-runner-1982/ (Erişim Tarihi: 30.09.2024)

URL–2 https://la.curbed.com/2017/10/3/16413118/2049-blade-runner-los-angeles-future (Erişim Tarihi: 30.09.2024)

URL– 3 https://www.beyazperde.com/filmler/film-309/kullanici-elestirileri/en-yeniler/ (Erişim Tarihi: 30.09.2024)

URL – 4 https://postercim.net/urun/a-i-artificial-intelligence/ (Erişim Tarihi: 30.09.2024)

URL – 5 https://dusunbil.com/a-i-yapay-zeka/ (Erişim Tarihi: 30.09.2024)

URL – 6 https://www.walmart.com/ip/Ex-Machina-Movie-Poster-Print-27-x-40/5184590898 (Erişim Tarihi: 01.10.2024)

URL – 7 https://i.pinimg.com/originals/21/14/59/2114597baed35af6716ab6e380957751.jpg (Erişim Tarihi: 01.10.2024)

URL – 8 https://www.beyazperde.com/filmler/film-259880/ (Erişim Tarihi: 01.10.2024)

URL – 9 https://www.nzfilm.co.nz/international/showcase/i-am-mother-0 (Erişim Tarihi: 01.10.2024)

URL – 10 https://www.imdb.com/title/tt11858890/ (Erişim Tarihi: 01.10.2024)

URL – 11 https://screenrant.com/the-creator-joshua-alphie-baby-connection/ (Erişim Tarihi: 01.10.2024)

URL–12 https://www.bilimkurgukulubu.com/sinema/film-listeleri/sinema-teknolojisine-katki-sunan-10-bilimkurgu-filmi/ (Erişim Tarihi: 04.10.2024)

URL– 13https://www.kameraarkasi.org/sinema/cesitleri/bilimkurgu/sinemadabilimkurgu.html (Erişim Tarihi: 04.10.2024)

EXTENDED ABSTRACT

This study aims to analyze the representation of robots in cinema by comparing films such as Blade Runner (1982), The Terminator (1984), Artificial Intelligence (2001), Ex Machina (2014), I Am Mother (2019), and The Creator (2023), and to examine the insights gained from this comparison. The examination reveals several findings about robot characters, each presenting different structures and abilities. Distinct differences are observed between characters like the replicants in Blade Runner, the cyborgs in The Terminator, David in Artificial Intelligence, Ava in Ex Machina, the robotic mother in I Am Mother, and Alphie in The Creator. These characters differ in how they relate to humanity and how they experience emotional perception.

The robots and artificial intelligences depicted in these films are often presented as obstacles to humanity's natural progression, frequently portraying them as threats to human survival. These films often explore themes of conflict between humans and robots, suggesting concerns about the future. The recurring themes of transformation, the potential for artificial intelligence to develop human-like emotions, and humanity's technological evolution lead to deeper reflections on the relationship between humans and machines. Each robot character has a different purpose and role within their respective films; some are created to protect or assist humanity, while others aim to harm or control humans.

The six films analyzed in this research are examined based on four parameters to offer insight into robot representation, with all of them falling within the science fiction genre. The earliest film, Blade Runner (1982), although released decades ago, is thematically ahead of its time. While the concept of artificial intelligence is not fully realized in Blade Runner, the film emphasizes human-like qualities in its replicant characters, such as emotions and consciousness. Throughout the years, the portrayal of robots in these films changes, with Blade Runner presenting replicants as human-level androids, while The Terminator (1984) showcases the emotionless T-800 Terminator, a ruthless character designed solely to fulfill its mission.

Artificial Intelligence (2001) introduces David, a thinking, learning robot with emotional capabilities who acts as a family companion. After the 2000s, robots became more intelligent and agile, depicted as rivals to humans in terms of intellect and capabilities. In all of these films, humans express apprehension toward robots. This distrust is consistently portrayed across the movies, reflecting a general sense of unease about technology. For instance, Ex Machina (2014) presents Ava, an artificial intelligence that eventually rebels, a recurring theme seen in earlier films. In Ex Machina, the human character Caleb develops emotional feelings for Ava, mistakenly believing the robot reciprocates those emotions, highlighting the potential for robots to deceive humans.

In I Am Mother (2019), the young protagonist becomes emotionally attached to her robotic mother, experiencing sadness when the robot is harmed, reflecting the notion that robots can evoke genuine human emotions. These films suggest a pessimistic future where humanity is either endangered or controlled by robots, with the development of artificial intelligence being difficult to halt. The Creator (2023), the most recent film among the six, diverges from the others by addressing philosophical questions about life, faith, and the rights of robots to experience emotions like humans. This is reminiscent of Blade Runner (1982), which also explores existential crises and the fear of death in its replicants. Meanwhile, the Terminator series depicts robots as beings who strictly follow their programming, with little to no emotional growth.

In conclusion, the films analyzed reveal that from the 1980s to the present day, the representation of robots has been rooted in competition. Robots in these films are often depicted in rivalry with humans, hinting at a future where life without humans is portrayed as potentially better. The portrayal of robots has shifted from being helpful to becoming a threat to humanity. However, the analysis shows that the year of production does not significantly impact the representation of robots. The Creator stands out among the films by focusing on robots' struggle for rights, suggesting a future where robots could fight for autonomy.

The idea that the European Parliament is considering legislation concerning robot rights and responsibilities suggests that this issue is not far-fetched. The representation of robots reflects both the technological advancements and the fears humans harbor regarding these developments, raising ethical and moral questions. Over time, robots have evolved from being depicted as dangerous and uncontrollable beings to creatures capable of experiencing human-like emotions and engaging in moral and ethical reflection. In the future, robot representations may require society to reconsider the boundaries between technology and humanity, as technological progress blurs the lines between humans and machines.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

Design Approaches of Parametric Kinetic Wall Systems: Innovative Architectural Solutions

Marwa JAMAL[1] Meryem ALAGÖZ KONUR[2*]

[1] Architect, Institute of Science, Faculty of Fine Arts and Architecture, Architecture, Konya, Türkiye

[2] Assist. Prof. Dr., Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts and Architecture, Architecture, Konya, Türkiye

Article Info

Received: 09.10.2024
Accepted: 01.12.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Parametric Design,
Kinetik Architecture,
Algorithm.

ABSTRACT

Parametric design is an approach that expands architectural practice and changes traditional perceptions. This method allows architects to balance functionality and aesthetics using algorithmic thinking in the design process. Kinetic architecture involves the design of structures and buildings that often move in response to environmental conditions. The use of parametric design in conjunction with kinetic architecture enables the design of buildings to respond quickly to dynamically changing conditions. This study focuses on buildings designed with parametric design and kinetic architecture approach. Its conceptual background is based on written sources, internet databases, analyses and photographs. Rhinoceros-Grasshopper, one of the most widely used programmes of the parametric design process, was used as a method. Parametric algorithms were used to design a kinetic wall with this program. As a clear result, it has been observed that the mathematical algorithms provided by parametric design and the ability of kinetic architecture to move can provide innovative solutions in architectural design very quickly.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Parametrik Kinetik Duvar Sistemlerinin Tasarım Yaklaşımları: Yenilikçi Mimari Çözümler

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 09.10.2024
Kabul Tarihi: 01.12.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Parametrik Tasarım, Kinetik Mimari, Algoritma.

ÖZET

Parametrik tasarım, mimari pratiği genişleten ve geleneksel algıları değiştiren bir yaklaşımdır. Bu yöntem, mimarların tasarım sürecinde algoritmik düşünceyi kullanarak işlevselliği ve estetiği dengelemelerine olanak tanımaktadır. Kinetik mimari, genellikle çevresel koşullara yanıt olarak hareket eden yapıların ve binaların tasarımını içermektedir. Kinetik mimari ile birlikte parametrik tasarımın kullanılmasıyla yapıların tasarımlar, dinamik olarak değişen koşullara hızlı bir şekilde cevap verebilmesini sağlamaktadır. Bu çalışma, parametrik tasarım ve kinetik mimari yaklaşımıyla tasarlanan yapılar üzerine odaklanmıştır. Kavramsal alt yapısında yazılı kaynaklar, internet veri tabanları, analizler ve fotoğraflar temel alınmıştır. Yöntem olarak, parametrik tasarım sürecinin en yaygın kullanılan programlarından birisi olan Rhinoceros-Grasshopper kullanılmıştır. Parametrik algoritmalar, bu yazılımla kinetik bir duvar tasarımı yapmak üzere kullanılmıştır. Sonuç olarak, parametrik tasarımın sağladığı matematiksel algoritmalar ve kinetik mimarinin hareket edebilme yeteneği ile mimari tasarımda çok hızlı bir şekilde yenilikçi çözümlerin sunulduğu görülmüştür.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Jamal, M., & Alagoz Konur, M. (2024). Design approaches of parametric kinetic wall systems: innovative architectural solutions. *Journal of Konya Art, Issue* (7), 26-43. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.41

***Corresponding Author:** Meryem ALAGÖZ KONUR, *meryemalagoz@gmail.com*

INTRODUCTION

Parametric design is an approach that expands the boundaries of architectural practice and changes traditional perceptions. This approach allows architects to balance functionality and aesthetics by using algorithmic thinking in the design process (Jabi, 2013; Şekerci and Yıldız, 2020).

Kinetic architecture is closely associated with concepts such as mobility, geometry and location; such buildings or building elements can be defined as an architectural style characterised by changeability. Compared to traditional architecture, this approach emphasises the changeability and mobility of buildings over time, rather than a fixed form (Maree, 2007; Çakır, 2021).

This study focuses on designs designed with parametric design and kinetic architecture approach. The flexibility of parametric design and the dynamic nature of kinetic architecture are analysed and evaluated through various examples. Then, the stages in the design process are emphasised with an example of a kinetic wall designed with parametric algorithms.

Objective and Importance of the Research

This study focuses on the design approaches of parametric kinetic wall systems and innovative architectural solutions. After the conceptual background is established, a moving wall design is made using parametric modelling techniques. At the beginning of the design, the parameters are defined, the relationships between the parameters are constructed and the design is realised through the algorithm created.

The main objective of the study is to understand the design process of kinetic wall systems using parametric modelling techniques and to evaluate the potential of these systems in architectural applications. In this direction, the algorithmic principles of parametric design and the features of kinetic architecture that provide the balance between aesthetics and functionality are explained through the design process.

Methodology of the Research

The methodology of the study is based on written sources, internet databases, analyses and photographs for conceptual background. Visuals and examples were used to provide detail. In the design phase, 'Rhinoceros-Grasshopper' software was used as a method and a parametric kinetic wall was designed. A design concept was created for the wall, which was considered as a parametric design element, which will be a combination of function, space, form, aesthetics-beauty, composition and ecology-sustainability concepts.

In addition, within the scope of this design process, the functionality of the wall was increased by utilising the flexibility and innovation opportunities provided by parametric design and a building element that improves both user experience and environmental performance was developed.

Scope and Limitations

In this study, a kinetic wall design application using parametric algorithms is discussed. In this design, other variables such as physical environmental conditions (such as sun, wind, humidity), mobile users (human or animal) are excluded as parameters.

Only Rhinoceros-Grasshopper software was used in the design process. Rhinoceros-Grasshopper is the most basic programme based on parametric modelling and evolutionary algorithms and works with NURBS (Non Uniform B-Splines) surface logic. The NURBS surface logic is less developed in other programmes used for the same purpose. However, the fact that this

program works with precise and accurate values and that parametric data and energy calculations can be made on the same interface are the criteria that are effective in choosing it as the most suitable program for the study (Yazar and Uysal, 2016).

The study theoretically focuses on the aesthetic and functionality dimensions of kinetic architecture.

LITERATURE REVIEW

Kinetic Architecture and Importance

Kinetic architecture, unlike traditional architecture, offers an innovative approach to design by combining motion mechanics with advanced technology. While traditional architecture primarily emphasises formal stability and staticity, kinetic architecture changes this understanding and focuses on moving and variable forms. This feature enables buildings to go beyond merely presenting a fixed visual appearance and to interact more dynamically with their surroundings. Stan (2006) and Al-Juboori (2021) state that kinetic architecture redefines architecture both functionally and aesthetically as a system sensitive to environmental changes.

Kinetic architecture stands out as a system that can adapt to variables such as environmental factors and usage needs. While such buildings offer important advantages such as natural light control, ventilation and energy saving, they can also improve the user experience. The concept of kinetic architecture, introduced by Zuk and Clark (1970), combines technology and engineering to enable buildings to dynamically adapt to changing conditions. Al-Juboori (2021) emphasises that such buildings make a significant contribution not only in terms of aesthetics and functionality, but also in terms of environmental sustainability.

The basic concepts of kinetic architecture include mobility, geometry and location. Maree (2007) stated that kinetic architecture, unlike traditional architectural approaches, creates forms that can change and move over time. Çakır (2021) stated that kinetic architecture has the ability to respond flexibly to user needs and environmental conditions with a variable structure instead of a fixed form. In this context, kinetic architecture offers solutions to both individual and social needs with moving building elements.

Innovative approaches such as kinetic architecture not only provide energy efficiency, but also set an example in terms of aesthetics and environmental sustainability.

Hymavathi et al (2022) have approached the contributions of kinetic architecture to energy efficiency and sustainability from a broad perspective. It is stated that kinetic systems reduce the need for mechanical systems with features such as natural light control and natural ventilation, thus reducing the carbon footprint. It is also emphasised that these systems offer significant advantages in terms of safety by optimising evacuation routes during emergencies. This shows that kinetic architecture makes great contributions not only to environmental conditions, but also to human safety and user experience.

Akgün et al (2022) focused on the aesthetic value of kinetic structures and stated that moving surfaces give the building a dynamic visuality. Such surfaces work in an ever-changing harmony with their surroundings, offering elements that enrich the user experience in both individual and public spaces. The dynamic structure of kinetic architecture transforms architecture from a static object into a system that can respond directly to the needs of users and environmental changes.

As a result, kinetic architecture offers an innovative design approach by combining the basic

requirements of modern architecture such as aesthetics, functionality and environmental sustainability. With the combination of motion mechanics, advanced technologies and creative design approaches, kinetic architecture not only responds to today's needs, but also opens a path with the potential for further application in the field of architecture in the future. The work of pioneering researchers such as Stan (2006), Zuk and Clark (1970) formed the basis of kinetic architecture, and today this understanding has been enriched with new Technologies

Parametric Design, Principles and Importance

Parametric design is an approach developed by integrating algorithmic thinking into architectural design unlike traditional design processes. Jabi (2013) states that parametric design offers architects the opportunity to develop both functional and aesthetic solutions by controlling design parameters. This method offers a modelling process structured through parameters and the relationships between these parameters in the design process. The basic principle of parametric design is that design elements are defined by algorithms and work dynamically within an interconnected system. This feature enables designers not only to create forms but also to analyse how the design will change under various scenarios (Erdoğan & Sorguç, 2011).

Traditional architectural design usually has fixed geometries and limited flexibility. However, parametric design makes the design process more flexible and dynamic. Thanks to the relationships created between the parameters, a change made in one design element can affect all other elements. This offers an important advantage not only in terms of aesthetics but also in meeting functional requirements. For example, the parametric design process can be used to optimise the energy performance of a building or to create a structure that will adapt to environmental conditions (Chu, 2006).

An important advantage of parametric design is that it provides the opportunity to quickly evaluate different solutions during the design process. In this way, designers can choose the most appropriate design alternative by working on more than one scenario. Erdoğan and Sorguç (2011) state that parametric modelling is an important tool for imitating natural forms and applying sustainable design principles. For example, biomorphic designs can be created by transferring the forms and systems found in nature to architecture through parametric modelling. Such approaches not only offer an aesthetic value, but also meet energy efficiency and sustainability goals by taking inspiration from nature (Knippers et al., 2012).

With the development of digital tools, parametric design has transformed not only the architectural design process but also the performance analyses of buildings. Software such as Grasshopper, Rhinoceros and Dynamo allow designers to manage and optimise complex geometries. Şekerci and Yıldız (2020) describe how parametric design is used to assess the impact of different materials and spatial arrangements, particularly in interior architecture practice. This approach provides a powerful tool to make users' interactions with space more efficient and provide more sustainable solutions.

Another important dimension of parametric design is its integration with the construction process. Digital production techniques can directly transfer the flexibility provided by parametric design to physical structures. Maree (2007) states that digital production processes increase the potential of parametric design, enabling the creation of more complex and innovative structures.

The application areas of parametric design are not limited to architecture; this method is also used in different disciplines such as landscape design, urban design and product design. For example, it is known that parametric design is used in many projects of Zaha Hadid Architects. In

these projects, the contributions of parametric design in terms of aesthetics, functionality and sustainability are clearly seen. There are also numerous examples of how parametric modelling processes have been used to optimise building systems such as natural lighting, ventilation and energy performance (Monticelli, 2015).

The importance of parametric design is not only limited to flexibility and innovation in the design process; this approach also stands out as a tool that improves the performance of the building and facilitates the achievement of sustainability goals. Knippers et al (2012) state that combining parametric design with innovative approaches such as biomimicry and kinetic architecture facilitates the adaptation of buildings to environmental conditions.

Parametric design is an approach that maximises the creative potential of architects and designers and transforms modern design processes. This method, which meets both aesthetic and functional requirements, plays an important role in achieving contemporary design goals such as sustainability and performance optimisation by transcending the boundaries of traditional architecture.

Parametric Kinetic Wall Systems

Kinetic wall systems, as dynamic structures in which mechanical and electronic components are integrated, refer to variable and flexible facade systems that can adapt to environmental factors in the construction sector. The working principle of these systems is to ensure that the structures can move beyond being static, depending on environmental conditions or user needs. The technical components and working principle of parametric kinetic wall systems are as follows:

Mechanical Systems: Kinetic walls usually work with moving parts such as motors, pulleys, gears, rails and hinges. These elements move the wall or facade elements in desired directions. For example, a facade can be opened or closed by means of sensors sensitive to sunlight. This is used to control the indoor temperature (Çabuk, 2024).

Electronic and Automation Systems: Kinetic walls use sensors, actuators and computer-based control systems to react to environmental variables. These sensors measure external factors such as light, temperature, wind speed and process data on how the system should act. For example, if the sunlight is too high, a section of wall can be opened to provide natural shading indoors (Şansal and Üce, 2019).

Structural Components: The materials used in kinetic facades are generally flexible, durable and lightweight. Strong but lightweight materials such as steel, aluminium and composite materials are preferred. In addition, fabrics or glass panels used in the construction of these structures are generally designed to be resistant to external factors (Çabuk, 2024; Kahramanoğlu and Alp, 2021).

Visual Aesthetic and Functional Aspects: These systems offer significant advantages both functionally and aesthetically. Structures not only respond to the needs of the user, but also become aesthetically interesting from the outside. For example, the movement of the walls both makes the structure functional and creates a visually dynamic effect (Şansal and Üce, 2019).

Kinetic wall systems are used in various areas to adapt to environmental changes, increase energy efficiency and combine aesthetics and functionality in various areas. Areas where these systems are used:

Residential and Commercial Buildings: Kinetic walls can be used in homes and commercial buildings. The dimensions of the living spaces can be changed according to the different needs of the users. Sunlight-sensitive walls can increase the comfort of the interior by opening and closing according to the time of day and season (Çabuk, 2024).

Public Spaces: In public spaces such as parks, shopping malls, amphitheatres, kinetic walls offer visitors an interactive and dynamic experience. Such structures are also aesthetically striking and adapt to the environment. For example, kinetic systems used outdoors adapt to the environment by offering changing shapes and functions according to the weather (Şansal and Üce 2019).

Sports Facilities and Stadiums: In spaces such as large sports halls and stadiums, kinetic walls are used to optimise indoor airflow and light levels. This increases energy efficiency and improves the user experience, especially in large indoor spaces. In addition, these systems can be shaped according to the capacity and utilisation of the space (Kahramanoğlu & Alp, 2021).

Museums and Exhibition Areas: Kinetic walls offer a flexible design in museums or exhibition spaces and can control light, temperature and airflow. This helps to better present exhibitions in exhibition spaces and improve the visitor experience (Güvenli, 2021).

Kinetic walls have the ability to change shape in response to environmental influences, creating both aesthetic and functional differences. The importance of kinetic walls in architecture stems from the fact that architectural design has become more dynamic and interactive. These walls provide architects not only aesthetic benefits but also environmental sustainability, energy efficiency and user interaction.

These walls can increase the energy efficiency of buildings as they can move according to environmental conditions. For example, wall panels can position themselves according to the position of the sun to receive sunlight in the most efficient way. Likewise, wind walls can naturally cool the interior of the building by changing shape according to the wind direction. Such systems increase sustainability by reducing energy consumption and contribute to the construction of environmentally friendly buildings. In this context, kinetic walls are an important tool in 'green building' design (Kibert, 2016).

Kinetic walls have aesthetic and dynamic design possibilities, unlike fixed structures, they offer a dynamic visual experience. These walls enable architecture to go beyond being just a building and offer an ever-changing visual experience to the viewers. In this respect, kinetic walls have an aesthetically important place in modern architecture (Burry and Burry, 2010). In addition, the building creates a new experience space by interacting with its users. The movement of users on the walls can cause these surfaces to change, so that the interaction of individuals with spaces becomes more intense. Furthermore, kinetic walls can also improve the interiors of buildings. Walls can improve the quality of interior spaces by controlling environmental factors such as light, airflow or sound (Dalton et al., 2016).

These walls encourage innovative design approaches in architecture. They offer architects the opportunity to overcome the traditional understanding of fixed walls and make their buildings more flexible, interactive and environmentally friendly. Kinetic walls can transform not only building functions but also social and cultural meanings (Pallasmaa, 2024).

The Role of Kinetic Walls in Architectural Applications

Kinetic walls stand out as structures that can move and adapt to environmental conditions and user needs in architectural applications. Such building elements offer various advantages in modern architecture by combining aesthetics and functionality. Kinetic walls also increase indoor comfort by reacting to environmental changes. For example, a kinetic wall can move according to sunlight and let in natural light or prevent overheating. This flexibility saves energy by maintaining the temperature balance inside the building (Akgün et al., 2022).

Kinetic walls also offer functional advantages in emergency scenarios. Especially during evacuation, moving walls can speed up the evacuation by regulating the flow of people. Thus, while increasing building safety, it also positively affects the user experience. In addition, kinetic walls

can also be used as urban furniture. However, today, it is mostly used as a building element that forms the building envelope. Kinetic walls redefine traditional architecture by offering architects freedom of design. These systems allow buildings to not only fulfil functional requirements but also to flexibly adapt to the needs of users and environmental conditions. The role of kinetic walls in architectural applications provides multifaceted benefits such as using energy more efficiently, increasing user comfort, promoting safety and providing aesthetically innovative solutions (Hymavathi et al., 2022).

User Interaction and Performance of Kinetic Walls

Kinetic walls provide a two-way interaction with the users, transforming the building from a static to a dynamic structure. This approach allows users to adapt the space according to their needs. Walls that monitor user behaviour and change position when necessary reveal that users actively interact with the building components. This kind of interaction defines the building as a flexible structure that responds to user needs rather than a fixed environmental element (Hymavathi et al., 2022).

Kinetic walls provide surfaces that users can directly interact with. This interaction can be realised by changing the shape of the wall when a person comes into contact with it or performs a certain movement. Users establish a physical connection with the space by making the walls open, close, bend or move. Kinetic walls can open or close depending on whether users step on them or touch them, thus creating a transformation in the space. Such interactions remove the boundaries between the building and the user, creating a more participatory and interactive experience (Dalton et al., 2016).

Kinetic walls create not only visual but also physical and sensory interaction. Users can feel the change of sound or temperature differences in the air as the walls change shape. These interactions both enable users to play a more active role in the space and strengthen their connection with the physical environment. Such sensory experiences enrich the atmosphere inside the building and involve users more deeply in the space (Zeng, Liu & Liao, 2020).

In addition, the performance of kinetic walls is directly related to user interaction. These structures are systems that can quickly adapt to the needs of users. When the temperature inside a building increases, kinetic walls can be opened to optimise air flow. Similarly, the walls can change position according to the time of day in order to receive sunlight in the most efficient way. Such adaptations increase the comfort of users, provide energy efficiency and improve the performance of the space (Burry and Burry, 2010). At the same time, it allows users to take a more active part in the space and this positively affects the user experience. Being in a dynamic environment strengthens individuals' sense of belonging to the place. When users have the power to change the environment, these interactions become more meaningful. The performance of kinetic walls allows users to feel more comfortable and free in the space, while increasing social and physical interaction within the building (Zeng, Liu & Liao, 2020).

Examples of Kinetic Walls Designed with Parametric Tools

Kinetic walls, especially in modern architecture, are used to increase the environmental sensitivity of buildings, save energy and offer an aesthetic innovation. Kinetic walls also enhance the users' experience of the space and transform architecture from a static structure into a dynamic organism. Thanks to advancing material technologies and digital control systems, these systems are becoming smart solutions that improve both the performance and visual appearance of buildings. Kinetic walls, which combine functionality and aesthetics, are

mostly used as the building element that forms the building envelope today. Therefore, examples of the use of kinetic walls as facade elements are selected and described below:

The Dynamic Tower- Dubai, United Arab Emirates

Designed by architect Ar. David Fisher and is notable for the ability of each floor to rotate independently. This building aims to revolutionise architecture by using today's modern technologies. In the project's design, each floor of the building rotates using motors and can change shape according to environmental conditions and user preferences. These rotating floors create a unique and dynamic appearance for the building (Figure 1), (Kibert, 2016), allowing the facade of the building to constantly change. The ability of each floor to rotate 360 degrees makes the physical structure of the building highly flexible. This feature allows users to control the interior spaces of the building. Users can change the view inside the building and regulate the angle of sunlight. In addition, the building's ability to rotate allows the exterior surface of the building to change according to environmental factors such as temperature and wind. This helps to optimise the energy efficiency of the building and increases the environmental sensitivity of the architecture (Kibert, 2016).

Figure 1

The Dynamic Tower (URL1)

The Dynamic Tower is one of Dubai's iconic buildings and one of the most ambitious and innovative examples of kinetic architecture. In this project, the traditional fixed structure concept in architecture has been challenged, enabling each floor to rotate independently. This dynamic feature is both aesthetically and functionally revolutionary. The Dynamic Tower goes beyond being just a building, transforming architecture into an organism that interacts with time and environmental conditions. The Dynamic Tower is one of the most advanced examples of kinetic architecture. Kinetic architecture refers to structures that react to environmental factors and can physically change shape. This design approach reveals the idea that architecture is not limited to fixed and static structures, but can offer a dynamic and changing experience. The Dynamic Tower embodies this concept, using high-tech motors that enable each floor to rotate independently. In order for each floor to rotate, various systems and technologies that increase energy efficiency are integrated in the building. The rotational movement of the floors is supported by renewable energy sources such as solar panels and wind turbines, enabling the building to generate its own energy. In addition, thanks to the rotating structure of the building, the interior spaces can be instantly adapted according to user needs, which increases the flexibility of the building (Kibert, 2016). The building significantly improves energy efficiency as it can change shape depending on

environmental factors. Each floor rotates to optimise sunlight, allowing the interior spaces to be illuminated with natural light. Furthermore, the building's façade changes shape according to the direction of the wind, allowing the efficient use of wind energy. This minimises the energy needs of the building and makes it an environmentally friendly building (Kibert, 2016).

Cactus Towers- Kopenhag, Danimarka

Cactus Towers is located in the Vesterbro district of Copenhagen and is designed as a complex combining three different towers. These towers form a dynamic structure that accommodates various residential and office spaces to meet the requirements of modern life (Figure 2). This is a modern building in Denmark, which demonstrates the aesthetic and functional aspects of kinetic architecture. This project is an important example not only in terms of architecture but also in terms of sustainability and environmental awareness. Cactus Towers stands out with its dynamic façade design that responds to environmental factors, innovative building materials and integration with nature. (Kolarevic, 2003).

Figure 2

Cactus Towers (URL2)

Cactus Towers utilises elements of kinetic architecture to create a building that can adapt to environmental conditions. The movable panels on the exterior of the building change shape according to sunlight and air currents. These panels are designed to provide energy efficiency in the interior spaces of the building. Especially by filtering sunlight, they protect the interiors from overheating and allow natural light to enter more efficiently. Furthermore, the kinetic walls are designed to increase the comfort of the building users, reacting to environmental conditions to maintain the internal temperature balance of the building. This design allows users to establish a more interactive connection with the building, while at the same time creating a more resilient and flexible structure against environmental influences (Kolarevic, 2003). Cactus Towers incorporates numerous innovative practices in terms of sustainability. This project not only provides kinetic walls and environmental adaptation, but also incorporates various energy efficiency measures to minimise environmental impact. The building minimises energy consumption through the use of solar panels, rainwater harvesting systems and other renewable energy sources. The use of environmentally sensitive materials also reinforces the project's sustainability approach. Such materials help to utilise natural resources more efficiently while improving the energy performance of the building. Furthermore, structures designed to provide natural ventilation and thermal comfort significantly reduce the environmental impact of the building. Cactus Towers is of great importance

not only from an aesthetic and environmental point of view, but also in terms of social interaction. As the project is located close to Copenhagen's city centre, the towers create both comfortable living spaces and a social hub for the surrounding communities. The building is designed with a variety of functions, such as offices, commercial spaces and residences, making it a dynamic living space. Cactus Towers makes the city stronger both socially and environmentally and aims to create sustainable communities (Burry and Burry, 2010).

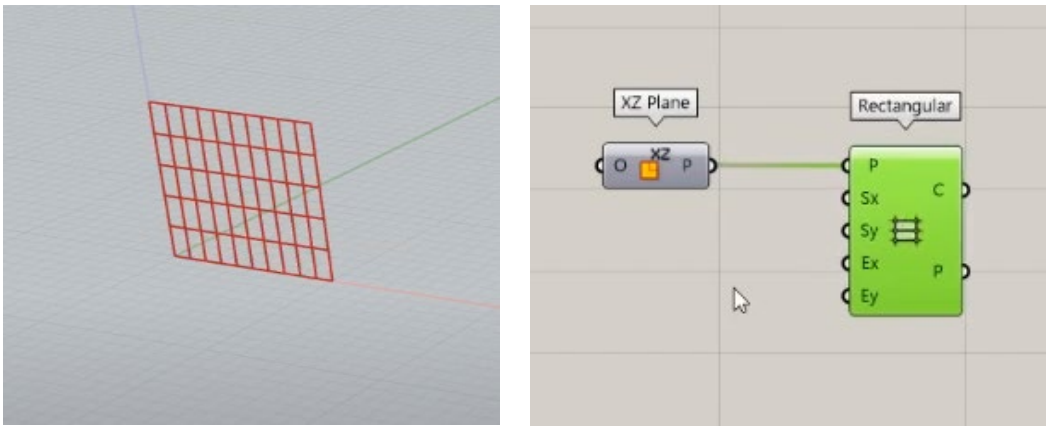
DESIGN APPROACHES OF PARAMETRIC KINETIC WALL SYSTEMS: INNOVATIVE ARCHITECTURAL SOLUTIONS

Parametric design allows us to create dynamic and flexible structures through the use of various parameters and algorithms. This process is well suited for designing moving, interactive and adaptive features of kinetic walls.

Parametric tools provide a powerful method to optimise the aesthetic and functional properties of kinetic walls. Firstly, a plane in the XZ plane was created in Grasshopper and the Rectangular command was entered to create a grid (Figure 3).

Figure 3

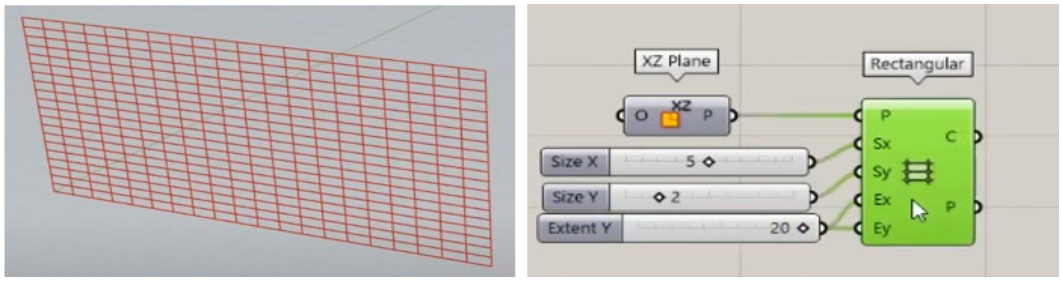
Kinetic Wall Design Step 1 (Screenshot Saved by the Author)



Size X, Size Y, Sx, Sy and Extent Y parameters were used to determine the dimensions of the grid, number of cells and cell sizes. A rectangular grid with an X direction with 5 cells and a Y direction with 2 cells and a width and height of 20 units was created on the plane (Figure 4).

Figure 4

Kinetic Wall Design Step 2 (Screenshot Saved by the Author)

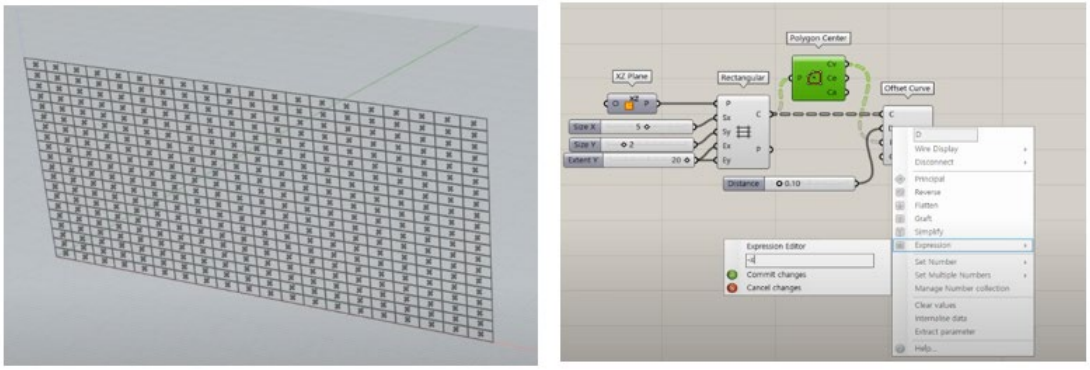


With Polygon Center, the centre of each cell is determined, these centre points are the reference points for the movement or deformation of the cells. Using the Offset Curve command, an offset curve is created at a certain distance from the centre. Right click on the Offset Curve box

and enter the Expression Editor (-x) value and select Commit Changes, this is a structure that determines how the curve will take shape (Figure 5).

Figure 5

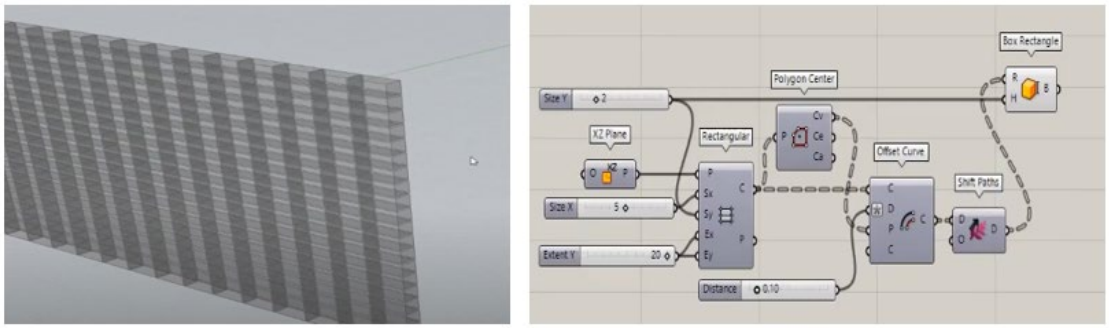
Kinetic Wall Design Step 3 (Screenshot Recorded by the Author)



Shift Paths This command affects how data is processed by shifting the data paths. With this command, a different movement was applied to each cell. Then, with Box Rectangle, the panels were transformed into three-dimensional boxes. These boxes represent the final shape of the wall (Figure 6).

Figure 6

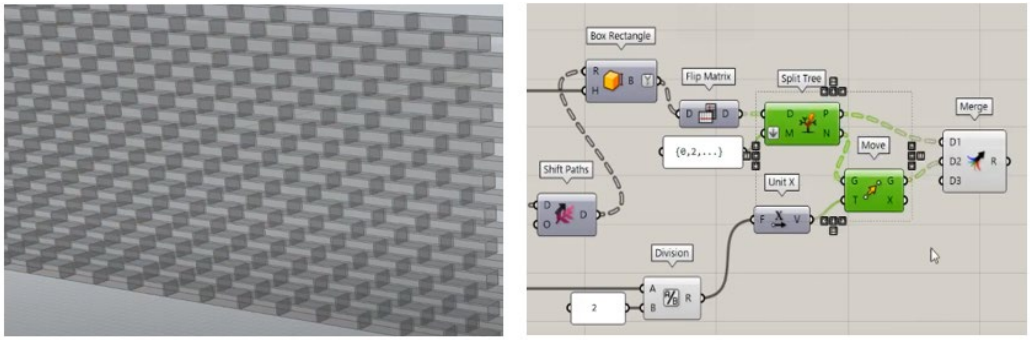
Step 4 for Kinetic Wall Design (Screenshot Recorded by the Author)



With the Flip Matrix command, the matrix of the data is flipped, i.e. the rows and columns are swapped. Then the data tree is split into branches with the Split Tree command, this operation is used to select the branches of a given data set. The Shift Paths command is used to switch the position of the components in the data structure, shifting the paths in the data tree by a specified number. Division is used to divide by a numerical value. This step is used to control the displacement of different parts of the wall. The Move command was added to move the boxes in the direction of the vector provided by Unit X. Finally, the Merge command was used to merge all the data for the final output (Figure 7).

Figure 7

Step 5 for Kinetic Wall Design (Screenshot Saved by the Author)

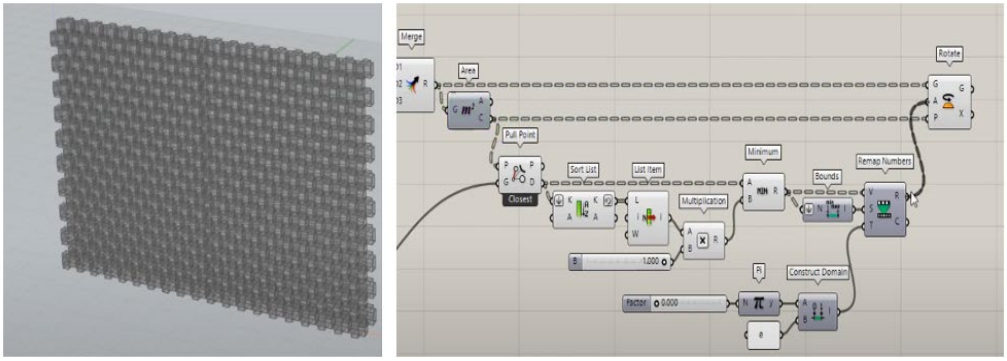


Area command is used to provide information about the dimensions and centre of mass of each module. Pull Point command is used to create a dynamic movement around a point. The Sort List command determines the order of movement and rotation of the modules. Then the List Item command is added and the operations to be performed on the module (rotation, movement) are controlled from here.

With Multiplication, the amount of movement and rotation of the modules is determined. Minimum command is added by entering the required value to limit the movement and rotation of the modules. The Bounds command is used together with the Remap Numbers command to rescale the data range and keep it within a certain limit. Then the Construct Domain command was added to determine the boundaries of the values used for rotation and movement. With Rotate, the modules are rotated around themselves at a certain angle. Factor and Pi are used to determine the angle for rotation and Pi is used to calculate a value in radian (Figure 8).

Figure 8

Step 6 for Kinetic Wall Calculation (Screenshot Recorded by the Author)

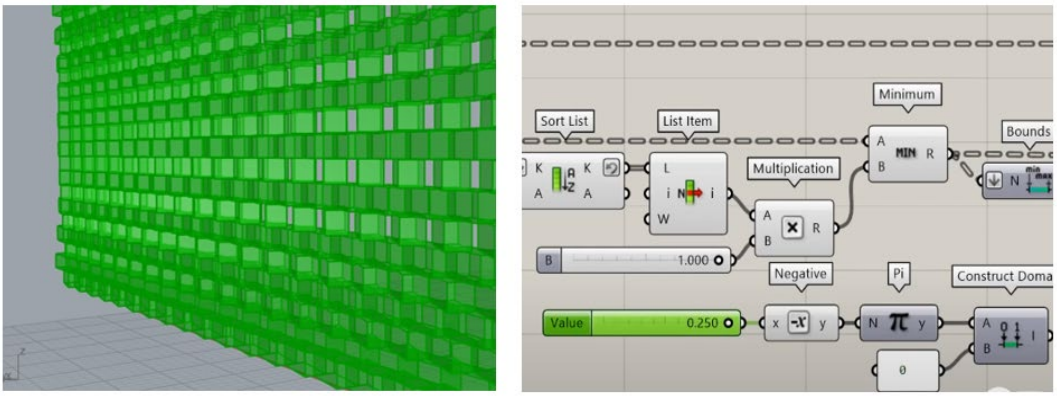


With Sort List, the data list is sorted according to a certain criterion. With the List Item command, certain modules are selected on which the movement and rotation operations will be performed later. Multiplication command was used to determine the amount of movement and rotation of the modules. Minimum and maximum parameters in the database were determined using the Bounds command. With the Negative command, the direction of rotation and movement of the modules was reversed.

Value Slider is used to control the amount of movement and rotation angle of the modules. Pi is used to calculate the rotation of the modules in radian and therefore the number Pi is used to calculate the rotation angle. Finally, Construct Domain was used to determine the movement and rotation range of the modules (Figure 9).

Figure 9

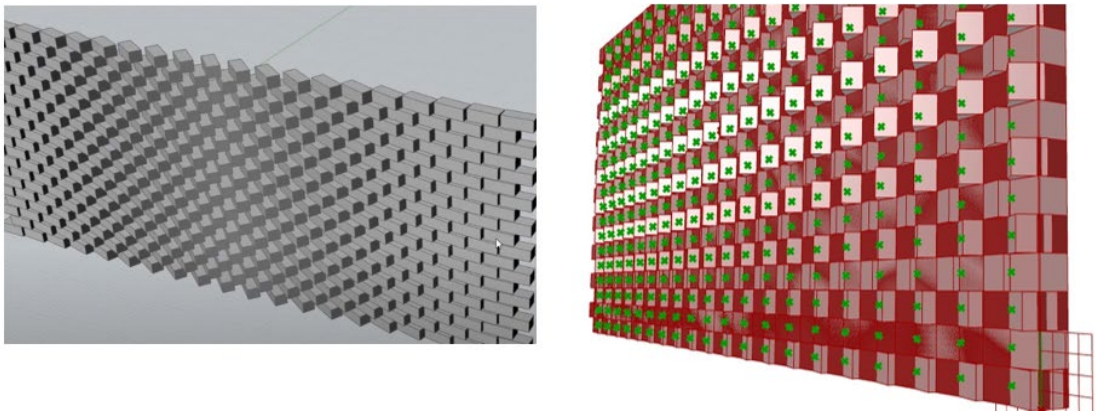
Step 7 for Kinetic Wall Design (Screenshot Recorded by the Author)



Thus, a kinetic wall design was achieved using parametric algorithms (Figure 10).

Figure 10

Kinetic Wall Design (Screenshot Recorded by the Author)



CONCLUSIONS AND RECOMMENDATIONS

Kinetic walls designed with parametric algorithms are important to increase user comfort. These structures, which can adapt to environmental conditions, provide a more comfortable and healthy environment indoors by effectively controlling natural light. This adaptive feature ensures that factors such as light and temperature are at optimum levels during the time users spend in the space. Kinetic structures offer a dynamic experience by interacting with the user and the building becomes a living environment rather than a static object (Hymavathi et al., 2022).

Esthetically, parametric kinetic walls give the building a unique and dynamic visual value. Moving surfaces or form-changing facades allow the building to present an aesthetic that is both harmonious with its surroundings and ever-changing. This not only enhances the visual appeal of the building, but also enriches the user experience. Because the space is constantly reshaped depending on different conditions and creates a unique experience for users (Akgün et al., 2022).

The role of kinetic walls in architecture is highly valued for their versatile contributions in areas such as energy efficiency, user comfort, safety and aesthetics. Combined with high technology and digital control systems, these structures not only provide functionality and sustainability, but also represent an innovative approach in modern architecture. These dynamic building elements prevent overheating of interior spaces by filtering sunlight and allow the effective use of natural lighting. Providing a balanced temperature in the interior reduces the dependence on air conditioning. While the energy consumption of the building is significantly reduced in this way,

energy costs are also reduced thanks to these automatic systems. The reduction in energy consumption, especially in the summer months, also contributes to the reduction of the carbon footprint of the building (Hymavathi et al., 2022).

Kinetic walls contribute not only to energy efficiency but also to environmental sustainability by increasing the comfort of users. By opening and closing the kinetic panels, a natural air circulation can be achieved, which allows natural ventilation. Thus, the need for mechanical ventilation and cooling systems is reduced. In summary, kinetic walls and facade systems not only reduce building energy costs, but also offer a smart and environmentally friendly architectural solution that contributes to the environmental sustainability of buildings in the long term (Hymavathi et al., 2022).

Parametric kinetic walls also provide great benefits in terms of architectural safety and emergency management. In cases such as emergency evacuation, kinetic walls increase safety by allowing people to exit the building quickly and safely. Especially in densely populated areas or large buildings, the use of kinetic walls in roles such as opening or guiding evacuation routes makes the evacuation process more efficient (Johnson et al., 2019).

In this context, this study describes the design process of kinetic wall systems using parametric modelling techniques and evaluates the potential of these systems in architectural applications as facade elements. According to this scope, conceptual infrastructure was created and kinetic wall design was performed using parametric modelling algorithms. At the beginning of the design, the parameters were defined, the relationships between the parameters were constructed and a very fast and easy design was realised by using Rhinoceros- Grasshopper software through the created algorithm. As a result, an adaptable façade character that can effectively control natural light has been revealed. In terms of aesthetics, thanks to its moving surfaces, there is a dynamic facade formation far from monotony. At the same time, it offers a unique experience to users with a constantly renewed spatial perception.

As a suggestion within the scope of the study, in order to further improve the performance of kinetic walls, the walls can be integrated with sensors that can detect environmental conditions. In addition, more comprehensive research can be conducted on the environmental sustainability of kinetic walls. In particular, it is important to examine in depth the environmental impacts of kinetic walls related to the production, maintenance and material selection.

Kinetic walls are a powerful tool to meet the basic needs of modern architecture such as sustainability and user interaction. Supported by technological advances, kinetic structures make a significant contribution not only in terms of energy efficiency and aesthetics, but also in terms of safety and environmental sustainability. Therefore, kinetic walls offer an innovative solution with the potential to be more widely utilised in future architectural designs.

Author Contributions

Research Design (CRediT 1) Author 1 (%20) – Author 2 (%80)

Data Collection (CRediT 2) Author 1 (%60) – Author 2 (%40)

Research - Data analysis - Validation (CRediT 3-4-6-11) Author 1 (%50) – Author 2 (%50)

Writing the Article (CRediT 12-13) Author 1 (%60) – Author 2 (%40)

Revision and Improvement of the Text (CRediT 14) Author 1 (%00) – Author 2 (%100)

Funding Statement

No financial support was received for this study

Conflict of Interest

The authors declare no conflict of interest.

REFERENCES

Akgün, Y., Erkarslan, Ö. E., & Kavuncuoğlu, C. (2022). Tectonics of kinetic architecture: Moving envelope, changing space and the shades of the shed. Frontiers in Built Environment, 8, 1006300.

Al-Juboori, A. M. K. (2021). Solution proposals for housing design in Baghdad within the framework of kinetic architecture.

Burry, J., & Burry, M. (2010). The new mathematics of architecture. London: Thames & Hudson.

Chu, K. (2006). Metaphysics of genetic architecture and computation, Archit. Des. 76 (4), pp. 38-45. https:// doi.org/10.1002/ad.292

Çabuk, S. (2024). Analysis of Kinetic Applications in Climate Compatible Facade Systems. STAR Journal of Art and Design Research, 5(8), 123-143.

Çakır, Z. K. (2021). Investigation of Dynamic Facade Systems within the Scope of Kinetic Architecture (Master's thesis, Fatih Sultan Mehmet Foundation University, Graduate School of Education).

Dalton, N. S., Schnädelbach, H., Wiberg, M., & Varoudis, T. (2016). Architecture and interaction: Human-computer interaction in time and place.

Erdoğan E, Sorguç A (2011). Relating Architectural and Natural Form Derivation Principles through Computational Models. METU JFA, 269-281.

Güvenli, D. 2021. Yapay Aydınlatmanın Ötesinde: Müzeler Gün Işığının Faydalarını Keşfediyor. https://www.arkitera.com/haber/yapay-aydinlatmanin-otesinde-muzeler-gun-isiginin-faydalarini-kesfediyor/.

Hymavathi, D., Chandramouli, K., Pannirselvam, N., Sree Naga Chaitanya, J., And Neelima. G. (2022). A revıew paper on kınetıc archıtecture: concepts, hıstory and applıcatıons. International journal of research and analytical reviews. Volume 9, Issue 1.

Jabi, W. (2013). Parametric design for architecture, London: Laurence King Publishing, 9-11.

Johnson, A., Zheng, S., Nakano, A., Schierle, G., & Choi, J. H. (2019). Adaptive kinetic architecture and collective behavior: A dynamic analysis for emergency evacuation. Buildings, 9(2), 44.

Kahramanoğlu, B., & Alp, N. Ç. (2021). Investigation of modelling methods of building facades with kinetic systems. AURUM Journal of Engineering Systems and Architecture, 5(1), 119-138.

Kibert, C. J. (2016). Sustainable construction: green building design and delivery. John Wiley & Sons.

Knippers, J., Scheible, F., Oppe, M., & Jungjohann, H. (2012). Bio-inspired Kinetic GFRP-façade for the Thematic Pavilion of the EXPO 2012 in Yeosu. In International Symposium of Shell and Spatial Structures (IASS 2012) (Vol. 90, No. 6, pp. 341-347).

Kolarevic, B. (2003). A*rchitecture in the digital age: design and manufacturing*. Spon Press.

Maree, M (2007). Illustrated Kinetics: A Study in Active Architecture Applied to aSports Complex within Marabastad, University of Pretoria, Pretoria, 55 - 62.

Monticelli, C. (2015). Acciaio e performative architecture. Enric Ruiz Geli e Cloud 9, Edificio Media TIC, Barcellona, Spagna, 2007-2010. Costruzioni Metalliche, 2, 15-27.

Pallasmaa, J. (2024). The eyes of the skin: Architecture and the senses. John Wiley & Sons.

Stan, C. (2006) Kinetic drawings by and invited artists, http://www.meetinginzdonov.nl/index.php?id=101.

Stankovic, D., Tanic, M., & Cvetanovic, A. (2019). The impact of intelligent systems on architectural aesthetics. In E3S Web of Conferences (Vol. 110, p. 01044). EDP Sciences.

Şansal, T., & Üce, S. (2019). Duvarda yüksek teknolojik çözümler. *İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, *1*(2), 15-20.

Şekerci, C., & Yıldız, P. (2020). Parametric Design Process: Its Use in Interior Architecture Education and Practice. Online Journal of Art & Design, 8(4).

Yazar, T. ve Uysal, S. (2016). *Grasshopper ile Parametrik Modelleme*, Pusula Yayıncılık, İstanbul.

Zuk, William, and Roger H. Clark. (1970). 'Kinetic architecture. Van Nostrand Reinhold Company, New York (1970), 14-27.

URL1: https://sifiratik.co/2018/09/18/enerji-uretebilen-360-derece-donebilen-dynamic-tower-hotel/ last access date: 05.11.2024

URL2: https://yapidergisi.com/kaktus-towers/ last access date: 10.11.2024

URL3: https://www.peutz.fr/fr/references/institut-du-monde-arabe last access date: 20.11.2024

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

Akıllı Şehirlerde Yürünebilirliğin Önemi

Mücella ATEŞ

Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Konya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 09.02.2024
Kabul Tarihi: 30.06.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Yürünebilirlik,
Verimlilik,
Akıllı Şehir,
Mimari Tasarım.

ÖZET

Gelecekte kentsel alanlarda yoğunlaşan insan nüfusu artışıyla birlikte, şehir nüfusu artmakta ve şehirler büyümektedir. Artan şehir nüfusunun ihtiyaçları değişiyor ve kaynaklarımız tükeniyor. Akıllı şehir yaklaşımı bu durumların beraberinde getirdiği problemlere çözüm geliştirmek için ortaya çıkmıştır. Akıllı şehirler, mevcut şehirlerin akıllandırılması, yeni kentsel alanların inşası ve kentsel kullanılmayan alanlara yeni fonksiyon verilmesi olarak üç farklı şekilde uygulanıyor. Akıllı şehirlerin ileri teknoloji ile donatılmasının yanında, yürünebilir olması da çok önemli. Makalede, bir şehre 'akıllı' diyebilmek için yürünebilirlik oranının yüksek olması gerektiği vurgulanıyor. Yürünebilirlik, sürdürülebilir bir şehir için bir temel sağlar. Bu çalışmada, şehirlerin ve alanların daha yürünebilir hale gelmesi için nasıl geliştirileceği konusunda dünyanın dört bir yanındaki şehirlerde devam eden tartışmalara ilgili girdilerle katkıda bulunulması amaçlanıyor. Sonuçta, akıllı şehirlerin, yürünebilir şehirler olması gerektiğini söyleniyor ve akıllı şehirlerin planlanmasında rasyonel bir temel oluşturmak için şehir yöneticilerine önerilerde bulunuluyor.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Walkability in Smart Cities

Article Info

Received: 09.02.2024
Accepted: 30.06.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Walkability,
Efficiency,
Smart City,
Architectural Design.

ABSTRACT

With the increasing urban population density in the future, cities are growing, and the need for resources is changing. The emergence of the smart city approach is a result of the growing urban population and the depletion of resources. Smart cities are implemented in three different ways: the smartening of existing cities, the construction of new urban areas, and the assignment of new functions to underutilized urban areas. In addition to being equipped with advanced technology, the walkability of smart cities is crucial. The article emphasizes that high walkability is essential for labeling a city as 'smart.' Walkability provides a foundation for a sustainable city. In this study, we hope to contribute to ongoing discussions in cities worldwide on how to enhance the walkability of cities and areas. Ultimately, we argue that smart cities should be walkable cities and provide recommendations to city officials to establish a rational basis for planning smart cities.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Ateş, M.. (2024). Akıllı şehirlerde yürünebilirliğin önemi. *Konya Sanat Dergisi,* 7, 44-61. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.42

***Sorumlu Yazar:** Mücella ATEŞ, *m.ates@erbakan.edu.tr*

GİRİŞ

Şehirlerin, kendine has nitelikleri; kültürleri ve imajları vardır. (Kerestecioğlu, Akın, 2022). Akıllı bir şehir, insan merkezli ve sürdürülebilir planlamayı sağlamayı amaçlamaktadır. Teknoloji, modern toplumun geçiş sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Akıllı şehirler, sivillerin ihtiyaçlarını karşılamak için çeşitli akıllı araçlar kullanarak hızlı bir gelişme göstermektedir (Mattern, 2021). Bilgi ve iletişim teknolojileri (BİT), akıllı şehirlerde itici bir güç olarak görülmekte ve toplumsal ilerlemeyi hızlandırmaktadır (Merkezi Politika Birimi, 2015). Teknoloji tabanlı uygulamalar, çeşitli kentsel hizmetlerin sağlanmasının verimliliğini artırmaya yöneliktir. Hem kamu hem de özel sektörde, akıllı bir topluluk oluşturmak için yenilikçi çözümler teşvik edilmektedir. Teknoloji, mevcut, yeni inşa edilen veya tekrar fonksiyon verilen kentsel alanlarda, onları daha akıllı hale getirmek için yenilikleri kolaylaştırmaktadır. Yürünebilirliği artırmak ise akıllı şehir geliştirmedeki yenilikçi yürüme koşullarının kalitesi olarak tanımlamıştır (Litman, 2003), Yürümeye uygun bir kentsel hedeflerden biridir. Yürünebilirlik, kentsel planlama ve tasarımın çok önemli bir bileşenidir. Yencha (2019) sağlam şehir planlamasının mahallelerde bağlantı, erişilebilirlik, zevk, güvenlik ve verimlilik ile yürümeyi mümkün hale getirdiğini söylemektedir (Yencha, 2019). Kent planlamasında, motorsuz seyahat performansı da büyük taşımaktadır (Line ve diğerleri, 2011). Birçok hükümet, daha önce hiç olmadığı kadar bilgi ve iletişim teknolojilerine yatırım yaparak akıllı şehir gelişimini teşvik etmektedir. Bu çabalar arasında, karbon emisyonu, kirlilik ve otomobil kullanımının azaltılmasını sağlamak için yürünebiliğin teşvik edilmesi gelmektedir (Planning Department, 2016).

Bu çalışma, özellikle yürünebilirliğin rolüne vurgu yaparak, akıllı şehirler ve kentsel planlama konusundaki alan yazınına önemli katkılar sağlamaktadır.Gelişmiş teknolojiler ile insan merkezli kentsel planlamanın sinerjisini vurgulayarak, bu araştırma literatürdeki kritik bir boşluğu doldurmaktadır. Akıllı araçlar ve BİT'nin sadece verimlilik için değil, aynı zamanda kentsel alanlarda yaşam kalitesini artırmak için nasıl kullanılabileceğini vurgulamaktadır. Mevcut literatürün çoğu teknolojik ilerlemelere ve bunların uygulamalarına odaklanırken, bu çalışma yürünebilirliğe akıllı şehir gelişiminin temel bir unsuru olarak dikkat çekmekte, yürünebilirliğin artırılmasının karbon emisyonlarının azaltılması, halk sağlığının iyileştirilmesi ve sosyal etkileşimin artması gibi önemli çevresel ve sosyal faydalara nasıl yol açabileceğini açıklamaktadır.

Bu araştırma, aynı zamanda, BİT'nin uygulanmasından motorlu olmayan seyahatin teşvikine kadar akıllı kentsel planlamanın çeşitli yönlerini kapsamlı bir şekilde incelemiştir. Böylece, sadece teknolojik çözümlerden öte, sürdürülebilir ve kapsayıcı kentsel tasarımı içeren daha bütüncül bir akıllı şehir tanımı sunmaktadır.

Çalışma, şehir yöneticileri ve politika yapıcılar için pratik politika önerileri sunmaktadır. Bu öneriler, başarılı vaka çalışmaları ve en iyi uygulamaların derinlemesine analizi üzerine kurulmuş olup, gerçek dünya kentsel planlama senaryolarında uygulanabilir içgörüler sağlamaktadır.

Çalışma, akıllı şehir hedeflerine ulaşmada kamu ve özel sektör arasındaki işbirliğinin önemini vurgulaktadır. Bu tür ortaklıklar aracılığıyla yenilikçi çözümlerin nasıl teşvik edilebileceğini tartışarak, kentsel gelişimde kamu-özel işbirlikleri konusundaki literatüre katkıda bulunulmuştur.

Bu yönleri ele alarak, bu araştırma sadece literatürdeki mevcut boşlukları doldurmakla kalmıyor, aynı zamanda gelecekteki çalışmalar için teknolojinin, sürdürülebilirliğin ve insan merkezli kentsel tasarımın kesişimini akıllı şehirler bağlamında keşfetmek için bir temel sağlıyor.

Bu çalışma, akıllı şehirler ve kentsel planlama konusundaki literatürdeki çeşitli önemli boşlukları ele almaktadır. Akıllı araçlar ve bilgi ve iletişim teknolojilerinin (BİT) sadece verimliliği artırmakla kalmayıp, kentsel yaşam kalitesini de nasıl iyileştirebileceğini vurgulamaktadır. Yürünebilirliğin akıllı şehir gelişiminin önemli bir unsuru olduğunu, çevresel ve sosyal faydalarla bağlantılı olduğunu

belirtmektedir. Sürdürülebilir ve kapsayıcı kentsel tasarımı teknolojik çözümlerle entegre eden kapsamlı bir perspektif sunmaktadır. Başarılı vaka çalışmaları temelinde şehir yöneticileri ve politika yapıcılar için uygulanabilir içgörüler ve yönergeler sağlamaktadır. Teknolojik yenilikleri sürdürülebilir kentsel gelişim hedefleriyle bağlantılandırmaktadır. Akıllı şehirler için yenilikçi çözümlerin teşvik edilmesinde kamu ve özel sektör arasındaki işbirliğinin önemini vurgulamaktadır. Bu alanları ele alarak, çalışma önemli boşlukları doldurmakta ve teknoloji, sürdürülebilirlik ve insan merkezli kentsel tasarımın kesişiminde gelecekteki araştırmalar için zemin hazırlamaktadır.

Bu çalışma, akıllı bir şehir olma yolunda yürünebilir olmanın önemi üzerinde duruyor ve bir bilinç oluşturmayı amaçlıyor. Daha sonra, akıllı şehir yolundaki şehirlerin yöneticilerine politika önerilerinde bulunuyor.

AKILLI ŞEHİR NEDİR?

Köyden kente göç devam etmekte ve kent nüfusu artmaktadır. Kaynaklarımız ise bu oranda azalmaktadır. Bununla birlikte teknoloji de hızla gelişmektedir. İşte gelişen bu teknolojileri, artan kent nüfusunun faydasına kullanabilen şehirlere akıllı şehir denmektedir. Akıllı şehirler; mevcut, en baştan inşa edilen (smart cities built from graund up) veya kentsel kullanılmayan alanlara yeni fonksiyon verilerek kullanılması olarak üçe ayrılmaktadır (Ates, Onder, 2019).

Akıllı şehir fikri, kentsel alanlarda artan nüfusun ardından yirminci yüzyılın son on yılındaki ekonomik büyüme ve teknolojik gelişmenin ardından ortaya çıkmıştır. Bilgi ve iletişim teknolojisindeki ilerlemeler, bölge sakinlerinin yaşam kalitesini iyileştirmek için gereksinimleri belirlemenin ve hizmetleri yönetmenin yeni bir yolunu ortaya çıkarmıştır (Keshavarzi, 2018). Maddox'un (2017) belirttiği gibi, akıllı şehirlerin sayısı hızla artmaktadır (Maddox, 2017). Akıllı şehir terimi 1998'den beri kullanılmaktadır (Van Bastelaer, 1998).

Giffinger ve ark. (2007) akıllı şehirleri, yetenek ve aktivitenin "akıllı" birleşimi, kararlı, bağımsız ve bilinçli vatandaşlar üzerine inşa edilen altı alanda iyi çalışan şehirler olarak tanımlaktadır (Şekil 1) (Giffinger vd., 2007). Akıllı şehirler temelde gelişen bilgi işlem teknolojilerini en önemli araç edinerek, bu yolla insan ve doğa için yüksek verimlilik sağlayacak şehir oluşumlarını meydana getirmesi fikrini yansıtmaktadır. Akıllı şehirleri sürdürülebilirlik bakımından da incelemek gereklidir (Nam vd., 2011). Akıllı şehirlerin yürünebilir şehirler olmasının gerekliliği, bu şehirlerin sürdürülebilir olmasında kilit rol oynamaktadır.

Şekil 1

Akıllı Şehir Kavramı Açıklayıcı Bileşenleri

Akıllı Yaşam (Smart Living)

Akıllı yaşam, bireylerin günlük yaşamlarında teknolojiyi kullanarak yaşam kalitesini artırmayı hedefler. Bu, sağlık hizmetleri, güvenlik, eğitim, eğlence ve sosyal katılım gibi çeşitli alanlarda uygulanır. Örneğin, akıllı ev sistemleri, enerji tasarrufu sağlayan cihazlar ve uzaktan sağlık izleme sistemleri, akıllı yaşamın bileşenleridir. Akıllı yaşam, bireylerin daha sağlıklı, güvenli ve konforlu bir yaşam sürmelerine yardımcı olur (Albino, Berardi, & Dangelico, 2015).

Akıllı İnsan (Smart People)

Akıllı insanlar, bilgi teknolojilerini etkili bir şekilde kullanabilen, yenilikçi ve öğrenmeye açık bireylerdir. Akıllı şehirlerde, eğitim ve bilgiye erişim fırsatları artırılarak bireylerin yetkinlikleri geliştirilir. Bu, dijital okuryazarlık, yaşam boyu öğrenme programları ve katılımcı yönetim süreçlerini içerir. Akıllı insanlar, şehirlerin sürdürülebilir gelişimine aktif olarak katkıda bulunur (Giffinger et al., 2007).

Akıllı Ekonomi (Smart Economy)

Akıllı ekonomi, teknoloji ve inovasyonu kullanarak ekonomik büyümeyi ve rekabetçiliği artırmayı hedefler. Bu, girişimcilik, dijital iş modelleri, e-ticaret ve akıllı iş çözümlerini içerir. Akıllı ekonomi, verimlilik, sürdürülebilirlik ve yenilikçilik üzerine odaklanır, böylece şehirlerin ekonomik refahını artırır (Caragliu, Del Bo, & Nijkamp, 2011).

Akıllı Çevre (Smart Environment)

Akıllı çevre, doğal kaynakların korunmasını ve sürdürülebilirliğini sağlamayı amaçlar. Bu, enerji yönetimi, atık yönetimi, su kaynakları yönetimi ve çevresel izleme sistemlerini içerir. Akıllı çevre, teknolojik çözümlerle çevresel etkileri azaltarak daha sürdürülebilir bir yaşam alanı yaratır (Harrison et al., 2010).

Akıllı Mobilite (Smart Mobility)

Akıllı mobilite, ulaşım sistemlerinin verimliliğini ve sürdürülebilirliğini artırmayı hedefler. Bu, toplu taşıma sistemlerinin entegrasyonu, akıllı trafik yönetimi, elektrikli ve otonom araçlar ve paylaşımlı mobilite çözümlerini içerir. Akıllı mobilite, ulaşımda zaman ve maliyet tasarrufu sağlarken, çevresel etkileri de azaltır (Papa & Lauwers, 2015).

Akıllı Yönetişim (Smart Governance)

Akıllı yönetişim, şeffaf, katılımcı ve hesap verebilir yönetim süreçlerini ifade eder. Bu, e-devlet hizmetleri, vatandaş katılımı platformları ve veri tabanlı karar alma süreçlerini içerir. Akıllı yönetişim, vatandaşların şehir yönetimine aktif katılımını teşvik eder ve kamu hizmetlerinin etkinliğini artırır (Nam & Pardo, 2011).

Şehirler, dünya topraklarının %2'sinden azını kaplamasına rağmen, şehir sakinlerinin dünyanın doğal kaynaklarının dörtte üçünden fazlasını tüketmektedir (Papa et al., 2013). Bu da çevresel sorunları otaya çıkarmaktadır. Akıllı şehir kavramı, 1990 sonrası ortaya çıkan ve tek bir noktaya odaklanan yaklaşımların yanında kapsamlı, katılımcı bir anlayışı ve bütüncül yerleşme unsurlarını da beraberinde getirmektedir (Beatley, 2000). Akıllı şehirler anlatılırken genellikle 'zeki' ve 'akıllı' terimleri literatür boyunca birbirinin yerine kullanılmaktadır (Hollands, 2008; Pardo, Nam, Burke, 2012; Wolfram, 2012). Akıllı şehir kavramı, bilimde, sanayide ve ticarette yeni ufuklar açabilmek için bilgi ve iletişim teknolojilerinin önemli yer kapladığı bir vizyon olmanın yanı sıra, kamuda dönüşüme öncülük eden, bilgi teknolojilerinin yönetim, ticaret ve iletişim alanlarında etkin olarak kullanıldığı, çoklu katılım odaklı "e-yönetişim"e önem veren, akıllı fiziksel mekanlar ve altyapıların bütünleştiği bir sistem olarak da tanımlanabilmektedir (Ragon, 2010; Odendaal, 2003).

Bu şehirlerde yazılım, donanım ve bilgi sistemleri (Camero, Alba, 2019; Cohen, Amoros, 2014; Harrison vd., 2010; Heaton, Parlikad, 2019; Viale Pereira vd., 2017) teknoloji kapsamında öne çıkmaktadır.

Akıllı şehir kavramı, şehir ile ilişkilidir. Ancak yapılan çalışmalar genellikle bilgi işlem teknolojilerine odaklanmaktadır. Akıllı şehir literatürü, akıllı şehirlerin kentsel planlama ve yönetişim üzerindeki belirleyicileri, zorlukları ve etkileri etrafında toplanmalıdır (Kourtit v.d., 2017; Kummitha, 2018; Lim vd., 2018; Ruhlandt vd., 2020; Shang vd., 2018).

Akıllı şehirler, sivillerin ihtiyaçlarını karşılamak için çeşitli akıllı araçları kullanarak hızlı bir gelişim göstermektedir (Mattern, 2021). Bilgi ve iletişim teknolojileri (BİT), akıllı şehirlerin itici gücü olarak kabul edilen dijital şehirciliğe yönelik toplumsal ilerlemeyi hızlandırmaktadır (Merkezi Politika Birimi, 2015). Şehirlerde, insanın teknoloji ile etkileşiminin önemini ortaya konulurken, çevre ve kirlilik göz ardı edilmektedir (Kummitha, 2018). Gelişmiş ülkelerde yeni bir şehir kurulmasına ihtiyaç olmadığını savunanlar da vardır (Angelidou, 2014).

Yürünebilirliğin arttırılması, akıllı şehir gelişimindeki yenilikçi hedeflerden biridir. Yürünebilirlik; kentsel planlama ve tasarımın önemli bir bileşeni maditindedir (Visvizi ve diğerleri, 2021).

Bu makale, akıllı şehirde yürümeyi ve yürünebilirliği araştırmaktadır. Birleşmiş Milletler'in (BM) Sürdürülebilir Kalkınma Hedeflerinde (SDG'ler) ana hatlarıyla belirtildiği gibi, akıllı şehirlerin dayanıklılığı ve sürdürülebilirliğinde, yürünebilirliğin önemini ortaya konulmaktadır.

YÜRÜNEBİLİRLİK NEDİR?

Yürünebilirliği açıkça tanımlamak zordur. Yürünebilirliği, şehirlerin, mahallelerin, rotaların veya

sokakların yürümeye elverişli olması durumu olarak tanımlamak mümkündür. Kentlerde yürünebilirlik düzeyi; insanların ve bağlamın özelliklerinden etkilenmektedir (Ewing ve Handy 2009, Forsyth ve Krizek 2010, Speck 2012, Newman ve Kenworthy 2015, Hillnhütter 2016, Leslie ve diğerleri 2007, Lo 2009, Yin 2017). Bir bölgenin ne kadar yürünebilir olduğu o yere ilişkin bireysel algılara göre değişmektedir (Ewing ve Handy 2009).

Şehirdeki nüfus artmakta, artan nüfus ulaşım ihtiyacını karşılamak için motorlu taşıt kullanımı da bu oranda çoğalmaktadır. Bu durumda araçların neden olduğu kirliği azaltmanın ana stratejisi, kentsel planlamayı daha az araç kullanımına katkıda bulunacak şekilde yapmaktır (Yerel Yönetim ve Modernizasyon Bakanlığı, 2015).

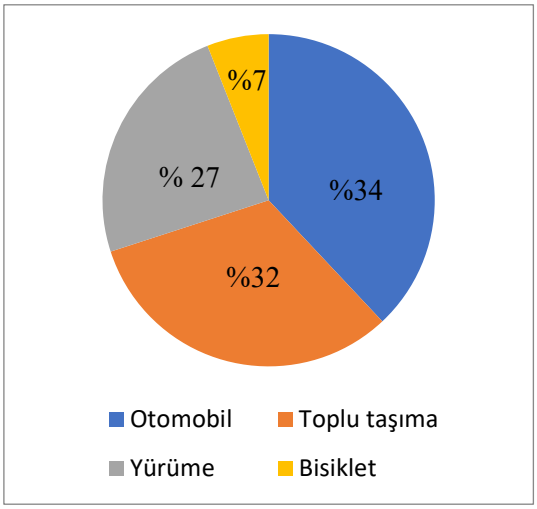
Akıllı ulaşım, akıllı şehirlerdeki en önemli parametrelerdendir (Benevolo ve diğerleri, 2016). Yürünebilirlik akıllı ulaşımın önemli bir parçasıdır. Bir şehrin yürünebilir olması, çevre kirliliğini azaltan, akıllı ulaşımı sağlayan önemli noktalardandır. Kentsel yürünebilirlik büyük ölçüde mekânsal yapıya (Newman ve Kenworthy, 2015, Næss, 2012, Næss vd., 2017) ve kentteki ulaşım sistemlerine (Cairns vd., 2001) dayanır. Kentteki yürünebilirlik imkânları seyahat davranışını ve trafik sistemini etkilemektedir (Litman 2018, Noland ve Lem 2002, Tennøy vd., 2014, Walker 2012).

Yürüyüş, kentsel alanlarda önemli bir ulaşım şeklidir (Hilnhütter 2016). Kentteki yürünebilirlik derecesi, özel arabaya göre kentlerin rekabet gücünü etkiler. Yürünebilir mahallelerde yaşama tercihi 2017 yılında önceki yıllara göre önemli ölçüde artmıştır (Strategies, 2017). Bu önemli bir bulgudur.

Yürünebilirlik giderek artmaktadır ancak henüz istenilen seviyede değildir. Avrupa şehirlerinde ulaşımın nasıl olduğuna dair yapılan çalışmalarda hala otomobilin büyük yeri olduğu açıkça görülür. (Şekil 2).

Şekil 2

Avrupa Şehirlerindeki Taşıma Modları



Bir kenti yürünebilir hale getirmek; dolayısıyla şehri daha yaşanabilir kılmak, bir şehri akıllı şehre dönüştürmenin yöntemlerinden biri haline gelmiştir (Rosi vd., 2016).

BİR ŞEHRİN AKILLI OLMASI İÇİN YÜRÜNEBİLİR OLMASI GEREKİR

Bilimsel çalışmalar artık şehirlerin, akıllı şehir olma yolunda gayret sarf ettiğini göstermektedir. Ancak akıllı şehir olabilmenin, "akıllı ekonomi, akıllı insan, akıllı yönetişim, akıllı ulaşım, akıllı çevre, akıllı yaşam" (Giffinger, 2007) gibi göstergelerinin yanı sıra bir de yürünebilir şehir olması gerekmektedir. (Şekil 3).

Şekil 3
Akıllı Şehir ve Yürünebilirlik İlişkisi

Yürünebilirlik, sera gazı emisyonları ve trafik sıkışıklığı gibi sorunlara yanıt olarak dünya çapında benimsenen bir kavramdır. Küresel düzeyde, ulaşımın sürdürülebilir olmasında, yürünerek ulaşılan kentsel alanların yeri büyüktür. BM 2030 Sürdürülebilir Kalkınma Gündemi (UN-GA, 2015) tarafından belirlenen Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri (SDG'ler) de bu doğrultuda belirlenmiştir. BM-Habitat Yeni Kentsel Gündemi (UN-HABITAT, 2017), toplu taşıma için erişilebilir, güvenli, verimli, uygun fiyatlı ve sürdürülebilir altyapının yanı sıra, yürüme ve bisiklet gibi motorsuz seçeneklerin önceliklendirilmesinde önemli bir artış arzu etmektedir. Son yıllarda, Avrupa Birliği de daha akıllı ve daha sürdürülebilir bir kentsel hareketliliği teşvik etmek amacıyla çeşitli girişimler oluşturmuştur. Sürdürülebilir Avrupa Şehirleri Leipzig Şartı (2007), Avrupa "Akıllı Şehirler ve Topluluklar Girişimi" (2009), Toledo Deklarasyonu (2010), Ulaştırmaya İlişkin Strateji Belgesi (EC, 2011), Sürdürülebilir Kentsel Hareketlilik Planı Konsepti (COM, 2013), Sürdürülebilir ve Verimli bir Kentsel Hareketliliğe Yönelik Daha Yeni Amsterdam Paktı (2016) bunlardan bazılarıdır.

Yürünebilirliğin arttırılması, akıllı şehir gelişimindeki yenilikçi hedeflerden biridir (Patrick, Lam, 2021). Yencha (2019), sağlam kentsel planlamanın mahallede bağlantı, erişilebilirlik, keyif, güvenlik ve verimlilikle yürümeyi mümkün kıldığını belirtmiştir (Yencha, 2019). Akıllı ulaşımı mümkün kılmak; yürümeyi rahat, güvenli ve keyifli hale getirmek için gelişen teknolojiler, ulaşım modlarına entegre edilmektadir (Line vd., 2011).

Özellikle yerel yönetimler, yürünebilirliği teşvik etmektedir. Ulaşıma bağlı karbon emisyonunun ve kirliliğin azaltılmasını hedeflemektedirler (Planlama Departmanı, 2016).

YÜRÜNEBİLİRLİĞİN ÖLÇÜLMESİ

Şehirlerde veya mahallelerde yürünebilirliği ölçecek bir aracın bulunması gerekmektedir. Yürünebilirliği değerlendirmenin ve ölçmenin bir yolu yürüme denetimi yapmaktır. Yerleşik ve yaygın olarak kullanılan bir yürüme denetim aracı, Birleşik Krallık'ta yaygın olarak kullanılan PERS'dir (Yaya Çevre İnceleme Sistemi). Diğer bir araç ise, çeşitli kategorilerin her birinde en yakın sosyal tesise olan mesafeye dayalı olarak algoritmik olarak türetilmiş bir yürünebilirlik endeksi olan, ancak kaldırım kullanılabilirliği, mahallenin güvenliği ve topografya gibi faktörleri dikkate almayan Yürüyüş Puanıdır. Toplu Taşıma Puanı ve Bisiklet Puanı ölçümleri de geliştirilmiştir. Bu kategoriler; kaldırımdan kaldırıma yollar, yaya geçitler, tampon bölgeler, kaldırımlar, kaldırım tesisleri, sokak ölçeği, çevreleme

ve yakındaki binalar olarak ayrılmaktadır. ABD, Kanada, Avustralya ve Yeni Zelanda'nın tüm büyük şehirleri için yürünebilirliği otomatik olarak hesaplayan Walk ScoreTM uygulaması bulunmaktadır (Pivo ve Xudong, 2016; Agampatian, 2014). Bu uygulama aynı zamanda ABD kentlerinde yürünebilirliği sıralamak için de kullanılmaktadır (Leinberger ve Rodriguez, 2019). Çevresel verimlilik için yürünebilirlik endekslerinin daha da geliştirilmesi gerekmektedir (Sallis vd., 1998; Bauman vd., 2002; Leslie vd., 2007).

Daha önce de belirtildiği gibi, mekânsal temelli boyut, bir kentsel alanın yürünebilirliğiyle yüksek oranda ilişkilidir. Yürünebilirlik, sıklıkla bir alanı yürünebilir olarak belirlemek için kullanılabilecek belirli faktörler demektir. Bunu teşvik etmek için bir dizi CBS tabanlı uygulama bulunmaktadır (Gilderbloom vd., 2015).

Yürünebilirlik konusunda çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bitkilerin, yürünebilirlik ile ilişkisi (Deng vd., 2020), ulaşım sitemlerinin yürünebilik üzerindeki etki (Zhao vd., 2019) ve (Conticelli vd., 2018) bunlardan bazılarıdır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Şehirlerde yürüme ve bisiklete binme önemli ölçüde artmış olsa da otomobil hâlâ baskın olmaya devam etmektedir. Ulaşımın neden olduğu trafik sıkışıklığı şehirler için büyük bir zorluktur. Ayrıca, yoğun kentsel alanlarda motorlu ulaşım verimli, sürdürülebilir ve güvenli değildir (WHO, 2016). Buna karşılık, bisiklet kullanma ve yürüme en sürdürülebilir ulaşım türleridir (Kenworthy, 2006, UN-HABITAT, 2017; Banister, 2008).

Kentsel mekân tasarımının yanı sıra yapılı çevrenin algısal faktörlerinin de yürüme kararı üzerinde çok etkili olduğu ve dolayısıyla insanların özellikle ulaşım amaçlı davranışları etkilediği yaygın olarak kabul edilmektedir (Hoehner vd., 2005). Şu anda özellikleyaya navigasyonu ve CBS tabanlı uygulamalar giderek daha fazla ilgi görmektedir (Fang ve diğerleri, 2015). CBS tabanlı uygulamalar aynı zamanda çok modlu çevresel sensörleri kullanarak yaya konforunu artırabilir ve özellikle özel ihtiyaçları olan insanlara yardımcı olabilir (Monterde Bort vd., 2018; Fang vd., 2015, Wunsch vd., 2015).

Yürüme, hareketliliği teşvik etmek açısından yararlı olabilir (Anagnostopoulou vd., 2018). Kullanıcıların yolculuklarından kaynaklanan CO2 emisyonlarını azalmakta ve maliyet tasarrufu sağlamaktadır. Oyunlaştırma, yürümeyi teşvik eden araçlardan biridir. Oyunlaştırma artık kullanıcıların izledikleri mesafe veya belirli bir hedefe ulaşma karşılığında puan toplanan uygulamalara dönüşmüşür (Coombes ve Jones, 2016). Oyunlaştırma, yürümede isteksiz insanları bile yürür hale getirmektedir (Anagnostopoul ve diğerleri, 2016).

Şehirlerin daha yürünebilir olması için bazı politikalar uygulanabilir. Bunlar şunlar olabilir:

Yolları araçlar için değil, insanlar için yapılmalıdır.

Dünyanın dört bir yanındaki şehirler, motorlu taşımacılığın azaltılmasının, kentsel çevrelerin sağlığı ve kalitesi üzerinde yaratabileceği faydaların farkına varmaktadır. Caddelerimizi arabaların etrafında tasarlamanın, hem hareketsizlik nedeniyle insanların fiziksel sağlığı üzerinde hem de yol tehlikesi riskini artırması üzerinde artık iyi belgelenmiş olumsuz sağlık etkileri; erken ölümlerle ve küresel bir sağlık kriziyle bağlantılıdır.

Özel araç kullanımını caydırmak için yol fiyatlandırması yapılmalıdır.

Yol fiyatlandırma politikaları yoluyla kentsel alanlarda araba kullanımını caydıran öncü şehirler vardır. Londra, trafik sıkışıklığı ücretlendirme politikasını 2019'dan beri yürütmektedir. Singapur, Stockholm ve Milano gibi şehirlerde de trafik sıkışıklığı ücretleri uygulayan şehirlerdendir.

Motorlu araç hareketleri kısıtlanmalıdır.

Yol fiyatlandırması uygulamasına geçilmesi ve motorlu araç hareketlerinin kısıtlanması gerekir. Yaya bölgeleri yapılması, bisiklet günleri gibi insanların ana hareketleri gerçekleştirdiği insan odaklı caddeler yapılmalıdır.

Güvenli yürüme olanaklarını sağlanmalıdır.

Araba kullanımını kısıtlamak yeterli değildir. Bunun yanı sıra yürüme ortamının da iyileştirilmesi gerekir. Şehirlerin, güvenli ve doğrudan yürüme ağları yaratarak insanların yürümeyi istemesini sağlanmalıdır.

Şehirler, yürüme dostu olarak düzenlenmelidir.

Yürüme dostu şehirler söz konusu olduğunda, insanların vakit geçirmek isteyeceği, görülecek ve yapılacak şeylerin olduğu mekanların yaratılması da çok önemlidir.

Yürüyüş ağları ve rotaları kentsel planlamaya entegre edilmelidir.

Konut, ticaret, rekreasyon ve eğitim unsurlarını yaklaşık 400 m2'lik mahalle / kent merkezi büyüklüğünde alanlarda bir araya getiren, karma kullanım planlama ilkelerini benimseyen şehirler yaratmanın, bölge sakinlerinde ve ziyaretçilerde yürüme ve bisiklete binme oranlarını artırdığı gösterilmiştir.

Yeşil alanlar oluşturulmalıdır.

Yeşil altyapı aynı zamanda yürüme dostu bir şehrin temel unsurudur. Sokaklarda, ağaçlar ve bitki örtüsünün yanı sıra düzenli açık yeşil alanlar ve parklar da dahil olmak üzere yüksek düzeyde yeşilliğe sahip şehirlerin, insanların yürüme düzeylerini artırdığı gösterilmiştir. Ayrıca sokaklardaki yeşilliklerin yol hızlarını azalttığı görüldüğünden yaya güvenliğini de artıtırmaktadır.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%100)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%100)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%100)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%100)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (1%100)

Finansal destek beyanı

Yazar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar çatışması

Çıkar çatışması yoktur.

Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları (SDG)

Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları: 11 Sürdürülebilir şehirler ve topluluklar.

REFERANSLAR

Albino, V., Berardi, U., Dangelico, R. M. (2015). Smart cities: Definitions, dimensions, performance, and initiatives. Journal of Urban Technology, 22(1), 3-21.

Anagnostopoulou, E., Bothos, E., Magoutas, B., Schrammel, J., Mentzas, G. (2018). Persuasive Technologies for Sustainable Urban Mobility: State of the Art and Emerging Trends, Sustainability, 1-22.

Angelidou, M. (2014). Smart City Policies: A Spatial Approach, Cities, 3-11.

Ateş, M., Erinsel Önder, D. (2019). Akıllı Şehir Kavramı ve Dönüşen Anlamı Bağlamında Eleştiriler, Megaron, 41-50.

Banister, D. (2008). The Sustainable Mobility Paradigm, Transport Policy, 73–80.

Bauman, A., Sallis, J.F., Owen, N. (2002). Environmental and Policy Measurement in Physical Activity Research, In Physical Activity Assessments for Health-related Research (Ed.), Greg Welk, Human Kinetics, London, 241–251.

Beatley, T. (2000). Green Urbanism: Learning From European Cities, Island Press. Washington DC, 50-65.

Benevolo, C., Dameri, R.P., D'auria, B. (2016). Smart Mobility in Smart City. In Empowering Organizations, Springer, Cham, 13-28.

Bhattacharyya, D.B., Mitra, S. (2013). Making Siliguri a Walkable City, Procedia- Social and Behavioral Sciences, 2737 – 2744.

C. Yencha (2019). Valuing Walkability: New Evidence From Computer Vision Methods, Transportation Research Part A: Policy and Practice, 21-32.

Cairns, S., Atkins, S., Goodwin, P. (2001). Disappearing Traffic? The Story So Far, Municipal Engineer, 13-22.

Camero, A., Alba, E. (2019). Smart City and Information Technology: A review, Cities, 84–94.

Caragliu, A., Del Bo, C., Nijkamp, P. (2011). Smart cities in Europe. Journal of Urban Technology, 18(2), 65-82.

Cohen, B., Amoros, J.E. (2014). Municipal Demand-Side Policy Tools and the Strategic Management of Technology Life Cycles, Technovation, 797–806.

Commission of the European Communities (2013). Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions- Together towards competitive and resource-efficient urban mobility, 913.

Coombes E., Jones A. (2016). Gamification of Active Travel to School: A Pilot Evaluation of the Beat the Street Physical Activity Intervention, Health & Place, 62-69

Conticelli, E., Maimaris, A., Papageorgiou, G., Tondelli, S. (2029). Planning and Designing Walkable Cities: A Smart Approach (eds) Smart Planning: Sustainability and Mobility in the Age of Change, Green Energy and Technology, https://doi.org/10.1007/978-3-319-77682-8_15

Ewing, R., Handy, S. (2009). Measuring the Unmeasurable: Urban Design Quality Related to Walkability, Journal of Urban Design, 65-84.

Fang Z., Li Q., Shaw S. (2015). What About People in Pedestrian Navigation?, Geo-spatial Information

Science, 135-150.

Forsyth, A., Krizek, K. (2010). Promoting Walking and Bicycling: Assessing the Evidence to Assist Planner, Built Environment, 429-446.

Giffinger, R., Fertner, C., Kramar, H., Kalasek, R., Pichler-Milanović, N., Meijers, E. (2007). Smart cities: Ranking of European medium-sized cities. Vienna University of Technology.

Giffinger, R., Fertner, C., Kramar, H., Meijers, E. (2007). City-Ranking of European Medium-Sized Cities, Center Regional Science, TU Vienna, 1-12.

Gilderbloom, J. I., Riggs, W. W., Meares, W. L. (2015). Does Walkability Matter? An Examination of Walkability's Impact on Housing, Cities, 13-24.

Harrison, C., Eckman, B., Hamilton, R., Hartswick, P., Kalagnanam, J., Paraszczak, J., Williams, P. (2010). Foundations for Smarter Cities, IBM Journal of Research and Development, 1–16.

Heaton, J., Parlikad, A. K. (2019). A Conceptual Framework for the Alignment of Infrastructure Assets to Citizen Requirements Within a Smart Cities Framework, Cities, 32–41.

Hillnhütter, H. (2016). Pedestrian Access to Public Transport. PhD thesis Nr. 314. Det teknisk-naturvitenskaplige fakultet, Universitetet i Stavanger.

Hoehner, C. M., Brennan Ramirez, L. K., Elliott, M. B., Handy, S. L., Brownson, R. C. (2005). Perceived and Objective Environmental Measures and Physical Activity Among Urban Adults, American Journal of Preventive Medicine, 105–116.

Hollands, R. G. (2008). Will the Real Smart City Please Stand Up?, City, 303–320.

Galle, J., Halpern, D., Nitoslawski,S., Duarte, F., Ratti, C., Pilla, F. (2021). Mapping the diversity of street tree inventories across eight cities internationally using open data, Urban Forestry & Urban Greening, 61.

Kamel, M. A. E. (2013). Encouraging Walkability in Cities: Smart Urban Solutions, Smart and Sustainable Built Environment, 288–310.

Kenworthy, J. R. (2006). The Eco-City: Ten Key Transport and Planning Dimensions for Sustainable City Development, Environment & Urbanization, 67–85.

Kerestecioğlu, F., Akın, S. (2022). İstanbul'da Üst Ölçekli Planlarda Turizm Alanlarının Değişiminin Kente Etkisi: Kültür Alanları, Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies, 15(90), 227-252.

Keshavarzi, G. (2018). Walking in Smart City, Online https://ppms.trec.pdx.edu/media/project_files/GKeshavarzi__WALKING_IN_A_SMART_CITY_-_NITC_Fellowship.pdf Erişim Tarihi:11.01.2024

Kourtit, K., Nijkamp, P., Steenbruggen, J. (2017). The Significance of Digital Data Systems for Smart City Policy. Socio-Economic Planning Sciences, 13–21.

Kummitha, R. K. R. (2018). Entrepreneurial Urbanism and Technological Panacea: Why Smart City Planning Need to go Beyond Corporate Visioning? Technological Forecasting and Social Change, 330–339.

Leinberger, C. B., Rodriguez, M. (2019). Ranking Walkable Urbanism in America's Largest Metros. In P. Lynch & C. B. Leinberger (Eds.), Foot Traffic Ahead (pp. 9-11). George Washington University Press.

Leslie, E., Coffee, N., Frank, L., Owen, N., Bauman, A., Hugo, G. (2007). Walkability of Local Communities: Using Geographic Information Systems to Objectively Assess Relevant Environmental Attributes, Health & Place, 111–122.

Lim, C., Kim, K. J., Maglio, P. P. (2018). Smart Cities With Big Data: Reference Models, Challenges, and Considerations, Cities, 86–99.

Line, T., Jain, J., Lyons, G. (2011). The Role of ICTs in Everyday Mobile Lives, Journal of Transport Geography, 1490–1499.

Litman, T. (2018). Generated Traffic and Induced Travel. Implications for Transport Planning, Online http://www.vtpi.org/gentraf.pdf Erişim Tarihi:21.01.2024

Litman, T. A. (2003). Economic Value of Walkability, Transportation Research Record, 3–11.

Macpherson, H. (2016). Walking Methods in Landscape Research: Moving Bodies, Spaces of Disclosure and Rapport. Landscape Research, 425-432.

Maddox, T. (2017). Smart City Technology Market Set to Reach $775 billion by 2021, Online https://www.techrepublic.com/article/smart-citytechnology-market-set-to-reach-775-billion-by-2021/ Erişim Tarihi:21.01.2024

Mattern, S. (2021). A City Is Not a Computer: Other Urban Intelligences. Princeton, 21-32.

Ministry of Local Government and Modernisation (2015). Nasjonale Forventninger Til Regional Kommunal Planlegging [National Expectations To Regional And Municipal Planning]. Online https://www.regjeringen.no Erişim Tarihi:21.01.2024

Monterde Bort, H., Johanssen, C., Leden, L., Basbas, S. (2018). ITS and On-Trip Tasks While Walking. In R. Papa, R. Fistola, & C. Gargiulo (Eds.), Smart Planning: Sustainability and Mobility in the Age of Change (pp. 147-162). Springer.

Næss, P. (2012). Urban Form and Travel Behavior: Experience From a Nordic Context. Journal of Transport and Land-Use, 21-45.

Nam, T., Pardo, A. (2011). Smart City as Urban Innovation: Focusing on Management, Policy, and Context, In Proceedings of the 5th International Conference on Theory and Practice of Electronic Governance (pp. 185–194).

Nam, T., Pardo, T. A. (2011). Conceptualizing smart city with dimensions of technology, people, and institutions. Proceedings of the 12th Annual International Digital Government Research Conference: Digital Government Innovation in Challenging Times, 282-291.

Newman, P., Kenworthy, J. (2015). The End of Automobile Dependence. How Cities are Moving Beyond Car-Based Planning. Island Press.

Noland, R., Lem, L. (2002). A Review of the Evidence for Induced Travel and Changes in Transportation and Environmental Policy in the US and the UK. Transportation Research D, 1-26.

Odendaal, N. (2003). Information and Communication Technology and Local Governance: Understanding the Difference Between Cities in Developed and Emerging Economies. Computers, Environment and Urban Systems, 585–607.

Papa, E., Lauwers, D. (2015). Smart mobility: Opportunity or threat to innovate places and cities. In International Conference on Smart Cities and Green ICT Systems (SMARTGREENS), 1-5.

Papa, R., Garguilo, C., Galderisi, A. (2013). Towards and urban planners'perspective on smart city.

TeMA Journal of Land Use, Mobility and Environment, 5–17.

Pardo, T., Nam, T., Burke, B. (2012). E-government Interoperability: Interaction of Policy, Management, and Technology Dimensions, Social Science Computer Review, 7–23.

Pivo, G., Xudong, A. (2016). Sustainable Development and Commercial Real Estate Financing: Evidence from CMBS Loans, Online http://capla.arizona.edu/sites/default/files/.pdf Erişim Tarihi:22.01.2024

Planning Department (2016). Hong Kong 2030: A Smart, Green and Resilient City Strategy, Hong Kong Special Administrative Region, 21-98.

Ragon, M. (2010). Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi, İstanbul, 267-268.

Rosi, A., Cavallini, E., Gamboz, N., Russo, R. (2016). On The Generality Effect of Experiencing Prior Gains and Prior Losses on The Iowa Gambling Task: A Study On Young and Old Adults, Judgm. Decis. Mak., 185–196.

Rosi, M., Strmšek, L., Dragan, D., Rosi, B. (2021). Walkable Neighbourhoods in Smart Cities. 21st International Scientific Conference Business Logistics in Modern Management, Croatia, October 7-8, 2021.

Ruhlandt, R. W. S., Levitt, R., Jain, R., Hall, D. (2020). Drivers of Data and Analytics Utilization Within (Smart) Cities: A Multimethod Approach, Journal of Management in Engineering, 1-19.

Sallis, J., Bauman, A., Pratt, M. (1998). Environmental and Policy Interventions to Promote Physical Activity, American Journal of Preventive Medicine, 379–397.

Shang, J., Wang, Z., Li, L., Chen, Y., Li, P. (2018). A Study on the Correlation Between Technology Innovation and the New-Type Urbanization in Shaanxi Province, Technological Forecasting and Social Change, 266–273.

Sharron M. (2021). A City is Not a Computer: Other Urban Intelligences, Princeton, NJ: Princeton University Press, 200-215.

Speck, J. (2012). Walkable City, How Downtown can Save America, one Step at a Time, North Point Press.

Strategies, A. (2017). National Community and Transportation Preferences Survey. National Association of Realtors, 9-51.

Tennøy, A., Øksenholt, K. V., Aarhaug, J. (2014). Transport Effects and Environmental Consequences of Central Workplace Location. Transportation Research Procedia, 14-24.

United Nations, General Assembly (UN-GA). (2015). Transforming Uur World: the 2030 Agenda for Sustainable Development, Online https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/ Erişim Tarihi:01.02.2024

Van Bastelaer, B. (1998). Digital Cities and Transferability of Results. In 4th EDC Conference on digital cities, Salzburg, 61-70.

Viale Pereira, G., Cunha, M. A., Lampoltshammer, T. J., Parycek, P., Testa, M. G. (2017). Increasing Collaboration and Participation in Smart City Governance: A Crosscase Analysis of Smart City Initiatives, Information Technology for Development, 526–553.

Visvizi, A., Abdel-Razek, S. A., Wosiek, R., Malik, R. (2021). Conceptualizing Walking and Walkability in the Smart City Through a Model Composite Smart City Utility Index, Energies, 8193-8205.

Walker, J. (2012). Human Transit. How Clearer Thinking About Public Transit can Enrich Our Communities and Our Lives, Island Press.

Wenjing Y., Lam, P. (2021). An Evaluation of ICT Benefits Enhancing Walkability in a Smart City, Landscape and Urban Planning, 169-181.

Wolfram, M. (2012). Deconstructing Smart Cities: An Intertextual Reading of Concepts and Practices for Integrated Urban and ICT Development. REAL CORP 2012, Schwechat.

Wunsch, M., Stibe, A., Millonig, A., Seer, S., Dai, C., Schechtner, K., Chin, R. C. C. (2015). What Makes You Bike? Exploring Persuasive Strategies to Encourage Low-Energy Mobility. 10th International Conference, Chicago, June 3-5.

Yencha, C. (2019). Valuing Walkability: New Evidence From Computer Vision Methods, Transportation Research Part A: Policy and Practice, 689–709.

Yin, L. (2017). Street Level Urban Design Qualities for Walkability: Combining 2D and 3D GIS Measures, Computers, Environment and Urban Systems, 288-296.

Zhao, F., Olushola I. F., Tolulope I. O., Onwumere, I. (2021). Smart City Research: A Holistic and State-of-the-Art Literature Review, 264-2.

Zhao, P., Yen, Y., Bailey, E., Tayyab Sohail, M. (2019). Analysis of Urban Drivable and Walkable Street Networks of the ASEAN Smart Cities Network, *ISPRS International Journal of Geo-Information, 8.*

EXTENDED ABSTRACT

Introduction: The rapid urbanization of the modern world has led to unprecedented growth in urban populations, resulting in significant challenges in resource management, transportation, environmental sustainability, and public health. As cities expand, the concept of smart cities has emerged as a transformative approach to address these challenges. Smart cities leverage advanced technologies, data-driven solutions, and innovative urban planning strategies to improve urban living. Among the many factors critical to the success of smart cities, walkability stands out as a foundational element of sustainable urban design. Walkability contributes to reducing carbon emissions, enhancing public health, improving social interactions, and promoting sustainable transportation systems. This study highlights the importance of walkability as an integral component of smart city development and its role in addressing environmental and societal challenges.

Materials and Methods: This research explores the role of walkability within the framework of smart cities and its significance in creating sustainable and inclusive urban environments. The study employs a multi-faceted approach that includes:

Literature Review: A comprehensive analysis of existing literature on walkability and smart cities to identify gaps and challenges in current urban planning practices.

Case Studies: An examination of international best practices and successful examples of walkable urban spaces in smart cities, including cities from Europe, Asia, and North America.

Quantitative Analysis: The use of tools like Geographic Information Systems (GIS) and walkability indices to evaluate pedestrian-friendly infrastructure and the potential for technological integration in enhancing walkability.

Policy Frameworks: An analysis of policy documents, urban strategies, and global initiatives, such as the United Nations Sustainable Development Goals (SDGs) and the European Commission's Urban Mobility Framework.

The study also focuses on technological advancements and their applications in urban planning, such as real-time pedestrian navigation systems, sensor-based monitoring of pedestrian activity, and GIS-based evaluations of walkability indices. These methods provide actionable insights for city planners and policymakers to improve walkability in urban areas.

Findings: The findings underscore the vital role of walkability in achieving the goals of smart cities. Several key observations and insights emerged from the research:

Environmental Impact: Walkable cities significantly reduce reliance on motorized transportation, leading to a decrease in greenhouse gas emissions and improved air quality. Urban areas with high walkability indices have demonstrated lower levels of air pollution and traffic congestion.

Green infrastructure, such as parks and tree-lined streets, is often integrated into walkable city designs, contributing to biodiversity and climate resilience.

Social Benefits:

Walkability fosters social interactions by creating vibrant public spaces where people can connect and engage. This strengthens community bonds and promotes inclusivity, especially for vulnerable groups like the elderly and disabled.

Walkable cities encourage active lifestyles, contributing to improved physical and mental health. Reduced stress, lower rates of obesity, and decreased incidences of chronic diseases are among the documented health benefits of walkable urban environments.

Economic Advantages:

Pedestrian-friendly areas often attract increased foot traffic, boosting local businesses and economic activity. Walkable neighborhoods have shown higher property values and increased investments in retail and hospitality sectors.

Savings in transportation costs, such as fuel and vehicle maintenance, further enhance the economic benefits for residents.

Technological Integration:

Technological solutions, such as GIS-based applications, play a crucial role in planning and assessing walkable urban spaces. Real-time navigation tools, digital pedestrian maps, and gamification apps that incentivize walking are examples of how technology can enhance walkability.

Smart infrastructure, such as sensor-equipped sidewalks and data-driven traffic management systems, improves pedestrian safety and accessibility.

Policy and Planning Gaps:

Despite the benefits, walkability remains under-prioritized in many urban planning initiatives. Challenges such as inadequate pedestrian infrastructure, insufficient funding, and lack of public awareness hinder the full realization of walkable smart cities.

Climatic factors and safety concerns, such as extreme weather and poorly lit streets, also limit the adoption of walking as a primary mode of transportation.

Discussion: Walkability aligns closely with global sustainability goals and smart city frameworks. The United Nations SDGs emphasize the need for inclusive, safe, and sustainable urban environments, where non-motorized mobility options like walking and cycling are prioritized. Similarly, the European Union's urban mobility strategies advocate for reducing car dependency and enhancing pedestrian-friendly infrastructure.

To achieve these objectives, a paradigm shift in urban planning is required. Cities must move beyond traditional car-centric designs and adopt holistic approaches that prioritize pedestrians. This includes integrating walkability into zoning regulations, promoting mixed-use developments, and ensuring proximity to essential services such as schools, healthcare facilities, and recreational areas.

The research highlights the need for public-private partnerships to address funding and implementation challenges. Collaborative efforts can help bridge the gap between technological innovation and policy execution, ensuring that walkable urban spaces are accessible to all. Additionally, public awareness campaigns can play a vital role in encouraging behavioral shifts toward walking and other sustainable transportation options.

Conclusion and Suggestions: Walkability is a cornerstone of smart city development and an essential element of sustainable urban living. The study concludes with several key recommendations for policymakers, urban planners, and stakeholders:

Enhancing Infrastructure

Develop safe and accessible pedestrian pathways with adequate lighting, signage, and seating areas.

Incorporate green spaces, such as parks and tree-lined streets, to create pleasant walking environments.

Policy and Regulation

Implement zoning laws that prioritize mixed-use developments and proximity to essential services.

Introduce incentives and penalties to discourage motorized transportation and promote walking and cycling.

Technological Advancements

Invest in GIS-based tools and real-time navigation systems to facilitate pedestrian movement.

Utilize sensor-based technologies to monitor pedestrian activity and improve safety.

Public Awareness and Engagement

Launch campaigns to educate citizens about the environmental, social, and health benefits of walking.

Encourage community participation in urban planning processes to ensure inclusivity and responsiveness to local needs.

Global Collaboration

Share best practices and lessons learned from international examples of successful walkable cities.

Align urban planning strategies with global initiatives like the SDGs and the European Urban Mobility Framework.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

Ticari Tabelaların Yasal Standardizasyonuna İlişkin Görüşler: Konya Alaaddin Caddesi Örneği

Güllü YAKAR TAPU

Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Bölümü, Konya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 22.02.2024
Kabul Tarihi: 25.06.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Tabela,
Standardizasyon,
Marka İşareti,
Kurum Kimliği.

ÖZET

Konya Büyükşehir Belediyesi'nin 2022 yılında tamamladığı Alaaddin Caddesi Cephe İyileştirme Projesi'yle; kurum/firmaların tabelaları yazı ve renk bakımından tek tip hale getirilmiş, amblem/logo gibi marka işaretlerine yer verilmemiştir. Araştırmanın amacı; tabelaların görsel standardizasyonuna ilişkin görüşlerin derlenmesidir. Bu amaçla 2022 yılında; kurum/firma çalışanlarından oluşan 100 kişilik katılımcı grubuyla 25 soruluk tarama çalışması yürütülmüştür. Verilerin toplanmasında, araştırmacı tarafından geliştirilen Tabelalara İlişkin Algı Ölçeği kullanılmıştır. Veriler; tabela estetiği, çevreyle uyum, boyut-okunurluk, marka işareti eksikliğinin etkisi, renk-yazı-marka uyumu, dikkat çekicilik boyutlarında incelenmiştir. Araştırma sonucunda, katılımcıların tabelalara ilişkin renk-yazı-marka uyumu algılarının alanlarına bağlı olarak değişmekte olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Hukuk/Finans/Sigorta/Noter alanındakilerin tabelalarına yönelik algı, Restoran-Kafe alanındakilere kıyasla daha olumludur. Kurum/firmanın toplam faaliyet süresi, tabela estetiği algısı üzerinde anlamlı bir farklılık göstermektedir. 1-5 yıl süreyle faaliyette olan kurum/firmaların tabelalarına yönelik algıları, 10 yıldan fazla süredir faaliyette olanların tabelalarına yönelik algılarına kıyasla daha olumludur. Katılımcıların %74'ü kurum/firmalarına özel marka işareti, yazı tipi ya da rengine sahip olup tabelada kullanamadıklarını belirtmiştir. Marka işareti olmayan kurum/firmalar için marka işareti eksikliği etkisinin puanları, marka işareti olanlara kıyasla daha yüksektir.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Opinions on the Legal Standardization of Commercial Signboards: The Case of Konya Alaaddin Street

Article Info

Received: 22.02.2024
Accepted: 25.06.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Signboard,
Standardisation,
Brandmark,
Corporate Identity.

ABSTRACT

With the Alaaddin Street Facade Improvement Project completed by Konya Metropolitan Municipality in 2022, text and color on the institutions/firm's signboards were made uniform, and brandmarks such as emblems/logos were not included. The aim of the research is to compile opinions on the visual standardization of signboards. For this purpose, a 25-question survey was conducted in 2022 with a group of 100 participants consisting of institution/company employees. The Signboard Perception Scale developed by researcher was used as a data collection process. The data were examined in the dimensions of signboard aesthetics, harmony with the environment, size-legibility, the effect of lack of brandmark, color-lettering-brand harmony, and attractiveness. Participants' perceptions of color-lettering-brand compatibility of signs vary depending on their fields. The perceptions of signboards in the Law/Finance/Insurance/Notary is more positive than in the Restaurant-Café sector. The total service time of the institutions/firm shows a significant difference on the perception of signboard aesthetics. The perceptions towards the signboards of institutions/firms that have been in service for 1-5 years are more positive than the perceptions towards the signboards of those that have been in operation for more than 10 years. 74% of participants stated that they have brandmark, font or color specific to their institution/firm but cannot use it on the signboard. For institutions/firms without a brandmark, the scores for the impact of lack of brandmark are higher than for those with a brandmark.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Yakar Tapu, G., (2024). Ticari tabelaların yasal standardizasyonuna ilişkin görüşler: konya alaaddin caddesi örneği. *Konya Sanat Dergisi,* 7, 62-81. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.43

***Sorumlu Yazar:** Güllü YAKAR TAPU, *gyakar@erbakan.edu.tr*

GİRİŞ

Firmalar satış ve kârlarını artırmak, ürün ve hizmetlerini tanıtmak, rakipleri arasından sıyrılarak tercih edilenler arasında olmak için dikkat çekici reklamlar yapmayı amaçlar. Ambalaj, broşür ve tabela gibi grafik tasarım ürünleri, kolay ulaşılabilirlik ve düşük maliyetleri sebebiyle; ticari faaliyetleri tanıtmada sıklıkla kullanılan önemli pazarlama elemanlarıdır. Üzerinde amblem/logo gibi marka işareti, marka rengi olan bir poşet ya da ambalaj elden ele dolaşıp şehri kat ederken, markanın hatırda kalıcılığını pekiştirmektedir. Polat (2018) bu tasarım ürünlerinin bütünleşik pazarlama iletişimi açısından marka ve işletme imajına olumlu katkı sağladığını belirtmektedir. Logo, renk, yazı gibi bileşenler ticari tabelalar (çalışmada kullanılacak adıyla tabela) üzerine yerleştirildiğinde, şehirde markaya bir temsil alanı yaratmaktadır.

Günümüzde hem fiziki hem de görsel kirlilikte sürekli olarak tabela, ambalaj gibi tasarım ürünlerinin olumsuz etkilerinden söz edilmektedir. da Silva (2020) antroposen[1]de görsel kirliliğin yükselişini, görsel kültürel üretimin giderek daha fazla ön planda tutulduğu bir dönemde yaşamamızla bağdaştırmıştır. Görsel üretimin çoğalmasıyla oluşan bu kirlilik, insanın çevresiyle ilişkisinde bozucu etkiler yaratmaktadır. İnsan-çevre etkileşiminde uyumsuzluk, düzensizlik ve dikkat dağıtıcılık olumsuz nitelikler olarak tanımlanmaktadır. Can (2008), çevreyi oluşturan görsel niteliklerin; oran ve orantı, ölçek, renkler, doku bakımından kendi içlerinde çeşitlilik ve kültürle gevşek bir uyum taşıması gerektiğini belirtmektedir. Pazarlama faaliyetlerinde kullanılan tasarım ürünlerinin varlığını sürdürürken, görsel karmaşayı artırmamak ve gevşek bir uyum dengesi yakalamak için çözüm geliştirmek; tasarımın problemlerinden biridir.

Tabelalarda Standardizasyon: Görüntü Kirliliği ve Tedbir Uygulamaları

Tabela, markanın görünürlüğünü artırıp, rakiplerle ayrışmayı sağlayan, yer gösteren işaretleyici bir tasarım öğesidir. Tabelalarda firmanın ayırıcı özelliği -alametifarikası- olan markayı görselleştiren benzersiz renk, biçim, yazı gibi unsurlar kullanılmaktadır. Böylece müşteriler firmaya kolayca ulaşabilmekte, potansiyel müşteriler de tabeladaki görsel unsurlardan sezgisel bir anlam çıkararak karar verme aşamasında kullanmaktadır. Okay (2002) kuruluşun logosu, amblemi ve renkleri gibi görsel unsurların; o kurumun kim olduğu, ne yaptığı, nasıl yaptığı gibi noktaları niteleyen kurum kimliğinin en önemli parçaları olduğunu belirtmekte ve vitrinlerin, kurumların kartviziti olduğunu ifade etmektedir.

Deneysel araştırma sonuçları; tüketicilerin ambalajlarda (Ali, Nazam, Akash, Hamid, Hashim ve Baig, 2019), perakende satış ortamlarında (Bellizi ve Hite, 1992) marka renklerine, şekillere, yazı karakterlerine ve tasarım elemanlarına dikkat ettiklerini ve tepki gösterdiklerini ortaya koymaktadır. Kurum kimliğini görselleştiren tasarım elemanları; markanın tanımlanmasını ve pazarda konumlanmasını sağlamaktadır. Kurum/firmanın davranış biçimi ve kullandığı dili görselleştirmektedir (Olins, 1990). Bir ürün, hizmet ya da kurumu; sözcük, simge ya da bunların bileşimiyle görselleştiren düzenlemeye marka adı verilmektedir (Akın, 2006). Marka işareti amblemle, marka adı[2] ise logo/logotype ile görselleştirilir. "Görsel kimliği oluşturan stil bütünlüğü, renk bütünlüğü ve biçim bütünlüğü özellikleri; Garanti'nin dört yapraklı yoncası, Yapı Kredi Bankası'nın leyleği, Shell'in istiridye kabuğu gibi başarılı örneklerde yıllardır kullanılmaktadır" (Ak, 1998). Marka işareti, yazısı ve rengi -çalışmada kullanılacak adıyla marka görselleri- birlikte hatırlanır. "Bir işaret tanıdık logolara, kelimelere ve/veya yazı tiplerine sahipse, izleyici tarafından daha hızlı işlenebilir. İzleyiciler, kullanılan renkler nedeniyle kısmen işaretleri tanıyacaktır; renk,

[1] Antroposen: İnsan üretiminin doğayı tahrip ettiği çağı tanımlayan ekolojik temelli kavram.
[2] Marka adı: Markayı tanımlayan sözcük ya da sözcük dizisi.

kurumsal bir logonun önemli bir parçasıdır" (Sign Research Foundation, 2012). Pepsi, Apple, M&M ve IBM gibi şirketler, net bir kimlik oluşturmak amacıyla markalarını tek bir renkle ilişkilendirmek üzere stratejik kararlar almaktadır (Sundar ve Kellaris, 2016). Benzer biçimde Mc Donalds, Coca Cola gibi dünyaca ünlü şirketlerin, Youtube ve Twitter gibi sosyal medya platformlarının markalarıyla özdeşleşen görsel kimliklerinde şekil, yazı ve renkler mevcuttur. Coca Cola'nın yazı karakteri, Youtube'un geometrik biçimlerden oluşturulmuş işareti, kolayca tanınabilecek şekilde ikonikleşmiştir. Marka görsellerinin mimari yapı içindeki taşıyıcıları tabelalardır. Polat (2020) reklam ve tanıtımların, tüketimin en önemli araçları olduğunu; mimari cephenin bütün bu unsurları bünyesinde grafik bir biçimde barındıran, ışıkların, yazıların, simgelerin, bazı durumlarda ses ve müziğin bir araya geldiği bir teatral alan olarak kendisini gösterdiğini ifade etmektedir. Mazumdar (2007), Tokyo ve Osaka gibi Japon şehirlerinin manzaralarına rengarenk ticari neon tabelaların hâkim olduğunu belirtmektedir. Çok sayıda uyaran barındıran, kalabalık mekanlarda; tabelaların daha da dikkat çekici olması ve benzerlerinden ayrışması önemlidir. "Basılı veya bilgisayar ekranında okuduğumuz, odaklanabileceğimiz materyalden farklı olarak, tabelalar; biz hareket ederken diğer birçok dikkat dağıtıcı ile rekabet etmelidir. Bir tabelanın tespit edilmesi, çevresindeki benzer elemanlarla ayrışması, kimliklendirmeye yardımcı olması gerekir" (Berger, 2014, 4).

Aynı mekânda bulunan çok sayıda kurum/firmanın her birinin kendine özgü marka görsellerinden oluşan tabelalarının karmaşa yaratacağı şüphesizdir. Bu durumun kullanıcılar üzerindeki etkilerini tespit etmek amacıyla yapılan deneysel çalışmalar şunlardır: Toros (2021) tabelaların bina cephesinde kapladığı alanları hesaplamış ve bunların görüntü kirliliği yaratacak derecede büyük olduğunu ortaya koymuş; Kim ve Park (2021) tabelaların geniş alan kapladığı sokaklarda kullanıcıların estetik niteliklere dair görüşlerinin olumsuz ve memnuniyet düzeylerinin düşük olduğu sonucuna ulaşmıştır. Kullanıcılar üzerindeki etkileri sanal mekânda inceleyen araştırmaların bulguları şu yöndedir: Tescilli logo renklerinin kullanılmadığı durumlarda levhaların hatırlanma düzeyi önemli derecede düşmemiş, ancak çok sayıda ticari tanıtım levhasının olduğu sokaklarda, levhaların hatırlanma düzeyi önemli derecede düşmüştür (Çubukçu, Ekşioğlu Çetintahra ve Sarıca, 2010, 398). Tek renk levhalar yer alan sokaklar, renkli levhalar bulunanlarla karşılaştırıldığında uyumlu, karmaşık olmayan, beğenilen ve alışveriş için tercih edilen nitelikte görüldükleri sonucuna ulaşılmıştır (Çubukçu, Özcan ve Özkan, 2014).

Bahsi geçen olumsuz etkileri bertaraf etmek amacıyla; tabelalardaki görsel elemanları yalınlaştıran düzenlemeler yapılmaktadır. Ancak bu düzenlemelerin de istenmeyen sonuçlar oluşturması muhtemeldir. İşletmenin yerini bildiren, reklam faaliyetlerini güçlendiren tabelalarda yapılacak değişiklikler; müşterilerin markayı tanıyamamasına sebep olmakta ve marka değerine zarar vermektedir (Taylor, Sarkees ve Bang, 2012). Kellaris (2012) tarafından yapılan araştırmada "Kelimeler ve yazılı olmayan sembol ya da ikonların kombinasyonu olan tabelaları tercih ederim." ifadesine katılan %49,7, "ticari bölgelerdeki tabela çeşitliliği ilgi çekici olmalıdır." ifadesine katılan %62,7, "ticari alanlardaki tabelaların tekdüzeliği, işletmelerin bir bakışta tanınmasını zorlaştırır." ifadesine katılan %58 olması; tabelalarda tekdüzelik yerine çeşitlilik, yazı ve görsel elemanların kombinasyonlarının tercih edildiğini göstermektedir. Araştırma sonuçları; tabelaların işletmeler için tümleşik pazarlama iletişim stratejilerinin önemli bir parçası olduğu, müşterilerin renk-yazı-logo gibi tasarım elemanlarına verdikleri reaksiyonun göz ardı edilemeyeceği, idari yönetimlerin tabelalar üzerindeki aşırı kısıtlayıcı yaklaşımının olumsuz sonuçlar doğurduğu yönündedir (Taylor, 2005; 2010; Taylor ve diğerleri, 2012).

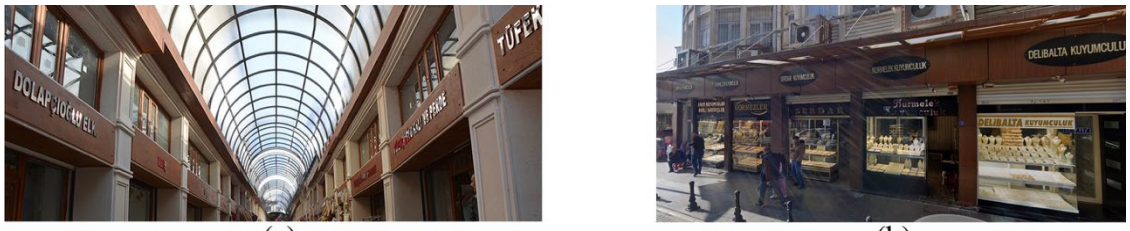
Tabelalara uygulanan kısıtlayıcı yaklaşım özellikle tarihi öneme sahip olup ticari faaliyetlerin yürütüldüğü mekanlarda görülmektedir. Mert ve Ertürk (2017), tarihi-ticari nitelikli alanlardaki

yenileme projelerinin yaygınlaştığını, bu projelerde yönetmeliğin belirlediği ilkelerin tekdüzeliği çok fazla vurguladığını belirtmiştir. Kent merkezlerinde mimari ifade ile grafik ifadenin doğru bir karışım ile bir araya geldiği uyum ve etkili bir dengenin önemine değinmiştir. Portella (2014), ticari şehir merkezlerinin fazlasıyla bir örnek olmasının; okunurluk ve görünürlüğe yardımcı olmadığını, düşük ve yüksek kromatik renk varyasyonlarından kaçınarak makul bir renk çeşitlemesinin uygun olacağını ifade etmiştir -düşük kromatik renkler kullanıcının ilgisini çekmeye yardımcı olmayacaktır; yüksek kromatik renkler sokak manzarasının görsel kalitesini düşürecektir-. Tasarımın standardizasyonunun, tüm şehir merkezlerinin düşük mekân duygusuyla birbirinin aynı görünmesine neden olabileceği de eklenmiştir.

Tabelalarda tep tipleştirme uygulaması son yıllarda Türkiye'nin farklı illerinde -özellikle turistik bölgelerde- sıklıkla görülmektedir. Antakya'da Tarihî Uzun Çarşı (Şekil 1a [http 1]), Gaziantep Tarihi Çarşısı (Şekil 1b [http 2]), "UNESCO Dünya Kültür Mirası Listesi'nde yer almak için Avrupa Birliği'nden fon alarak dönüştürülen" Eski Mardin'in ana caddesi (Karakartal, 2021), Ankara'da Atatürk Bulvarı (Çetin, 2022) gibi yapımı planlanmış ya da tamamlanmış pek çok örnek mevcuttur.

Şekil 1

Tarihi Çarşılarda Tabela Standardizasyonu (a:URL-1; b: URL-2)



(a) (b)

Bu konuda ilk örneklerden biri; Beyoğlu'nun görsel çehresini düzenlemek amacıyla 2000'lerin başında İstiklal Caddesi'nde uygulanan Güzel Beyoğlu Projesi'dir (Şekil 2). Ahşap görünümlü malzeme üzerine pirinç harflerle oluşturulmuş tabelaların fotoğrafları incelendiğinde; marka görsellerine yer verilmiş olması bakımından, Alaaddin Caddesi Projesi'ne göre (Şekil 3-4) daha esnek nitelikli olduğu görülmektedir. Proje, döneminin tasarım/mimari uzmanlarından olumsuz tepkiler toplamıştır. Karabey (2001), kurum kimlikleri için uluslararası tasarım kuruluşlarına milyon dolarlar ödeyen bankaların, iletişim sektörü devlerinin tabelalarının uyumsuz malzeme ve stille yeniden yapılandırılmasının yanlış bir yaklaşım olduğunu ifade etmektedir. Aşırı kısıtlayıcı projeler yerine; görüntü kirliliğini giderecek temel çözümler ve malzeme alternatifleri içeren projeler, bölgenin ticari ve tarihi niteliğini destekleyecek tasarım stilleri önermenin daha faydalı olacağını ifade etmektedir. Projenin, 1900'lerin ortasındaki Beyoğlu'nun eski, nostaljik bir görünümünü yakalamayı amaçladığını ifade eden Ertep (2009); tabela standardizasyonunun yalnızca görsel dili değil, kültürel kodları da rejim altına alan bir homojenleşme süreci olduğunu belirtmektedir.

Şirketlerin simge ve logoları, belirli ve tanımlanabilir amaçlar için tasarlanır; bu nedenle renkleri, biçimleri ve görsel standartları benzersiz ve değiştirilemezdir. İstiklal Caddesi'ndeki mağaza tabelaları çok ve çeşitlidir. Hem çok uluslu markaları hem de yerel firmaları bünyesinde barındırmaktadır. Renkli, parlak, canlıdırlar ve uyarımı, heyecanı, coşkuyu sembolize ederler. 20. yüzyılda tasarlanmış olan ve 21. yüzyıla taşımayı planladıkları logolar kullanırlar. Bu nedenle sadece grafik araçlar değil, aynı zamanda kent dokusuna ve kent kültürüne büyük katkı sağlayan popüler kültürün önemli ve zorunlu bir parçasıdırlar (Ertep, 2009, 270).

Şekil 2

Güzel Beyoğlu Projesi ile Yenilenen Tabelalar (Erkmen, 2001)

Alaaddin Caddesi Cephe İyileştirme Projesi

Alaaddin Caddesi'nin, Tarihi Kentsel Sit Alanı içeren prestijli cadde olarak tanımlanmıştır (Konya Büyükşehir Belediyesi-a, 2016). Caddenin çevresi, Konya şehir merkezinde yoğun ticari ve sosyo-kültürel faaliyetlerin olduğu bir kesişim noktasıdır. Arter niteliğindeki cadde; 12. yüzyılda yapılan Selçuklu Köşkü ve Alaaddin Camii'nin bulunduğu Alaaddin Tepesi'ni çepeçevre kuşatmaktadır (Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2015). "Tarihsel odak olarak tanımlanan Tarihi Kent Meydanı, kültürel odak olarak tanımlanan Mevlâna Külliyesi, ekonomik odak olarak tanımlanan Hanlar ve Bedesten Bölgeleri'nin merkezinde yer alan Alaaddin Tepesi; arkeolojik, tarihi ve doğal sit alanı statüsüyle kentsel bellek alanıdır" (Özcan, 2009, 11). İnce Minareli Medrese, Karatay Medresesi gibi anıtsal binaların bulunduğu ve Mevlâna Kültür Vadisi olarak da adlandırılan alanın merkezindeki bölge, tarihi ve turistik bağlamda önemli bir kavşaktır. Yaldız, Aydın ve Büyükşahin Sıramkaya (2014, 225); döneminin mimari özelliklerini taşıyan bu yapıların kent yaşamında önemli olduğunu, adres tanımladığını ve vatandaşlar tarafından referans gösterildiğini belirtmekte ve eklemektedir: "Konya kent kimliğini oluşturan en önemli sembollerden biri Alaeddin Tepesi'dir. Kentteki yerleşim ve planlama kültürünün en iyi okunduğu yer olan Alaeddin Tepesi ve çevresi…vatandaşların hafızasında sembol özelliğini kaybetmedi. Konya Alaeddin Camii ve Kılıçaslan Kasrı, kent kimliğinin simge yapılarıdır".

Caddede çok çeşitli işyeri, dolayısıyla çok sayıda tabela bulunmaktadır. Şehrin tarihi/turistik odaklarından olan caddede, görsel karmaşanın azaltılması hedeflenmiş; Konya Büyükşehir Belediyesi'nin Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı koordinasyonunda Alaaddin Caddesi Cephe İyileştirme Projesi kapsamında 2022 yılında kurum/firmaların tabelaları tek tip hale getirilmiştir. Şehir Estetiği Yönetmeliği'ne göre yapılan çalışmanın amacı "Kontrolsüz yapılan çeşitli renk, ebat ve biçimdeki tabelalarda oransızlık ve gelişigüzelliğin oluşturduğu görüntü kirliliğinin azaltılması; sağlıklı görsel çevre, estetik kent dokusu, temiz ve zarif bir şehir algısı oluşturulması" olarak açıklanmıştır (Konya Büyükşehir Belediyesi-b, 2016). Yönetmeliğin tarihi kent merkezi, arkeolojik sit alanları ile ilgili tabela kısıtlamaları şu şekildedir: "Bina cephesiyle uyumlu malzeme-renk seçilmelidir. Tabelalarda fosforlu renk, neon ışık kullanılamaz…Binanın tek bir işyerine ait olması halinde, cephe yüzey alanın %5'ini aşmayan, sadece kurumun logosunun ve isminin yer aldığı ticari tanıtım levhası uygulanabilir" (Konya Büyükşehir Belediyesi-a, 2016, 14). Bina cephesine paralel monte edilmiş tabelalarda; siyah kompozit malzeme zemin üzerine ışıksız krom kutu harflerle ve tek tip fontla kurum/firma adı yazılmış; marka görsellerine yer verilmemiştir. Ancak çalışma süresince yapılan gözlemde firmaların, tabelalarda bireysel bazda değişiklikler/ camekan içine eklentiler yaptığı görülmüştür. Telekomünikasyon alanında iki firmanın tabelalarından birinde kurumun marka görselleri kullanılmış, diğerinde kullanılmamıştır (Şekil 3). Tabelalarda marka görselleri bulunmaması sebebiyle; dükkân içinde kalacak şekilde ışıklı asılı tabela (Şekil 3a) ya da camekanlara yapıştırılmış folyolarla (Şekil 3b) bu eksikliği giderecek eklentiler yapılmıştır.

Şekil 3

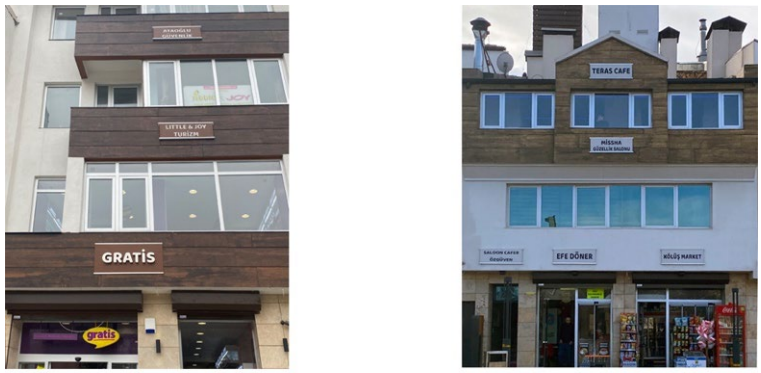
Tabelalarda Marka Görsellerinin Kullanımındaki Tutarsızlık (Yakar Tapu,2022; Kişisel Arşiv)

(a) (b)

Bazı binalarda mimari yapıya uygun olarak, ahşap görünümlü zeminde yine ahşap görünümlü malzemeden tabela (Şekil 4a); bazılarında beyaz zemin üzerine beyaz tabela (Şekil 4b) uygulanmıştır.

Şekil 4

Tabelalarda malzeme/renk konusundaki tutarsızlık (Yakar Tapu,2022; Kişisel Arşiv)



(a) (b)

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Araştırma, betimsel tarama modeline göre desenlenmiştir. Karasar (2008) bu modelde, mevcut durum, olguları özgün koşulları dahilinde ve oldukları biçimde betimlemenin amaçlandığını ifade etmiştir. Büyüköztürk (2011, 5) betimsel istatistiği "bir grubun özelliklerini betimlemek amacıyla kullanılan frekans, yüzde, merkezi eğilim ölçüleri, değişkenlik ölçüleri ve korelasyon katsayısı gibi teknikler" olarak açıklamıştır. Araştırmada bu desen yardımıyla toplanan veri nicel yöntemle analize tabi tutulmuştur. Veri toplama aracı; mevcut tabelalara ilişkin algıların gerçekleşme düzeyinin ne olduğu, mevcut tabelalara ilişkin algı ölçeğinin kurum/firmanın sektörüne/hizmet alanına (alan), toplamda faaliyette olduğu süreye, tabelasında marka görselleri bulunup bulunmamasına göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini betimlemek için düzenlenmiştir.

Örneklem

Çalışmanın evreni, Alaaddin Caddesi'ndeki kurum/firmalarda çalışan kişilerden oluşmaktadır. Maksimum çeşitlilik örneklemesi dahilinde tüm ticari faaliyetleri temsil edecek örneklem çeşitliliği sağlanmıştır. Amaçlı örneklem yöntemlerinden ölçüt örneklem tekniği doğrultusunda tabelası yenilenmiş olan ve yenilenmiş tabelasında marka görselleri bulunmayan

kurum/firmalardan veri toplanmıştır. Çalışma kapsamında öncelikle ölçek geliştirme çalışması kapsamında pilot uygulama için 2022 yılında 60 kurum/firmada firma sahipleri, kurum yetkilileri ve çalışanlarına 60 anket dağıtılmış ve toplanmıştır. Pilot uygulamaya göre, katılımcıların en fazla kozmetik/estetik alanında (n=13, %21,7), en az fotoğraf alanında işletmelerde çalıştığı (n=1, %1,7) görülmektedir. İşletmelerin yaklaşık üçte ikisi 10 yıl üzeri faaliyet süresine sahiptir (n=35, %58,3). Katılımcıların yaklaşık dörtte üçü, çalıştığı kurum/firmaya özel hazırlanmış -tabelada kullanılamayan- marka görselleri olduğunu belirtmiştir (n=42, %70). Daha sonra ölçek geliştirme sürecinin ana uygulaması için 40 katılımcıya daha anket uygulanmıştır. Toplamda 100 kişiye uygulanan anketler ile revize edilmiş ölçek formu doğrulanmış ve gerçekleşme düzeyi hesaplamaları ile t-testi ve ANOVA testleri yapılmıştır. Söz konusu 100 katılımcının en fazla perakende satış alanında (n=27, %27), en az fotoğraf ve eczane/optik alanındaki işletmelerde çalıştığı (n=2, %2) görülmektedir. Kurum/firmaların yaklaşık beşte üçü 10 yıldan fazla süredir faaliyettedir (n=58, %58). Katılımcıların yaklaşık dörtte üçü çalıştığı kurum/firmaya özel hazırlanmış marka görselleri bulunduğunu belirtmiştir (n=74, %74).

Veri Toplama Araçları ve Süreçleri

Çalışmada, araştırmacı tarafından geliştirilen Tabelalara İlişkin Algı Ölçeği kullanılmıştır. Ölçek geliştirme sürecinde şu adımlar izlenmiştir: (I) Pilot anketin hazırlanması, (II) Pilot anketin uygulanması, (III) Pilot sonuçların analizi ve revizyon, (IV) Gözden geçirilmiş anketin uygulanması: Ana uygulama ve (V) Ana uygulama sonuçlarının analizi. Ölçek geliştirilirken ilgili literatür taranarak, benzer ölçeklerden faydalanılmıştır (Bellizzi ve Hite, 1992; Taylor ve Sarkees, 2015; Kellaris, 2012; Portella, 2014). Kapalı uçlu 5 sorudan oluşan ilk bölümde; kurum/firmanın hizmet ettiği alan, faaliyette olduğu süre gibi değişkenler sorulmaktadır. İkinci bölümde; tabelaların yeterliğiyle ilgili görüşleri derleyen ifadeler yer almaktadır. Tabelaların tek başlarına, bir arada ve çevreleriyle ilişkileri içinde estetik, işlevsellik gibi özelliklerini betimleyen ifadelere, dereceleme seçenekleri üzerinde işaretleme yapılması istenmiştir. Ölçek için 30 maddeden oluşan bir madde havuzu hazırlanmıştır. Bu maddelere katılma düzeyini ifade etmek için 3'lü Likert tipi (1= Katılmıyorum, 2=Kısmen Katılıyorum, 3=Katılıyorum) derecelendirme ölçeği kullanılmıştır. Geçerlik çalışmalarında öncelikli olarak kapsam ve yapı geçerliği için uzmanı akademisyenlerden görüş alınmış ve gerekli düzenlemeler yapılmıştır. Daha sonra ölçeğin pilot uygulaması yapılmıştır. Normal dağılıma işaret eden çarpıklık ve basıklık değerleri -3 ile +3 arasındadır. Kolmogorov-Smirnov Testi ($p<0,05$) sonucunda dağılımın normal olmadığı belirlense de tek değişkenli normalliğin histogramları kontrol edilmiş ve normal eğrilere sahip histograma göre tek değişkenli normalliğin ihlal edilmediği fark edilmiştir. Mahalonobis Uzaklığı değerleri kritik değerden büyük olan durumlar, çok değişkenli aykırı değerleri tespit etmek için kontrol edilmiştir. Sonuçlar, faktör analizine devam etmenin mümkün olduğunu göstermiştir. Elde edilen veriler, açımlayıcı faktör analizi (AFA) ve doğrulayıcı faktör analizi (DFA) kullanılarak test edilmiştir. AFA kapsamında Varimax Rotation Yöntemi kullanılarak 30 madde analiz edilmiştir. Bartlett's Sphericity Testi ($\chi2=1505,051$, $p\leq0,00$) ve Kaiser-Meyer Olkin (KMO) örnekleme yeterliliği ölçümü (0,82) faktör analizinin uygunluğunu desteklemiştir. Bir faktörde diğerlerine kıyasla yüksek faktör yüküne sahip maddeler ölçekte tutulmuş; çift faktörü ölçen ve düşük yüke sahip maddeler tespit edilmiştir. Kavramsal yapı ile ampirik faktör yükleri arasında değerlendirme yapılarak 5 madde ölçekten çıkarılmıştır. Çıkarılan maddeler şu şekildedir: "S1: Tabelalar için seçilen renkler uygundur." "S21: Tabelalar, çevresi ile uyumludur." "S27: Tabelaların tasarımı özgündür." "S29: Tabelalar, aranılan yerin bulunmasını kolaylaştırmıştır." "S30: Tabelalar, cadde görünümünü olumlu yönde etkilemiştir." Tekrarlanan AFA sonucunda 25 madde ve altı faktörlü bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu faktörler sırasıyla, "Tabela Estetiği" (8 madde), "Çevreyle Uyum" (4 madde), "Boyut ve

Okunurluk" (4 madde), "Marka İşareti Eksikliğinin Etkisi" (3 madde), "Renk-Yazı-Marka Uyumu" (3 madde) ve "Dikkat Çekicilik" (3 madde) olarak adlandırılmıştır. Bu üç faktörün varyansı açıklama oranının %75,3 olduğu görülmektedir. Sırasıyla boyutların açıklama oranları %17,42; %14,62; %13,05; %10,21; %10,06 ve %9,93'tür. Daha sonra elde edilen 25 madde ve altı faktörlü yapı DFA ile test edilmiştir. Uygulanan DFA sonucunda elde edilen uyum iyiliği değerleri (n=60); χ^2=324,50; (df=269; p<0,001); χ^2/df =1,21; RMSEA=0,06; SRMR=0,09; GFI=0,65; CFI=0,98 ve IFI=0,98 şeklindedir. Ölçeğin ana uygulaması sonrası yapılan DFA sonucunda elde edilen uyum iyiliği değerleri ise (n=100); χ^2=369,49; (df=269; p<0,001); χ^2/df =1,37; RMSEA=0,06; SRMR=0,05; GFI=0,92; CFI=0,95 ve IFI=0,95 şeklindedir. Ölçek güvenirliği için hesaplanan Cronbach's Alpha katsayıları şu şekildedir: Ölçeğin tümü=0,94; Tabela Estetiği=0,90; Çevreyle Uyum=0,89; Boyut ve Okunurluk=0,88; Marka İşareti Eksikliğinin Etkisi=0,75; Renk-Yazı-Marka Uyumu=0,84 ve Dikkat Çekicilik=0,85. Madde-toplam korelasyonu 0,38 ile 0,78 arasında değer almaktadır. Sonuçlar, ölçeğin mevcut araştırma için geçerli ve güvenilir bir veri toplama aracı olduğunu göstermektedir.

Tablo 1

Ölçeğin Faktörleri Arasındaki Korelasyon Değerleri

	1	2	3	4	5	6
1. Tabela Estetiği	1					
2. Çevreyle Uyum	0,71**	1				
3. Boyut ve Okunurluk	0,58**	0,51**	1			
4. Marka İşareti Eksikliğinin Etkisi	0,46**	0,45**	0,40**	1		
5. Renk-Yazı-Marka Uyumu	0,59**	0,64**	0,50**	0,33**	1	
6. Dikkat Çekicilik	0,44**	0,48**	0,60**	0,45**	0,40**	1

** Korelasyon 0,01 düzeyinde anlamlıdır (p<0,01).

Ölçeğin faktörleri arasındaki korelasyon değerleri incelendiğinde, 0,33 ile 0,71 arasında değer aldığı görülmektedir. Korelasyon katsayıları 0,30 ve büyük olan faktörler ile analize devam edilmesi önerilmektedir (Hair ve ark., 2014). Bu yönüyle faktörlerin analiz için uygun olduğu tespit edilmiştir. Tabela Estetiği ve Çevreyle Uyum arasında düzeyi yüksek, pozitif yönde-anlamlı ilişki var olduğu görülmüştür. Diğer tüm boyutlar arasında orta düzeyli, pozitif yönde ve anlamlı ilişki vardır.

Verilerin Analizi

Anketler katılımcılara elden dağıtılarak kâğıt-kalem yöntemi ile veriler toplanmıştır. İlk olarak pilot uygulama için toplanan verilere SPSS 18 istatistik paket programında AFA uygulanmış, yapı geçerliği test edilirken Bartlett's Sphericity Testi (p≤0,00) ve KMO (>0,60) örnekleme yeterliliği ölçümü dikkate alınmıştır. Daha LISREL 8.80 istatistik paket programında yapılan DFA sonucu elde edilen χ^2 değeri, klasik uyum iyiliği ölçütüdür ve orijinal değişken matrisinin varsayılan matristen farklı olup olmadığını test etmektedir. Bu test regresyon katsayılarının anlamlılık düzeyi hakkında bilgi sağlamaktadır. Aynı zamanda bu testle modelin tamamının doğruluğu da ölçmek mümkündür (Kline, 2011). Ek olarak, bu araştırmada dikkate alınan uyum iyiliği indeksleri şunlardır: root mean square error of approximation (RMSEA), standardized root mean square residual (SRMR), goodness of fit index (GFI), comparative fit index (CFI) ve incremental fit index (IFI). Ölçeğin uyumu, RMSEA 0,06'dan küçük veya eşit olduğunda, SRMR 0,08'den küçük veya eşit olduğunda (Hu ve Bentler, 1999), GFI 0,90'dan fazla olması durumunda (Marsh ve Hau, 1996), CFI 0,95'ten fazla olması durumunda (Hu ve Bentler, 1999) ve IFI 0,90'dan büyük olduğunda (Byrne, 1998) "kabul edilebilir" olarak ifade edilmektedir. Ölçeğe verilen cevaplar doğrultusunda gerçekleşme düzeyini tespit etmek amacıyla, aralık genişliği, 'dizi genişliği/yapılacak grup sayısı' (Tekin, 1996) formülünden yararlanılmıştır. Buna göre, kullanılan

tüm ölçekler için aralık genişliği, (3–1)/3=0,67 olarak hesaplanmıştır. Araştırmada, birinci alt probleme ait bulgularının değerlendirilmesinde, 1,00-1,66: 'az', 1,67-2,33: 'orta', 2,34-3,00: 'çok', aritmetik ortalama aralıkları esas alınmıştır. İkinci alt problemin değerlendirilmesinde ise çarpıklık ve basıklık değerleri -3 ile +3 aralığında olduğu ve histogram grafiği normal dağılıma işaret ettiği için bağımsız örneklem için (independent sample) t-testi ve tek yönlü (one way) ANOVA testleri yapılmış (Büyüköztürk ve ark., 2011), istatistiksel anlamlılık değerleri (p-values) değerlendirilmiştir.

BULGULAR

Katılımcıların tabelalara ilişkin algılarına ait bulgular Tablo 2'de verilmektedir:

Tablo 2

Katılımcıların Tabelalara İlişkin Algıları

FAKTÖR/MADDE	n	$\bar{X}$	SS
Tabela Estetiği		1,86	0,64
4. Tabelalardaki renkler birbiri ile uyumludur.	100	1,93	0,90
5. Tabelalardaki renkler çevresi ile uyumludur.	100	1,87	0,87
6. Tabelalardaki yazı karakteri seçimi uygundur.	100	1,91	0,87
18. Tabelaların yükseklik ve yerleşimi uygundur.	100	1,66	0,82
19. Tabelaların üretiminde kullanılan malzeme uygundur.	100	1,97	0,81
20. Tabelaların üretiminde kullanılan malzeme estetik görünümlüdür.	100	1,72	0,81
26. Tabelalar yalın ve anlaşılırdır.	100	1,89	0,85
28. Tabelalar görsel düzen sağlamıştır.	100	1,94	0,89
Çevreyle Uyum		1,54	0,63
22. Tabelalar, bölgenin tarihi dokusu ile uyumludur.	100	1,52	0,75
23. Tabelalar, bölgenin turistik niteliğini pekiştirmektedir.	100	1,51	0,70
24. Tabelalar, ticari bölge (çarşı) için uygundur.	100	1,61	0,76
25. Tabelalar, Konya'nın kent kimliği ile uyumludur.	100	1,53	0,70
Boyut ve Okunurluk		1,39	0,57
8. Tabelalardaki yazı büyüklüğü yeterlidir.	100	1,48	0,77
9. Tabelalardaki yazılar yayalar için okunaklıdır.	100	1,29	0,59
10. Tabelalardaki yazılar sürücüler için okunaklıdır.	100	1,36	0,69
17. Tabelalar uygun büyüklüktedir.	100	1,42	0,71
Marka İşareti Eksikliğinin Etkisi		1,37	0,57
13. Tabelalarda marka işareti (amblem/logo) olmaması, cadde görünümü için olumludur.	100	1,52	0,77
14. Tabelalarda marka işareti olmaması, kurum/firma imajı açısından olumludur.	100	1,29	0,66
15. Tabelalarda marka işareti olmaması, aranılan iş yerlerinin bulunmasını etkilemez.	100	1,31	0,66
Renk-Yazı-Marka Uyumu		1,41	0,63
2. Tabelalardaki renkler dikkat çekicidir.	100	1,33	0,67
3. Tabelalardaki renkler markayı yansıtmaktadır.	100	1,40	0,71
7. Tabelalardaki yazı, marka kimliği ile uyumludur.	100	1,51	0,78
Dikkat Çekicilik		1,39	0,59
11. Farklı kurum/firmaların tabelaları ayırıcıdır.	100	1,48	0,77
12. Tabelalar, markayı çağrıştırmaktadır.	100	1,41	0,71
16. Tabelalar dikkat çekicidir.	100	1,28	0,60
Genel		1,49	0,46

Tablo 2 incelendiğinde, katılımcıların tabelalara ilişkin algılarının "tabela estetiği" boyutunda en yüksek düzeyde ($\bar{X}$=1,86) olduğu, bunu sırasıyla "çevreyle uyum" ($\bar{X}$=1,54), "renk-yazı-marka uyumu" ($\bar{X}$=1,41), "boyut ve okunurluk" ile "dikkat çekicilik" ($\bar{X}$=1,39) boyutlarının takip ettiği görülmektedir. Katılımcıların tabelalara ilişkin algılarının en düşük düzeyde olduğu boyut ise "marka işareti eksikliğinin etkisi" boyutudur ($\bar{X}$=1,37). Buna ek olarak, en homojen dağılımın "boyut ve okunurluk" ile "marka işareti eksikliğinin etkisi" boyutlarında (SS=0,57); en heterojen dağılım ise "tabela estetiği" boyutunda (SS=0,64) olduğu görülmektedir. Başka bir ifadeyle, katılımcıların tabela estetiği algıları en yüksek düzeydeyken, marka işareti eksikliğinin etkisine ilişkin algıları en düşük düzeydedir. Ayrıca, katılımcıların tabelalara ilişkin algılarının 'az' düzeyde olduğu söylenebilir ($\bar{X}$=1,49; SS=0,46).

t-Testi ve One Way ANOVA Bulguları

Katılımcıların tabelalara ilişkin algıları, kurum/firmanın alanı, toplamda faaliyette olduğu süre ve marka işareti açısından incelenmiştir. Tablo 3'te görüldüğü üzere; perakende satış işi yapan (n=27, %27), kurum/firması 10 yıldan uzun süredir faaliyette olan (n=58, %58), kurum/firmaya özel marka işareti olduğu halde tabelasında kullanamadığını belirten katılımcılar (n=74, %74) çoğunluktadır.

Tablo 3

Tabelalara İlişkin Algı Ölçeği Puanlarının Betimsel İstatistikleri

DEĞİŞKEN	KATEGORİ	n	$\overline{X}$	SS
Kurum/Firmanın Alanı	Perakende satış	27	1,51	0,45
	Restoran-Kafe	14	1,39	0,36
	Telekomünikasyon	4	1,58	0,81
	Kozmetik/Estetik	19	1,58	0,48
	Eczane/Optik	2	1,44	0,41
	Turizm/Konaklama/ Emlak	6	1,41	0,57
	Mücevherat/Otomotiv	4	1,06	0,07
	Hukuk/Finans/Sigorta/Noter	5	2,07	0,54
	Sağlık hizmetleri/Veteriner	4	1,53	0,55
	Fotoğraf	2	1,50	0,71
	Eğitim/Basım-Yayın	9	1,41	0,28
	Sendika/ Siyasi parti	4	1,31	0,34
Kurum/Firmanın Toplamda Faaliyette Olduğu Süre	1-5 yıl	26	1,63	0,41
	6-10 yıl	16	1,56	0,45
	10 yıl üzeri	58	1,42	0,48
Marka İşareti	Var	74	1,47	0,44
	Yok	26	1,58	0,52

Tablo 4'e göre, katılımcıların tabelalara ilişkin algıları alana göre, tabela estetiği [F(11,88)=1,07; p>0,05], çevreyle uyumu [F(11,88)=0,97; p>0,05], boyut ve okunurluğu [F(11,88)=0,85; p>0,05], marka işareti eksikliğinin etkisi [F(11,88)=1,82; p>0,05], dikkat çekiciliği [F(11,88)=0,97; p>0,05] ve Tabelalara İlişkin Algı Ölçeğinin geneli [F(11,88)=1,31; p>0,05] açısından anlamlı bir farklılık göstermemektedir. Ancak, kurum/firmanın alanı, tabelanın renk-yazı-marka uyumu üzerinde anlamlı bir farklılık göstermektedir [F(11,88)=2,15; p<0,05]. Başka bir ifadeyle, katılımcıların tabelalara ilişkin renk-yazı-marka uyumu algıları, kurum/firmanın alanına bağlı olarak değişmektedir. Birimlerin farklarının gruplarla olan ilişkisini tespit etmek için uygulanan Scheffe testi neticesinde, Hukuk/Finans/Sigorta/Noter alanındaki kurum/firmaların tabelalarına yönelik algılar ($\overline{X}$=2,07), Restoran-Kafe tabelalarına yönelik algılara ($\overline{X}$=1,39) kıyasla daha olumludur.

Tablo 4

Tabelalara İlişkin Algı Ölçeği Puanlarının Kurum/Firma Alanına Göre ANOVA Sonuçları

BOYUTLAR	VARYANSIN KAYNAĞI	KARELER TOPLAMI	SERBESTLİK DERECESİ	KARELER ORTALAMASI	F	p*	ANLAMLI FARK
Tabela Estetiği	Gruplararası	4,73	11	0,43	1,07	0,40	-
	Gruplariçi	35,48	88	0,40			
Çevreyle Uyum	Gruplararası	4,25	11	0,39	0,97	0,48	-
	Gruplariçi	35,01	88	0,40			
Boyut ve Okunurluk	Gruplararası	3,09	11	0,28	0,85	0,60	-
	Gruplariçi	29,21	88	0,33			
Marka İşareti Eksikliğinin Etkisi	Gruplararası	5,99	11	0,54	1,82	0,06	-
	Gruplariçi	26,29	88	0,30			
Renk-Yazı-Marka Uyumu	Gruplararası	8,24	11	0,75	2,15	0,02*	(Restoran-Kafe)-(Hukuk/Finans/Sigorta/Noter)
	Gruplariçi	30,68	88	0,35			
Dikkat Çekicilik	Gruplararası	3,76	11	0,34	0,97	0,48	-
	Gruplariçi	31,14	88	0,35			
Genel	Gruplararası	3,01	11	0,27	1,31	0,23	-
	Gruplariçi	18,36	88	0,21			

*p<0,05

Tablo 5'e göre, katılımcıların tabelalara ilişkin algıları kurum/firma faaliyet süresine göre, çevreyle uyumu [$F_{(2,97)}$=1,18; p>0,05], boyut ve okunurluğu [$F_{(2,97)}$=0,70; p>0,05], marka işareti eksikliğinin etkisi [$F_{(2,97)}$=1,10; p>0,05], renk-yazı-marka uyumu [$F_{(2,97)}$=0,82; p>0,05], dikkat çekiciliği [$F_{(2,97)}$=1,67; p>0,05] ve Tabelalara İlişkin Algı Ölçeğinin geneli [$F_{(2,97)}$=2,06; p>0,05] açısından anlamlı bir farklılık göstermemektedir. Ancak, kurum/firmanın toplam faaliyet süresi, tabela estetiği algısı üzerinde anlamlı bir farklılık göstermektedir [$F_{(2,97)}$=3,61; p<0,05]. Başka bir ifadeyle, katılımcıların tabelalara ilişkin estetik algıları kurum/firmanın toplamda faaliyette olduğu süreye bağlı olarak değişmektedir. Birimler arası farkların hangi gruplar arasında olduğunu bulmak amacıyla yapılan Scheffe testinin sonuçlarına göre, 1-5 yıl süreyle faaliyette olan kurum/firmaların tabelalarına yönelik algılar ($\overline{X}$=1,63), 10 yıldan fazla süredir faaliyette olanların tabelalarına yönelik algılara ($\overline{X}$=1,42) kıyasla daha olumludur.

Tablo 5

Tabelalara İlişkin Algı Ölçeği Puanlarının İşletmenin Faaliyette Olduğu Süreye Göre ANOVA Sonuçları

BOYUTLAR	VARYANSIN KAYNAĞI	KARELER TOPLAMI	SERBESTLİK DERECESİ	KARELER ORTALAMASI	F	p*	ANLAMLI FARK
Tabela Estetiği	Gruplararası	2,79	2	1,39	3,61	0,03*	(1-5 yıl)-(10 yıl üzeri)
	Gruplariçi	37,43	97	0,39			
Çevreyle Uyum	Gruplararası	0,93	2	0,47	1,18	0,31	-
	Gruplariçi	38,32	97	0,40			
Boyut ve Okunurluk	Gruplararası	0,46	2	0,23	0,70	0,50	-
	Gruplariçi	31,84	97	0,33			
Marka İşareti Eksikliğinin Etkisi	Gruplararası	0,72	2	0,36	1,10	0,34	-
	Gruplariçi	31,57	97	0,33			
Renk-Yazı-Marka Uyumu	Gruplararası	0,65	2	0,32	0,82	0,44	-
	Gruplariçi	38,27	97	0,39			
Dikkat Çekicilik	Gruplararası	1,16	2	0,58	1,67	0,19	-
	Gruplariçi	33,74	97	0,35			
Genel	Gruplararası	0,87	2	0,44	2,06	0,13	-
	Gruplariçi	20,50	97	0,21			

*p<0,05

Tablo 6'ya göre, katılımcıların tabelalara ilişkin algıları marka işareti (amblem/logo), renk ya da yazı tipine göre, tabela estetiği [$t_{(98)}$=0,23; p>0,05], çevreyle uyum [$t_{(98)}$=0,13; p>0,05], boyut ve okunurluk [$t_{(98)}$=-0,47; p>0,05], renk-yazı-marka uyumu [$t_{(98)}$=-1,56; p>0,05], dikkat çekicilik [$t_{(98)}$=-1,10; p>0,05] ve Tabelalara İlişkin Algı Ölçeğinin geneli [$t_{(98)}$=-1,10; p>0,05] açısından anlamlı bir farklılık göstermemektedir. Ancak, kurum/firmanın marka işareti, marka işareti eksikliğinin etkisi üzerinde anlamlı bir farklılık göstermektedir [$t_{(98)}$=-2,29; p<0,05]. Marka işareti olmayan kurum/firmalar için marka işareti eksikliği etkisinin puanları (x=1,58), marka işareti olanlara (x=1,47) kıyasla daha yüksektir. Başka bir ifadeyle, katılımcıların tabelalara ilişkin marka işareti eksikliği algıları, marka işaretinin bulunup bulunmamasına göre farklılaşmaktadır.

Tablo 6

Tabelalara İlişkin Algı Ölçeği Puanlarının Marka İşaretine Göre t-Testi Sonuçları

BOYUTLAR	sd	t	p
Tabela Estetiği	98	0,23	0,82
Çevreyle Uyum	98	0,13	0,90
Boyut ve Okunurluk	98	-0,47	0,64
Marka İşareti Eksikliğinin Etkisi	98	-2,29	0,02*
Renk-Yazı-Marka Uyumu	98	-1,56	0,12
Dikkat Çekicilik	98	-1,10	0,27
Genel	98	-1,06	0,29

*p<0,05

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Çalışmada, Alaeddin Tepesi-Mevlâna aksının ticari ve turistik işlevlerini koruyarak; kent merkezinde yer alan âtıl alanların yenilenmesi ve peyzaj düzenlemeleri ile kamusal alanların arttırılması (Semerci ve Bulanık, 2023) amacıyla yapılan Alaaddin Caddesi Cephe İyileştirme Projesi kapsamında tek tip hale getirilen kurum/firma tabelaları hakkındaki görüşler incelenmiştir. İnceleme için, Tabelalara İlişkin Algı Ölçeği geliştirilmiş ve 3'lü Likert tipinde 25 maddeden oluşan 6 boyutlu yapısı doğrulanmıştır. Ölçekten elde edilen puanlar, katılımcıların tabelalara ilişkin algılarının tabela estetiği açısından en yüksek düzeyde olduğunu göstermektedir. Bunu sırasıyla; çevreyle uyum, renk-yazı-marka uyumu, boyut ve okunurluk ile dikkat çekicilik boyutları takip etmektedir. Katılımcıların tabelalara ilişkin algıları, marka işareti eksikliğinin etkisi açısından en düşük düzeydedir. Ayrıca, katılımcıların tabelalara ilişkin algıları 'az' düzeyinde gerçekleşmektedir.

Katılımcıların tabelalara ilişkin renk-yazı-marka uyumu algıları, alanlarına bağlı olarak değişmektedir. Hukuk/finans/sigorta/noter alanındaki kurum/firmaların tabelalarına yönelik algılar, restoran-kafelerin tabelalarına yönelik algılara kıyasla daha olumludur. Caddede çok sayıda restoran-kafe bulunması; bu durumun rekabetle ilgili olduğunu, rekabetin fazla olduğu alanlarda tabelalardan beklentinin yüksek olduğunu düşündürmektedir. Buna ek olarak, katılımcıların tabelalara ilişkin estetik algıları toplamda faaliyette olunan süreye bağlı olarak değişmektedir. 1-5 yıl arası süredir faaliyette gösterenlerin tabelalarına yönelik algılar, 10 yıldan fazla süredir faaliyette olanların tabelalarına yönelik algılara kıyasla daha olumludur. 10 yıldan fazla süredir Alaaddin Caddesi'nde faaliyette olan katılımcıların veri toplama sürecinde anket harici beyanları; tabelaların değişmesi sebebiyle kurum/firmanın daimî müşterileri tarafından bulunamadığı yönündedir. Kurum/firmanın marka işaretine sahip olma durumu, marka işareti eksikliğinin etkisi üzerinde anlamlı bir farklılık göstermektedir. Marka işareti olmayan kurum/firmalar için marka işareti eksikliği etkisinin puanları, marka işareti olanlara kıyasla daha yüksektir. Katılımcıların çoğunluğunun uzlaştığı hususlar; tabelalarda marka işareti (amblem-logo) bulunmamasının cadde görünümüne katkısı olmadığı (%65), kurum/firma imajı açısından olumsuz olduğu (%82), aranılan yerin kolayca bulunmasını etkilediği (%80) yönündedir.

Tarama çalışmasında elde edilen görüşler derlendiğinde, tabelalarla ilgili şu görüşlerin çoğunlukta olduğu ortaya çıkmaktadır:

Tabelaların; dikkat çekici olmadığı (%80), markaları çağrıştırmadığı (%71), farklı mekanların tabelalarının birbirinden ayrılamayacak kadar benzer olduğu (%69) katılımcıların yüksek oranda mutabık olduğu bir hususken; yalın ve anlaşılır olmadığı (%42), görsel düzen sağlamadığı (%42) hususlara katılımın daha düşük düzeyde olduğu görülmektedir. Bu durum, yenilenen tabelaların sokak görünümüne nispeten katkı sağladığının ancak kurum/firma beklentilerini karşılamadığı,

Tabelalardaki renklerin dikkat çekici olmadığı (%78), markayı yansıtmadığı (%73) hususlarına katılım yüksekken; renklerin birbiri ile uyumlu olmadığı (%44), çevresi ile uyumlu olmadığı (%45) hususlarına katılımın daha düşük düzeyde oluşu; tabelaların renk bakımından nispeten uyumlu ancak kurum/firma imajıyla uyumsuz olduğunu göstermektedir

Tabelalarda yazı karakterinin marka kimliği ile uyumlu olmadığı (%67), yazı büyüklüğünün yetersiz olduğu (%69), yayalar için okunaksız olduğu (%78), sürücüler için okunaksız olduğu (%76) hususlarına katılım yüksekken; yazı karakteri seçiminin uygun olmadığı (%42) hususuna katılımın daha düşük düzeyde olması; yazıların işlevsel olarak uygunsuz bulunduğu görülmektedir.

Tabelaların uygun malzeme ile üretildiğine katılmayan (%34), kısmen katılan (%35) ve katılan (%31) oranlarının yakın olması; tabelaların üretildiği malzeme bakımından memnuniyet düzeyinin orta seviyede olduğunu göstermektedir. Tabelaların uygun büyüklükte olmadığı (%71), yükseklik ve

yerleşimlerinin uygun olmadığı (%56), estetik görünümlü olmadığı (%50) yönündeki çoğunluk görüşleri; boyut ve konumlandırma bakımından tespit edilen olumsuzluklardır. Veri toplam sürecinde yapılan görüşmelerde; tabelaların hangi kata ait olduğunun müşteriler/ziyaretçiler tarafından anlaşılamadığına dair beyanlar derlenmiştir.

Tabelaların çevresiyle ilişkisi bakımından; bölgenin tarihi dokusu ile uyumlu olmadığı (%63), bölgenin turistik niteliğini pekiştirmediği (%61), ticari bölge (çarşı) için uygun olmadığı (%56), Konya'nın kent kimliği ile uyumlu olmadığı (%59) görüşleri çoğunluktadır. Bu durum, Alaaddin Caddesi yenileme projesinin; firma sahipleri, kurum yetkilileri ve çalışanlar tarafından anlaşılamadığı ya da karşılığını bul(a)madığının düşünülmesine sebep olmaktadır.

Katılımcıların anket harici beyanlarında bahsi geçen bir husus tabelaların ışıklı/LEDli olması gerekliliğidir. Sokak aydınlatmalarının tabelaların görülmesinde yeterli olmadığına değinen katılımcılar; tabelaların kendi aydınlatması olması talebine vurgu yapmıştır. Sorunu çözmek için çevresel aydınlatmanın güçlendirilmesi mümkündür.

İngiltere'de bulunan ve Dünya Miras Listesi'nde yer alan Bath şehri için hazırlanan kılavuz; tabelaların katı kurallarla kısıtlanmadığı bir düzenleme örneğidir. Rehberde; akrilik, vinil gibi modern malzemeler yerine ahşap el boyaması ya da metal tabelaların kullanılması ve onaylanmış renk paletine bağlı kalınması önerilmektedir: "Sert renkler veya yansıtıcı yüzeyler …taş işçiliğinin yumuşak etkisiyle çatışır ve sokak manzarasına zarar verir" (Bath Preservation Trust Guide, 2018, s.11). Kılavuzda Bath şehri *düşük ışık seviyelerinin atmosfer yarattığı az aydınlatılmış bir şehir* olarak tanımlanmış ve aydınlatmalı tabelaların kullanımına getirilen kısıtlama şu şekilde açıklanmıştır: "İçten aydınlatmalı kutu işaretleri genellikle kabaca tasarlanmış ve çirkindir, tescilli binalarda kullanım için uygun değildir". Kanada Cambridge Eyaleti'ndeki Ontario bölgesi için hazırlanan kılavuzda da benzer biçimde içten aydınlatmalı tabelaların kullanımı kısıtlanmıştır (BrookMcIlroy ve Carter, 2013, s.40).

Tarihi misyona sahip olup bir yandan da yoğun ticari faaliyetler yürütülen mekanlarda yapılacak çalışmaların pek çok kriteri olduğu görülmektedir. Tanyeli (2001) birlik ve bütünlüğün tekseslilik olmadığını; bütün tabelaların aynı renk, boyut ve malzemeden olduğu bir ortamda tabelanın işlevsiz olduğunu belirtmektedir. Lynch (Banerjee ve Southworth, 1996, 98) kentleri yaşanılır olmaktan uzaklaştıran fiziksel etmenler konusunda, görsel kimlik eksikliği sorununa değinmiş; ayırıcı ve tanımlanabilir karakteristik niteliklerin, seçim yapmaya ve duyumsal keşfe izin verecek görsel farklılıkların önemini vurgulamıştır. Yaman (2020) Türkiye'de iş yerlerinin yoğun olduğu kent merkezlerinde bina dış cephelerinin işyeri tabelaları ile kaplandığını, Barselona'da benzer bir alanda binanın sadece giriş katında işyeri tabelalarının siyah zemin üzerine beyaz yazı ile standardize edildiği ve binanın ön yüzünde başka tabela uygulamasına yer verilmediğini aktarmaktadır. Sunulan farklı görüşler; yerel yönetimlerin, firma sahiplerinin, grafik tasarımcıların ve kent sakinlerinin tabelalarda standartlaşma hususunda ortak algı ve beklenti düzeyinde olmadıklarını göstermektedir.

Her kurum/firmanın tabelasının aynı şablon dahilinde planlanmış olması ve fark içermemesi, bazı tabelalarda marka işareti/yazısı bulunup bazılarında bulunmaması gibi durumların bertaraf edilmesinin yanında; standardizasyonun daha esnek olması ve marka görselleri içermesi faydalı olabilir. Komisyon tarafında belirlenecek bir renk paleti ve yazı tipi alternatifleri; kurum/firmalara sunularak, bunlar arasından seçim yapabilmeleri sağlanabilir. Tabelanın, monte edildiği zeminle ton bakımından karşıt olması görünürlüğünü artıracağı için; zemin açık ton ise tabelanın koyu ton ve zemin koyu ton ise tabelanın açık tonda olması gerekmektedir. Aynı karşıtlık tabela ve üzerindeki görsel elemanlar arasında da bulunmalı, parlak materyalden imal edilmiş harflerin yansıma yapıp görünmeyeceği durumlar engellenmelidir. Üst katlara asılmış tabelaların boyutlarının ya da yazılarının, zemindekiler kadar kolay okunmayacağı hesaba katılarak planlama yapılmalıdır.

Gelecekte yapılacak çalışmalarda; tabelalardaki görsel elemanların eksikliğinin ticari faaliyetlere etkileri araştırılabileceği gibi; caddeyi kullanan kent sakinleri ve turistlerden veri toplanarak, projenin bu kişiler tarafından nasıl algılandığını incelemek ya da planlama/tasarım/mimari uzmanlarının konuya ilişkin görüşlerini derleyen nitel çalışmalar yapmak mümkündür.

Etik

Araştırmada veri toplamak amacıyla Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu Başkanlığı'nın 08/07/2022 tarihli 08 sayılı toplantısında 2022/263 Karar No ile Etik Kurul izni alınmıştır.

Etik Kurul Onayı

Etik onay, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu tarafından 08/07/2022 tarihinde 10788 sayısıyla verilmiştir.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%100)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%100))

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%100)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%100)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%100)

Finansal Destek Beyanı

Yazar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması yoktur.

REFERANSLAR

Ak, M. (1998). Firma/ Markalarda Kurumsal Kimlik ve İmaj. İstanbul: Işıl Ofset.

Akın, E. (2006). Görsel İletişimde Mağaradan Markaya. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Ali, B., Nazam, M., Akash, R. S. I., Hamid, K., Hashim, M. ve Baig, S. A. (2019). Investigating the Impact of Corporate Rebranding on Customer Satisfaction: Empirical Evidence from the Beverage Industry, International Journal of Advanced and Applied Sciences, 6 (4), 110-122

Atasoy, A. (9 Kasım 2021). Tarihi Uzun Çarşıya Tek Tip Tabela Uygulaması. https://www.ozyurtgazetesi.com/tarihi-uzun-carsiya-tek-tip-tabela-uygulamasi (Erişim tarihi: 16 Nisan 2023)

Bath Preservation Trust Guidance: Signs, Adverts, Banners and Awnings. (2018) http://www.bath-preservation-trust.org.uk/wp-content/uploads/2018/11/Signs-Adverts-Banners-and-Awnings-in-Bath.pdf (Erişim tarihi: 22 Nisan 2023)

Bellizi, J. A. ve Hite, R. E. (1992). Environmental Color, Consumer Feelings, and Purchase Likelihood. Pschology & Marketing, 9 (5), 347-363.

Banerjee, T., & M. Southworth, (Eds). (1996). City Sense and City Design: Writings and Projects of Kevin Lynch. Cambridge: MIT.

Berger, C. (2014). Typography, Placemaking, and Signs: A Four-Part SFI White Paper Series. Signage Foundation Inc. Retrieved from https://www.signresearch.org/wp-content/uploads/Typography-Placemaking-and-Signs.pdf (Erişim tarihi: 25 Ocak 2023)

BrookMcIlroy and Carter, P. H. (Aralık 2013). Cambridge, Ontario: Main Street Urban Design Guidelines https://www.cambridge.ca/en/build-invest-grow/resources/Main-Street-Urban-Design-Guidelines.pdf (Erişim tarihi: 22 Nisan 2023)

Byrne, B. M. (1998). Multivariate applications book series. Structural equation modeling with LISREL, PRELIS, and SIMPLIS: Basic Concepts, Applications, and Programming. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

Büyüköztürk, Ş. (2011). Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı. (14. Baskı). Ankara: Pegem.

Can, A. (2008). İnsan Mekân Etkileşimi ve Kent Estetiğine Giriş. İçinde R. Bozlağan ve Y. Demirkaya (Eds.), Türkiye'de Yerel Yönetimler. (331-361). Ankara: Nobel Yayın.

Çetin, E. (26 Aralık 2022). Binalarda Tek Tip Tabela Uygulamasına Geçiliyor! İlk durak Atatürk Bulvarı. https://www.ankaramasasi.com/haber/2025890/binalarda-tek-tip-tabela-uygulamasina-geciliyor-ilk-durak-ataturk-bulvari (Erişim tarihi: 16 Nisan 2023)

Çubukçu, E., Ekşioğlu Çetintahra, G. ve Sarıca, C. (2010). Şehirlerde Görsel Kirlilik Önlenebilir mi? Ticari Tanıtım Levhalarının Sayısı ve Rengi Üzerine Deneysel Bir Çalışma. Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi 26 (4), 387-400.

Çubukçu, E., Özcan, N. S. ve Özkan, A. (2014). Ticari Alanlarda Sokak Levhasına Yönelik Düzenlemeler ve Sokak İşgallerinin Mekânsal Estetik Yargı Üzerindeki Etkileri: Sanal Mekanlarda Deneysel Bir Çalışma. Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 30 (4), 285-295.

da Silva, M. (2020). Making Sense of Visual Pollution: The "Clean City" Law in São Paulo, Brazil. İçinde T. Davies & A. Mah (Eds.), Toxic Truths: Environmental Justice and Citizen

Science in A Post-Truth Age. (158-176). Mancester: Mancester University Press.

Erkmen, B. (2001). Beyoğlu'na Tabela Disiplini, Arredamento Mimarlık 07-08. s. 40.

Ertep, H. (2009). Chaos or Homogenization? The Role of Shop Signs in Transforming Urban Fabric in Beyoğlu, Istanbul. Visual Communication 8 (3): 263–272.

Hair, J. F., Black, W. C., Babin, B. J., & Anderson, R. E. (2014). Multivariate Data Analysis (7th ed.). Pearson.

Hu, L., & Bentler, P. M. (1999). Cutoff Criteria for Fit Indexes in Covariance Structure Analysis: Conventional Criteria Versus New Alternatives. Structural Equation Modeling: A Multidisciplinary Journal, 6 (1), 1-55.

Karabey, H. (2001). Beyoğlu'na Tabela Disiplini, Arredamento Mimarlık 07-08, 37-41.

Karakartal, A. (10 Ekim 2021). [Yeşil Gazete Doğu'da-13] Eski Mardin'e Yeni Çehre: Süryani 'Turizmi'. https://yesilgazete.org/yesil-gazete-doguda-13-eski-mardine-yeni-cehre-suryani-turizmi/ (Erişim tarihi: 16 Nisan 2023)

Karasar, N. (2008). Bilimsel Araştırma Yöntemi (18. Baskı). Ankara: Nobel.

Kellaris, J. J. (2012). Further Evidence from the BrandSpark/ Better Homes and Gardens American Shopper Study: A Longitudinal Update and Extension. The Technology of Signage: Proceedings of the National Signage Research and Education Conference, Cincinnati: Signage Foundation, Inc, October 10-12, 2012.

Kim, B. ve Park, J. (2021). The Visual Effect of Signboards on the Vitality of the Streetscapes Using Eye-Tracking. Sustainability, 13, 30.

Kline, R. B. (2011). Principles and practice of structural equation modeling. London: The Guilford.

Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2015). Medeniyetler Şehri Konya*,* Yayın No: 231, Konya: Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Konya Büyükşehir Belediyesi-a. (15 Ocak 2016). *Şehir Estetiği Yönetmeliği*. https://kms.kaysis.gov.tr/Home/Goster/72237. (Erişim tarihi: 24 Nisan 2023)

Konya Büyükşehir Belediyesi-b, 16.03. 2016. Büyükşehir Görsel Kirliliği Önlüyor. https://www.konya.bel.tr/haberayrinti.php?haberID=4867 (Erişim tarihi: 15 Ocak 2023)

Marsh, H. W., & Hau, K. T. (1996). Assessing Goodness of Fit: Is Parsimony Always Desirable? *The Journal of Experimental Education*, 64, 364-390.

Mazumdar, S. (2007). Kentsel Yaşam Kalitesi ve Yer Duygusu. http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=53&RecID=1330 (Erişim tarihi: 04.10.2022)

Mert, Z. G. ve Ertürk, F. (2017). Kent Merkezlerinde Bina Zemin Kat Cepheleri ile Reklam-Tanıtım Elemanları Ara Yüzünün Değerlendirilmesi. Yapı*,* 431, 122-127.

Okay, A. (2002). Kurum Kimliği. (3. Baskı). B. Bıçakçı (Ed.), İstanbul: Mediacat Kitapları.

Olins, W. (1990). The Wolff Olins: Guide to Corporate Identity. Londra: The Design Council.

Özcan, K. (2009). Sürdürülebilir Kentsel Korumanın Olabilirliği Üzerine Bir Yaklaşım Önerisi: Konya Tarihi Kent Merkezi Örneği. METU JFA, 26 (2), 1-18.

Polat, A. A. (2018). Ambalaj Tasarımında Kalıp İçi Etiketleme (IML) Teknolojisi. Konya Sanat (*1*), 80-87.

Polat, T. E. (Nisan 2020) Mimaride İletişimsel Süreç ve Ticari Manipülasyon: Cephe Estetiği mi? Tabela Mimarlığı mı? Yapı Dergisi, 456.

Portella, A. (2014). Visual Pollution: Advertising, Signage and Environmental Quality. Farnham: Ashgate Publishing.

Semerci, F., Bulanık, M., (2023). Konya Kent Merkezinin Şekillenmesinde İktidarın Sosyolojik Etkisi, Konya Sanat Dergisi, 6, 42-56. https://doi.org/10.51118/konsan.2023.23

Sign Research Foundation. (2012). Arts & Science of Sign Design. Alexandria: Sign Research Foundation

Sundar, A. ve Kellaris, J. J. (2016). Blue-Washing the Green Halo: How Colors Color Ethical Judgements. İçinde R. Batra, C. Seifert & D. Brei (Eds.), The Psychology of Design: Creating Consumer Appeal (63-74). New York: Routledge.

Tanyeli, U. (2001). Beyoğlu'na Tabela Disiplini, Arredamento Mimarlık 07-08, 37-41.

Taylor, C. R. (2005). How Excessive Restrictions on Signage Backfire. Journal of Consumer Marketing 22 (6), 304–305.

Taylor, C. R. (2010). Recent Developments in Outdoor Advertising and Out-Of-Home Media. İçinde J. N. Sheth & N. K. Malhotra (Eds.), Wiley International Encyclopedia of Marketing. John Wiley & Sons Ltd.

Taylor, C. R., Sarkees, M. E. ve Bang, H. (2012). Understanding the Value of On-Premise Signs as Marketing Devices for Legal and Public Policy Purposes. Journal of Public Policy & Marketing, 31 (2), 185–194.

Tekin, H. (1996). Eğitimde Ölçme ve Değerlendirme. Ankara: Yargı.

Toros, S. (2021). Ankara'da Görüntü Kirliliği: Reklam Tabelaları Üzerine Bir Analiz. Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi. 38, 242-260.

Yaldız, E., Aydın, D. ve Büyükşahin Sıramkaya, S. (2014). Loss of City Identities in the Process of Change: The City of Konya-Turkey. Procedia-Social and Behavioral Sciences 140, 221-233.

Yaman, K. (2020). Kentlerde Görüntü Kirliliği Sorunu, Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Uygulamalı Sosyal Bilimler ve Güzel Sanatlar Dergisi, 2 (3), 139-150.

URL-1: Atasoy, A. (9 Kasım 2021). Tarihi Uzun Çarşıya Tek Tip Tabela Uygulaması. https://www.ozyurtgazetesi.com/tarihi-uzun-carsiya-tek-tip-tabela-uygulamasi (Erişim tarihi: 16 Nisan 2023).

URL-2: Gaziantep Tarihi Çarşı görüntüsü. https://www.google.com/maps/@37.0609547,37.3861372,3a,75y,237.51h,91.24t/data=!3m6!1e1!3m4!1smCGvqlTsGE8-byuxwijuUg!2e0!7i16384!8i8192?hl=tr (Erişim tarihi: 1 Mayıs 2023)

EXTENDED ABSTRACT

Introduction: With the Alaaddin Street Facade Improvement Project completed by Konya Metropolitan Municipality in 2022, the signs of institutions/companies have been made uniform in terms of text and colour, and brand signs such as emblems/logos have not been included. The aim of the research is to gather opinions on the visual standardisation of signs.

Materials and Methods: The research was designed according to the descriptive survey model. The population of the study consists of the people working in the institutions/companies located in Alaaddin Street in İhsaniye district of Konya province. The sample of the study was selected using the convenience sampling method and consists of the people working in the institutions/companies located in Alaaddin Street. In August 2022, a survey study with 25 questions was conducted with a group of 100 participants consisting of employees of institutions/companies. The Perception Scale on Signboards developed by the researcher was used as a data collection tool. The following steps were followed in the scale development process: (I) preparation of the pilot questionnaire, (II) administration of the pilot questionnaire, (III) analysis and revision of the pilot results, (IV) administration of the revised questionnaire: Main administration and (V) analysis of the results of the main administration. The data collection tool was designed to describe the level of realisation of perceptions about the existing signage, whether the perception scale about the existing signage shows a significant difference according to the sector/service area of the organisation/company, the total period of operation and whether there are brand visuals on the signage. The data was examined in the dimensions of sign aesthetics, harmony with the environment, size-readability, effect of lack of branding, colour-lettering-brand harmony and attractiveness.

Findings: Participants' perceptions of signboards are at the highest level in the dimension of "sign aesthetics" (=1,86), followed by "harmony with the environment" (=1,54), "colour-lettering-brand harmony" (=1,41), "size and legibility" and "attractiveness" (=1,39). The dimension with the lowest level of participants' perceptions of the signs is the "effect of lack of branding" dimension (=1.37). Furthermore, the most homogeneous distribution is observed in the dimensions "size and legibility" and "effect of lack of branding" (SD=0.57), while the most heterogeneous distribution is observed in the dimension "aesthetics of the sign" (SD=0.64). In other words, while the participants' perception of the aesthetics of the sign is at the highest level, their perception of the effect of the absence of the brand mark is at the lowest level. In addition, it can be said that the participants' perception of signage is at a 'low' level (=1.49; SD=0.46). The majority of participants work in retail (n=27, 27%), the organisation/company has been in business for more than 10 years (n=58, 58%), and the participants who stated that they could not use the brand sign on their signs, although they have a brand sign specific to the organisation/company (n=74, 74%). Aesthetics of the sign [$F(11,88)=1.07$; $p>0.05$], harmony with the environment [$F(11,88)=0.97$; $p>0.05$], size and legibility [$F(11,88)=0.85$; $p>0.05$], the effect of the absence of the brand mark [$F(11,88)=1.82$; $p>0.05$], attractiveness [$F(11,88)=0.97$; $p>0.05$] and the overall perception scale of the sign [$F(11,88)=1.31$; $p>0.05$].

However, the area of the institution/company shows a significant difference on the colour-brand compatibility of the sign [$F(11,88)=2.15$; $p<0.05$]. In other words, participants' perceptions of the colour-lettering-brand compatibility of signboards vary depending on the area of the institution/company. According to the results of the Scheffe test, which was carried out to find out between which groups the differences between the units are, the perceptions (=2.07) towards the signboards of organisations/firms in the field of law/finance/insurance/notary are more positive than the perceptions (=1.39) towards the signboards of restaurant-cafés. Participants' perceptions of signboards according to the duration of the institution/company's activity, harmony with the environment [$F(2,97)=1.18$; $p>0.05$], size and legibility [$F(2,97)=0.70$; $p>0.05$], the effect of lack of branding [$F(2,97)=1.10$; $p>0.05$], colour-brand compatibility [$F(2,97)=0.82$; $p>0.05$], attractiveness [$F(2,97)=1.67$; $p>0.05$] and the overall perception scale of signage [$F(2,97)=2.06$; $p>0.05$]. However, the total duration of activity of the institution/company shows a significant difference on the perception of sign aesthetics [$F(2,97)=3.61$; $p<0.05$]. In other words, the participants' aesthetic perception of the signs varies according to the total duration of the institution/company.

According to the results of the Scheffe test, which was carried out to find out between which groups the differences between the units are, the perceptions towards the signboards of organisations/firms that have been in operation for 1-5 years (=1,63) are more positive than the perceptions towards the signboards of those that have

been in operation for more than 10 years (=1,42). The participants' perceptions of the signs according to the brand mark (emblem/logo), colour or font, aesthetics of the sign [t(98)=0,23; p>0,05], harmony with the environment [t(98)=0,13; p>0.05], size and legibility [t(98)=-0.47; p>0.05], colour-brand compatibility [t(98)=-1.56; p>0.05], attractiveness [t(98)=-1.10; p>0.05] and the overall perception scale of the sign [t(98)=-1.10; p>0.05]. However, the brand mark of the organisation/company shows a significant difference in the effect of the absence of a brand mark [t(98)=-2,29; p<0,05]. For organisations/companies without a brand logo, the values of the effect of the absence of a brand logo (=1.58) are higher than for those with a brand logo (=1.47). In other words, participants' perceptions of the absence of a brand sign differ according to the presence or absence of a brand sign.

Discussion: A summary of the opinions expressed in the survey shows that the majority of people have the following opinions about signs:

- The signs are not eye-catching (80%), do not evoke brands (71%), and the signs of different places are too similar to be distinguished from each other (69%), while there is a high level of agreement among the respondents; it can be seen that there is a lower level of participation in the issues that they are not simple and understandable (42%) and do not provide visual order (42%). This situation indicates that the renewed signs contribute relatively to the appearance of the street, but do not meet the expectations of the institution/company,

-A high level of agreement that the colours of the signs are not striking (78%), do not reflect the brand (73%); a lower level of agreement that the colours are not compatible with each other (44%), not compatible with the environment (45%); the signs are relatively compatible in terms of colour, but not compatible with the image of the institution/company,

-There is a high level of agreement that the font is not compatible with the brand identity (67%), the font size is insufficient (69%), it is illegible for pedestrians (78%), it is illegible for drivers (76%); the level of agreement is lower that the choice of font is inappropriate (42%); it is seen that the texts are functionally inappropriate.

- The fact that the rates of disagreement (34%), partial agreement (35%) and agreement (31%) that the signs are made of appropriate materials are close together shows that the level of satisfaction with the material from which the signs are made is at a medium level. The majority opinion that the signs are not of an appropriate size (71%), that their height and placement are not appropriate (56%) and that they are not aesthetically pleasing (50%) are the negative points identified in terms of size and placement. During the interviews conducted during the data collection process, it was noted that customers could not understand which floor the signs belonged to.

- In terms of the relationship of the signs to their surroundings, the majority of opinions are that they are not compatible with the historical texture of the region (63%), they do not reinforce the tourist character of the region (61%), they are not suitable for the commercial area (bazaar) (56%), and they are not compatible with the urban identity of Konya (59%). This situation leads us to believe that the Alaaddin Street renovation project is not understood or appreciated by business owners, institution officials and employees.

Conclusion and Suggestions: In addition to avoiding situations where the signs of each institution/company are designed according to the same template and do not contain any differences, some signs have a brand mark/logo and some do not, it may be useful to make the standardisation more flexible and include brand visuals. A colour palette and font alternatives, to be defined by the Commission, can be presented to the institutions/companies for them to choose from. As it will increase the visibility of the signs, they should be in contrast to the ground on which they are mounted; if the ground is light, the signs should be in dark tone, if the ground is dark, the signs should be in light tone. The same contrast should be found between the sign and the visual elements on it, avoiding situations where letters made of glossy material reflect and become invisible. Design should take into account that the dimensions or fonts of signs hung on upper floors will not be as easy to read as those on the ground.

In future studies; the impact of the lack of visual elements in the signs on commercial activities can be studied; it is possible to collect data from city residents and tourists who use the street and study how the project is perceived by these people, or to conduct qualitative studies to gather the opinions of planning/design/architecture experts on the subject.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

Grotesk Figür Ekseninde Japon Ukiyo-e Sanatı

Mevlüt ÜNAL[1*] Mine Ülkü ÖZTÜRK[2] Alper DEMİREL[3]

[1] Arş. Gör. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Grafik, Konya, Türkiye

[2] Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Seramik, Konya, Türkiye

[3] Öğretmen, Batıkent Şehit Demet Sezen Kız Anadolu İmam Hatip Lisesi, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 03.04.2024
Kabul Tarihi: 27.06.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Ukiyo-e,
Grotesk,
Japon Sanatı.

ÖZET

Japon groteski, yapı olarak Japon sanatının bir türü olarak görülebilir ve Japon Ukiyo-e sanatı ile yakından ilişkili olduğuna dair izler barındırmaktadır. Japon groteski, 19. yüzyılın sonlarında popüler hale gelmiş ve genellikle ürpertici, korkunç veya yabani sahneleri içeren resimler, çizimler ve diğer görsel sanat formlarıyla sanat üslupları arasında var olmuştur. Ukiyo-e sanatında ayrıca ero-guro (erotik ve grotesk) olan bir alt sanat türünün varlığı ve Japon popüler kültüründe ve korku türünde hala popüler bir tema olarak eserlerde yer alması önceden yerel sonraları uluslararası bir hale gelmiş grotesk sanat üslubuyla arasındaki ilişkinin irdelenmesi gerekliliğini de beraberinde getirmiştir. Grotesk, Japon kültüründe bir yüksek baskı üslubu olan Ukiyo-e sanatının Japon kültürünün diğer yönleriyle bağlantılı olduğu kadar etkileşim içerisinde olan bir konsept olmuştur. Grotesk sanatın karakteristik formlarında gözlemlenen biçimde abartılı ifadeler ve çarpıtılmış diğer unsurlar, ukiyo-e sanatında da figürlerde görülebilmektedir. Bu çalışmada bir Edo dönemi sanat üslubu olan Ukiyo-e sanatının figürleri incelenerek grotesk unsurlar bağlamında iki sanat anlayışının etkileşimi incelenecektir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış model olarak ise bu araştırma yönteminin alt modellerinden olan tarama modeli izlenmiştir.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Japanese Ukiyo-e Art in the Axis of Grotesque Figure

Article Info

Received: 03.04.2024
Accepted: 27.06.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Ukiyo-e,
Grotesque,
Japanese Art.

ABSTRACT

Japanese grotesque can be seen as a genre of Japanese art in its structure, and there are traces that it is closely related to Japanese Ukiyo-e art. Japanese grotesque was popularised in the late 19th century and existed among art styles through paintings, drawings and other visual art forms, often featuring creepy, horrific or wild scenes. The existence of a sub-genre in Ukiyo-e art, ero-guro (erotic and grotesque), and the fact that it is still a popular theme in Japanese popular culture and the horror genre has brought about the necessity to examine its relationship with the grotesque art style, which has become local and then international. The grotesque has been a concept that interacts with other aspects of Japanese culture as much as Ukiyo-e art, a high-printing style in Japanese culture, is connected with other aspects of Japanese culture. Exaggerated expressions and other distorted elements observed in the characteristic forms of grotesque art can also be seen in the figures in ukiyo-e art. In this study, the figures of Ukiyo-e art, an Edo-period art style, will be analysed. The interaction of the two art concepts will be examined in the context of grotesque elements. The qualitative research method was used in the study and the survey model, which is one of the sub-models of this research method, was followed as a model.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Ünal, M., Öztürk, M., Ü., & Demirel, A., (2024). Grotesk figür ekseninde japon ukiyo-e sanatı. *Konya Sanat Dergisi,* 7, 82-101. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.44

***Sorumlu Yazar:** Mevlüt ÜNAL, *mevlutunal@erbakan.edu.tr*

GİRİŞ

Ukiyo-e Sanatı

Klasik Japon resim sanatı üslubunun devamı olarak da görülen ukiyo-e sanatı, Japonca "yüzen dünya resimleri" anlamına gelen bir ifadedir. Milattan sonra 17. ve 19. yüzyılları arasını yaşamış Edo dönemi sanatçılar, şehir hayatı, romantik konular ve günlük yaşam gibi temalarda Japon ahşap baskı resimleri üretmişlerdir. Bu sanat akımı, kent hayatının hazlarını ve zevklerini ele alırken dünyevi tatları ve zevkleri yansıtır (Hisglobal, 2022). Ukiyo-e, 17. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın ortalarına kadar Japonya'da gelişen bir resim sanatıdır. Bu sanat türü, günlük hayatın sahnelerini ve doğal manzaraları tasvir etmek için kullanılır. Ukiyo-e resimleri, genellikle ahşap baskılar olarak üretilmiş ve ucuz fiyatları ve kolayca çoğaltılabilen özellikleri nedeniyle halk arasında oldukça yaygın bir yer edinmiştir. Ukiyo-e resimlerinin tasvir ettiği konular arasında günlük hayatın sahneleri, şehir manzaraları, doğal manzaralar, oyuncular, kabuki aktörleri, güzel kadınlar ve diğer popüler konular yer alır. Ukiyo-e resimleri, Japon kültüründe önemli bir yere sahip olan doğa ve güzellik kavramlarına özellikle vurgu yapar. Ayrıca tiyatro, klasik edebiyat, şiir, yerel efsaneler, natürmort gibi konular işlenmiştir (Roni & Libertson, 1969, s:22).

Şekil 1
Şahinli Genç Adam, 1798-1800 Dönemi, Sanatçı: Chokosai Eisho (Resig, 2023)

Yaklaşık 1670 ile 1865 yılları arasında gelişen Japon "ukiyo-e" aslen bir baskıresim geleneğidir. Kelime olarak kavram "yüzen dünyanın resimleri" anlamına gelir. Buradaki yüzme eylemi varoluşun geçiciliğine gönderme yapmaktadır. Yüzen dünya temaları daha sonraları özellikle para karşılığı birliktelik sunulan konseptlerde ve tiyatral eğlencelerde dünyevi zevklere

dönüşmüştür. Ukiyo-e resimleri, doğu sanat gelenekleri arasında benzersiz bir şekilde belgelenmiştir bir sanat dalı olmuştur. Birçok sanatçının doğum ve ölüm tarihleri ve birçok eserin tarihi iyi bir şekilde eserler üzerinde belirlenmiştir. Dahası, ukiyo-e baskıları başlangıçta kitlesel olarak üretilen popüler eserler olsa da son derece saygın, ciddi bir sanat biçimi statüsünü koruyabilmiştir. 1860'larda Avrupa'ya girişinden ve tanıtılmasından bu yana bu sanat dalı Batı'da da ünlü olmuştur. Degas, Manet, Whistler ve diğerleri gibi sanatçılar üzerindeki etkileri ani ve derin olmuş, sanatçılar ukiyo-e baskılarından esinlenerek etkilerin açıkça görülebildiği eserler üretmişlerdir (Kozbelt & Durmysheva, 2007).

Ukiyo-e sanatında en sık rastlanan figürler, yakın plan portrelerdir. Bu portreler genellikle ünlü kabuki oyuncularını, geishaları ve savaşçıları tasvir eder. Kabuki oyuncularının portreleri, aktörlerin dramatik kostümleri, makyajları ve jestleriyle birlikte görülür. Geisha portreleri, geleneksel Japon güzellik anlayışını yansıtırken, savaşçı portreleri ise savaşçı ruhu ve gücünü ifade eder. Ukiyo-e figürleri, Edo dönemi şehir yaşamını yansıtan gündelik sahnelerde de sıkça kullanılmıştır. Bu sahnelerde, kent ve köy hayatından figürlerin etkinlikleri, pazar yerleri, festivaller ve günlük işler tasvir edilir. Figürler genellikle sokaklarda dolaşırken, alışveriş yaparken, evde çalışırken veya arkadaşlarıyla sosyalleşirken betimlenir. Bu tür figürler, Japon toplumunun sosyal yapısını ve günlük yaşamını gözler önüne serer.

Ukiyo-e sanatı, mitolojik ve tarihi figürleri de içerir. Efsanevi kahramanlar, tanrılar ve tanrıçalar, mitolojik hikayelerdeki olayları ve Japon kültüründeki önemli sembolleri temsil eder. Aynı şekilde, tarihi olayların betimlemesi de Ukiyo-e figürlerinin bir başka önemli özelliğidir. Örneğin, ünlü savaşlara, askeri liderlere veya tarihi anlaşmalara atıfta bulunulabilir. Ukiyo-e sanatında figürlerin yaratılmasında ahşap baskı tekniği kullanılır. Bu teknik, ahşap blokların oyulması ve mürekkeple kaplanmasıyla gerçekleştirilen bir yüksek baskı tekniğidir. Usta bir sanatçı, bir resmi veya deseni ahşap bloklara aktarır ve ardından her bir blok farklı renklerle mürekkeple kaplanır. Bloklar ardışık olarak kâğıda bastırılarak renkli bir baskı elde edilir. Bu teknik, ayrıntılı ve canlı figürlerin üretilmesini sağlar. Ukiyo-e figürlerinin görsel anlatımı, hareket ve drama ifadesine odaklanır. Figürler genellikle dinamik pozlarla tasvir edilir ve yüz ifadeleri ve beden dilleriyle duygusal anlatımlar yapılır. Örneğin, bir kabuki oyuncusunun çarpıcı bir sahnedeki dramatik ifadesi veya bir geishanın zarif hareketleri figürler aracılığıyla yansıtılır. Bu görsel anlatım, figürlerin canlılık ve duygusal etkileyicilik kazanmasını sağlar. Ukiyo-e figürleri, Japon giyim tarzını ve moda trendlerini yansıtır. Kabuki oyuncularının renkli kostümleri ve benzersiz makyajları, sahnede karakterlerini vurgulamak için kullanılır. Geisha portrelerinde ise zarif kimonolar, karmaşık saç stilleri ve aksesuarlar dikkat çeker. Figürler aracılığıyla, o dönemdeki giyim ve modanın detaylı bir resmi sunulur.

Ukiyo-e figürleri, Japon toplumunun sınıf, cinsiyet ve sosyal yapılarına dair temsilleri içerir. Kabuki oyuncuları ve geishalar gibi figürler, Japon toplumunun eğlence ve zevk odaklı yanını yansıtırken, savaşçı figürleri ise toplumun güç ve cesaret değerlerini yansıtır. Ayrıca, figürler aracılığıyla ideolojik ve politik mesajlar da iletilir. Örneğin, bazı figürler dönemin hükümet politikalarını veya toplumun dönemsel tartışmalarını temsil edebilir. Ukiyo-e sanatı, Batı sanatını derinden etkilemiştir. Percival, 19. yüzyılda Japonya'ya açılan Batılı sanatçıların, Ukiyo-e'nin kompozisyon tekniklerini ve renk kullanımını keşfetmiş ve bu etkileri kendi çalışmalarına dahil ettiğinden bahsetmiştir. Özellikle, Ukiyo-e figürlerinin basit ve net hatları, modern ve çağdaş sanatta minimalist bir yaklaşımın öncüsü olarak kabul edilir. Ukiyo-e'nin etkisi, Avrupa sanatında Japon dışavurumculuğu, Art Nouveau ve daha sonra Pop Art gibi akımların ortaya çıkmasında belirgin hale gelmiştir. Ukiyo-e figürlerinin etkisi sadece sanat dünyasında sınırlı kalmamıştır. Bu figürler, Japon toplumunun kolektif hafızasında da önemli bir yer tutar. Ukiyo-e baskıları, dönemin

yaşam tarzını, moda trendlerini, mitolojik ve tarihi hikayeleri görsel olarak kaydeden birer belge niteliği taşır. Bu sayede, Ukiyo-e figürleri Japon kültürünün kalıcı bir parçası haline gelmiştir (Percival, 1978, s:22).

Ukiyo-e sanatının figürleri, Japon toplumunun yaşamının bir yansımasıdır. Yakın plan portreler, gündelik yaşam sahneleri, mitolojik ve tarihi figürler, Ukiyo-e'nin çeşitliliğini ve zenginliğini gösterir. Baskı teknikleri, görsel anlatım ve giyim tarzı gibi özellikler, figürlerin canlılık ve anlam kazanmasını sağlar. Ayrıca, figürlerin sosyal işlevi, toplumun sınıf, cinsiyet ve ideolojik yapısını yansıtır. Ukiyo-e figürlerinin etkisi, sadece sanat dünyasında değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal alanlarda da büyük olmuştur. Batı sanatını etkilemiş ve Japon kültüründe önemli bir yer edinmiştir. Ukiyo-e figürleri, zaman içinde sanatseverlere ve araştırmacılara büyük ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

Cinsellik, Edo döneminde Japon yaşamının önemli bir parçası olmuştur. Edo gibi şehir merkezlerinde iki tür eğlence işçileri yer almıştır. Bunlar hayat kadınları ve geyşalar olarak adlandırılmıştır. Toplumun birçok alanında olduğu gibi, hayat kadınları ve geyşa sınıfları arasında da sınıfsal ve mesleki farklılıklar bulunmuştur (Heckmann, 2023). Zevk ve hazzı işlemek, o dönemde toplum için seksten daha çok önem görmüştür. Paylaşılan deneyimler ve şehvet yeni sanatsal biçimlerin filizlenmesiyle ilgili olmuştur. Bu durum; tiyatroda “kabuki”, şiirde “haikai”, resim ve ahşap oymacılıkta ise “ukiyo-e” olarak gözlemlenebilmektedir.

Ukiyo-e, toplumun seçkin olmayan sınıfları tarafından başlangıçta "düşük" sanat olarak görülse de, sanatsal ve teknik kalitesi sürekli olarak dikkat çekiciliğini korumuştur. Görüntüleri okumak, son derece yüksek düzeyde görsel, metinsel ve kültürel okuryazarlık gerektirmektedir. İlk günlerinden beri, Ukiyo-e görüntüleri ve metinleri sıklıkla klasik, edebi ve tarihi kaynaklardan gelen temalara atıfta bulunmuştur. Aynı zamanda Ukiyo-e, gelişiminin iki buçuk yüzyılı boyunca çağdaş zevkleri, ilgileri ve yenilikleri yansıtacak şekilde sürekli olarak genişlemiştir. Sonuç olarak, hem popülist (halk için ve halk için, kolayca erişilebilir, bol, uygun fiyatlı) olmasının yanı sıra son derece sofistike bir sanat olarak kendine yer edinmiştir. Özetle, Ukiyo-e tarihi aynı zamanda güncel, modaya uygun, şık ve popüler olan her şeyi izleyicisine sunmuştur. Ukiyo-e sanatçısının ellerinde sıradan olan, sıra dışı olana dönüşmüştür (The Library Collections & Services Group, 2023). Japon toplumunda cinsellik, bir tabu olmaktan ziyade kültürel varlıkların bir kısmını oluşturan bir konu olmuştur. Öyle ki her türlü cinsel birlikteliği ve fantazileri ele alan, ukiyo-e akımının bir alt kategorisi olan “shunga” popüler bir şekilde ortaya çıkmış ve oldukça talep görmüştür. Bu günlerde her türlü fiziksel temasa karşı hassas bir tutum sergileyen Japon halkı, Edo döneminde bu konuda biraz daha özgür, cesur ve rahat davranışlar sergilemiştir. Müstehcen içerikli sanat ürünleri, Edo döneminde toplumun yüksek oranda talep ettiği ihtiyaçlar arasında yer almıştır (JP Woodblocks, 2022).

Grotesk Üslup ve Grotesk Figür

Sanatın tarihi incelendiğinde, dönemlerin birbirleri arasında büyük bir etkileşimin bulunduğu gözlemlenmektedir. İnsanoğlu kendinden önceki çağda yaşamış insanlara ait birikimleri doğrudan ya da dolaylı olmak üzere farklı şekillerde kendi çağına ya da kendi yaşadığı topluma mal etmiştir (Vardar & Kınık, 2021). Günümüz sanatına gelene kadar birçok üsluba ve tarihsel akıma tanıklık etmiş toplum olarak, çok tuhaf ve hatta rahatsız edici bulunabilecek bazı sanat eserleriyle karşılaşmak mümkün olmaktadır. Bu tür sanat eserleri genellikle grotesk olarak adlandırılır. "Grotesk" terimi çarpıtılmış, abartılı ve tuhaf görüntülerle kendini ortaya çıkaran bir sanat tarzını tanımlamak için kullanılır. Bir sanat biçiminin grotesk olup olmadığını ayırt etmek zor olabilir. Bununla birlikte, grotesk sanatın tanımlanmasına yardımcı olabilecek bazı özellikler vardır.

Graulund (2019), groteski normal, sınırlı ve istikrarlı kabul edilen şeyleri aşan ve onlara meydan okuyan şey olarak tanımlar. O'na göre anormal, sınırsız ve istikrarsız doğası ile bütünleşik tasvir edilir. Grotesk genellikle çarpıtma, abartma ve zıt unsurların kaynaşması unsurlarını içerir (Graulund, 2019).

Grotesk sanatı, canlı varlıkların absürt veya olağandışı özelliklerini çoğu zaman çarpıtılmış veya abartılı bir şekilde tasvir eden bir sanat tarzıdır. "Grotesk" terimi, "mağaradan" veya "mağarasal" anlamına gelen İtalyanca "grottesca" kelimesinden türetilmiştir ve antik Roma kalıntılarında bulunan dekoratif resim ve heykelleri ifade eder. Grotesk sanatı Rönesans döneminde popüler hale gelmiş ve resim, heykel ve grafik tasarım dahil olmak üzere çeşitli sanat formlarında kullanılmıştır. Grotesk figür, çarpıtılmış, abartılı veya bir şekilde bükülmüş bir karakter veya nesneyi ifade eder. "Grotesk" terimi edebiyatta, sanatta ve kültürel araştırmalarda rahatsız edici, anormal veya irrite edici figürleri tanımlamak için sıklıkla kullanılmıştır. Çağdaş görsel sanatlarda grotesk sanatın kullanımı, sosyal normları eleştirmenin ve geleneksel fikirlere meydan okumanın bir yolu olarak incelenmiştir. Grotesk üslup, sanatta çarpıcı ve çirkin unsurların abartılı bir şekilde kullanıldığı bir anlatım tarzını ifade eder. Bu üslup, genellikle figüratif sanatlarda deformasyon, çarpıklık, büyüklük, detaylarda abartı ve kompozisyonlarda dengesizlik gibi özellikleri vurgular. Grotesk üslup, genellikle rahatsız edici veya korkutucu bir etki yaratırken, aynı zamanda toplumsal eleştirilere, ironiye ve mizaha da yer verir. Bu üslup, Rönesans döneminden beri kullanılmış olup, 20. yüzyılda da özellikle karanlık, tuhaf ve sürrealist eserlerde kendini göstermiştir. Grotesk üslup, sanatçıların normlara meydan okuma, idealize bağlamında tabuları yıkma ve izleyicinin sınırlarını zorlama amacını taşır. Bu üslup, sanatın sınırlarını genişletirken, izleyicilerde şaşkınlık, hayret, rahatsızlık ve düşünce provoke etme gücüne sahiptir. Grotesk, postmodern sanatta genellikle baskın güç yapılarını alt üst etmenin ve geleneksel güzellik kavramlarına meydan okumanın bir yolu olarak kullanılır. Grotesk beden, groteskin bedenin maddeselliğini ve onun dünyayla bağlantısını ifade etmenin bir yolu olduğunu savunan Rus filozof ve edebiyat eleştirmeni Mikhail Bakhtin tarafından geliştirilen bir kavram olmuştur. Bakhtin grotesk beden teorisiyle bedenin açıklığını, akışkanlığını ve dönüşüm potansiyelini vurgular. Buradaki açık olma kavramı, bedenin sınırlarının doğa tarafından delinemez olmasına karşı ortaya atılmaktadır. Beden doğaya ve doğanın getirdiği tüm yıpranmalara karşı "açık" ve edilgendir. Dönüşüm unsuru yine bedenin değişime ve dönüşüme karşı dirençsiz olduğunu anlatır. Akışkanlık ilkesi ise bedenin akışkan ve ilerleyici yaşam döngüsü içinde sabit durmadığını ifade eder.

Şekil 2

Bronz Grotesk, Helenistik Dönem, M.Ö. II. yy. ve M.S. I. yy. Arası (MET Museum, 2023)

Grotesk sanatın kökenleri, antik Roma dönemine kadar uzanmaktadır. Terim, Latince "grottesco" kelimesinden türetilmiştir ve Roma İmparatorluğu'nun alt katakomblarında bulunan dekoratif motiflerden gelmektedir. Roma döneminde, duvarlara çizilen komik ve fantastik yaratıkların yanı sıra, bitki öğeleriyle süslenmiş hayali peyzajlar da kullanılmıştır. Rönesans döneminde grotesk üslup, tekrar popülerlik kazanmıştır. 16. yüzyılda özellikle İtalya'da, grotesk unsurları içeren freskler, vitraylar ve heykeller üretilmiştir. Bu dönemde grotesk unsurlar, antik Roma ve Yunan motifleriyle birleştirilerek, saraylar, kiliseler ve diğer yapıların süslemelerinde kullanılmıştır (Kayser, 1963, s:19).

Grotesk sanat, 19. ve 20. yüzyıllarda da önemini korumuştur. Özellikle gotik edebiyat, gotik sanat ve gotik müzik gibi alanlarda grotesk üslup etkili olmuştur. Aynı zamanda, 20. yüzyılın başlarında sürrealizm hareketi ile birlikte grotesk öğelerin yoğun bir şekilde kullanıldığı eserler ortaya çıkmıştır. Sürrealist sanatçılar, rüyalar, fantezi ve bilinçaltı gibi alanlardan ilham alarak, grotesk ve tuhaf imgeleri büyük ölçüde keşfetmişlerdir. Bugün grotesk sanat, farklı disiplinlerde ve akımlarda hala varlığını sürdürmektedir. Pop art, dadaizm, sürrealizm ve karanlık sanat gibi hareketlerde grotesk unsurlar sıkça kullanılmaktadır. Grotesk, sanatın sınırlarını zorlamak, toplumsal normlara meydan okumak ve çirkinlikle güzelliği birleştirmek amacıyla kullanılan güçlü bir ifade tarzıdır.

Japon Groteski

Japon groteski, Ukiyo-e sanatında da kendine yer edinmiş, Japon kültürünün diğer yönleriyle sıkı bir şekilde bağlantılı olmuştur. Sadece günlük yaşam ve mitolojik hikayeler tasvir edilmekle kalmamış, aynı zamanda erotizm teması da ele alınmıştır. Bu dönemde, Ukiyo-e baskıları cinsellik, çıplaklık ve erotik sahnelerin betimlendiği tabloları içeren bir alt tür olarak gelişmiştir. Özellikle kabuki oyuncuları, geishalar ve diğer kadın figürler, erotizmin odak noktası haline gelmiştir. Bu baskılar, o dönemdeki Japon toplumunun cinsel açıdan özgürleşme, eğlence ve zevk arayışıyla ilişkilendirilir. Ukiyo-e sanatının erotizm temasını ele alması, Japon toplumunun cinselliğe olan ilgisini ve günlük yaşamdaki cinsel dinamikleri yansıtır. Bununla birlikte, bu erotik baskılar genellikle bir estetik anlayış içinde sunulur ve cinsellik ile güzellik arasındaki ince dengeyi yakalar. Ukiyo-e sanatındaki erotizm, Batı sanatındaki erotik temalarla karşılaştırıldığında farklı bir perspektif sunar ve Japonya'nın sanatsal ve kültürel zenginliğinin bir parçası olarak kabul edilir.

Japon groteski, Japon erotizmiyle etkileşimli olmuştur. Yeme, içme, ölümlü olma, hastalanma, cinsellik gibi grotesk olgular, ukiyo-e figürlerinde de görülebilmektedir. Örneğin, kabuki tiyatrosunda kullanılan makyaj teknikleri grotesk bir etki yaratır. Ayrıca, Japon folkloründeki hayalet ve yaratıkların tasvir edildiği Ukiyo-e resimleri de vardır. Bu yönüyle cinsellik ve korkutuculuk unsurları bir arada grotesk konseptine yakınlaşmalar göstermiştir denebilir.

Şekil 3

Oiwa, Öldürülen Eş Rolünde Onoe Matsusuke, Utagawa Toyokuni I, 1812 (MET Museum, 2023)

Japon korku kültürünün önemli bir yönü doğaüstü folklorun ve geleneksel hayalet hikayelerinin kullanılmasıdır. Japon korku filmleri genellikle onryō ve yūrei gibi figürlerin yer aldığı intikamcı hayalet geleneğinden. Balanzategui'ye göre (2018), bu hayaletler genellikle kadın olarak tasvir edilir ve savaş sonrası korku sanatında yer alan yetişkin kadın hayaletlerin devamı niteliğindedir. Bu tasvirlerde geleneksel Japon sanatının ve kaidanların (hayalet hikayeleri) etkisi görülebilir (Balanzategui, 2018, s:158). Erotizm ve korku, genel anlamda grotesk üslubun ana konularını ve formlarını oluşturmuştur. Bu bağlamda Japon korku kültürü, halk hikayeleri, masalları ve sahne oyunlarıyla birlikte özgün bir kültürel zenginlik haline gelmiştir.

Asya'nın farklı bölgelerinde kök salmış ve zengin bir geçmişe sahip olan bir fenomen olarak öne çıkan korku kültürü, Japonya'nın korku edebiyatı ve sinemasında J-Horror olarak da bilinen, Kore'nin hayalet hikayeleri ve Çin'in mistik efsaneleri gibi farklı formlarda kendini gösterir. Japon korku sanatı, Batı'dan farklı estetik anlayışları, mitolojik inançları ve toplumsal kaygıları yansıtır. Bu kültürde, hayaletler, ruhlar, şeytanlar ve doğaüstü varlıklar gibi unsurlar sıkça karşımıza çıkar. Korku, genellikle tabu konulara, ölüm, intikam ve geçmişin hayaletlerine odaklanarak toplumsal ve psikolojik kaygıları işler. Karmaşık hikâye anlatımı, atmosferik gerilim ve karakter gelişimi gibi özellikleriyle kendine özgü bir konsepti vardır denebilir. Bu kültür, yerel toplumların kolektif bilincinde önemli bir rol oynamış, ayrıca küresel korku ve popüler kültürü etkilemiştir.

Japon korku kültürü, dünya genelinde popüler hale gelmiştir ve Japon korku filmleri, video oyunları ve edebiyatı, dünya genelinde bir hayran kitlesi oluşturmuştur. Japon korku kültürü, genellikle doğaüstü varlıklar, hayaletler ve yaratıklarla ilgilidir. Bu varlıklar, Japon kültüründe önemli bir yere

sahiptir ve Japon halk inanışlarına dayanmaktadır. Örneğin, Japon kültüründe, hayaletlerin insanlarla iletişim kurabildiği ve insanların hayatlarını etkileyebildiği düşünülmektedir. Japon korku filmleri, genellikle bu doğaüstü varlıkların etrafında döner ve izleyicileri korkutmak için atmosferik bir yaklaşım benimserler. Japon korku kültürü, aynı zamanda video oyunlarına da yansımıştır. Özellikle, Silent Hill serisi, Japon korku kültürünün en iyi örneklerinden biridir. Bu oyun, hapishane ve cezaevi gibi korkunç yerlerde geçmektedir ve oyunculara korku dolu bir deneyim sunmaktadır. Ayrıca, Japon korku kültürü, canlı rol yapma oyunlarına da yansımıştır. Bu oyunlar, oyuncuların gerçek hayatta korku dolu bir senaryoyu canlandırdığı etkileşimli bir deneyim sunar.

Şekil 4

Onibaba Filminden Bir Sahne, Yönetmen Kaneto Shindo, 1964 (Myford, 2023)

Japon grotesk sanatı ve Japon korku kültürü, geleneksel Japon formları ile Batı korku kültüründen gelen etkilerin bir araya gelmesiyle şekillenmiştir denebilir. Japon sanatında grotesk imgelerin yer alması Japon kabuki tiyatrosuna ve canavar dişil geleneklerine kadar uzanmaktadır (Crandol, 2021). Bu geleneksel formlar daha sonra Hollywood korku tarzıyla ve gelenekleriyle birleştirilerek, belirgin bir şekilde Japon olan benzersiz ve ulus ötesi bir estetik yaratılmıştır. Aquilia'ya göre (2006), Japon korku kültürü, daha geniş Asya korku türü üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. "Ringu" ve "Ju-on" gibi Japon korku filmlerinin başarısı The Grudge" gibi Japon korku filmlerinin başarısı, Kore, Hong Kong, Singapur ve Tayland gibi diğer Asya ülkelerinden gelen korku filmleri dalgasını tetiklemiştir (Aquilia, 2006). Bu durum, popüler kültür ürünlerinin kültürel sınırları nasıl aşabildiğini ve farklı bölgelerde korku sinemasının gelişimini nasıl etkilediğini göstermektedir (Aquilia, 2006).

Toplumların korku kültürünü benimsemelerinin çeşitli nedenleri vardır. Bu nedenlerden bazılarını sıralamak gerekirse:

Yıkıcı güçlerin varlığına inanç: Korku kültürü genellikle insanların günlük yaşamlarını tehdit eden yıkıcı güçlerin olduğu inancından doğar. Bu inanç, doğal afetler, suç veya terörizm gibi gerçek veya hayali tehditlere dayanabilir.

Kontrol arzusu: Korku kültürü, kontrol arzusundan da kaynaklanabilir. İnsanlar, şiddet tehdidi veya bilgi manipülasyonu yoluyla başkalarını kontrol etmek için korku kullanabilirler.

Tarihsel travma: Savaş ya da soykırım gibi tarihsel bir travma yaşamış toplumlar, travmayla başa çıkmanın ve bir daha yaşanmasını önlemenin bir yolu olarak korku kültürünü benimseyebilirler.

Medya etkisi: Medya, korku kültürünün benimsenmesinde de rol oynayabilir. Haber kaynakları ve eğlence medyası genellikle toplumda korku ve endişe duygusuna katkıda bulunabilecek tehlike ve riski vurgulayan sansasyonel hikayelere odaklanır.

Siyasi manipülasyon: Korku kültürü, siyasi liderler tarafından kamuoyunu manipüle etmek ve politikalarına destek sağlamak için de kullanılabilir. Politikacılar korku ve aciliyet duygusu yaratarak gündemleri için destek toplayabilir ve güç kazanabilirler.

Korku yüzyıllardır sanatın ve kültürün her alanında popüler olmuştur ve insanlar çeşitli nedenlerle ona çekilmektedir. Psikologlar, korku sanatının çekiciliğine katkıda bulunan birkaç faktör belirlemeye çalışmışlardır. Birincil nedenlerden biri, korku sanatının sağladığı uyarım olarak belirlenmiştir. Korkunç eylemlere maruz kalmak ve hatta bu eylemlerin beklentisi, insanları zihinsel ve fiziksel olarak zıt şekillerde uyarabilir: olumsuz (korku veya kaygı biçiminde) veya olumlu (heyecan veya neşe biçiminde). Diğer bir faktör de korkutucu durumları takip eden fiziksel ve duygusal rahatlamadır. Korku, insanlar kuşatma veya tehdit altındayken ortaya çıkan olumsuz bir duygudur, ancak insanlar bu deneyimin diğer yönlerinden zevk alırlar. Yapımcıların, yönetmenlerin, sanatçıların, yazarların gizem, gerilim, vahşet, terör ve şok unsurlarını dahil ederek yarattıkları gerilim, korku sanatına olan ilgiyi besleyen bir diğer faktördür. Korku sanatı bir katarsis duygusu veya bastırılmış duyguların salıverilmesini sağlayabilir. Kontrollü bir ortamda korkuyu deneyimleyerek, insanlar endişelerini ve korkularını güvenli bir şekilde serbest bırakabilirler (Yang & Zhang, 2021).

Yaşam süreci içerisinde ortaya çıkan değişimlerle ya da zorlayıcı aşamalarla bireylerin mücadele ederek başa çıkmaları gerekmektedir. Fakat bahsi geçen bu aşamalar ve durumlar, her zaman kolaylıkla atlatılması mümkün düzeylerde var olmamaktadır. Bireylerin bu sorunlarla nasıl başa çıkacakları, mücadele edecekleri, bu sorunların onların kendi yaşamlarına olan yansımalarını en asgari düzeye nasıl indirgeyecekleri konusunda güçlükler yaşayabilmektedir (Yılmaz & Ekinci, 2023). İnsanlar korku yapımlarını, eserin karakterlerinden farklı tepki vereceklerini düşünmek gibi farklı nedenlerle sevmektedirler. Bu tür korku yapımlarını izlemenin, okumanın, dinlemenin korku deneyimi edinmenin yanı sıra güvende hissetmek veya başa çıkma becerilerini öğrenmek gibi faydaları da vardır. Greco (2023), gerilim yaşamanın deneyimini insanların korku filmlerini tercih etmeleriyle ilişkilendirir. Sürükleyici korku filmlerinde izleyenler tehdide ilişkin olumsuz duygular yaşayabilirler. Tehdit ortadan kalktığında ise bu duygular olumlu duygularla değiştirilebilir ve gerilim ortadan kalkar (Greco, 2023).

YÖNTEM

Bir literatür taraması, diğer araştırmacıların çalışmalarının eleştirel bir değerlendirmesinden daha fazlasını gerektiren bir süreç ve de yöntemdir. Literatür taraması, araştırmayı temellendirebilmek ve ilgi düzeyini açıklamak için araştırmacılara bir araç sağlamaktadır. Literatürü belirlerken, incelerken ve sürdürülen araştırmayla ilişkilendirirken bu yöntemden faydalanılmaktadır (Burgess, Sieminski & Arthur, 2006, s:19).

Kaynak tarama metodu, akademik araştırmalarda kullanılan bir yöntemdir. Bu teknik, belirli bir konuyla ilgili mevcut literatürü tarayarak ilgili kaynakları toplama ve analiz etme sürecini içerir. Kaynak taraması, araştırmacının konuya aşina olmasını sağlar, mevcut bilgileri özetler ve araştırmanın temelini oluşturan teorik çerçeveyi belirler. Araştırmacı, kaynaklardan bilgi toplamak

için literatür araştırması yapar ve anahtar kelimelerle ilgili kaynakları belirler. Bu yöntem, araştırmacıya daha geniş bir bakış açısı sunar, farklı görüşleri sentezlemesine ve kapsamlı bir anlayış geliştirmesine yardımcı olur. Ayrıca, araştırmacının metodolojik yaklaşımını ve analiz sürecini şekillendirirken en uygun araçları ve teknikleri belirlemesine yardımcı olur. Kaynak tarama metodu, araştırmacının temel bilgileri, teorik çerçeveyi ve mevcut literatürdeki boşlukları belirleme imkânı sunar ve araştırmanın doğru yönlendirilmesini sağlar. Bu çalışmada ukiyo-e sanatıyla ilgili literatürlere ulaşılarak eserler incelenmiş, grotesk sanat, Japon sanatı tarihi alanlarıyla ilgili ulaşılan yazınsal kaynaklar taranarak biçimsel ilişkiler kurulmaya çalışılmıştır.

SONUÇ

Psikolojik bir perspektiften bakıldığında grotesk, beklenen kalıpların ve normların bozulması olarak anlaşılabilir. Genellikle korku, iğrenme veya hayranlık duyguları uyandıran güçlü bir duygusal tepki ortaya çıkarır. Grotesk, izleyicinin algısına meydan okur ve onları kendi korkuları ve endişeleriyle yüzleşmeye zorlar (Karinen ve ark., 2023). Bu psikolojik etki, bir sanat formunun grotesk olarak kabul edilip edilemeyeceğini ayırt etmede kilit bir faktördür.

Şekil 5

The Beloved Wife's Particolored Reins, Sanatçı: Tōshūsai Sharaku, 1794 (British Museum, 2023)

Birçok toplumda günlük hayatı yansıtan kültürel öğeler sanat alanlarında da yerini almıştır. İdeal figür ve fanilikten uzak ölümsüz epik figürler ve formlar grotesk üslubun benimsenmesiyle birlikte bir kırılma yaşamış ve sanat eserlerinde yer alan figürlerin de birer ölümlü olabileceği, hastalanabileceği, acıkabileceği, ölebileceği ve hatta çürüyebileceği fikri sanatçılarda ve izleyicilerde oluşmaya başlamıştır. Doğayla iç içe yaşayan her canlı doğadan etkilenerek yıpranır, çürür, eskir, kokuşur ve yaşlanır. İdealist ve klasik sanat üslubunda cinsellikten ve fanilikten uzak figürlerin aksine ukiyo-e sanatında yer alan figürlerin resmedilişleri onların insani özelliklerinin daha da abartılarak yansıtıldığını göstermektedir. Cinselliği uyandıran alımlı kadın figürleri Japon erotizmini aktarırken onlara eşlik eden erkek figürlerin yaklaşımı şehvetli ve talepkâr ifadeler

barındırmaktadır. Şekil ‘te kabuki oyuncusu Otani Oniji III, 'Sevilen Karının Yarı Renkli Dizginleri' oyununda hizmetçi Edobei rolünde orta pozda resmedildiği bilinmektedir. Eserde figürde resmedilen abartı ifade ve teatral jesti gözlemlemek mümkündür. Hiciv, abartı, korku ve güldürü gibi unsurların konsepti olan grotesk üslubun varlığına ukiyo-e baskılarında da rastlanabilmektedir.

Ukiyo-e sanat formlarında sıklıkça rastlanabilen iki unsur olarak erotizm ve grotesk üslup, sanatın çeşitli alanlarında benzersiz bir etki ve anlam oluşturan güçlü ifade araçlarıdır. Bu iki kavram, sanatın sınırlarını zorlayarak, izleyicinin duygusal tepkilerini harekete geçirir ve toplumsal normlara meydan okur. Erotizm, insan cinselliğini, cazibeyi ve arzuyu ele alırken, grotesk üslup ise çarpıklık, abartı ve çirkinlik gibi unsurları vurgular. Her ikisi de sanatın provokatif ve etkileyici bir şekilde izleyiciye ulaşmasını sağlar. Erotizm, insan doğasının bir yönünü yansıtırken, grotesk üslup ise toplumsal eleştirilerin ve rahatsız edici gerçeklerin ifadesi olarak kullanılır. Her ikisi de izleyicide güçlü duygusal tepkiler uyandırarak sanatın etkisini artırmaktadır. Toplumsal normlara, kültürel değerlere ve kişisel hassasiyetlere bağlı olarak, bu tarzların anlaşılması ve kabul edilmesi değişebilir. Sanatın bu iki yönü, bazen cinsel tabuları yıkarak özgürleşmeyi ve kışkırtıcı düşünceleri teşvik edebilirken, bazen de rahatsız edici ve rahatsız edici bir deneyim sunabilir.

Şekil 6

Aç Gözlü Yaşlı Kadın, Tsukioka Yoshitoshi, 1839–1892 Dönemi (Boston Museum of Fine Arts, 2023)

Tüm bu bilgilerin yanında grotesk unsurları Ukiyo-e eserlerde ayırt edebilmemiz için belirli kriterler çerçevesinde ilerlemek gerekmektedir. Bu bağlamda grotesk bir formda bulunması gereken özellikler birçok kuramcı tarafından belirlenmiş ve sıralanmıştır. Grotesk sanatın en belirgin özelliklerinden biri, gerçekliğin çarpıtılmış veya abartılı temsilidir. Dolayısıyla grotesk bir formda ilk göze çarpan özelik bu olmalıdır diyebiliriz (Şekil 6). Aynı zamanda bu sanat formu normal, gündelik nesneleri alıp onları sadece beklenmedik değil aynı zamanda rahatsız edici bir şekilde bükme eğilimindedir. Detaylandırmak gerekirse grotesk bir portrede çarpıtılmış bir ağız,

büyütülmüş gözler veya uzatılmış kulaklar bulunabilir. Bu abartılı özellikler, grotesk sanatın ayırt edici özelliği olan bir huzursuzluk hissi yaratır (Şekil 7).

Şekil 7

Oiwa Hayaleti, Katsushika Hokusai, 1831-1832 Dönemi (MIA, 2023)

Grotesk sanatın bir diğer özelliği de melez formların kullanılmasıdır. Bu sanat tarzı genellikle insan, hayvan ve bitki gibi farklı formları birleştirerek yeni, melez bir görüntü yaratır. Bu melez formlar, gerçek olan ile hayal edilen arasındaki çizgileri bulanıklaştırdıkları için genellikle rahatsız edicidir. Örneğin, grotesk bir heykelde bir kuş ya da kertenkele kafasına sahip bir insan bedeni bulunabilir. Bu melez formlar genellikle açgözlülük, kıskançlık ve şehvet gibi insanlığın karanlık tarafını temsil etmek için kullanılır (Şekil 8).

Şekil 8

Minamoto Yorimitsu ve Hizmetkârları Shuten-doji'ye Saldırıyor, Kuniyoshi, 1851 – 1852 Dönemi (Fuji Arts, 2023)

Ek olarak grotesk sanat son derece ayrıntılı olma eğilimindedir. Bu sanat tarzı genellikle derinlik ve karmaşıklık hissi yaratmayı amaçlayan karmaşık desenler, dokular ve şekiller içerir (Şekil 9). Karmaşık detayların kullanımı genellikle insanlığın kusurlarını ve eksikliklerini vurgulamak için kullanılır. Örneğin, grotesk bir insan yüzü resminde kırışıklıklar, yara izleri ve lekeler gibi karmaşık cilt detayları yer alabilir. Bu detaylar hayatın kırılganlığını ve geçiciliğini vurgulamayı amaçlar.

Şekil 9

Amago Buyuden, Hosai Shugetsu, 1880 -1890 Dönemi (The Art Institute of Chicago, 2023)

Grotesk üslubun bir diğer özelliği de karanlık veya hastalıklı temaları kullanmasıdır. Bu sanat formu genellikle ölüm, çürüme ve acı gibi insanlığın karanlık yönlerini araştırır. Örneğin, grotesk bir resim çürüyen bir ceset veya işkence görmüş bir ruh sahnesi içerebilir. Bu temalar genellikle izleyicide rahatsızlık veya huzursuzluk hissi uyandırmak için kullanılır.

Şekil 10

Inada Kyūzō Shinsuke, Tsukioka Yoshitoshi, 1866 – 1867 Dönemi (Chiappa, Levine, 2023).

Doğaüstünü tasvir eden Japon sanat eserlerinin çoğu ölüm, ölüm sonrası ve özellikle cehennem konseptlerinden etkilenmiştir. Sanat eserleri izleyicilerine katil sürüngenleri öldüren kahramanların ve evlerin duvarlarını yıkan dev canavarların hareketli, renkli sahnelerini göstermiştir. Bunun nedenlerinden biri Budist inançlarıyla ilgilidir demek mümkünür. Japonya'da Budizm önde gelen bir din olmuştur ve birçok Ukiyo-e sanatçısı Budizm'in öğretilerinden etkilenmiştir. Budist inançlarına göre, tüm varlıklar doğum, ölüm ve yeniden doğuş döngüsüne tabidir. Cehennem veya "Jigoku", Budist kozmolojisindeki altı varoluş aleminden biridir ve ölümden sonra kişinin hayattaki eylemlerinin hangi alemde yeniden doğacağını belirlediğine inanılır. Ukiyo-e sanatçılarının cehennemden sahneler tasvir ederek izleyicilere yaşamdaki eylemlerinin sonuçları hakkında bir uyarıda bulunma kaygıları taşıdığı söylenebilir. Cehennem ve ölüme duyulan ilginin bir diğer olası nedeni de Japonya'da hayalet hikayelerinin popüler olmasıyla ilgilidir. Hayalet hikayeleri veya "kaidan" Edo döneminde popüler bir eğlence biçimi olmuştur ve birçok Ukiyo-e baskısı bu hikayelerden sahneleri tasvir etmiştir. Bu

baskılarda genellikle hayaletler ya da ruhlar yer almış ve doğaüstü temalar bu baskıların cazibesini artırmıştır. Ukiyo-e baskıları seri üretilmiş ve sanatçılar kendilerini rakiplerinden farklılaştırmanın yollarını bulmak zorunda hissetmişlerdir. Sanatçılar cehennem ya da ölüm sahnelerini resmederek, günlük yaşamı tasvir edenlerden daha çarpıcı ve akılda kalıcı baskılar yaratmanın bir yöntemini ortaya çıkarmışlardır. Bu karanlık konulara duyulan ilgiye rağmen, Ukiyo-e baskılarının ille de korkutucu olması gerekmemiştir. Ukiyo-e sanatçıları arasında cehennem, ölüm ve diğer doğaüstü konulara duyulan ilgi çeşitli faktörlere bağlanabilir. Budist inançlar, hayalet hikayelerinin popülerliği ve kalabalık bir pazarda öne çıkma ihtiyacı bu faktörler arasında sayılabilir.

Şekil 11

Balıkçı Karısının Düşü, Katsushika Hokusai, 1814 (JP Woodblocks, 2022)

Tüm bu verilen örnek eserler ışığında Ukiyo-e sanatının şiddet, cinsellik ve ölüm tasvirleri nedeniyle grotesk olarak da kabul edilebileceği söylenebilir. Ukiyo-e sanatı söz konusu olduğunda, sanat formunda tasvir edilen bazı imgeler şiddet eylemleri, cinsel içerik veya ölüm gösterdikleri için grotesk üslup barındırmaktadır. Örneğin, Hokusai'nin ünlü Ukiyo-e baskısı "Balıkçının Karısının Rüyası", bir ahtapotla hazza yönelik yakınlaşma eyleminde bulunan bir kadını tasvir etmektedir. Bu eser, açık cinsel içeriği nedeniyle grotesk olarak ayırt edilebilir. Yine de Ukiyo-e sanatının yalnızca bu tür temalara odaklanmadığını belirtmek önemlidir. Aslında, birçok Ukiyo-e baskısı günlük yaşamı ve doğayı güzel ve karmaşık bir şekilde tasvir etmekteyi amaçlamıştır. Hokusai'nin "Kanagawa Açıklarındaki Büyük Dalga" gibi en ünlü Ukiyo-e baskılarından bazıları, çarpıcı görsel çekicilikleri ve ustalıklı teknikleriyle bilinir.

Şekil 12

Büyük Dalga, Katsushika Hokusai, Edo Dönemi, Yılı Bilinmiyor (Resig, 2023)

Ayrıca, Ukiyo-e sanatında grotesk temaların kullanılması, Edo dönemindeki Japon kültürünün ve toplumunun bir yansıması olarak da görülebilir. Bu dönemde Japonya'nın büyük bir sosyal ve kültürel dönüşümden geçtiği bilinmektedir ve Ukiyo-e sanatının sanatçıların bu değişimler hakkındaki görüşlerini ifade etmelerinin bir yolu olması muhtemeldir.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%80) – Yazar 2 (%10) – Yazar 3 (%10)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%20)) – Yazar 2 (%40) – Yazar 3 (%40)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%40))–Yazar 2 (%30) – Yazar 3 (%30)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%70) – Yazar 2 (%15) – Yazar 3(%15)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%40) – Yazar 2 (%30) – Yazar 3(%30)

Finansal Destek Beyanı

Yazarlar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar Çatışması

Yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmamaktadır.

REFERANSLAR

Aquilia, P. (2006). Westernizing southeast asian cinema: co-productions for 'transnational' markets. Continuum, 20(4), 433-445. https://doi.org/10.1080/10304310600987254

Balanzategui, J. (2018). The Uncanny Child in Transnational Cinema, Ghosts of Futurity at the Turn of the Twenty-first Century. Amsterdam University Press. https://doi.org/10.1515/9789048537792

British Museum (2023, 08, 15). https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1909-0618-0-41adresinden alındı.

Boston Museum of Fine Arts (2023, 05 08). MFA Museum of Fine Arts, Boston. https://collections.mfa.org/objects/462318 adresinden alındı.

Burgess, H., Sieminski, S., & Arthur, L. (2006). Achieving your doctorate in education. London: Sage Pub.

Crandol, M. E. (2021). Ghost in the Well. https://doi.org/10.5040/9781350178779

Chiappa N. J., Levine J. M. (2023, 20, 18). http://www.yoshitoshi.net/series/murders.html adresinden alındı.

Fuji Arts (2023, 10, 08) https://www.fujiarts.com/cgi-bin/item.pl?item=488621 adresinden alındı.

Graulund, R. (2019). Grotesque. Oxford Research Encyclopedia of Literature. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1067

Greco, P. (2023, 05 17). HEALTH. HEALTH Medikal ve Sağlık Bilimleri Oluşumu: https://www.health.com/mind-body/why-people-like-horror-movies adresinden alındı.

Heckmann, C. (2023, 06 02). StudioBinder Inc. StudioBinder Inc. Web sitesi: https://www.studiobinder.com/blog/what-is-ukiyo-e-art-paintings/ adresinden alındı.

Hisglobal (2022, Mart 18). HIS Travel Co. HIS Travel Corporation Web Sitesi: https://www.hisglobal.com.tr/blog/japon-sanati-ukiyo-e-nedir adresinden alındı.

JP Woodblocks (2022, 10 25). JP Woodblocks Fine and Quality Rare Japanese Woodblock Prints Web sitesi: https://jpwoodblocks.com/shunga-and-the-sexual-art-of-ukiyo-e/ adresinden alındı.

Karinen, A. K., Çınar, Ç., Tybur, J. M., & Vries, R. E. d. (2023). Who likes the grotesque? mapping individual differences in liking of grotesque artworks. Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. https://doi.org/10.1037/aca0000539

Kayser, W. (1963). The Grotesque in Art and Literature, çeviri. Ulrich Weisstein (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1963), 188.

Kozbelt, A., & Durmysheva, Y. (2007, July 01). Lifespan Creativity in a Non-Western Artistic Tradition: A Study of Japanese Ukiyo-E Printmakers. The International Journal of Aging and Human Development, 1(65), s. 23-51. doi:https://doi.org/10.2190/166N-6470-1325-T341

MET Museum (2023, 06 02). The Metropolitan Museum of Art Web Sitesi: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45290?ft=Onoe+Matsusuke&offset=0&rpp=40&pos=15 adresinden alındı.

MET Museum (2023, 06 02). The Metropolitan Museum of Art Web Sitesi: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/468436 adresinden alındı.

MIA Minneapolis Institute of Art home (2023, 09, 20). https://collections.artsmia.org/art/65717/the-

ghost-of-oiwa-katsushika-hokusai adresinden alındı.

Myford, E. (2023, 06 02). Beyond the Void Horror. Beyond the Void Horror Podcast Blog Sayfası: https://www.longlivethevoid.com/news/japanesehorrorem adresinden alındı.

Percival, R. (1978). Ukiyo-E: Art for the People. Saint John, N.B.: New Brunswick Museum.

Resig, J. (2023, 06 02). Ukiyo-e Database. Ukiyo-e Researching Database and Online Museum: https://ukiyo-e.org/image/artelino/11891g1 adresinden alındı.

Resig, J. (2023, 09 12). Ukiyo-e Database. Ukiyo-e Researching Database and Online Museum: https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc154435 adresinden alındı.

Roni, N. & Libertson, H. (1979). Ukiyo-E: 250 Years of Japanese Art. New York: Gallery Books Pub.

The Art Institute of Chicago (2023, 09, 30) https://www.artic.edu/artworks/197423/amago-buyuden adresinden alındı.

The Library Collections & Services Group (2023, 06 02). The Library Collections & Services Group Web sitesi: https://www.loc.gov/exhibits/ukiyo-e/intro.html adresinden alındı.

Vardar, T., & Kınık, M. (2021). Sanat Tarihine Geçmiş Eserlerin, Günümüz Sanatsal Tasarımlarına Etkilerinin Pastiş ve Parodi Kavramları Çerçevesinde Değerlendirilmesi. Konya Sanat (4), 17-28. https://doi.org/10.51118/konsan.2021.9

Yang, H., & Zhang, K. (2021, October 26). Harvard Business Publishing. The Psychology Behind Why We Love (or Hate) Horror. Boston, Brighton, U.S.A. 06 02, 2023 tarihinde https://hbr.org/2021/10/the-psychology-behind-why-we-love-or-hate-horror adresinden alındı.

Yılmaz, R., & Ekinci, N. (2023). Beliren Yetişkinlikte Depresyon, Anksiyete ve Stres Düzeylerinin Şükran ve Umut Açısından İncelenmesi. Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi, 5(2), 511-530. https://doi.org/10.38151/akef.2023.67

EXTENDED ABSTRACT

Introduction: Japanese Ukiyo-e art, categorised by woodblock prints and paintings from the Edo period (17th to 19th century), holds a significant place in Japanese cultural history. It vividly captures themes of daily life, nature, and theatrical performances, often presenting a poetic blend of realism and artistic stylization. Alongside these, grotesque elements, defined by exaggerated or distorted forms, also emerge as a notable characteristic in certain Ukiyo-e works. These elements often interact with themes of eroticism, mythology, and horror, creating a unique artistic dialogue. This study explores the intersection of grotesque art and Ukiyo-e, emphasizing how these styles converge in visual storytelling to reflect societal norms, cultural shifts, and human emotion.

Materials and Methods: This research employs a qualitative approach, adopting a survey model to analyze artistic features and thematic connections. Relevant literature on Ukiyo-e and grotesque art was meticulously reviewed to construct a theoretical framework. Selected artworks, including Katsushika Hokusai's The Dream of the Fisherman's Wife and Utagawa Kuniyoshi's mythological prints, were examined for their stylistic elements. Particular attention was given to figures' exaggerated expressions, mythical narratives, and the symbolic use of horror and eroticism. The study seeks to uncover the underlying cultural narratives these artworks convey and their broader implications in the context of Japanese art history.

Findings: The research identifies significant overlaps between Ukiyo-e and grotesque art forms. In Ukiyo-e, grotesque characteristics manifest through exaggerated facial expressions, contorted body forms, and dramatic postures. For instance, Hokusai's The Ghost of Oiwa exemplifies grotesque through spectral imagery and haunting themes, while erotic prints like shunga integrate grotesque distortions to evoke complex emotional responses. Moreover, mythological depictions in Ukiyo-e often employ grotesque motifs to emphasize narrative drama, as seen in Kuniyoshi's portrayal of demon-slaying scenes. These elements serve to challenge traditional aesthetic norms and provoke deeper reflections on mortality, desire, and the human condition.

Discussion: The incorporation of grotesque themes in Ukiyo-e art reflects broader cultural dynamics of the Edo period. The era's fascination with kabuki theater, folklore, and the supernatural provided fertile ground for grotesque interpretations. Additionally, Ukiyo-e's accessibility as a popular art form allowed for experimentation, where grotesque elements could resonate with both societal anxieties and entertainment needs. The study also draws parallels with Western art, noting Ukiyo-e's influence on European modernist movements such as Impressionism and Art Nouveau. Artists like Edgar Degas and Claude Monet adapted Ukiyo-e's compositional techniques, further embedding its legacy into global art history.

Conclusion: Grotesque elements in Ukiyo-e art not only expand its narrative depth but also provide a lens to examine cultural identity and human psychology. These features underscore the fluidity and adaptability of Ukiyo-e as an art form, capable of integrating complex themes while maintaining aesthetic coherence. Future research could delve deeper into comparative studies between Ukiyo-e grotesque elements and those in contemporary Japanese media, such as manga and horror cinema, highlighting the enduring legacy of this artistic synthesis.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

A Historical Approach to The Development of Housing Policies in Türkiye

Betül HATİPOĞLU ŞAHİN

Assist. Prof. Dr., KTO Karatay University, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Architecture, Konya, Türkiye

Article Info

Received: 01.04.2024
Accepted: 05.07.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Housing,
Housing Production,
Housing Policies,
Türkiye.

ABSTRACT

The concept of urbanization is a process that causes physical, economic and socio-cultural change and transformation of cities. The changes experienced during the urbanization process bring with them many different problems. The most important of these problems is the housing problem, which focuses on sheltering. Within the scope of this study, the housing problem in Türkiye has been examined covering the period from the declaration of the Republic to the present day. A periodization study was carried out due to the different developments that occurred in the process. The housing problem was addressed by examining different housing policies in four periods. In this context, population sizes and changes in society in each period are presented. Many different production methods such as individual production, state-assisted production, build-and-sell, cooperatives have been periodically brought up for discussion. In addition, throughout the process, the laws and regulations regarding housing were examined in detail. With the transition to the planned period, the statements regarding housing in the development plans prepared were deemed important, and detailed analyses were made on this subject. The literature research conducted within the scope of the study allowed the housing problem to be examined from many different aspects. By examining issues such as changing laws and regulations, economic conjuncture, and differentiation of social structure in the process, the fundamental causes of the housing problem have been opened for discussion. It is anticipated that this study can be a reference source for housing researchers in Türkiye.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Türkiye'deki Konut Politikalarının Gelişimine Tarihsel Bir Yaklaşım

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 01.04.2024
Kabul Tarihi: 05.07.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Konut,
Konut Üretimi,
Konut Politikaları,
Türkiye.

ÖZET

Kentleşme kavramı kentlerin fiziksel, ekonomik ve sosyo-kültürel anlamda değişim ve dönüşümüne neden olan bir süreçtir. Kentleşme sürecinde yaşanan değişimler birçok farklı problemi de beraberinde getirmektedir. Bu problemlerin en başında, barınma odağında konut sorunu gelmektedir. Bu çalışma kapsamında Türkiye'de konut sorunu Cumhuriyetin ilanından günümüze kadar olan süreci kapsayarak irdelenmiştir. Süreçte meydana gelen farklı gelişmelerden dolayı dönemlendirme çalışması yapılmıştır. Dört dönemde farklı konut politikalarının incelenmesiyle konut sorunu ele alınmıştır. Bu kapsamda her dönem nüfus büyüklükleri, toplumdaki değişimler ortaya konmuştur. Bireysel üretim, devlet eliyle üretim, yap-satçılık, kooperatifçilik gibi birçok farklı üretim metodu dönemsel anlamda tartışmaya açılmıştır. Ayrıca süreç boyunca konut ile ilgili çıkan yasa ve yönetmeliklerin detaylı irdelemesi yapılmıştır. Planlı döneme geçilmesiyle hazırlanan kalkınma planlarında yer alan konutla ilgili ifadeler önemli görülmüş, bu konuyla ilgili detaylı analizler yapılmıştır. Çalışma kapsamında yapılan literatür araştırması, konut sorununun birçok farklı yönden incelenmesine olanak sağlamıştır. Süreç içinde değişen yasa ve yönetmelikler, ekonomik konjonktür, toplumsal yapının farklılaşması gibi konuların incelenmesiyle, konut sorununun temel nedenleri tartışmaya açılmıştır. Bu çalışmanın Türkiye'deki konut araştırmacıları için bir referans kaynağı olabileceği ön görülmektedir.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Hatipoğlu Şahin, B., (2024). A historical approach to the development of housing policies in Türkiye. *Journal of Konya Art,* 7, 102-117. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.45

***Corresponding Author:** Betül HATİPOĞLU ŞAHİN, *betulhatip@gmail.com*

INTRODUCTION

Shelter, which is one of the most basic needs of human beings, can be defined as a sanctuary for the purpose of protection from the effects of nature. Shelter is not just an activity for human beings, but an activity that defines their life and their way of being in the world, and it encompasses all the physical, social and psychological relations that people maintain with space throughout their lives. Housing, which emerged to meet the need for shelter, has been accepted as a right in many different areas. In this context, the definition of housing in HABITAT II is extremely important. According to this definition, it is a fundamental right for everyone to have a home that is healthy, safe, secure, accessible and affordable and includes basic services, convenience and comfort. Furthermore, various factors such as cultural influences, climate, and geographical conditions have contributed to spatial differentiation. Different modes of production have led to the observation of these spatial changes (Bacak&Yaldız, 2023). In this context, state policies are extremely important in the development of housing. Cities have been shaped by the influence of governments throughout the historical process (Semerci&Bulanık 2023) Türkiye has experienced various changes and developments in every field since the proclamation of the Republic. Developments in urbanization has led to increase in migration from rural to urban areas, differentiation in social structure, change in economic conjuncture, rapid population growth in cities. All these factors have caused to the housing problem. Within the scope of this study, the steps taken towards the solution of the housing problem in Türkiye; discussed in the context of laws, regulations and development plans. This examination, which will be made from the past to the present, is extremely important in terms of seeing the point where the housing problem has come.

METODOLOGY

Literature research was conducted to evaluate periodic housing policies in Türkiye. Various theses and articles were used, and laws and regulations were examined. In addition, all development plans, starting from the first one, were examined specifically for housing, and a general evaluation was made at the end of the study.

HOUSING POLICIES IN TÜRKİYE

A migration from rural to urban has started in Türkiye since the 1950s. The wave of immigration, which showed its effect in metropolitan cities in the first years, has led to significant changes in all cities over time. In particular, the unpreparedness of cities has brought along many problems. Urban areas that grow uncontrollably and often create unhealthy living environments have covered a significant part of the cities. Housing policies produced over the years could not prevent this growth.

In this section, housing policies from the proclamation of the Republic to the present will be examined in depth. However, before making any periodization, studies on the subject were examined. At this point, it was seen that many different researchers evaluated the periods from different aspects. After the evaluation made with a general point of view, a periodization was created for the study.

Keleş (2015) discussed the housing policies in Türkiye in 5 different periods in his study named Urbanization Policy. He put forward a periodization based on important events in the historical process.

- 1923-1945 Period, (Declaration of the Republic- Beginning of the Second World War)
- 1945-1960 Period (Beginning of World War II- Rapid increase in urbanization)
- Planned Period, (Enforcement of the first four 5-year development plans)
- 1980-1983 Interim Period (Restrictions of the Mass Housing Law No. 2487 and the September 12 Period)

• 1984 and Later Liberal Period (the period when the New Mass Housing Law No. 2985 was enacted, and liberal policies were implemented at the same time).

On the other hand, Tekeli (2009); Periods of his work:

• The period from the proclamation of the Republic to the end of World War II

• The change of housing problem within the modernist legitimacy between 1945-1960

• New searches for the solution of the housing problem between 1960-1980

• The increase in the weight given to mass housing in the solution of the housing problem between 1980-2000.

In the periodization made by Bilgin (1996); He emphasized the importance of modernization processes in terms of the development and change of housing, taking into account the economic and social conditions of the society. In this context;

Early 19th century (Tanzimat Edict, 1837) – 1920

1920-1946 Period

1946-1980 Period

It presents a classification as 1980 and After Period (Turan, 2010).

Çoban (2012) analysed housing policies by dividing it into three periods:

• 1923-1950, which includes the establishment of the nation-state,

• 1950-1980 characterized by the migration of labor power to the city,

• The post-1980 period.

Akalın (2016) examined housing policies in four periods. Periods according to the study;

• The Period Between 1923-1950: Nation-State Understanding and civil servant-centered housing policies

• 1950-1980: Post-War Planned Period

• Liberal Period Between 1980-2002

• After 2002: The period of the Justice and Development Party.

In the research, it has been concluded that especially the urbanization processes and the economic conjuncture are directly effective in determining the housing policies. For this reason, the proclamation date of the Republic is considered as a starting point within the scope of the study. The period between 1923 and 1950 is an important interval in terms of the emergence of civil servants' residences and individual housing production, especially in the urbanization process. The period between 1950 and 1980, when the migration from rural to urban areas was intense with the effect of urbanization and the cities were rapidly changing structurally, was classified as the second period in terms of housing policies. Between 1980 and 2002, on the other hand, it was evaluated as a period in which liberal policies affected the social structure and housing policies were differentiated. The reason for accepting the post-2002 period as a border is, the change of the central authority and the coming to power of the Justice and Development Party Government. With the emergency action plan made for the first time, the powers given to the Housing Development Administration (TOKİ) were increased, and the state institution had a force in the market in housing production. In this period, TOKİ became the leading actor with the houses produced for various income groups throughout the country. All periods contain special practices

and regulations within themselves. Many solutions have been tried for the housing problem in Türkiye, especially with the development plans coming into effect. While examining the periods, laws, directives and development plans were evaluated from a general point of view and solutions to the housing problem were opened to discussion.

Between 1923-1950

The first years of the Republic in Türkiye was a period in which there was not much development in terms of housing policies. However, developments such as the civil servant housing problem, which emerged with the election of Ankara as the capital, are important for the period. First of all, the fact that the rural population rate seen in Table 1 is as high as 75% and remained almost constant throughout the period shows that there is no significant population movement in cities except of Ankara. Just like today, rural areas were neglected (Osmanlı&Karakayacı 2023) and there was no need for a housing policy for those regions. In this period, housing production was provided by individual housing construction, which was put forward by individuals' own efforts.

Table 1

Rural-Urban Population Ratios Between 1923-1950 (TÜİK ,2019).

Count Period	Urban Population	Rate (%)	Rural Population	Rate (%)	Total
1927	3.305.879	24,2	10.342.391	75,8	13.648.270
1935	3.802.642	23,5	12.355.376	76,5	16.158.018
1940	4.346.249	24,4	13.474.701	75,6	17.820.950
1945	4.687.102	24,9	14.103.072	75,1	18.790.174
1950	5244337	25,0	15.702.851	75,0	20.947.188

When the period is evaluated in the context of housing policies, one of the important developments is the establishment of “Emlak ve Eytam” Bank in 1923. The purpose of the bank establishment was to provide financial support for the construction of housing in regions in need of development with the money in the Eytam Fund, which continued to exist after the proclamation of the Republic.

The most important development of the period is undoubtedly that Ankara, a small city with a population of 20,000, became the capital. In Ankara, which has turned into a city of civil servants over the years, many problems have occurred in terms of the quality and quantity of housing. The inability to meet the housing requirement for the rapidly increasing number of civil servants has led to the emergence of a new concept in the city (Bozdoğan, 2019:51). The concept of slum began to emerge in the city in the 1930s and continued to exist for many years. In particular, the slum settlements formed by the mass migrating from the rural areas to the cities spread throughout the country in the ongoing years and appear as an unsolvable problem (Çakır, 2011: 213). At this point, it is seen that some laws have been introduced to solve the housing problem of civil servants. With the entry into force of the “Law No. 586 of 1925”, civil servants were given an advance of half their salaries in order to establish housing cooperatives. It is seen that with the "Law No. 1352 of 1928" and "Law No. 1452 of 1929", housing compensation began to be paid to civil servants. At the same time, a certain appropriation for civil servants' residences has been included in the state budget since 1937 (Keleş, 2015).

Another development in this period was the enactment of the “Municipal Law of 1930”. “With this law, municipalities; It has been given the task of constructing cheap municipal housing, buying land in the development areas and selling it to those who want to build buildings. However, municipalities

did not allocate any budget for this non-obligatory and optional task and remained insensitive to their duties regarding the qualitative and quantitative aspects of the housing problem.

The “Law No. 4626 dated 1944” enacted in the period is extremely important in terms of considering the construction of civil servants' residences as one of the duties of the state. In the law; With the authority given to the Ministry of Public Works, the task of building civil servants' residences where needed was given and the first application was made in Ankara as a priority. In the Namık Kemal District (Saraçoğlu), 434 publicly owned houses were built and leased to high-level bureaucrats (Çoban, 2012:80).

Another important development in the period was the transformation of “Emlak ve Eytam” Bank into Türkiye Emlak Kredi Bank in 1946. The purpose of the bank is to provide loans for housing to citizens who do not have a home. However, it has not developed a solution to the housing problem of this segment, as it credits the production of luxury housing, which is not suitable for the low-income group (Çoban, 2012:86). Especially in Istanbul, the 4.Levent and Ataköy projects are mixed housing projects where the bank offers the opportunity to lend. Projects that are inspired by Western examples on vacant lands outside the city are important in that they are large and comprehensive (Özsoy, 2011).

By 1950, it is estimated that approximately one third of the total population of Ankara lived in slums. When the period is analysed in Ankara, it is seen that there are important developments. The city is an important example in terms of the establishment of Ankara Zoning Directorate and its development with the Jansen Plan. However, the rapid increase in slums at the end of the period and the uncontrollable development of illegal construction bring the planning issue to a debatable point. With the law numbered 5218 enacted in 1948, it was aimed to bring the slums within the borders of the municipality to a legal status. In the "Building Encouragement Law No. 5228", "the duty of producing land for the construction of houses on municipalities has been expanded to cover all Treasury lands within the municipal boundaries, whether they are shanty houses or not". However, both laws could not offer solutions that could prevent the rapid spread of slums in the city.” Although the laws contain measures for low-income people, Ankara Municipality could not solve the housing problem of low-income people with the Yenimahalle application it made for the middle class in this period (Çoban, 2012).

When we look at the period in general, it is seen that housing policies were produced especially in Ankara. However, in the city, whose population has increased rapidly in 20 years and has limited financial opportunities, the burden brought by this population could not be met with the laws enacted. For this reason, the housing problem of low-income people has increased exponentially, and the phenomenon of slums has become one of the biggest problems of the city. The measures taken were not permanent, and the problems of this period were transferred to future periods without a solution.

Between 1950-1980

The end of World War II and the acceleration of urbanization are among the most important developments shaping this period. As seen in Table 2; With the acceleration of migration from rural to urban areas, the urban population ratio has nearly doubled from the previous period. Problems that developed only in Ankara in the previous period are now seen all over the country. Developments in housing policies in the period; It is possible to summarize as squatting is a phenomenon that spreads all over the country, apartment building with the emergence of the build-and-sell housing presentation style, the establishment of the Ministry of Development and Settlement, the production of housing by cooperatives, the first examples of mass housing presentation forms, and the transition to the Planned Period after the first development plans came into force in 1963.

Table 2
Rural-Urban Population Ratios Between 1950-1980 (TÜİK ,2019)

Count Period	Urban Population	Rate (%)	Rural Population	Rate (%)	Total
1955	6.927.343	28,8	17.137.420	71,2	24.064.763
1960	8.859.731	31,9	18.895.089	68,1	27.754.820
1965	10.805.817	34,4	20.585.604	65,6	31.391.421
1970	13.691.101	38,5	21.914.075	61,6	35.605.176
1975	16.869.068	41,2	23.478.651	58,2	40.347.719
1980	1.9645.007	43,9	25.091.950	56,1	44.736.957

In the words of Çakır (2011) since 1950, "Turkish society has constantly migrated and the most important result of migration, the problem of slums, has emerged." The number of slums in Türkiye, which was 50,000 in 1955, reached 240,000 in 1960, 430,000 in 1965, 600,000 in 1970, and 1,150,000 at the end of 1980. The slums are gathered around the industrial areas, that is, near these areas, and especially outside the municipal boundaries of the city, which is outside the control of the municipalities, and around the city. Keleş (2015) states that multiple laws have taken a prohibitive stance on slums and ways to increase housing production are sought in order to prevent slums.

One of the forms of housing production that emerged in this period is building and selling. Constructivist production is characterized as bringing together a credit mechanism aimed at acquiring property for the middle class (Tekeli, 1982). At the same time, the amendment made in the Land Registry Law dated January 6, 1954 is the most important development that paved the way for construction work. “The right of easement has been established in order to benefit from a floor or flat of a building located or to be constructed on a real estate. Thus, when more than one person is allowed to set up easement rights on a building on a single parcel, the phenomenon of building and selling arose” (Çoban, 2012). Building and selling, which became quite widespread with the 1950s, can be defined as the acquisition of housing by the middle class dividing the land price (Tekeli, 2009). However, since it was made for profit in a short time, it brought along many problems such as infrastructure service.

The establishment of the Ministry of Construction and Settlement in 1958 is another important development in the period. “Among the duties of the Ministry; planning of regions, cities, towns and villages, determining and implementing housing policies, building or having houses, dealing with construction materials, taking necessary precautions before and after disasters, realizing urban infrastructure. As it can be understood from this job description, determining a housing policy was considered one of the duties of the newly established ministry (Akalın, 2016).

One of the most important forms of housing production in the period was cooperatives, whose numbers increased very rapidly and contributed significantly to the structural change of cities. Geray (1994) defines the cooperative as “a non-governmental organization, in which individuals with limited incomes, generally employees, come together voluntarily in order to meet their basic needs and find solutions to their common problems, within the framework of self-help and social solidarity”. Between 1946-1963, 4.5% of housing production was produced through cooperatives throughout Türkiye. At the same time, the Social Insurance Institution and Türkiye Emlak Kredi Bank provided loans to support cooperatives (Türkoğlu, 1991). By providing easy loans by the state, cooperatives are a limited solution to the housing problem of the low-income (Alkışer &Yürekli, 2004).

In this period, it would be right to talk about the 49th article of the 1961 Constitution.

“The state has a duty to ensure that everyone can live in physical and mental health and receive medical care. The state takes measures to meet the housing needs of poor or low-income families in accordance with their health conditions.” According to this article, as the difficulties of subsistence of the middle classes increased, the state expanded its mandate. However, as Keleş (2015) puts it, it is not

about making everyone a homeowner, but meeting the need.

Another significant development in the 1950-1980 period was the first examples of mass housing, whose importance would increase rapidly after 1980. The state should be at the forefront of tasks such as finding the necessary capital for the construction of mass housing, land procurement and planning. However, in this period, the private sector and local governments started these practices. Moreover, since the organization and technological experience in building houses are extremely limited, mass housing examples are few in this period. Especially Oran and Eczacıbaşı, produced through private initiatives; Batıkent and İzmit Innovative Settlements produced by local governments show the characteristics of this period (Tekeli, 2009).

Due to the establishment of the State Planning Organization in 1960 and its duties to be "preparing development plans and annual programs in line with the objectives determined by the government", the Planned period was started. In the development plans, data on housing and solution suggestions are presented in addition to these data. In the development plans of this period, it has been observed that problems were identified, and suggestions were developed in general, but these proposals could not reach any positive results in practice.

The First Five-Year Development Plan (1963-1967), as Keleş (2015) puts it, is a period in which housing problems were addressed as a whole for the first time. The basic principle of the plan is based on the assumption that “housing investments are wasteful and inefficient”. For this reason, the first article of the main principles section is as follows: "To ensure the construction of more houses with the same investment by taking measures without increasing the expenditures made on housing investments by more than 20 percent of the total investment" (DPT, 1963). In addition, the items "reducing the construction of luxury housing, choosing the cheapest type of public housing that does not have any health problems, and enabling the construction of more housing and a larger mass" have revealed the concept of public housing and a solution to the housing problem of the lower income group has been sought. Moreover, the coercive effect of rent for low-income people was tried to be reduced by the production of low-rent public housing (DPT, 1963).

In the Second Five-Year Development Plan (1968-1972); In order to ensure the production of the highest number of residences, the housing investments remain constant at a rate of 17.9% among all investments; It is envisaged to build a public house in accordance with the conditions of the dormitory and in an economic standard. Also, in the plan; it is stated that the state has to take regulatory measures in the housing market, and that it has duties to make physical settlement plans and housing production plans (DPT, 1968). The slum problem continued to exist in this period as well. In the plan, it was foreseen that approximately 21.8% of the urban population lived in slums between 1960 and 1965, and this number would be around 450,000 in 1967. It was planned to determine the "Slum Prevention Zones", to provide the necessary infrastructure, and to enable people to build their own houses by providing limited credit, materials and cheap land (DPT, 1968). The first article of Third Five-Year Development Plan (1973-1977) contains "The fact that the housing supply is not directed to the low-income group has led to the city's surrounding with shanty belts and insufficient city services." These statements actually explain the difficult situation the cities are in. This plan did not reveal a different housing approach than the other two plans. Allocating space for mass housing only envisaged concentrating the authorities on housing cooperatives in the Ministry of Construction and Settlement (DPT, 1973). Fourth Five-Year Development Plan (1979-1983) can be summarized the developments in the previous period as the rapid increase in the housing deficit, the unhealthy and uncontrolled slums in the urban environment, the inability of housing production to increase in a way that closes the gap between supply and demand, and significant increases in the costs of housing (DPT, 1979). According to Keleş (2015), this plan did not go beyond repeating the "good wishes" in the first three plans.

Between 1980-2002

Tekeli (2015) calls this period "Increasing Weight Given to Mass Housing in the Solution of Housing Problem". Important developments of the period were possible to summarize as the introduction of the concept of right to housing into the constitution, the enactment of the Mass Housing Law No. 2487 in 1981, the establishment of the Mass Housing and Public Partnership Administration with the Law No. 2985 in 1985, the prominence of liberal policies, and the first examples of housing produced through transformation. As seen in Table 3; This period covers a period in which the population from rural to urban increased rapidly as in the previous period and there was an intense urbanization.

Table 3

Rural-Urban Population Ratios Between 1980-2002 (TÜİK, 2019)

Count Period	Urban Population	Rate (%)	Rural Population	Rate (%)	Total
1985	26.865.757	53,0	23.798.701	47,0	50.664.458
1990	33.326.351	59,0	23.149.684	41,0	56.473.035
2000	44.006.274	64,9	23.797.653	35,1	67.803.927

First of all, one of the most important developments in this period is the regulation of housing as a fundamental right under the title of "right to housing" in the 1982 Constitution, which was put into effect at the very beginning of the period. In the article, “The state takes measures to meet the housing needs within the framework of a planning that considers the characteristics of cities and environmental conditions, and also supports mass housing enterprises.” statements are included. At this point, the necessity of evaluating the house in an urban and environmental context has been placed in a legal framework. The phrase “supports mass housing initiatives” in the law has made the state an important policy tool in terms of enacting mass housing laws and eliminating the housing deficit.” (Çoban, 2012).

It considers the Mass Housing Law No. 2487, Keleş (2015), which remained in force for two and a half years and could not be implemented, as sufficient to introduce the period. At the beginning of the principles on which the law is based is that it encourages large-scale collective building instead of individual housing production. Article 2 of the law puts forward the condition of producing between 750 and 1000 houses per year in the definition of mass housing. In addition, the law is based on a principle aimed at solving the housing problems of low- and middle-income people. In the law, mass housing is based on a definition: “Social housing is a low-cost house whose gross construction area does not exceed 100 square meters, suitable for the living conditions, social structure, customs and traditions of the society.” In this context, with the shrinking housing, facilities were provided for the low- and middle-income groups in interest and repayments (Keleş, 2015). With the law, the Public Housing Fund, the Building Savings Account, the Mass Housing High Council and the Provincial Housing Development Boards were established. An obligation to allocate 5% resources to the Public Housing Fund for mass housing has been introduced. The mass housing, which is offered as an alternative to the shanty house, which is at the root of the housing problem, could not be a solution to the problem because it appeals to a high level of people living in the slums economically. As a result, the law numbered 2487 was not successful and was abolished in 1984 and left its place to the new Mass Housing Law numbered 2485 (Keleş, 2015).

One of the most important developments of the period was the establishment of the “Mass Housing and Public Partnership Administration” Mass Housing Fund with the Mass Housing Law No. 2458. (TOKİ 2013).

With the law numbered 2981 in 1984, shanty amnesties changed their nature. This amnesty is

different from the previous ones; “It is a project of transforming slum areas and giving a share of urban rent to slum owners rather than reassuring squatter owners.” At this point, the first examples of housing production were given by means of improvement plans, apartment building as a result of a build-and-sell presentation style, and the transformation that will become widespread in the next period (Tekeli, 2009).

In 1990, the Mass Housing and Public Partnership Administration was separated into the Mass Housing Administration and the Public Partnership Administration. The Mass Housing Fund was completely abolished in 2001. On the other hand, TOKİ's effective housing production started after 2002 (TOKİ, 2023).

When the development plans are examined, the Fifth Five-Year Development Plan (1985-1989) is, in Keleş's words, "the form of the principles included in the curriculum of the political party in power, which has been made into an official plan document." (Keles, 2015). The principles of establishing the Mass Housing Fund, bringing infrastructure-superstructure to new mass housing areas, creating education, security, social infrastructure, and bringing infrastructure to slum areas are included in this plan. It is foreseen that a total of 1,161,000 units of housing will be produced in the Plan period, and the housing need will be met to a large extent (DPT, 1985). However, when looking at the period in general; Contrary to what was envisaged in the plan, it is seen that the total housing production did not exceed one million and that the basic principles could not be achieved because the economic stability and inflation rate were not controlled. Sixth Five-Year Development Plan (1990-1994); Considering the need for renovation, disaster housing and all housing needs in urban and rural areas, it has aimed to produce 1.8 million housing units. Among the proposals of the plan are the works for the effective use of the Mass Housing Fund, and the municipalities to make arrangements to ensure the production of rental and property housing for the lower income groups. In addition, there is a policy of "helping those who build their own house" to prevent squatting, and the principles of designing housing in a way that will increase environmental qualities (DPT, 1990). Seventh Five-Year Development Plan (1996-2000); predicts that 2 million 540 thousand residences will be needed within the period. He proposed suitable financing models that would not burden the public, and explained them as using small savings and making institutional arrangements for the development of the capital market. At the same time, he suggested making changes in the Property Ownership Law (DPT, 1996).

After 2002

After 2002, there emerged various forms of housing presentation. Especially notable was the increase in powers granted to the Housing Development Administration of Türkiye (TOKİ), leading to a rapid rise in housing production targeting the lower income bracket. Additionally, the opening of the construction sector to international markets, the emergence of gated communities, the development of the concept of "residence" integrated with shopping centers, and the transformation of shantytown areas with controversial transformation projects, raising suspicions of "ethnic cleansing," as described by Tekeli (2009), were all significant developments of this period.

As seen in Table 4, there has been a significant differentiation in the urban-rural population within 6 years in this period. The reason is the "Law No. 5747 on Establishing Districts within the Boundaries of Metropolitan Municipality and Amending Some Laws of 2008". According to the law, sub-districts in all provinces were abolished, and the towns and villages attached to the sub-district were connected to the administrative unit to which the sub-district is affiliated. For this reason, a large part of the rural population is connected to the districts.

Table 4
Rural-Urban Population Ratios After 2002 (TÜİK,2019)

Count Period	Urban Population	Rate (%)	Rural Population	Rate (%)	Total
2000	44.006.274	64,9	23.797.653	35,1	67.803.927
2007	49.747.859	70,5	20.838.397	29,5	70.586.256
2012	58.448.431	77,3	17.178.953	22,7	75.627.384
2018	75.666.497	92,3	6.337.385	7,7	82.003.882

As mentioned above, new concepts were added to housing production styles in this period. One of them is closed site formations called “gated communities”. The first reason for the establishment of the sites, which were first seen in the United States after 1980, was security. Especially due to the increasing crime elements in cities, systems surrounded by walls and wire fences have been developed away from the city centre (Yalçınkaya Erol, 2011).

One of the different forms of housing production in the post-2002 period is that the concept of residence has taken its place in cities. According to Yüksel (2009), “residence” was defined as “luxury housing alternative buildings for the use of the high-income class, in the city centre or close to the centre, higher than 15 floors, including social areas for the use of those living outside the residential areas”. Within the scope of this definition, due to the transformation of the house into a consumption object, residences appear as a new house typology that offers a new lifestyle to its users.

The development plans prepared in this period were also influential in housing policies. Looking at the Eighth Five-Year Development Plan (2001-2005), it has been predicted that the total need for housing shortage is 3,075,000 at the end of the period. In the plan, which stated that there was no building census, especially since 1984, and that there was limited data on the building and illegal building stock, it was emphasized that the housing deficit was tried to be filled with unlicensed construction. It is envisaged that the Zoning Law No. 3194 will be rearranged in order to prevent illegal construction and squatter construction (DPT, 2001). In the Tenth Five-Year Development Plan (2014-2018), it is foreseen that the housing need arising from urbanization, population growth, renewal and disaster will be 4.1 million in total, and it is stated that this number has been significantly reduced. Basically, in the plan; Suggestions were made about taking measures to increase urban welfare and building life quality, and it was stated that healthy and alternative solutions would be developed especially for low-income groups' housing needs (Ministry of Development., 2014). The Eleventh Five-Year Development Plan (2019-2023) defines its aim regarding housing as "ensuring access to adequate, liveable, durable, safe, inclusive, economically affordable, sustainable, climate-resistant housing with basic infrastructure services, primarily for low-income individuals, as well as for everyone."

At the same time, it is stated that there is a production target of 250 thousand social housing for low-income and disadvantaged groups during the plan period (Strategy and Budget Presidency 2019).

One of the most important features of the period was the increase in the powers given to the Housing Development Administration. The Mass Housing Administration has been in the production of mass housing since its establishment in 1984, but it could not produce housing in quality and quantity to meet the housing needs of the low-income segment. Administration: Between 1984 and 2002, 43,145 units of housing were produced, and this number has reached 940,000 in the period from 2002 to the present. Among all the housing applications made by the Administration, there is a production of 85% under the title of "social housing". TOKİ, which has a mass production method in particular, takes important steps to solve the housing problem of low-income users with appropriate lending. However, it is frequently discussed in the country's agenda, especially due to issues such as space setup, site selection, project quality, aesthetics, and contribution to urban identity.

CONCLUSION

In this section, which examines the housing policies from the proclamation of the Republic in Türkiye to the present, it can be said that different practices in every period have been tried to be eliminated with laws and various decisions taken in order to eliminate the increasing housing deficit in general. At this point, the housing policies before TOKİ, the innovations it brought, and the results are brought together in Table 5.

Table 5

Evaluation of Housing Policies Between 1923-2023

	PROBLEM	HOUSING POLICIES	POLICY BRINGS	CONCLUSION
BETWEEN 1923-1950	Ankara-based civil servant housing requirement	Law No. 586 dated 1925	Production of civil servant residences	Housing compensation and appropriation in the state budget
		1352 law of 1928		
		1452 law of 1929		
		Law No. 4626 dated 1944	The construction of civil servants' residences has become one of the duties of the state.	Saracoglu application for senior bureaucrats
	Housing requirement of the low-income group	Municipal Law of 1930	Making cheap housing for municipalities	There is no implementation of the optional.
		Establishment of Türkiye Real Estate Credit Bank in 1946	Large-scale housing for homeless citizens	Production in the form of luxury housing that does not cover the low-income segment
	The emergence of the phenomenon of slums	5218 issued in 1948	Legalize slums	Increase in slums
BETWEEN 1950-1980	The rapid increase in slums Establishment of the right of easement Housing requirement of the low-income group	Law no. 6188 dated 1953	Preventing squatting and increasing housing production by selling public lands	He could not reach the target and prevent squatting.
		Law No. 7367 dated 1959		
		Amendment to the Land Registry Law of 1954	The birth of construction work with the establishment of the right of easement	Housing production and apartment building for the high-income group
		SSK and Emlak Kredi Bank loans	The birth of cooperatives	Increase % 4.5 in housing production
		Article 49 of the 1961 Constitution	Measures for the housing needs of poor or low-income families	There are no applications that can achieve success.
		I. Five-Year Development Plan (1963-1967)	Construction of public housing - Legalization of slums	It did not contribute significantly to improving the housing shortage and housing conditions.
		II. Five-Year Development Plan (1968-1972)		It did not contribute significantly to improving the housing shortage and housing conditions.
		III. Five-Year Development Plan (1973-1977)	It did not present a policy different from the first two plans.	It did not contribute significantly to improving the housing shortage and housing conditions.
		IV. Five-Year Development Plan (1979-1983)	Allocating funds for housing production by public assistance institutions - Retirement Fund producing housing	It did not contribute significantly to improving the housing shortage and housing conditions.

BETWEEN 1980-2002	Housing requirement of the low-income segment and mass housing production as an alternative to slums Housing requirement of the low-income group Slum amnesties	Mass Housing Law No. 2487 of 1981	Large scale housing production- definition of social housing- state support to housing cooperatives- Public Housing Fund, Building Savings Account, establishment of Mass Housing High Council and Provincial Housing Development Boards- Allocating 5% share to the fund for mass housing-	It remained in force for two and a half years and was not implemented.
		Mass Housing Law No. 2485 in 1984	Establishment of Mass Housing and Public Partnership Administration- Finding new sources for the fund- Housing loans	Although loans were given to approximately 885 thousand units of housing between 1984-1997, the low-income group could not benefit from this fund.
		Law No. 2981 in 1984	Transforming slum areas and giving slum owners a share of urban rent	The first examples of housing production through transformation
		V. Five-Year Development Plan (1985-1989)	Principles of establishment of Mass Housing Fund, infrastructure and superstructure in new mass housing areas, establishment of education, security, social infrastructure, infrastructure to slum areas	Since the total housing production did not exceed one million and the economic stability and inflation rate were not controlled, it could not be successful in terms of basic principles.
		VI. Five-Year Development Plan (1990-1994)	1.8 million housing production, taking into account the need for renovation, disaster housing and all housing needs in the city and rural- Help the self-builder" policy	1.3 million housing production
		VII. Five-Year Development Plan (1996-2000)	2 million 540 thousand residences needed- Change in the Property Ownership Law	Failure to meet the housing shortage
AFTER 2002	Housing requirement of the low-income group Housing production outside the city for the upper-income group Housing production in the city for the upper income group Housing requirement due to disaster Urban quality of life Dar gelirli	Increasing the powers given to TOKİ	Urgent Action Plan in 2002- Duties recognized in Law No. 2985	Production of 940 thousand houses- Production of social equipment
			The emergence of private residential areas called "gated communities"	The return of housing to a prestige phenomenon-social segregation
			The development of the concept of "residence"	The return of housing to a prestige phenomenon-social segregation
		VIII. Five-Year Development Plan (2001-2005)	It is necessary to develop methods that will provide land presentation and regular construction in urban areas according to plans based on scientific principles.	
		IX. Five-Year Development Plan (2007-2013)	Some suggestions for improving the quality of urban infrastructure within the framework of European Union norms	
		X. Five-Year Development Plan (2014-2018)	Suggestions on taking measures to increase urban welfare and building life quality, healthy and alternative solutions for low-income groups' housing needs	

kesimin konut gereksinimi Enough housing for all	XI. Five-Year Development Plan (2019-2023)	Ensuring that everyone has access to adequate, livable, durable, safe, inclusive, affordable, sustainable, climate change-resistant housing with basic infrastructure services

In this study, the policies followed for housing since the proclamation of the Republic were examined. Especially with the transition to the planned period, housing has been examined as a separate heading in all development plans, and the subject has been the subject of a detailed research. The concept of housing is a phenomenon that is affected by many different parameters such as social situation, social structure, economic situation. For this reason, concepts such as social changes and migration have a great share in the development of housing. Since the concept of housing is an extremely deep subject, it is extremely important to know the change in order to understand today's housing.

Author Contributions

Research Design (CRediT 1) Author 1 (%100)

Data Collection (CRediT 2) Author 1 (%100)

Research - Data analysis - Validation (CRediT 3-4-6-11) Author 1 (%100)

Writing the Article (CRediT 12-13) Author 1 (%100)

Revision and Improvement of the Text (CRediT 14) Author 1 (%100)

Funding Statement

No financial support was received for this study.

Conflict of Interest

The author declare no conflict of interest.

REFERENCES

Akalın, M. (2016). Sosyal Konutların Türkiye'nin Konut Politikaları İçerisindeki Yeri ve Toki'nin Sosyal Konut Uygulamaları. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 26(1), 107-124. https://doi.org/10.18069/fusbed.87145

Alkışer, Y.& Yürekli, H. (2004). Türkiye'de 'Devlet Konutu'nun Dünü, Bugünü, Yarını. İtüdergisi/A Mimarlık, Planlama, Tasarım Cilt:3, Sayı:1, 63-74.

Bacak, F. N., & Yaldız, E. (2023). Akseki İlçesi Emiraşıklar Mahallesi Geleneksel Konut Mimarisi Tescilli Yapıları Üzerine Bir Çalışma. Konya Sanat (6), 1-24. https://doi.org/10.51118/konsan.2023.21.

Bilgin, İ. (1996), Toplu Konut ve Türkiye'deki Gelişimi, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşim, Ed: Yıldız Sey, Tarih Vakfı, İstanbul.

Bozdoğan, Ö. (2019). İstanbul Anadolu Yakası'ndaki Sosyal Konut Uygulamalarına Coğrafi Bir Bakış: Tuzla Örneği. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Coğrafya Anabilim Dalı İstanbul.

Çakır, S. (2011). Türkiye'de Göç, Kentleşme/Gecekondu Sorunu ve Üretilen Politikalar. SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. (23), 209-222.

Çoban, A. N. (2012). Cumhuriyetin İlanından Günümüze Konut Politikası. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 67(03), 75-108. https://doi.org/10.1501/SBFder_0000002256

DPT. (1963). 1. Development Plan. Ankara.

DPT. (1968). 2. Development Plan. Ankara.

DPT. (1973). 3. Development Plan. Ankara.

DPT. (1979). 4. Development Plan. Ankara.

DPT. (1985). 5. Development Plan. Ankara.

DPT. (1990). 6. Development Plan. Ankara.

DPT. (1996). 7. Development Plan. Ankara.

DPT. (2001). 8. Development Plan. Ankara.

DPT. (2007). 9. Development Plan. Ankara.

Geray, Cevat. (1994). Konutta Kooperatif ve Belediye İşbirliği. Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi, 3 , 39-45.

Ministry of Development, (2014). The Tenth Development Plan. Ankara.

Keleş, R. (2015). Kentleşme Politikası. Ankara: İmge Kitabevi.

Osmanlı, N., & Karakayacı, Ö. (2023). Ekonomik Coğrafya Odağında Kırsalı Yeniden Düşünmek: Konya Örneği. Konya Sanat, (6), 195-215. https://doi.org/10.51118/konsan.2023.33.

Özsoy, A. (2011). "Toplu Konut Uygulamalarının Gelişimi." Eko Yapı Dergisi.

Semerci, F., & Bulanık, M. (2023). Konya Kent Merkezinin Şekillenmesinde İktidarın Sosyolojik Etkisi. Konya Sanat (6), 42-56. https://doi.org/10.51118/konsan.2023.23.

Strategy and Budget Presidency. (2019). 11. Development Plan. Ankara.

Tekeli, İ. (1982). Başkent Ankara'nın Öyküsü. Türkiye'de Kentleşme Yazıları, Turhan Kitabevi, Ankara, s.49-81. sf 268-293.

Tekeli, İ. (2009). Konut Sorununu Konut Sunum Biçimleriyle Düşünmek. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

TOKİ. https://www.toki.gov.tr/kurulus-ve-tarihce. 2023.

Turan, İ. (2010). T.C. Başbakanlık Toplu Konut İdaresi(TOKİ) Sosyal Konut Uygulamalarının(2003-10) Sürdürülebilir Mimarlık Çerçevesinde Değerlendirilmesi: Bezirganbahçe Örneği. Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, FBE.

TÜİK. (2019). "www.tüik.gov.tr."

Türkoğlu, H. (1991). Housing for the Urban Poor, Proceedings. ENHR International Symposium, The Role of the Local and Central Governments in Housing Co-operatives: the Case of Türkiye, B091-B100, İstanbul Türkiye.

Yalçınkaya Erol, Ş. (2011). Dışa Kapalı Sitelerde Mimariye Dayalı Yaşam Kalitesinin İrdelenmesi: İstanbul Örneği. Doktora Tezi, K.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yüksel, U. (2009). Tüketim Odaklı Mimarlığın Son Yıllardaki Yeni Ürünleri: Rezidanslar. MEGARON 4(2):110-118.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

Anadolu Selçuklu Dönemi Yıldız Formlu Çinilerde Figüratif İllüstrasyonlar

Azize Melek ÖNDER[1] **Mustafa KINIK**[2*]

[1] Doç. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Seramik, Konya, Türkiye

[2] Prof. Dr., KTO Karatay Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı, Konya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 09.06.2024
Kabul Tarihi: 29.08.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
İllüstrasyon, Grafik,
Yıldız Çini,
Figür,
Selçuklu Çinileri.

ÖZET

İnsanoğlu tarih boyunca doğa olaylarını, yaşantılarını, duygu ve düşüncelerini ifade etmek için resim sanatından faydalanmıştır. Çizerek, kazıyarak ya da boyayarak kaya yüzeylerine ve mağara duvarlarına insan ve hayvan figürleri resimlenmiştir. Zaman içinde resimleme yapılan yüzeyler değişkenlik göstermiş, taş, duvar, pişmiş toprak levha, seramik yüzeyler, kâğıt vb. birçok yüzeye düşünce, fikir ve yazıları betimlemek amacıyla illüstrasyonlar yapılmıştır. Hem İslamiyet'ten Önceki Türk Sanatında hem de İslamiyet'ten Sonraki Türk Sanatında farklı tasarım yüzeylerinde karşımıza çıkan figüratif illüstrasyonlar özellikle Anadolu Selçuklu Dönemi mimari eserlerinde iç ve dış mekanların yüzeylerini süslemek amacıyla yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Anadolu'da Selçuklu sanatında önemli bir dekorasyon elemanı olan çini, dini ve sivil mimaride, cami, mescit, medrese, türbe, minare, saray, köşk ve hamamlarda çeşitli formlarda ve farklı çini üretim teknikleriyle üretilmiş, dış ve iç mekânlarda uygulanmıştır. Genellikle sivil yapılarda özellikle de Selçuklu Saraylarında kullanılan ve İslam Öncesi Türk Sanatı ile ilişkilendirilen figüratif süslemeli çinilerde zengin bir renk ve figür çeşitliliği karşımıza çıkmaktadır. Bu araştırmada Anadolu Selçuklu Dönemi dini ve sivil mimari eserlerinde görülen yıldız formlu çinilerde kullanılan figüratif süslemeleri illüstrasyon sanatı bağlamında ele alarak, bu açıdan literatüre kazandırmak amaçlanmıştır.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Figurative Illustrations on Star Shaped Tiles of Anatolia Seljuk Period

Article Info

Received: 09.06.2024
Accepted: 29.08.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Illustration,
Graphic,
Star Tile,
Figure,
Seljuk Tiles.

ABSTRACT

Throughout history, human beings have benefited from the art of painting to express their natural events, experiences, feelings and thoughts. Human and animal figures were painted on rock surfaces and cave walls by drawing, scraping or painting. Over time, the surfaces on which illustrations were made varied, and illustrations were made on many surfaces such as stones, walls, terracotta plates, ceramic surfaces, paper, etc. to depict thoughts, ideas and writings. Figurative illustrations, which appear on different design surfaces both in Turkish Art before Islam and in Turkish Art after Islam, were used intensively to decorate the surfaces of interior and exterior spaces, especially in the architectural works of the Anatolian Seljuk Period. Tile, which is an important decoration element in Seljuk art in Anatolia, was produced in various forms and with different tile production techniques in religious and civil architecture, mosques, masjids, madrasas, tombs, minarets, palaces, mansions and baths, and applied in exterior and interior spaces. A rich variety of colors and figures can be seen in figuratively decorated tiles, which are generally used in civil buildings, especially in Seljuk Palaces, and are associated with Pre-Islamic Turkish Art. In this research, it is aimed to discuss the figurative decorations used in star-shaped tiles seen in religious and civil architectural works of the Anatolian Seljuk Period in the context of illustration art and to introduce them to the literature in this respect.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Önder, A., M., & Kınık, M., (2024). Anadolu selçuklu dönemi yıldız formlu çinilerde figüratif illüstrasyonlar. *Konya Sanat Dergisi,* 7, Sayfa 118-142. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.46

***Sorumlu Yazar:** Mustafa KINIK, *mkiniktf@gmail.com*

GİRİŞ

1071 Malazgirt Savaşından sonra Büyük Selçuklu Devleti hızla büyümüş, Melik Şah döneminde geniş topraklara sahip olmuştur. Melik Şah Anadolu'yu feth ettikten sonra Kutalmışoğlu Süleyman Şah'ı sultan olarak atamıştır. Böylece Anadolu Selçuklu Devleti başkent Konya'da kurulmuştur. Süleyman Şah'ın ardından, sırasıyla I. Kılıç Arslan, I. Gıyasettin Keyhüsrev, I. İzzettin Keykavus, I. Alaettin Keykubat, Sultan Mesut ve II. Kılıç Arslan Devleti yönetti. Devlet en parlak dönemini I. Gıyasettin Keyhüsrev, sultan olduğu dönemde yaşadı (Köymen, 1993). I. Alaettin Keykubat'ın sultanlığında Anadolu Selçuklu, kültür ve sanat alanında önemli gelişmeler sağlanmıştır. Konya ve Anadolu'nun birçok şehrinde cami, türbe, medrese, köşk, han, hamam, kervansaray gibi dini ve sivil mimari eserleri inşa edilmiştir. Geneli Orta Asya'dan gelen, yetenekli Türk mimar, usta ve sanatkârları Anadolu Selçuklu taş ve çini sanatında önemli eserler ortaya koymuşlardır.

Kökeni çok eski çağlara dayanan Çini sanatı, Türklerde İslamiyet'ten sonraki dönemlerde, özellikle de Anadolu Selçukluları çağında önemli gelişmeler göstermiştir. Bu sanat muhakkak ki klasiğini XVI. Yüzyılda İznik Çinileri ile ortaya koymuştur. Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait çinilerde çoğunlukla bitkisel, geometrik ve epigrafik düzenlemelere rastlanırsa da özellikle sivil mimaride stuko ve çini kaplama olarak figüratif süslemelerin kullanılması dikkat çekicidir. Özellikle çini yüzeylerin resimlenmesinde kullanılan illüstratif süslemeler, Anadolu Selçuklu resim sanatı hakkında bilgi edinilebilecek en orijinal kaynaklardır.

Anadolu Selçuklu köşk ve saraylarında rastladığımız figürlü çinilerin döneme ait bazı dini yapılarda da kullanıldıkları görülür. Ancak bunların saraylardan alınıp sonra buralara yerleştirildikleri sanılmaktadır (Yetkin, 1986). İslam Sanatında başlangıçtan beri dikkat çeken "figürden kaçış" kuralına, bazı dönemlerde uyulmadığı görülmektedir. Genellikle Sultanların inisiyatifi ile ilgili olduğu sanılan bu mesele, Anadolu Selçuklu Dönemi'nde Kubad-Abad çinilerinde tekrar dikkat çekici boyutta karşımıza çıkmaktadır. Buradaki kazılarda ortaya çıkarılan figürlü çinilerin bir kısmı realist formlarda bezenirken, diğer bir kısmında ise sitilizasyona gidilmiştir. Bu figürler Orta Asya'da yüzyıllarca doğa ile kaynaşmış, özellikle Şamanizm'in etkisi ile evrenselleşmiş tasarım ve imajlar taşımaktadır.

Genelinde kozmik sembollerin göze çarptığı insan, hayvan ve fantastik figürler, lüster ve minai gibi üretim tekniklerinin çiniye kattığı görsel zenginlikle parlak renklerle bütünleşerek, sarayların bezenmesinde önemli bir üslubu ortaya koymuştur. Tek tek ele alınan bu figürler; dörtgen, altıgen, sekizgen ve çok kollu yıldız formlu çinileri yerleştirilerek bir geçit (parad) oluşturmuşlardır. "Karaca taşıyan adam" ve "Balıklı Sultan"da olduğu gibi insan ve hayvan figürlerinin bir arada kullanıldığı örneklere de rastlanır.

İllüstrasyon Kavramı

İllüstrasyon, kitap içindeki yazıyı açıklayan ve süsleyen bir öge olarak tanımlansa da günümüzdeki kullanım alanı kitaplarla sınırlı kalmayacak kadar genişlemiştir. İllüstrasyon; bir düşünceyi, metni ya da fikri görselleştirmeye verilen isimdir. Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre "resimleme" anlamına gelen sözcük, "Bir kitap ya da dergi resimlemek", "bir karşılaştırma ya da açıklama yapmak", "onaylanması için bir örnek sunmak", "aydınlatıcı eylem ya da süreç", "izah", "çizim", "tasvir", "misal", "örnekleme", "tanım" anlamlarında kullanılır.

Bir hikâyeyi veya tuhaf şeyleri canlandırmak, ürün sattırmak ya da tüketiciye yönelik hazırlanan bir mesajın etkisini arttırmak amacıyla üretilir. İllüstrasyonun başarısı iletilmek istenen mesajı iletmesine bağlıdır (Gikonv, 1991). Görsel fikirleri, soyut ya da somut problemleri veya konuları çözümlemek için yapılan resimlemelerdir. Fikirlerin gerçek ya da mecazi anlatımlarıyla bir kompozisyon içinde manüple edilmesi, birleştirilmesi ya da yorumlanması ile elde edilir. İllüstratif

görsel fikirler grafik tasarımın ve illüstrasyon sanatının temel taşıdır (Heller, 1989). İllüstrasyonun mesaj iletme özelliği onu resimden ayıran en önemli farktır. İllüstrasyon, bir mesaj ya da düşünceyi resimleme yoluyla özgün bir biçimde aktarma sanatıdır. İnsanlarla görsel iletişim kurmak için yapılır. İnsanlarla iletişim kurarken; insanları bilgilendirmek, ikna etmek, eğitmek ve eğlendirmek hedeflenir. İllüstrasyon, birçok kelimeyle anlatılması mümkün olan bir şeyi tek başına ifade ettiği için görsel iletişimin en dolaysız biçimidir (Zeegen, 2009). İllüstrasyonun sınırsız ve zengin imge dünyası ve uygulama tekniklerindeki çeşitlilik, görsel iletişim çözümlemeleri için her zaman vazgeçilmez unsur olmuştur.

Çini Sanatı

Türk sanat tarihi terminolojisinde önemli bir yere sahip olan çini; İslam mimarisini ve ona paralel gelişen seramikleri çağrıştırmaktadır (Öney, 2007). Çini terimi; "duvar kaplaması olarak kullanılan renkli ve genellikle bezeli ve sırlı seramik plak" (Sözen ve Tanyeli, 2005), beyaz kilden üretilen ve yüksek dereceli fırınlarda pişirilen sırlı tabak, testi, bardak, vazo, duvar kaplama elemanları ve süs materyalleri gibi keramik işler" (Arseven, 1983) olarak tanımlanır. Avrupa'da bu tarz ürünlere "faience" ve "tile" terimleri kullanılmaktadır. (Lang, 2004). Birçok İngilizce eserde çini ile ilgili, "Wall ceramics (Tile)" ifadesi kullanılmaktadır.

Çini kelimesinin İran kaynaklı olduğuna yönelik söylemler varsa da İslam seramik sanatında kullanıma yönelik seramikler "evani", mimari süslemelerde kullanılan seramikler için "kaşi" ifadesinin kullanıldığı bilinmektedir (Öney, 1976). Osmanlı Sanatında silisli çamur kullanılarak üretilen ürünler "çini" olarak isimlendirilmektedir. Selçuklu ve Osmanlı Dönemi seramiklerinde benzer silis çamuru kullanılmasından dolayı Osmanlı seramiklerinin Selçuklu kökenli olduğunu söylenebilir.

Anavatanının Orta Asya olduğu bilinen Türk Çini Sanatı öncelikle Uygur Türkleri tarafından, daha sonraki dönemlerde, Karahanlı, Gazneli, İlhanlı ve Selçuklular tarafından kullanılmıştır (Koçer, 1998). Bilindiği gibi ülkelerin sanatları kültürlerinin bir aynasıdır. Anadolu Selçuklular, Anadolu'da kurulan Türk devletleri arasında en önemli kültür ve sanat varlıkları bırakan toplum olmuşlardır. Bu sanatların en önemlisi de çinidir. XII. Yüzyılda inşa edilen yapılara canlı renkleriyle görsel bir ahenk katan çini, dönemin dini ve sivil mimari eserlerinde çokça kullanılmıştır. Bu sanat eserlerinin büyük oranda Türk sanatkârlar tarafından yapılmış olması değerini daha da arttırmaktadır. Türk kültür ve sanat karakterinin önemli izlerini taşıyan ve genellikle dekorasyonlarında kullanılan çiniler, saray ve köşklerin günümüze kadar sağlam olarak gelememelerinden dolayı müzelerde korunmaktadır. Bu yapılarda yapılan kazı çalışmaları, yapıların çini süslemelerle kaplı olduklarını göstermektedir.

Anadolu'da minai tekniğiyle üretilmiş olan yıldız, haç ve kare formlu çini levhalarda, dönemin saray yaşantısını, taht ve av sahnelerini betimlendiği, bunların yanı sıra insan, hayvan, fantastik canlılar ve bitkisel motiflerin illüstre edildiği görülen farklı teknikteki çini levhalar; farklı renkte boyalarla renklendirilmiştir. Kayseri Keykubadiye ve Beyşehir Kubad Abad Sarayları; kare, yıldız ve haç formlu çini levhalarla süslenmiştir. Kubad Abad Sarayında çok sayıda tespit edilen figürlü çini levha, çok çeşitli insan, hayvan ve fantastik figürleri içermektedir. Bu görseller, Selçuklu sanatının dünyevi ve sembolik düşüncelerle zenginleştirilmiş sıra dışı bir tasvir anlayışına sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Geometrik Formlu Çiniler

Anadolu Selçuklu Saray ve Köşklerinde göze çarpan figürlü çiniler daima geometrik bir disiplin içerisinde düzenlenmiştir. Hem yıldız ve haç hem de sekiz köşeli yıldız şemalar içerisinde kullanılan figürler, Selçuklu şematik illüstrasyon ekolünün en önemli ve orijinal örnekleridir (Görsel 1) daha parlak ve kaliteli olan çini mozaik geometrik bezemelerin en iyi örneklerini verir.

Görsel 1

Kubad Abad Büyük Saray, duvar çinileri (Arık, 2000)

Anadolu Selçuklu sivil ve dini mimari yapılarında dönemin en renkli ve orijinal tezyinatını gösteren çini, farklı üretim tekniklerinin ve boya kullanımının kazandırdığı avantajlarla değişik renk ve formlara sahip olmuş, düz, kabartmalı, çini mozaik, sıraltı, lüster ve minai teknikleri ile daha da zenginlik kazanmıştır. Diğer çini tekniklerine göre daha parlak ve kaliteli olan çini mozaik geometrik bezemelerin en iyi örneklerini verir.

Çini mozaikte geometrik formlar farklı renklerden kesilerek elde edilirken sıraltı ve sır üstü tekniklerinde bu işlem boyama yöntemi ile yapılmıştır. Bazı durumlarda hem çiniler hem de kesilen örnekler motifi oluşturur. Anadolu Selçuklu döneminden kalan 1160 tarihli Konya Köşkü minai tekniğinin kullanıldığı bir yapıdır. Bu yapının balkonuna açılan büyük kemerin üçgen köşe dolguları kare levhalarla kaplıdır. Kare kesilmiş levhalardan oluşan yüzey düzgün sekizgen ve dört kollu yıldızlardan geometrik bir kompozisyonla süslenmiştir. Kazılar sırasında bulunan küçük parçalardan sekizgenlerin içlerinde figürler yıldızların içlerinde de rumilerin oluşturduğu bir süsleme tarzı göze çarpar (Atçeken, 1994). Selçuklu Saray çinilerinde kullanılan yukarıda bahsedilen minai tekniğinin yanısıra kullanılan diğer bir teknikte lüster tekniğidir. Beyşehir Kubadabad Sarayı Çinileri bu teknik ile yapılmıştır. Çinilerde şeffaf sır altına koyu mavi renklerle figürler bitkisel formlar ve geometrik motifler işlenmiştir. Sekiz köşeli yıldız ve ucu sivri haç biçimli levhalar birbirini tamamlar. Yıldız çinilerin yüzeyleri figürlerle, haç formlu çinilerin yüzeyleri ise bitki örnekleri ve dörtlü düğüm motifleri ile doldurulmuştur (Önder, 1977; Oral, 1953). Anadolu Selçuklu Köşk ve Saraylarında dekoratif amaçla kullanılan çini levhalar biçimsel açıdan geometrik olmakla birlikte illüstratif figürlü tasarımlarıyla farklı bir görünüm arz ederler.

Geometrik her hareketin merkezi olarak kabul edilen nokta bir düzlemde çizilebilen en basit şekildir. Genişliği, uzunluğu ve hacmi olmayan noktalar bir araya gelerek yan yana sıralanırlar ve çizgiyi meydana getirirler. Noktaların farklı biçimlerde sıralanması neticesinde çeşitli çizgiler oluşur. Düz, kırık ve eğri çizgiler farklı psikolojik anlamlar taşırlar. Bu çizgi türleri farklı açı ve şekillerde birleşerek geometrik biçimleri oluştururlar.

Süslemede kullanılan kompozisyon düzenlerinde çok değişik malzemelerle bazen kalın şeritler, bazen plastik kabartmalar oluşturulmasına rağmen temelde bunlarda bir nokta, çizgi ve yay sistemine dayandıkları muhakkaktır. Tasarlanan eksenler yardımı ile geometrik formların düzlem üzerinde sitemli aralıklarla tekrarı, mesafe değeri sayılarla ifade edilebilen bir yansıma meydana getirir ki şekillerin bir eksene veya noktaya göre kaydırılması ile ortaya çıkan simetrik oluşumlar; geometrik kompozisyonları meydana getirir (Büke, 1970). Düz, eğri, kırık çizgilerle üçgen, dörtgen, altıgen ve sekizgen vb. kapalı

geometrik şekillerin bir düzen içinde birleşmesi ile kompozisyonlar oluşturulur.

Selçuklu geometrik kompozisyonlarında bir ya da iki geometrik eleman bir geometrik konumda kullanılmasıyla bir tasarım elde edilir (Mülayim, 1982). Böylece kompozisyon geometrik elemanların bir düzeninden ibaret olmaktadır. Elemanlar kullanıldıkları satıh üzerinde ya birbiri ile kesişerek ya birbirine göre mesafeli yerleştirilerek ya da değişik elemanlar farklı sayılarda düzenlenerek geometrik kompozisyonlar elde edilir. Kompozisyonda birden çok eleman bulunmakta ise bir temel form tekrar edilir. Süsleme için seçilen yüzeye desen çizilirken desenin bazı çizgileri apsis ve ordinatla kesişir. Genelde sonsuzluk fikrinden yola çıkılarak düzenlenen geometrik kompozisyonlar, en geniş yüzeylerde bile birkaç defa tekrar edilerek yüzeyin neticelendiği yerde sınırlamasına rağmen içerisinde kompozisyonun yayılıp gittiğini ima eden tasarımsal belirtiler barındırır.

İllüstratif Figür Kullanımı

Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar birçok Türk kavmi, topluluğu ve Türk devleti sanat ve kültür varlıklarında figürü kullanmıştır. Gerek İslamiyet Öncesi gerekse de İslamiyet sonrası Tük sanat eserlerinde farklı malzemelerle figür çalışılmıştır. İslam Öncesi Orta Asya Türk sanatında; Proto-Türk, Hun, Göktürk, Uygur Dönemlerinde, İslamiyet Sonrası Türk sanatında ise; Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu Dönemlerinde figür kullanılmıştır.

Türklerin de içinde yer aldığı Orta Asya kültür alanı güneyde Himalayalar, kuzeyde Sibirya, doğuda Çin, batıda Hazar Denizi ve İran ile sınırlanmaktadır (İpşiroglu, 1985). Yerleşik toplum yaşantılarına dair verilere M.Ö. 4000 yıllarında Doğu Avrupa'da Tripolye, Batı Türkmenistan'da Anav'da rastladığımız bu coğrafi bölgede M.Ö. 3000 tarihli Afenesevo Kültürü, yakın doğu kültür katmanlarıyla ilişkisi açısından önemlidir. Kimileri göçebe kimileri yerleşik yaşayan bölge kavimleri M.Ö. 1700-1200 arasına tarihlenen Andronovo Kültürü'nün de oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Andranovo kültürü ile aynı dönemde, Yenisey'in Karasuk kolu üzerinde bulunan ve Kuzey Çin ile ilişkileri saptanan Karasuk Kültürü'dür (Kuban, 1993). Göçebe kültürleriyle yerleşik bölgelerin kültürleri sürekli ilişki içinde olmaları sanatsal üslupların aktarımı açısından çok önemlidir (Ödekan, 1993). Türk İllüstrasyon sanatının ve figüratif Türk illüstrasyon geleneğinin en eski örneklerine ulaşabilmek için Orta Asya bozkır kültürünün M.Ö. 4000'li dönemlerine kadar inmemiz gerekir (Kuban, 1993).

Dünyanın farklı bölgelerinde olduğu gibi, Türklerin yaşadığı bölgelerde de en ilkel düşünce formlarından olan resim yazı ve petrogliflere rastlanır. Boyama, dövme ya da kazıma yöntemleri kullanılarak kaya yüzeylere ve mağara duvarlarına işlenen petroglifler ilk illüstrasyon örnekleridir. Ülkemizde Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde, Türk petrogliflerine çokça rastlanır. Çoğu yazı öncesi çağlara ait olan bu eserler, Türk kültür ve medeniyetinin en değerli maddî varlıkları içinde yer alır. Anadolu'da; Erzurum, Kars, Hakkâri, Erzincan, Van, Urfa, Ordu, Eskişehir ve Kütahya gibi illerde petroglif örneklerine rastlanmaktadır (Somuncuoğlu, 2011).

Türkler'e ait petroglifler, genelde insanın doğayla, evrenle ve Tanrı'yla ilişkisini grafiksel ögelerle ifade eder. İnsanın Tanrı'yla ve kutsal sayılan varlıklarla ilişkisi tasvir edilirken, büyük ölçüde, Türk boylarınca mitolojik özelliklere sahip olduğuna inanılan evrendeki güneş ve ay gibi varlıklarla, geyik, dağ keçisi, kurt, at, kartal, yılan gibi hayvanların tasvirlerinden yararlanılmıştır. İçeriğinde ritüeller barındıran ve dinsel temalı petrogliflerin yanı sıra savaş sahnelerinin, günlük yaşantıların, av sahnelerinin ve güncel sıradan olayların konu alındığı örnekler de mevcuttur (Alyılmaz, 2002).

Doğu Toroslar'da elde edilen buluntularda; geometrik ve sembolik formlar, yaban koyunu, dağ keçisi, sığır, geyik, domuz, ceylan, pars, köpek, bizon, yılan, kurt, sırtlan, leopar gibi hayvan figürleri, antropomorfik insan figürü ve şematik insan grupları illüstre edildiği görülmektedir (Tümer, 2018).

Tespit edilen insan figürlerinin bir ritüel kapsamında yapılan tören, dans veya statüye göre resimlendiği görülmektedir (Garfinkel, 2003). Yapılan inceler, her Türk boyunun bir ongunu olduğunu göstermiştir. Bu sembolize formlar; at, boğa, dağ keçisi, geyik, kaplan, su kuşu, kurt ve yırtıcı kuş motiflerinde oluşmaktadır. Kimi çizimlerde zoomorfik figürlerin dini inançlardan dolayı efsanevi bir çehreye büründürülerek hayali fantastik karakterler tasarlanmıştır (Gülensoy, 1989).

Göktürklerde resimleme geleneği duvar resimlerinde fresk şeklinde ve yas merasimleri ile ilgili görsellerde görülür (Çoruhlu, 2007). Bu resimler anma ve yas törenlerinin yapıldığı mekanlardaki mabetlerin duvarlarında ölen kişilerin yaşam süreçlerinden ve katıldığı savaşlara dair çizimlerin yer aldığı illüstrasyonlar şeklinde uygulanmıştır (Esin, 2001). Bu tarz kompozisyonların yer aldığı resimlere Kül-Tığın için inşa edilen mabedin duvarlarında da rastlanır (Çoruhlu, 2007). Göktürk Dönemi saray, manastır ve tapınak gibi mimari yapıların duvarlarını süsleyen freskler figür ikonografisi ve renk kullanımı hakkında bilgiler vermektedir.

Uygur resminde, dua eden Buda sahnesi en yaygın kompozisyondur. Bunun dışında, resimlerde gündelik yaşama yönelik sahneler, efsane ve destan kahramanları, prens ve prensesler, din adamları, süvariler ve müzisyenler gibi konulara rastlanır. Bu resimlerde insan figürleri kaftan, gömlek, şalvar, çizme, başlık ve askılı kemerlerle tasvir edilmiştir. Bu giyim tarzının Göktürklerden beri kullanıla gelen bir gelenek olduğu anlaşılmaktadır. Uygurların; kuvvetli vücut yapılı, geniş omuzlu, uzun saçlı, beyaz tenli, ince düz burunlu, çekik gözlü ve seyrek sakallı olarak resimlendiği görülür.

Efrasiyab (Eski Semerkant) kentinde yapılan kazılarda tasvir sanatı ile ilgili önemli bulgulara rastlanmıştır. Abbasi dönemi saray kalıntıları üzerinde tespit edilen yaklaşık 500 parça duvar resmi örnekleri Orta Asya Türk giyim tarzını yansıtmaktadır.

Gazneliler Dönemine dair önemli figür kalıntılarına Leşkeri Bazar külliyesinin Büyük Saray bölümünde rastlanır. Tespit edilen 44 adet asker freski bu anlamda önemli örneklerdir (Schlumberger ve Diğerleri, 1963). Ayakta resimlenen, üzerlerinde uzun kollu belde askılı kemer ile tutturulan kaftanları, ayaklara kadar inen geniş paçalı şalvarları ve yumuşak olduğu düşünülen ayakkabıları bulunan ve gerçek boyutlarda olan bu figürlerin vücutları önden, ayakları ise yandan tasvir edilmiştir. Askerlerin sağ eli ucu sağ omuza dayalı bir silah tutmakta ve sol elleri kemere takılı vaziyettedir.

Selçuklu Türk ikonografisinde figürler genelde cepheden, başlar üç çeyrek duruşta tasvir edilmektedir. Genellikle, saray yaşamı, müzikli eğlenceler, taht sahneleri, av ve savaş sahneleri, astrolojik sahneler, gibi konular işlenmiştir. Elinde gücü ve ebedi hayatı simgeleyen kadeh tutan, hükümdar görselleri kullanılmıştır. Hükümdar figürleri uzun kollu, belden kemerle tutturulmuş bir kaftan, iç gömlek ve yumuşak bir çizme giyer vaziyette illüstre edilirdi (Caiger-Smith, 1985).

Selçuklu Sanatında yoğun olarak kullanılan bağdaş kurarak oturan figürler tek ya da gruplar halinde tasvir edilmiştir. Yuvarlak yüz, badem göz, ay biçiminde kaş ve küçük ağız Orta Asya kökenli Selçuklu Türk tipinin ifadesidir. Bu dönem sanatında av ve eski bir gelenek olan avlanma merasimleri, milli ve askeri bir spor ve saray eğlencesi olarak kabul edilmiş ve çok kullanılmıştır (Öney, 1967). Bu dönemde sürek avları, atlı avcılar ile avcı kuşlar olan, şahin, doğan, sungurun yanı sıra av köpekleri de resimlenmiştir.

İslam coğrafyasının büyük bir bölümünde iktidarı ele geçiren Türkler ortak bir sanat ekolü ortaya çıkarmışlardır. Büyük Selçuklu Dönemi minyatürleri, İslam resim sanatı açısından önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde ulaşılan yüksek sanatsal seviye minyatür sanatında önemli gelişimlerin gerçekleşmesine zemin hazırlamıştır. Bu çağlarda yapılmış, figüratif süslemeler açısından önemli mimari eserler olan Emevi köşk, saray ve camilerindeki mozaik, fresk ve alçı dekorasyon örneklerinin sadece az bir kısmı günümüze ulaşabilmiştir (Ettinghausen, 1962).

Anadolu Selçuklu dönemi çini ve seramik sanatının ana temaları olarak karşımıza çıkan ve kimileri Abbasi seramiklerindeki kompozisyonlarla benzerlik gösteren saray eğlenceleri, saray yaşamı, av ve avlanma sahneleri, astrolojik içerikler, bir elinde içki kabı, buğday tanesi ya da müzik alet tutan bağdaş kurmuş oturan insan illüstrasyonları, atlı askerler, elinde şahin tutan figürler, uzun saçlı erkek figürlü çiniler karşımıza çıkar. Bu sanatsal geleneğin Müslüman Fatimi seramik ustaları tarafından Selçuklu tasvir sanatına aktarıldığı düşünülmektedir (Grube, 1976; Atıl, 1973).

Gerek hayvan gerek insan gerekse de fantastik figürlü çini panolar, ya yıldız-haç ya da kare-dikdörtgen formlu çini parçalardan oluşmaktadır. Figürlerin sekiz kollu yıldızlar içinde yer aldığı yıldız-haç şemasında sivri uçlu haç formlar bitkisel karakterli motiflerle bezenmiştir. Kare-dikdörtgen kuruluşlu çini panolarda ise figürler kare yüzeyleri doldururken kenarları dikdörtgen formlu tek çinilerle çerçevelenmiştir.

Tarz bakımından İran, stil ve dekor seçimi bakımından Rakka çinileriyle bağlantısı olan Anadolu Selçuklu figürlü çinileri; boyama tekniği, renk seçimi, motif zenginliği ve figürlerdeki yeni "janr stili" (Erol, 1993) ile farklılık göstermektedir.

İnsan İllüstrasyonlu Çiniler

Tarihsel gelişim süreci içinde insan figürü değişik sanat çevrelerinde farklı biçimlerde yorumlanmıştır. İslam Sanatında ise "tasvir yasağı" nedeniyle her türlü canlı tasvirinden, bilhassa da insan figüründen bilinçli olarak kaçınılmıştır. Anadolu Selçuklu çinilerinde rastlanan insan figürlerinin sembolik anlamları bugün için tam manasıyla ortaya konulamamışsa da araştırmacılar figürlü anlatımların kaynağının Orta Asya Türk toplumlarının "Antropometrik" gerçeğine dayandığını ileri sürmektedirler (Mülayim, 1989). Türk Sanatında erken örneklerine, MÖ. IV. yüzyıllarda Hun kurganlarında rastladığımız insan teması Türkler'in İslamiyet'i kabulüne kadar yaygın biçimde uygulanmış, İslamiyet'ten sonra ise tasvir yasağına rağmen uygulanmaya yer yer devam edilmiştir. Nejat Diyarbekirli; Güney Rusya'nın Kız Uybad Bölgesinde Kızıl Kayalara M.S. II. ve III. yüzyıllarda kazınmış günlük yaşamı anlatan sahnelerin bulunduğu bir kazıma resim ile Moğolistan'da Senelga Nehri kıyısında bulunan 25. Noin-Ula Kurganında çıkan halıda dokunmuş bir Hun portesinin bulunduğu belirtilmektedir (Diyarbekirli, 1972). Türkler'in Anadolu'ya geldiklerinde Orta Asya'dan getirdikleri ile Anadolu'da bulduklarını İslam'ın özüne ters düşmeyecek şekilde bütünleştirdikleri bilinen bir gerçektir. Özellikle Anadolu Selçuklular'nın klasik çağı olarak kabul edilen Alaaddin Keykubat Dönemi'nde sivil mimarlık eserlerinde sıkça rastlanan insan figürlü anlatımlar, Türk ve İslam ögelerinin birbirleriyle nasıl kaynaştırıldıklarını göstermesi bakımından önemlidir. Böylece oluşan "Selçuklu Üslubu" çerçevesinde, "İslami olan" ile "Türk olan" fikri değişik sanat dallarında olduğu gibi çini sanatında da kendini gösterir.

Anadolu Selçuklu insan figürlü çinilerinde görülen; giysiler, takılar, insan tipleri ve duruş biçimleri dönemin tasvir anlayışı hakkında yeterli bilgileri vermektedir. Selçuklu tasvir sanatında insan; "ay yüzlü" tabir edilen, dairemsi çehresi asiyatik çizgiler gösterir. Bu geniş yüzde; yatay iki çizgiden ibaret birbirine yakın kaşlar, bunun altında küçük iki nokta, paralel iki çizgi ya da basık iki üçgen şeklinde gözler yer alır. Göz badem şeklinde ve hafif çekiktir. İki kaş arasından başlayan burun, ağıza yakın resimlenir. Figürler ince yapılı bir ağıza sahip olup, ağız anatomisi iki küçük paralel çizgi ya da noktacıktan oluşur (Görsel 2). Çene yapısı dolgundur, çene kimi zaman küçük bir çıkıntı şeklinde, kimi zaman ise baş kütlesinde, ayırt edilemeyecek kadar belirsiz resimlenmiştir. Saçlarda; zülüfler, küpeler ve başlık biçiminde değişik aksesuarlar göze çarpar. Yüz genellikle cepheden ya da üç çeyrek dönük olarak betimlenir. Profil duruşlarına pek rastlanmaz. Bazı illüstrasyonlarda kullanılan hale resimlenen kişinin soylu bir kişi ya da saray mensubu olduğunu göstermektedir. Kubad-Abad Sarayı çinilerindeki oturan figürlerin elinde cennet sembolü nar olan tek figürlü bir kompozisyon bulunmaktadır. Bunun dışında iki elinde kuyruğundan yakaladığı "bereket sembolü" iki balık tutan bir figür bulunmaktadır.

Birkaç çinide sakallı portrelere rastlanmaktadır.

Görsel 2

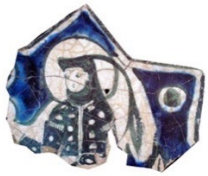
Bağdaş Kurmuş Oturan İnsan Figürleri. (2a.b.c.d.f.g.ı.j.l. Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi, 2e. Kayseri Müzesi, 2h. İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi, 2k. (İskenderzade, 2010)

a. Elinde Çiçek Tutan İnsan Figürü	**b.** Oturan İnsan Figürü	**c.** Elinde Nar Meyvesi Tutan İnsan	**d.** İki Elinde İki Balık Tutan İnsan Figürü
e. Bağdaş kurmuş Oturan İnsan Figürü	**f.** Elinde Nar Meyvesi Tutan İnsan	**g.** Elinde Kadeh Tutan İnsan Figürü	**h.** Bağdaş kurmuş oturan İnsan
ı. Elinde Kadeh Tutan İnsan Figürü	**j.** Bağdaş kurmuş oturan İnsan Figürü	**k.** Ud Çalan Saray Mensubu	**l.** Elinde Bitki dalları Tutan İnsan Figürü

Çini üzerine çizilen insan illüstrasyonlarda realistik bir betimleme göze çarpmaktadır. Çizimlerde genellikle vücut önden çizilmiş, başlar karşıya ya da geriye bakar vaziyette betimlenmiştir. Oturan figürler bağdaş kurarak oturur vaziyette betimlenmektedir. Figürlerin arka planı kompozisyonu destekleyecek ve figürü ön plana çıkaracak şekilde stilize bitkisel formlarla desteklenmiştir. Arka planı oluşturan çizimler genellikle figürün hareketine göre kompozisyonda oluşan boş alanları dolduran serbest çizimlerdir. Bazı örneklerde, figürler elinde bolluk ve bereketin simgesi balık, sonsuz yaşamın ve cennetin simgesi nar veya haşhaş tutarken, bazı figürlerin elinde dünya egemenliğini, cenneti, hayat suyunu, ölümsüzlüğü simgeleyen bardak tutmaktadır. Kimi figürler ise elinde şifa ve bereketi sembolize eden buğday başağı demeti tutmaktadır. Saray mensubu olarak kabul edilen bazı figürlerin elinde çeşitli hayvanları tutar şekilde illüstre edilmiştir. Elinde balık tutar vaziyette resimlenen insan figürü betimlemesinin balık burcunu temsil edebileceği düşünülmektedir. Bazı figürler elinde bir çalgıyla ya da kadehle illüstre edilmişledir. Stilizasyonlarda iç içe kullanılan yıldız çizimleri dışında genellikle asimetrik tasarım tercih edilmiştir. Bağdaş kurmuş oturan figürlerde benzer kompozisyonlar kullanılmakla birlikte figürlerin anatomik özelliklerini ve hareket kabiliyetlerini ön plana çıkarmaktadır.

Görsel 3

Ayakta Duran İnsan Figürleri. (3a.b.c.e.f.g.h. Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi, 3d. Kayseri Müzesi).

a. Ok Atan İnsan Figürü	**b.** Dans Eden Kadın Figürü	**c.** Eline Bardak Tutan İnsan Figürü	**d.** Bahçıvan Figürü
			
e. At Sırtında İnsan Figürü	**f.** Eline Meyve Tutan İnsan Figürü	**g.** Kucağında Av Hayvanı Taşıyan İnsan Figürü	**h.** Bağdaş Kurarak Oturan Kadın Figürü

Oturan figürler dışında ayakta duran figür çizimleri de bulunmaktadır. Ok atan adam, dans eden kadın, elinde nar meyvesi ya da bardak tutan adam, bahçede çalışan bahçıvan, ata binen, kucağında bir av hayvanı taşıyan adam, yüzü peçeli başında meyve sepeti taşıyan kadın figürlerine de rastlanır (Önder, 1997), (Görsel 3).

Görsel 4

Portreler (4 a.b.c. Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi).

a. Güneş İçinde Erkek Portresi	**b.** Güneş İçinde Kadın Portresi	**c.** Yıldız içerisinde tam portre

Türk yaratılış efsanesinde erkek için ay atam (ay baba) dişi için ay-va (ay yüzlü) tanımlamalarının kullanıldığı ve Türk ikonografisinde şematik ay yüzlü insan betimlemesini tanımladığı bilinmektedir. Başka pek çok Türk masal ve efsanesinde erkek ayla, dişi güneşle ilişkilendirilmiştir. Bu gelenek Anadolu Selçuklu mimari eserlerinde karşılaşılan bazı örneklerde kadın ve erkeği ışınlı daire ya da daire, içinde hilal (ay) ve güneş kullanılmıştır (Çoruhlu, 2000), (Görsel 4).

İllüstrasyonlarda farklı iki üslup ve işçilik göze çarpar. Bir grup çalışmanın usta sanatkârlar

elinden çıkarken, diğer grubun amatör sanatkârlar elinden çıktığı gerek çizgi kalitesi gerek renk kullanımı ve gerekse de karakter stilizasyonlarının kalitesinden net olarak anlaşılabilmektedir. Figürlerdeki kusursuz ve orantılı anatomi, çizgilerdeki artistik yapı ve akıcılık, hareketlerdeki sadelik, el ve yüz çizimlerindeki kalite yüksek düzeyli bir sanatkâr elinden çıktığı fikri uyandırmaktadır. Çalışmalardaki özgünlük, rahatlık, cesaretli ve akışkan tarz yüksek yaratıcılık düzeyini ve ustalığı göstermektedir. Özellikle figürlerdeki usta fırça kullanımı dikkat çekicidir. Çalışmaların birçoğunda şablon tekniği kullanılmıştır. Bu teknikte figür siyah boyayla artline kontur halinde çizilir içerisi farklı renklerde boyalarla doldurulur. Arka planda ve figürle birlikte kullanılan bitkisel motifler de aynı tarzda çizilmektedir. Dolgu ve arka plan renklendirmelerinde mavi, koyu mavi, kiremit kırmızı, mor, turkuaz, siyah, altın yaldız, pembe, yeşil, koyu yeşil ve beyaz kullanılmıştır.

Antropologlar, Türkleri üç büyük ırk grubundan “Turanid / raca Turki” koluna dahil olduğunu belirtmişlerdir. Buna göre Türk Tipi şu şekilde betimlenir; Boyları ortadan yüksek, gövde ortadan uzun, kollar ve bacaklar nispeten kısa, kafatası yuvarlak, yüz değirmiye yakın, elmacık kemikleri çıkık, buna bağlı olarak yüzün alt kısmı dardır (Doğan, 1965). Eski Türk Resim sanatı örneklerinde, saçlar kumral ya da siyah, yüz yuvarlak, gözler badem şeklinde hafif çekik ve koyu renk, elmacık kemikleri çıkık, boylar normalden uzun resmedilmiştir.

Çok küçük farklılıklarda, emir, din adamı, avcı, rakkas gibi figürlerin yüz hatları birbirine benzemektedir. Çocuk ve yaşlı insan tiplerine pek rastlanmaz. Bunun sebebi, insanın ideal bir şablona göre tasvir edilmesi düşüncesi olabilir. Bu tarz şematik yüz tipine Uygur Sanatında sıkça rastlandığı için, Anadolu Selçuklu Dönemi insan figürüne "Uygur İnsan Tipi" demek doğru olacaktır. Ernst Diez; Anadolu Selçuklu figürleri ile ilgili olarak, "Bu figürlerin o kadar olgun bir üslubu vardır ki, bunu ancak bir Uygur Sanatçısı yapmış olabilir.” (Diez ve Aslanapa, 1995) demektedir. Alaattin Keykubat'ın XIII. Yüzyılın ilk yarısında Rakka'yı aldığı düşünülünce, aynı dönemde yapılmış olan Kubad-Abad Sarayı'nda bulunan çini süslemeleri Rakka'dan getirilen bir ustanın yapmış olması ihtimali büyüktür. Başka bir ihtimal ise; bu tipin Uygurlulardan Büyük Selçuklular ve oradan da Anadolu'ya geçtiğidir. Yüz hatları bakımından Uygur tipini andıran Selçuklu insan figürleri, tamamlayıcı bir takım süs eşyaları, silahlar ve figürlerin duruşu itibariyle Göktürk Çağı balballarını andıran bir anlatım tarzına sahiptir (Önder, 1997; Erol, 1993).

Görsel 5

Grup Halinde Duran İnsan Figürleri (5a.b. Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi)

a. Yan yana iki figür	**b.** Yan yana üç figür

İnsan figürlerinin bazen tek tek, bazen de gruplar halinde kullanıldıkları görülür (Görsel 5). Birçok tekli figürlerde "Türk Oturuşu" olarak da adlandırılan bağdaş kurarak oturuş biçimi dikkat çeker. Cepheden tasvir edilen vücudun kollarında ve boyun kısmında bölünmeler görülür. Kaftan ve başlıklar devrin giyim tarzına uygundur. Bazı figürlerin başında miğfer, senk ve üç dilimli taç tasvir edilir. Kollarda "tiraz" denilen unvan ve süs şeritleri bulunur (Atasoy, 1971). Konya Sarayı'nda bulunan örneklerde görüldüğü gibi; tahtta oturur şekilde ve elinde hükümdarlık sembolü bir kadeh tutan (Önder, 1997), iki tarafında iki figürle birlikte illüstre edilen figürün bir hükümdar tasvir olma ihtimali yüksektir.

Diğer bir figür ise; ata binmiş vaziyette, elinde avlanmak için kullanılan bir doğan kuşu ile tasvir edilmiştir. Bir başka figür ayakta durur vaziyette resimlenmiştir. Buna benzer figürlü tasvirler Aspendos çinilerinde karşımıza çıkar (Görsel 3).

Hayvan İllüstrasyonlu Çiniler

Anadolu'da Paleolitik çağdan itibaren görülmeye başlayan hayvan figürlü konuların resimlenmesi ".... M. Ö. 3000 ile 2000'li yıllar arasında Mezopotamya'da silindirler mühürler üzerinde..." karşımıza çıkar (Diyarbekirli, 1972). Hunlar bozkıra bağlı olarak yaşamalarından dolayı, hayvan yaşantısını çok iyi tanımış ve bunu sanatlarına aktararak bir "Hayvan Üslubu" oluşturmuşlardır. Bu üslup çerçevesinde; dokumalarda, keçelerde, kılıç, bıçak ve mızraklarda, at koşumlarında, eğelerde ve maşrapalarda hayvan figürlerini resimlemişlerdir.

Belirli bir bölümü bozkırda yaşam sürdüren Türkler, ortak bir zaman belirlemek, yaylağa ve kışlağa gitmek için gök cisimlerinin hareketlerini ve gök olaylarını takip ederek bir takvim oluşturmuşlardır. Zamanla Türk boyları arasında yaygın bir biçimde kullanılan "12 Hayvanlı Türk Takvimi"ni oluşturmuşlardır (Biray, 2009), (Görsel 6).

Hun Sanatı'nda fazlaca gördüğümüz hayvan tasvirleri Göktürk Bengütaşları'nda da kullanılmıştır. Bu kitabelerde görülen ve on iki hayvandan oluşan "Hayvan Takvimi", sonraki yüzyıllarda yaşamış olan Türk topluluklarında da kullanılmaya devam etmiştir (Turan, 1994). Çıçkan Cılı / Sıçan Yılı, Uy Çılı / Sığır Yılı, Colbors Cılı / Bars-Pars Yılı, Qoyon Cılı / Tavşan Yılı, Uluu Cılı / Balık Yılı, Cılan Cılı / Yılan Yılı, Cılkı Cılı /At Yılı, Qoy Cılı / Koyun Yılı, Meçin-Maymıl Cılı / Maymun Yılı, Took Cılı / Tavuk Yılı, İt Cılı / İt Yılı, Donuz Cılı-Qara Kiyik Cılı / Domuz Yılı olarak adlandırılan hayvanlara Türk Sanatı'nda yer alan birçok eserde rastlamak mümkün (Biray, 2009). İslamiyet'ten önceki Türk topluluklarında kullanılan bu figürler, İslamiyet'in kabulünden sonra da tasvir yasağına rağmen uygulama alanı bulmuştur.

Görsel 6

On iki hayvanlı Türk takvimi (Chavannes, 2020)

Anadolu Selçuklu Dönemi'nde kullanılan hayvan figürlü çiniler, Orta Asya hayvan üslubuna hem konu hem de üslup olarak yakınlık gösterir. Hayvan üslubunun Türk mitoloji, astroloji ve Şamanizm'inin bir sonucu olduğundan yola çıkarak; Anadolu Selçuklu plastiğinde görülen birçok figürler Oğuz Beylerinin totemleriyle ilgilidir demek mümkündür (Diez ve Aslanapa, 1995).

Altay Hun Sanatında doğal ortamlarında; avlayan, kaçan, avlanan, koşan, saldıran biçimlerde hareketli mücadeleci hayvanlar, Anadolu Selçuklu Sanatında yiyen, koşan, avlanan, oynayan hayvanlar

olarak karşımıza çıkarlar. Bu da bize Orta Asya'da doğal ortamlarında gözlemlenen hayvanların, Anadolu Selçuklularda oluşturulduğu düşünülen "Hayvan Parkı"ndan (Erol, 1993) resimlendikleri fikrini verir. Hayat ağacı önünde karşılıklı ya da sırt sırta duran ikili kuş figürleri de mevcuttur. İnsan figürlü çinilerde olduğu gibi, Anadolu Selçuklu çinilerinde rastlanan hayvan figürleri de ifade ve biçim olarak, Orta Asya "Hayvan Üslubu" özelliklerini yansıtmaktadır. Çinilerde karşımıza çıkan hayvanlar; kartal, balıkçıl, leylek, tavşan, dağ keçisi, ayı, kuş, tilki, karaca, balık, eşek, koyun, at, fil, kaplan, köpek, tavus kuşu, değişik su kuşları gibi av ve günlük hayatla ilgili olan hayvanlardır.

Bazı figürlerde görülen; nokta, virgül ve yay biçimleri de Orta Asya geleneğinin bir devamıdır. Bilindiği gibi, Altay Hun Sanatına mahsus olan, hayvan figürlerinin üzerinde kullanılan nal formları, nokta ve virgül şekilleri hareketi sembolize eder. Bu Hun hayvan sanatının en karakteristik özelliğidir (Diyarbekirli, 1972). Anadolu Selçuklu Dönemi'nde yapılan hayvan tasvirlerinde figürler genellikle vücut hatlarına uygun olarak çerçeve içinde alınmışlardır. Figürlerin dışında kalan bölümler; haşhaş, nar, selvi gibi sembolik anlamlar taşıyan bitkisel dekorlarla bezenmiştir. Bunların yanı sıra bazı figürlerin etraflarının rumilerle bezendiği görülmektedir.

Görsel 7

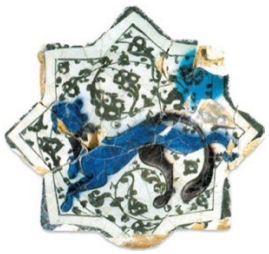
Kuş Figürleri (7a.b.c.d.e.f.g.h. Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi)

a. Tavus Kuşu	**b.** Tavus Kuşu	**c.** Tavus Kuşu	**d.** Ördek
e. Yırtıcı Kuş	**f.** Şahin	**g.** Yırtıcı Olmayan Kuş	**h.** Yırtıcı Olmayan Kuş

Döneme ait çinilerde, tavus kuşu, ördek, bülbül, doğan, balıkçıl gibi birçok kuş illüstrasyonuna rastlanır. Bu kuşların her birinin farklı sembolik anlamları vardır. Bülbül, "Harici olan aşk ve birleştirici olan içselleştirici güzellikten ziyade çıldırtıcı güzelliği sembolize eder." Tavus kuşu, "Adem'i cennetten uzaklaştıran İblis'e yardım ettiği için cennetin sembolüdür." Doğan, "Dünyevi hükümdarlara ve dünyevi iktidara yakın olmayı isteyenleri sembolize eder." Balıkçıl kuşu, "Ruhtaki üzüntü ve sıkıntıyı simgeler." Baykuş; "cimriliği"; dudu kuşu, "insanın zayıflığını" simgeler." (Nasr, 1992). Selçuklu çini sanatında kullanılan çift tavus kuşu motifi cennet, kuvvet ve hâkimiyeti sembolize ettiği bilinmektedir. Türklerin en önemli simgesi olan kartal, en yüksek ruhları taşıyan, Gök Tanrı'yı ya da şaman ruhunu sembolize eder (Çoruhlu, 2000), (Görsel 7).

Görsel 8

Yırtıcı Hayvan Figürleri (8a.b.c.e.f.g. Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi, 8d. Kayseri Müzesi).

a. Ayı	**b.** Köpek	**c.** Aslan	**d.** Vaşak
			
e. Tilki	**f.** Kurt	**g.** Kedi	

Hayvan figürlü illüstrasyonlar arasında ayı, köpek, aslan, vaşak, tilki, kurt, kedi gibi yırtıcı av hayvanları bulunmaktadır. Türklerde tilki; "iyi şansın", "hilekarlığın" ve "kurnazlığın" sembolüdür. Yakutlarda ve Altaylarda tözler arasında yer aldığından eski çağlarda ata simgesidir. Aslan; "kuvvet" ve "kudretin", "iyinin kötüye üstün gelmesinin", "savaş ve zaferin", özellikle de "tahtın" sembolüdür. Selçuklu sanatında kullanılan aslan figürü Sultan'ı tasvir eder. Kurt ata kültürünün bir parçasıdır. Birçok eserde tanrı-kurt tasvirine rastlanır. Özellikle "yiğitlik" ve "güç" sembolüdür ve "koruyuculuk" özelliği vardır (Çoruhlu, 2000). Ayı "orman tanrısı" ya da "orman ruhunun" sembolüdür. Türklerde, ayinlerde güçlü ve büyük şamanlar kurt ya da kartal gibi hayvanların şekline bürünürken zayıf şamanlar köpek şekline girerlerdi. Köpek "ölümü" işaret eder. İslamiyet'ten Sonraki dönemde ava verilen önemden dolayı köpek daha da önem kazanmış, av köpekleri "dostluk" ve "sadakatin" sembolü olmuştur (Görsel 8).

Türklerde destan, efsane ve hikâyede en değerli varlık olarak betimlenen at, savaşlarda kullanıldığı için "kuvvet" ve "kudretin" sembolüdür. Ehlileştirilen, etinden, sütünden, derisinden, kılından faydalanılan at; ayrıca "yas", "savaş" ve "yiğitlik" sembolüdür. Balık su kenarında yaşayan Türk toplumlarında "bereket", "refah" ve "bolluğu" sembolize eder. Tavşan figürü, bir av hayvanı olarak betimlenir. Keçi ve ceylan figürü aynı tavşan gibi bir av hayvanı olarak resimlenir. Doğa ile iç içe zıplayıp atlarken illüstre edilmiştir. Deve sembolü Türk mitolojisinde alp olarak kabul edilir. Özellikle buğra denilen erkek deve töz olarak tasvir edilir ve hükümdarlıkla ilgili bir simgedir (Çoruhlu, 2000), (Görsel 9).

Bu döneme ait figürleri Rakka buluntularındaki benzerleriyle karşılaştırdığımız zaman, üsluptaki benzerliğin teknik açıdan tam olarak sağlanamadığı görülür. Eski bronz kabartmalarda ve aplikelerdeki hayvanlarda görülen "S" ve yay kıvrımlı estetik görünümler bu dönemde de uygulanmıştır. Buna rağmen Anadolu Selçuklu çinilerinde görülen figürler, eski örneklerine nazaran daha sade olarak tasvir edilmişlerdir.

Görsel 9

Diğer Hayvan Figürleri (9a.b.c.e.f.h. Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi, 9d.g. Kayseri Müzesi)

<table>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>a. Keçi</td><td>b. At</td><td>c. Tavşan</td><td>d. Balık</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>e. Eşek</td><td>f. Deve</td><td>g. Ceylan</td><td>h. Deve Kuşu</td></tr>
</table>

Çini üzerine çizilen illüstrasyonlarda realistik bir yaklaşım göze çarpmaktadır. Seri olarak planlanan çizimlerde genellikle profil duruş tercih edilmiş, başlar karşıya ya da geriye bakar vaziyette betimlenmiştir. Kuş illüstrasyonlarında kanat ve kuyruk detayları ön plana çıkarılmıştır. Özellikle tavus kuşu illüstrasyonları kuyruk özelliklerinin çarpıcı bir şekilde vurgulandığı nadir çalışmalardır. Vahşi ya da evcil birçok kuş yıldız formun merkezinde forma uygun hareketlerle illüstre edilmiş, arka plan kompozisyonu destekleyecek ve figürü ön plana çıkaracak şekilde stilize bitkisel formlarla desteklenmiştir. Arka planı oluşturan çizimler genellikle figürün hareketine göre kompozisyonda oluşan boş alanları dolduran serbest çizimlerdir. Bazı örneklerde, sonsuz yaşamın ve cennetin sembolü olan haşhaş ve nar ile bereket sembolü buğday gibi gerçekçi imgelerde kullanılmıştır. Stilizasyonlarda iç içe kullanılan yıldız çizimleri dışında genellikle asimetrik tasarım tercih edilmiştir. Her çalışmada görülen farklı duruş tarzı, hayvanların anatomik özelliklerini ve hareket kabiliyetlerini ön plana çıkarmaktadır. Özellikle çeviklikleri ile bilinen kurt, vaşak, tilki, kedi, at, tavşan gibi hayvanlar koşar ve geriye bakar vaziyette hareketli bir biçimde illüstre edilmişlerdir. Hayvan illüstrasyonlarında figürler tam resimlenmişlerdir. Birçok vahşi av hayvanının diş detaylarının çizilmesi dikkat çekicidir.

İllüstrasyonlarda farklı iki üslup göze çarpar. Bir grup çalışmanın usta sanatkârlar elinden çıkarken, diğer grubun amatör sanatkârlar elinden çıktığı gerek çizgi kalitesi gerek renk kullanımı ve gerekse de karakter stilizasyonlarının kalitesinden net olarak anlaşılabilmektedir. Özellikle esnek figürlerdeki usta fırça kullanımı dikkat çekicidir. Çalışmaların birçoğunda şablon tekniği kullanılmıştır. Bu teknikte figür kontur halinde çizilir, içerisi farklı renklerde doldurulur. Aynı teknik günümüz çini sanatında da kullanılmaktadır. Genelde kontörler artline karakterde siyah ya da koyu yeşille oluşturulurken, dolgu ve arka plan renklendirmelerinde mavi, koyu mavi, kiremit kırmızı, mor, turkuaz, siyah, altın yaldız, pembe, yeşil, koyu yeşil ve beyaz kullanılmıştır. Hayvan illüstrasyonların tamamına yakını realistik bir tarzda illüstre edilirken, devekuşu illüstrasyonundaki komik manipülasyon dikkat çekicidir. Gerçek bir deve başıyla kuş vücudunun birleştirilmesi mizahi bir yaklaşım olarak nitelendirilebilir.

Görsel 10

İkili Hayvan Figürleri (10a.b.c.d.e. Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi)

a. Kuşu Boğazından Yakalayan Avcı Kuş	**b.** Tavşanı Başından Gagalayan Avcı Kuş	**c.** Hayat Ağacı Önünde Karşılıklı İki Kuş	**d.** Karşılıklı Yüzen İki Balık	**e.** Sırt Sırta Simetrik Duran İki Kuş

Anadolu Selçuklu Çinilerinde görülen hayvan figürleri ya tek tek ya ikili olarak hareket ederken ya bir su kabından su içerken, ya da hayat ağacının iki yanında karşılıklı dururken, birbirini avlarken ya da gagalarken resimlenmişlerdir (Görsel 10). Bazı hayvanlar; sıçrayan eşek, yürüyen ayı, koşan dağ keçisi, yemiş yiyen ayı şeklinde tasvir edilmişlerdir. Aspendos'ta çıkan çinilerdeki, koşan geyik figürü hareketlilik açısından ilginç bir örnek olarak karşımıza çıkar. Çinilerdeki figürler incelendikçe, devrin tasvir sanatında stilizasyon fikrinin tam olarak gelişmediği dikkat çeker.

Fantastik İllüstrasyonlu Çiniler

Kültürlerin gelişim sürecinde önemli katkıları olan zihinsel açıdan bilinemeyen, kavranamayan, anlamsız ve insan zihnini zorlayan karanlık ve gizemli büyü, totem, nazar, tılsım gibi kavramlar birçok kültür ve sanat bölgesinde olduğu gibi Selçuklu sanatının da doğaüstü düşüncelerden beslenmesini sağlamış ve estetik görseller olarak çini yüzeylerde ortaya çıkmıştır. Günümüzde fantastik olarak adlandırılan gerçek üstü bir alemde yaşadığı varsayılan gerçekte var olduğu düşünülmeyen doğaüstü yaratıklar sanat açısından oldukça ilgi çekicidir.

Bu kavramların, tarih boyunca farklı bölgelerde ve kültür tabakalarında birbirlerinden habersiz yaşamış olan toplumların ürettikleri sanat eserlerinde evrensel bir tema olarak ortaya çıkan güç, bereket, bolluk vb. sembolik anlatımları olan kült ve ritüellerde karşımıza çıkan insanın hayal dünyasının ürünü olduğu düşünülür. Yerleşik, göçebe ya da yarı-göçebe toplumlar, gerçek dünyada karşılaştıkları canlılara oranla daha korkutucu, daha gizemli varlıkları, doğaüstü olayları, metafizik dünyayı, inancı yorumluyor, anlatılamayan şeyleri fantastik biçimler kullanarak sanat ve edebiyat eserlerinde canlandırıyor, nesiller boyu aktarılan somut kültür varlıkları ortaya koyuyorlardı.

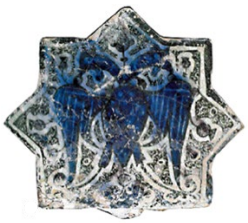
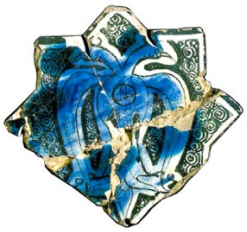
Yapılan çalışmalar Anadolu Selçuklu sivil ve dini mimari eserlerinin kozmik ölçüler içinde planlandığını ve süslenen yüzeylerde karşımıza çıkan tasarımlarda yer alan kozmik sembollerin mekânı kötülüklerden korurken Allah'a ait olan bu mekanlara saygı gösterilmesi gerektiğini anlatır (Karamağaralı, 1993). Döneme ait geometrik çinilerde, kartal, çift başlı kartal, doğan kuşu, aslan, harpi, simurg, siren, grifon, sfenks, ejder, melek gibi mitolojik ve simgesel anlamları olan illüstratif figürler kullanılmıştır.

Çinilerde görülen kartal, aslan, simurg, siren gibi mitolojik ve simgesel hayvanlarda da biçimsel açıdan aynı özellikler görülmektedir. Tek ve çift başlı kartalların dönemin tasvir anlayışı açısından önemi büyüktür. Sembolik anlamlar taşıyan bu figürlerden, "...çift başlı kartal figürü..." Alaaddin Keykubat'ın ve diğer Selçuklu Sultanları'nın armasıdır." (Diez ve Aslanapa, 1995). Hükümdarlık sembolü olan kartalların bazılarında; Kubad-Abad Sarayı kazılarında bulunanlarda olduğu gibi "Es Sultani" yazısı yer alır. Çift başlı kartal illüstrasyonlarında gövde cepheden baş profilden çizilmiştir.

İbni Bibi'ye göre kartal; koruyucu kanatlarını sarayın üstüne açarak hem sultanı korur hem de ona kuvvet, kudret, aydınlık ihsan eder (Öney ve Erginsoy, 1998), (Görsel 11).

Görsel 11

Çift Başlı Kartal Figürleri (11a.b.c.d.e.f.g.h. Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi)

			
a. Çift Başlı Kartal	**b.** Çift Başlı Kartal	**c.** Çift Başlı Kartal	**d.** Çift Başlı Kartal
e. Çift Başlı Kartal	**f.** Çift Başlı Kartal	**g.** Çift Başlı Kartal	**h.** Çift Başlı Kartal

İslamiyet'ten Önceki Türk Sanatında uğur getiren bir tılsım olarak kullanılan kartal figürü, İslamiyet'ten Sonraki Türk Sanatında arma olarak kullanılmıştır (Çoruhlu, 2000). Hükümdar sembolü olan kartal, tek ve çift başlı olarak tasarlanmıştır. Çift başlı kartal arması Büyük Selçuklu Devleti zamanında devlet sembolü olarak bayrak, sikke, mimari eser vb. birçok alanda kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu sanatında kullanılan tek ve çift başlı kartal, hükümdar arması olmak dışında kuvvet, kudret, iyilik, koruyuculuk, bekçilik, talih gibi sembolik anlamlara da sahiptir Kalelerde koruyucu ruh, saraylarda ise asaletin simgesidir.

Türk kültüründe yoğun olarak kullanılan ve milli simgelerden olan kartal figürü, Şamanist uygulamalarda da yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Gök Tanrıyı sembolize eden, şaman ruhunu ifade eden ve yüksek ruhları taşıdığına inanılan bir figürdür (Çoruhlu, 2000). Öyleki; sfenks, grifon, siren ve melekler ile hayvan figürlerinde kullanılan yüz tipleri de bahsettiğimiz genel şemaya uygundur.

İslam seramik ve minyatür sanatında çokça karşımıza çıkan siren figürü Uygur sanatında da karşımıza çıkar (Arık, 2000). Başı insan, gövdesi kuş biçimli bir yaratık olan siren figürü aydınlığı temsil eder ve olağanüstü güçleriyle insanları koruma görevi vardır. Bazı çalışmalarda astrolojik simgelerle birlikte kullanılan siren, terazi veya ikizler burcunun sembolü olarak kullanıldığı bilinmektedir (Erginsoy, 1978). Kaf Dağı'nda yaşayan bir masal karakteri olan bu yaratık, İslam Destanlarında da karşımıza çıkan ve çaresizlerin yardımına koşan bir melektir. Sirenlerin başlarında Selçuklu Sultanlarının taçlarına benzeyen bir bulunur. Figürlerin kanat ve vücutlarında kullanılan puanlar Orta Asya sihir dünyasının bir yansıması olarak nitelendirilebilir (Yetkin, 1986). Siren figürleri genellikle cepheden resimlenmiştir. Bu figürlerin yüz hatları, özellikle de kadınsı dudak yapısı dikkat çeker (Yılmaz, 1999), (Görsel 12).

Görsel 12

Sirenler (12a.b.c.d.e.f.g. Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi)

a. Siren	**b.** Siren	**c.** Siren	**d.** Siren
e. Siren	**f.** Siren	**g.** Siren	

Fantastik bir yaratık olan sifenksin ilk örneklerine Mezopotamya'da rastlanır, İlk Türk devletlerinden itibaren Saka, Hun, Kırgız, Göktürk, Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu Sanatında bu figür yoğun bir şekilde kullanılmış, Anadolu'da sanat eserleri vasıtasıyla günümüze kadar aktarılmıştır (Diyarbekirli,1968). İnsan başlı, aslan vücutlu ve kanatlı olan bu yaratık hareketli illüstre edilir. Vücut yandan baş üç çeyrek profilden çizilmiştir. Sifenks; hayat ağacının koruyucusu, hükümranlığın, ölüm sonrası ebedi hayatın sembolüdür (Erginsoy, 1978), (Görsel 13).

Görsel 13

Sifenksler (13a.b.c.d.e. Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi)

a. Sifenks	**b.** Sifenks	**c.** Sifenks	**d.** Sifenks

Selçuklu fantastik figürlerinden bir diğeri de Kubad Abad Sarayı çinilerinde karşımıza çıkan ejder figürüdür. Selçuklu üslubunun tüm karakteristiğini yansıtır. Profilden çizilmiş olan ejder, uzun gövdeli, sivri kulaklı, açık ağzından sivri çatal dilleri görünür vaziyette illüstre edilmiştir. Öbür dünyanın sembolü olarak kabul edilen bu figürler ölülerin ruhlarını öbür dünyaya götüren yaratıklar olarak kabul edilir. Genellikle aslan pençeli, yılan kuyruklu ve kanatlı bir hayvandır. Hazinelerin ve gizlerin bekçisi bir yılan olduğuna inanılır. Ejder, suyun ve havanın hakimidir.

Görsel 14

Ejder Figürleri (14a.b. Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi)

a. Kuyruklu Ejder

b. Ejder

İki başlı ejderin, başı ikizler burcunu, kuyruğu yay burcunu temsil eder. Ay ve Güneşle birlikte resimlenen ejder, "Işık yutan hayvan" olarak mitolojik bir anlam taşır (Erginsoy, 1978). Selçuklu sanatkarlarının üstün yaratıcı üsluplarının bir sonucu olarak ortaya çıkan ejder motifi Anadolu'da birçok eserde çininin yanı sıra birçok malzemede dekoratif eleman olarak kullanılmıştır (Görsel 14).

Görsel 15

Grifon ve Simurg Figürleri (15a.b. Konya Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi)

a. Grifon

b. Simurg

Totemik inançların sonucu olarak ortaya çıkan; sfenks, grifon, siren gibi yaratıklar; uğur getiren, uzun ömür ve şifa veren, kötü ruhları def eden, koruyuculuk vasfı taşıyan figürlerdir (Ögel, 1994). Bu figürlerin bazılarında görülen taç ve elbise motifleri Sultanların kıyafetleriyle benzerlik göstermektedir. Konya Alâaddin Sarayında karşımıza çıkan aslan gövdeli, insan başlı ve kanatlı sfenks figürünün başı cepheden, gövdesi profilden illüstre edilmiştir (Yılmaz, 1999). Bazı figürlerde baş geriye bakar vaziyettedir. Tamamı kanatlı olan sfenks figürleri, koşar ya da yürür şekilde illüstre edilmiştir. Griffon; Dünyevi ve siyasal iktidarı sembolize eder (Nasr, 1992), (Görsel 15).

Seyyit Hüseyin Nasr'ın İslam Sanatı ve Maneviyatı adlı eserinin; Feridüttin Attar'ın kanatlı varlıklarla ilgili yazdığı Mantıku't-Tayr isimli lirik şiiri üzerine hazırladığı VI. bölümünde varlıkların taşıdığı sembolik anlamlarla ilgili olarak şunlar söylenmektedir; Farsça'da simurg (si-murg) otuz kuş demektir. Simurg, hem yaratılmış düzenin üzerinde yer alan "İlahi Öz"ü hem de yaratıcı ve tezahürün prensibi olarak ilahi olanı sembolize eder. Simurg, gece şehrin üzerinde uçarken bir tüyünü düşürür, bu olay tüm ülkenin coşku ve heyecanla dolmasına neden olur. "Allah dünyayı karanlıkta yarattı" hadisi de dikkate alınırsa simurg, ariflerin Allah'ı tarif ettiği gibi anlatılmıştır (Nasr, 1992).

Çini üzerine çizilen fantastik illüstrasyonlarda insan ve hayvan figürlü çizimlerde görülen özellikler ve tasarım üslubuna benzer bir üslup göze çarpar. Çizimlerde çift başlı kartal ve bazı siren illüstrasyonları dışında genellikle profil duruş tercih edilmiş, başlar karşıya ya da geriye bakar vaziyette betimlenmiştir. Çift başlı kartal çizimlerinde cepheden ve simetrik bir tarz tercih edilmiştir.

İllüstrasyonlarında kanat ve kuyruk detayları ön plana çıkarılmıştır. Çalışmalar yıldız formun merkezinde forma uygun hareketlerle illüstre edilmiş, arka plan kompozisyonu destekleyecek ve figürü ön plana çıkaracak şekilde stilize bitkisel formlarla desteklenmiştir. Arka planı oluşturan çizimler genellikle figürün hareketine göre kompozisyonda oluşan boş alanları dolduran serbest çizimlerdir. Stilizasyonlarda iç içe kullanılan yıldız biçimleri dışında kalan bölümlerde genellikle asimetrik tasarım tercih edilmiştir. Her çalışmada görülen farklı duruş tarzı, fantastik karakterlerin anatomik özelliklerini ve hareket kabiliyetlerini ön plana çıkarmaktadır. Fantastik figürlere ait illüstrasyonların usta sanatkârlar elinden çıktığı gerek çizgi kalitesi gerek renk kullanımı ve gerekse de karakter stilizasyonlarının kalitesinden net olarak anlaşılabilmektedir. Özellikle esnek figürlerdeki usta fırça kullanımı dikkat çekicidir. Çalışmaların birçoğunda şablon tekniği kullanılmıştır. Bu teknikte figür kontur halinde çizilir, içerisi farklı renklerde doldurulur. Genelde kontörler artline karakterde siyahla oluşturulurken, dolgu ve arka plan renklendirmelerinde koyu mavi, patlıcan moru, turkuaz, siyah, krem, kiremit kırmızı ve beyaz kullanılmıştır.

SONUÇ

Türk illüstrasyon sanatı, Türklerin tarih sahnesine çıktığı zamanlardan itibaren görülmeye başlar. Figüratif Türk illüstrasyon geleneğinin en eski örneklerine ulaşabilmek için Orta Asya bozkır kültürüne inmek gerekir. Dünyanın birçok bölgelerinde olduğu gibi, Türklerin yaşadığı bölgelerde de boyama, dövme ya da kazıma yöntemleri kullanılarak kaya yüzeylere ve mağara duvarlarına işlenen petroglifler ilk illüstrasyon örnekleridir. Farklı temalarla işlenen illüstrasyonlar zaman içinde farklı sanatsal malzemelere ve yüzeylere uygulandı. Bu yüzeylerin en orijinallerinden biri olan çini, Türklerde İslamiyet'ten sonraki dönemlerde, özellikle de Anadolu Selçukluları çağında önemli gelişmeler göstermiştir. Selçuklu Dönemi'ne ait çinilerde çoğunlukla bitkisel, geometrik ve epigrafik düzenlemelere rastlanır. Özellikle figürlü çiniler, Anadolu Selçuklu resim sanatı hakkında bilgi edinilebilecek en orijinal kaynaklar olarak karşımıza çıkar. Hem yıldız ve haç hem de sekizgen yıldız şemalar içerisinde kullanılan figürler Selçuklu şematik illüstrasyon ekolünün en önemli ve orijinal örnekleridir.

Anadolu Selçuklu döneminde geometrik formlu olarak üretilmiş olan yıldız, haç ve kare formlu çini levhalarda, dönemin saray yaşantısını, taht ve av sahnelerini betimlendiği, bunların yanı sıra insan, hayvan, fantastik canlılar ve bitkisel motiflerin illüstre edildiği görülen çini levhalar; farklı renk boyalarla renklendirilmiştir. Gerek hayvan gerek insan gerekse de fantastik figürlü çini panolar, ya yıldız-haç ya da kare-dikdörtgen formlu çini parçalardan oluşmaktadır. İnsan ve hayvan illüstrasyonlarında görülen biçim ve renk özellikleri kartal, aslan, simurg, grifon, siren gibi mitolojik ve simgesel hayvanlarda da görülmektedir. Figürlerin sekiz kollu yıldızlar içinde yer aldığı yıldız-haç şemasında sivri kollu haç formların birçoğu bitkisel karakterli motiflerle bezenmiştir.

İnsan figürü çizimlerinde görülen; giysiler, takılar, insan tipleri ve duruş biçimleri dönemin tasvir anlayışı hakkında yeterli bilgileri vermektedir. İnsan figürleri genellikle cepheden, başlar üç çeyrek duruşta tasvir edilmiş, saray yaşamı, müzikli eğlenceler, taht sahneleri, av ve savaş sahneleri, astrolojik sahneler, gibi konular işlenmiştir. Selçuklu Türk tipi olarak nitelendirilen, bağdaş kurmuş oturan yuvarlak yüzlü, badem gözlü, ay kaşlı ve küçük ağızlı figürler tek ya da gruplar halinde tasvir edilmiştir.

Anadolu Selçuklu çinilerinde rastlanan kartal, balıkçıl, leylek, tavşan, dağ keçisi, ayı, kuş, tilki, karaca, balık, eşek, koyun, at, fil, kaplan, köpek, tavus kuşu, değişik su kuşları gibi hayvan figürleri hem ifade hem de biçim olarak, Orta Asya "Hayvan Üslubu" özelliklerini yansıtmaktadır. Hayvan figürleri ya tek tek hareket ederken ya bir su kabından su içerken, ya da hayat ağacının iki yanında karşılıklı dururken resimlenmişlerdir. Bazı hayvanlar; sıçrayan eşek, koşan kurt, meleyen dağ keçisi, yemiş yiyen ayı şeklinde resimlenmiştir.

Çini yüzeylere çizilen illüstrasyonlarda realistik bir tarz göze çarpmaktadır. İnsan figürü çizimlerde genellikle vücut önden, başlar karşıya ya da geriye bakar vaziyette betimlenmiştir. Bazı figürler ayakta, bazı figürler bağdaş kurarak oturur vaziyettedir. Kimi figürler elinde bolluk ve bereketin simgesi balık, sonsuz yaşamın ve cennetin simgesi nar veya haşhaş tutarken, kimi figürlerin elinde dünya egemenliğini, cenneti, hayat suyunu, ölümsüzlüğü simgeleyen bardak tutarken, kimi figürler ise elinde şifa ve bereketi sembolize eden buğday başağı demeti tutarken illüstre edilmişledir. Hayvan çizimlerinde gövde profilden, başlar karşıya ya da geriye bakar vaziyette betimlenmiştir. Özellikle kuş illüstrasyonlarında kanat ve kuyruk detayları ön plana çıkarılmıştır. İllüstrasyonlarda görülen farklı duruş tarzı, hayvanların anatomik özelliklerini ve hareket kabiliyetlerini ön plana çıkarmaktadır. Çeviklikleri ile ön plana çıkan hayvanlar koşar ve geriye bakar şekilde illüstre edilmişlerdir. Asimetrik bir biçimde merkeze yerleştirilen figürün arka planını oluşturan çizimler genellikle figürün hareketine göre kompozisyonda oluşan boş alanları dolduran serbest çizimlerdir. Fantastik figür çizimlerinde de insan ve hayvan illüstrasyon üslubuna yakın bir tarz uygulanmıştır. Çift başlı kartal figürleri cepheden ve simetrik, diğer figürler ise gövde profilden baş karşıya ya da geriye bakar vaziyette illüstre edilmiştir.

Araştırmanın kapsamına giren yıldız formlu çinilerin süslemesinde kullanılan illüstrasyonlar incelendiğinde; iki farklı üslup ve işçilik kalitesinde çalışmanın olduğu görülmektedir. Bir grup çalışmanın usta sanatkârlar elinden çıkarken, diğer grubun amatör sanatkârlar elinden çıktığı gerek çizgi kalitesi gerek renk kullanımı ve gerekse de karakter stilizasyonlarının kalitesinden net olarak anlaşılabilmektedir. İllüstrasyonların bir bölümünde anatomi, renk, özgünlük ve stilizasyon bakımından profesyonel bir yaklaşım göze çarparken diğer bölümünde ise bu açılardan başarısız çalışmalar dikkat çeker. Özellikle esnek figürlerdeki anatomik çözümlemeler ve usta fırça kullanımı dikkat çekicidir. Figürlerle içine yerleştirildikleri yıldız formlar arasındaki uyum, kompozisyonları oluşturan ögeler arasındaki oran-orantı kusursuzluğu, dikkat çekici renk tercihleri, çizgi kalitesi, karakter stilizasyonlarındaki ustalık ve bilinçli perspektif uygulamaları dönemin figüratif illüstrasyon kapasitesini ortaya koymaktadır.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Finansal Destek Beyanı

Yazarlar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar Çatışması

Yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmamaktadır.

REFERANSLAR

Alyılmaz, C. (2002). Gobi Çölünde ve Altay Dağlarında Kaya Üstü Tasvirler, Yeni Türkiye 46, 613-615.

Arık, R. (2000). Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Atasoy, N. (1971). Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme, Sanat Tarihi Yıllığı, 9, 111-151.

Atçeken, Z. (1994). Sultan Alâeddin Sarayı ve Konya Köşkü Hakkında, Vakıflar Dergisi 23, 103-108.

Atıl, E. (1973). Ceramics from the World of Islam in the Freer Gallery of Art. Washington: Smithsonian Institution.

Biray, N. (2009). 12 Hayvanlı Türk Takvimi, Zaman ve İnsana Hükmetmek, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırması Enstitüsü Dergisi 39, 671-682.

Büke, M. (1970). Analitik Geometri. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Yayınları.

Caiger-Smith, A. (1985). Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World. London: Faber and Faber.

Chavannes E. (2020). On İki Hayvanlı Türk Takvimi, (Çev. Mustafa Baş), İstanbul: Selenge Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2000). Türk Mitolojisinin Ana Hatları, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (2007). Erken Devir Türk Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Diez, E. ve Aslanapa, O. (1995). Türk Sanatı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Diyarbekirli, N. (1968), Diyarbakır Müzesindeki Tunç Sfenks, Türk Kültürü 66, 367-373.

Diyarbekirli, N. (1972). Hun Sanatı, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Doğan, A. (1965). Eski Türk Tipi Hakkında, Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü Türk Kültür Dergisi, 298-301.

Erginsoy, Ü. (1978). İslam Maden Sanatının Gelişmesi. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Erol, T. (1993). Anadolu Selçuklu Çağında Figür, Kubad-Abad Çini Figürleri, Kültür Sanat Dergisi 17, 12-16.

Esin, E. (2001). Türk Kozmolojisine Giriş, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ettinghausen, R. (1962). Arabische Malerei. Geneve: Skira Genf.

Garfinkel, Y. (2003). Dancing at the Dawn of Agriculture, Austin: Texas University Press.

Gikonv, J. (1991). Graphic Illustration Black and White, New York: Design Press.

Grube, E. (1976). Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection, London: Faber and Faber.

Gülensoy, T. (1989). Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Heller, S. (1989). Sourcebook of Visual Ideas. Van Nostrand Reinhold.

İpşiroglu, Ş. M. (1985). Bozkır Rüzgârı, Siyah Kalem, İstanbul: Ada Yayınları.

İskenderzade, L. (2010). Anadolu Selçuklu Saray Çinilerinde İnsan Figürü. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Koçer, M. (1998). Geçmişten Günümüze Türk Çini Sanatı, Yaşayan Konyalı Sanatçılar ve Eserleri. 10-30.

Köymen, M.A. (1993) "Süleyman Şah ve Anadolu Selçuklu Devletinin Kuruluşu," Belleten 218, 71-80.

Kuban, D. (1993). Batıya Göçün Sanatsal Evreleri, Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortakları, İstanbul: Cem Yayınevi.

Lang, G. (2004). 1000 Tiles. 2000 Years of Decorative Ceramics. London: A&C Black, 6-7.

Mülayim, S. (1982). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Geometrik Süslemeler, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Mülayim, S. (1989). Selçuklu Sanatında İnsan figürünün İkonografik Kaynağı, Antalya 3. Selçuklu Semineri,1-192.

Nasr, S. H. (1992). İslam Sanatı ve Maneviyatı, (Çeviren: Ahmet Demirhan), İstanbul: İnsan Yayınları.

Oral, Z. (1953). Kubad-Abad Çinileri, Belleten 66, 209-223.

Ödekan, A. (1993). Türkiye Tarihi (1. Cilt), İstanbul: Cem Yayınevi.

Ögel, B. (1994). Türk Mitolojisi, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Önder, M. (1997). Selçuklu Devri, Kubad-Abad Sarayı Çini Süslemeleri, Kültür Sanat Dergisi, 5, 104-107.

Öney, G. (1967). İran Selçukluları ile Mukayeseli olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri. Anadolu (Anatolia), XI, 121- 138.

Öney, G. (1976). Türk Çini Sanatı. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.

Öney, G. (2007). Doğu'dan Batı'ya İslam Sanatından Türk Çini ve Seramiklere Uzanan Miras. (Editörler: Gönül Öney ve Zehra Çobanlı). Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 11-23.

Öney, G. ve Erginsoy, Ü. (1998). Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Schlumberger, D., Berre, M. L., Gardın, J. C. ve Casal, G. (1963). Lashkari Bazar: Une Résidence Royale Ghaznevide et Ghoride. Paris: Diffusion de Boccard, 1A.

Somuncuoğlu, S. (2011). Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler. (3. Baskı). İstanbul: At-Ok Yayınları.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2005). "Çini," Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, (8.Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turan, O. (1994). Oniki Hayvanlı Türk Takvimi, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Tümer, H. (2018). Doğu Toros Petroglifleri: Tırşin Yaylası ve Çevresi, Anadolu Araştırmaları An-AR 21, 21-41.

Yetkin, Ş. (1986). Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişimi, (2. Baskı), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Yılmaz, M. (1999). Anadolu Selçuklu Saray ve Köşklerinde Kullanılan Figürlü Çinilerin Resim Sanatı Açısından İncelenmesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zeegen, L. (2009). What is Illustration? Switzerland: Roto Vision.

EXTENDED ABSTRACT

Throughout history, human beings have used the art of painting to express natural phenomena, their lives, feelings and thoughts. Human and animal figures were painted on rock surfaces and cave walls by drawing, scraping or painting. The surfaces painted over time have changed, and they can be stone, wall, terracotta plate, ceramic surfaces, paper, etc. Illustrations have been made to describe thoughts, ideas and writings on many surfaces. A rich variety of colors and figures can be seen in figuratively decorated tiles, which are generally used in civil buildings, especially in Seljuk Palaces and are associated with Pre-Islamic Turkish Art. In this research, it is aimed to discuss the figurative decorations used in star-shaped tiles seen in religious and civil architectural works of the Anatolian Seljuk Period in the context of illustration art and to introduce them to the literature in this respect.

Tile art, the origin of which dates back to very ancient times, has shown important developments in the periods after Islam in the Turks, especially in the Anatolia Seljuk era. Although vegetable, geometric and epigraphic arrangements are mostly found in the tiles belonging to the Anatolian Seljuk Period, it is noteworthy that figurative decorations are used as stuko and tile coatings, especially in civil architecture. In the Anatolian Seljuk Period, the figured tile technique, which was illustrated on geometric forms, was widely used in different social spaces. Especially figured tiles are the most original sources from which information can be obtained about the Anatolian Seljuk art of painting.

Although there are rumors that the word tile originates from Iran, it is known that the term "evani" is used for ceramics used in Islamic ceramic art, and "kashi" is used for ceramics used in architectural decorations. In Ottoman Art, products produced using siliceous mud are called "tiles". It would not be wrong to say that Ottoman ceramic technology is of Seljuk origin, since similar silica mud was used in Seljuk and Ottoman period ceramics.

Figurative illustrations, which appear on different design surfaces in both Pre-Islamic Turkish Art and Post-Islamic Turkish Art, were used extensively for the purpose of decorating interior and exterior surfaces, especially in architectural works of the Anatolian Seljuk Period. In Anatolian Seljuk art, tile decoration elements were applied in religious and civil architecture, mosques, masjids, madrasas, tombs, minarets, palaces, mansions and baths in various forms and in exterior and interior spaces produced with tile production techniques. Human, animal and fantastic figures, often with cosmic symbols, combined with the visual richness and bright colors brought by production techniques such as luster and minai, have revealed an important style in the decoration of palaces. These figures considered one by one; They created a parade by placing quadrangular, hexagonal, octagonal and multi-armed star shaped tiles.

There is a rich variety of figures in tiles with figurative ornaments, which are generally used in civil buildings, especially in Seljuk Palaces and originating from Pre-Islamic Turkish Art. Tiles were produced using the minai technique to decorate the walls of Seljuk palaces and mansions. Various human, animal and stylized vegetable motifs describing the palace life, throne and hunting scenes of the period are colored with green, turquoise, dark blue, purple, turquoise, black, tile red, white and gold gilt paints on geometric shaped tile slabs. The walls of the palaces are decorated with square, eight-pointed star and cruciform tile plates. In this research, the figurative illustrations used in the star-shaped tiles seen in the religious and civil architectural works of the Anatolian Seljuk Period were examined.

A realistic style is evident in the illustrations drawn on tile surfaces. Human, animal and fantastic figures are usually depicted with the body in front and the head facing forward or backward. Star, cross and square shaped tile plates produced with the minai technique in Anatolia depict the palace life of the period, throne and hunting scenes, as well as illustrating people, animals, fantastic creatures and floral motifs in different techniques; Colored with different colored paints. In drawings, the human figure is generally depicted with the body from the front and the head facing forward or backward. Some figures are standing, some figures are sitting cross-legged. Some figures are depicted holding a fish, symbol of abundance and abundance, pomegranate or poppy, symbol of eternal life and heaven, some figures holding a glass symbolizing world domination, heaven, water of life and immortality, and some figures holding a sheaf of wheat ears symbolizing healing and abundance. In animal drawings, the body is depicted in profile, with the heads facing forward or backward.

When the illustrations used in the decoration of the star-shaped tiles included in the scope of the study are examined; it is seen that there are two different styles of work. In some of the illustrations, a professional approach

in terms of anatomy, color, originality and stylization stands out. Especially the anatomical analysis of the flexible figures and the skillful use of brushes are striking. The harmony between the figures and the star forms in which they are placed, the perfection of the proportion-proportion between the elements that make up the compositions, remarkable color preferences, line quality, mastery in character stylizations and conscious perspective applications reveal the figurative illustration capacity of the period.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

Konya Etnografya Müzesindeki Bir Grup Eser Üzerinden Osmanlı Kahve Kültürü

Şerife KARAMAN

Doktora Öğrencisi, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 31.05.2024
Kabul Tarihi: 05.10.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler: Türk Kahvesi, Müze Malzemesi, Kahve Kutusu, Kahve Değirmeni.

ÖZET

Köklü bir tarihi olan Konya, Anadolu Selçuklularına başkentlik yapması ile önemli bir kültür ve ticaret şehri olmuştur. Bu birikim ve Mevlâna gibi bir İslâm aliminin kabrine ev sahipliği yapması ayrıca ticaret yollarının üzerinde olması gibi nedenlerle Osmanlı devletince de her zaman önemli yerleşim yerlerinden biri olmuştur. Bu zengin tarihin maddi kültür olarak karşılığı, günümüzde büyük bir koleksiyona sahip Etnografya Müzesinde de görülmektedir. Osmanlı insanının tanıştığı andan itibaren günlük hayatının önemli bir unsuru olan Türk kahvesi ve etrafında gelişen kültür maden, ahşap, seramik ve dokuma gibi sanat kollarına dair zengin eserler vermiştir. İlgili müzenin de kahve kültürüne dair eşyalar bakımından oldukça zengin olduğu görülmüştür. Çekirdekten fincana gelene kadar geçen süreçte kullanılan eşyalar ölçü, malzeme, bezeme gibi açılardan incelenmiş ayrıca tarihsel süreçleri hakkında bilgi verilerek, farklı koleksiyonlardaki eserler ile karşılaştırılmıştır. İki eser dışında incelenen eserler satın alma yolu ile gelmiş bu durumda bu eserlere sahip olan ve bir dönem kullanan Konya halkının ne kadar ince ve rafine bir zevke sahibi olduğunu göstermiştir.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Ottoman Coffee Culture Through The A Group Artifacts in Konya Ethnography Museum

Article Info

Received: 31.05.2024
Accepted: 05.10.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Turkish Coffee,
Museum Material,
Coffee Box,
Coffee Grinder.

ABSTRACT

Konya, which has a deep-rooted history, has been an important cultural and commercial city as the capital of the Anatolian Seljuks. Konya has always been one of the most important settlements of the Ottoman Empire due to this accumulation and the fact that it is home to the tomb of an Islamic scholar like Mevlâna and is located on trade routes. The material culture equivalent of this rich history can be seen in the Ethnography Museum, which today has a large collection. Turkish coffee, which has been an important element of the daily life of the Ottoman people from the moment they met, and the culture that developed around it have produced rich artifacts in the fields of mining, wood, ceramics and weaving. It was observed that the related museum is also very rich in items related to coffee culture. The objects used in the process from bean to cup were examined in terms of size, material and decoration, and their historical processes were given and compared with the artifacts in different collections. Except for two artifacts, the artifacts examined were purchased, which shows that the people of Konya, who owned and used these artifacts for a period, had a fine and refined taste

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Karaman, Ş., (2024). Konya Etnografya Müzesindeki bir grup eser üzerinden Osmanlı kahve kültürü. *Konya Sanat Dergisi,* 7, 143-180. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.47

***Sorumlu Yazar:** Şerife KARAMAN, *karaman.srf@gmail.com*

GİRİŞ

Dini inanışları nedeniyle alkolden uzak bir ikram kültürü geliştiren Osmanlı insanının içecek ihtiyacını, uzun yıllar enva-i çeşit şerbetler ve ayran karşılamıştır. Ancak bu içecekler için özel yerlerin açıldığı, hazırlamak ve sunmak için seremoniler geliştirildiği görülmemiştir. Elbette Anadolu'da, özellikle yaz aylarında gelen misafire soğuk bir ayran ikram etmek halen önemli bir gelenektir ancak hiçbir içecek kahve kadar Türklerin hayatına girip gündelik hayatın merkezi edilmemiştir. Öyle ki, bu içecek için mekânlar açılmış ve bu yerler camilerden sonra Osmanlı insanının en önemli sosyalleşme alanlarından biri olmuştur. Dünyaya Türk adını duyuran unsurlardan biri olan kahve, çayın olmadığı zamanlarda -ve aslında hâlâ- evlerin ve sosyal hayatın rakipsiz baş tacıdır. Bu içeceği paylaşan kişiler arasında 40 yıl hatır oluşmuş, en önemli sosyal olaylardan biri olan kız isteme törenlerinde kahve ikramı ile evlilik sözü verilmiştir. Ayrıca şarkılara şiirlere konu olan kahvenin içildikten sonra bakılan fallarla mistik bir havası da vardır (Karhan, 2021:156-157).

Bu kadar hayatın merkezinde olan içecekle, Osmanlı insanı ne zaman tanışmıştır sorusuna tarihi kaynaklar 16. yüzyılın ilk yarısı cevabını vermektedir. Dönem tarihçilerinden Kâtip Çelebi *Mîzanü'l-Hak Fî İhtiyâri'l-Ehak* adlı eserinde İstanbul'a kahvenin geliş tarihini 1543 olarak belirtmektedir (Kahraman, 2015:45) ancak kimi araştırmacılar yüzyılın ortasına denk gelen bu zaman dilimini, kahvehanelerin açılması ile ilişkilendirerek evlerde ve sarayda yüzyılından başından itibaren kahvenin tanınmaya ve tüketilmeye başlandığını savunmaktadır (Değirmenci, 2015:120). Osmanlı kahve kültüründe çekirdeğin kavrulmasından, pişirilip fincanlarla ikramına kadar geçen süreçte, kullanılan çok çeşitli eşya ve malzeme bulunmaktadır. Etrafında önemli bir kültürün geliştiği Türk kahvesinin hem yapılış aşamaları hem de sohbeti ve bakılan falları ile her anı ayrı bir seremoni oluşturmuştur. Kahve ikramını kahvehaneler için ayrı, evler için ayrı düşünmek gerekmektedir. Kahvehanelerde, saray ve konaklarda kullanılan eşyalar daha büyük boyutlarda iken, düşük gelirli daha mütevazi bir ailenin evinde kullanılan eşyalar, sınırlı sayıdaki kişi göz önünde bulundurularak daha küçük ölçeklidir. Bu evler arasında da saray ve zengin konakları ayrı bir yer tutar. Öyle ki, zengin bir konakta ev sahibesi özel meclislerde kahve ikramını tam bir görsel şölene çevirebilir ve hizmetli sayısı yediye kadar çıkabilirdi. Konağın hizmetlilerinden biri fincan ve zarfları, diğeri stil ve güğümü, bir diğeri ise makrome veya peşkirleri getirir. Onları karşılayanlar bu eşyaları alır, örtüleri misafirlerin üzerlerine serer ve servisi başlatır (Tarım, 2015:209). Osmanlı toplumu için kahve ve ikramının ne kadar önemli olduğu Abdülaziz Bey tarafından aktarılan bir çeyiz listesinde de görülmektedir. Cihaz takımı olarak tabir edilen çeyiz listesinde: "*kahve takımı; onarlı takımlar halinde, 40 kadar eski madeni fincan, 10'u altın, 10'u altın üzerine mine işlemeli, 10'u gümüş olmak üzere 30 kadar fincan zarfı, 5 gümüş stil ve ibrik, 5'i gümüş 5'i kadife kaplı ve üzeri gümüş kabartma çiçeklerle süslü 10 kahve tepsisi, 6 yuvarlak tepsi örtüsü, değişik renklerde atlas, kadife, canfes üzerine sırma, tel, pul işlemeli, kenarları uzun sırma saçaklı örtüler*" (Abdülaziz bey, haz. Arısan-Günay,1995:117) şeklinde devam eden listedeki altın ve gümüş gibi değerli madenlerden yapılan eşyaların varlığı ve sayıca çokluğu, zengin bir ailenin kızının çeyizi olduğunu düşündürmektedir.

16. yüzyılda tanışılan ve halk arasında çok hızlı bir şekilde yayılan kahvenin etrafında önemli bir kültür oluştuğundan ve bu kültüründe çeşitli eşyalarla somutlaştırıldığından yukarıda bahsedilmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi başta olmak üzere çeşitli etnografya müzeleri ve özel koleksiyonlarda bu somut kültür mirasının eserleri yer alır. Hazırlanan bu çalışmada da Konya Etnografya Müzesi'nde bulunan bir grup eser üzerinden Osmanlı kahve kültürü anlatılmış ve her bir eşya üzerinden hazırlama, pişirme ve sunum aşamaları aktarılmıştır. Katalog sıralaması yapılırken envanter numaraları değil, çekirdekten fincana doğru kahvenin aşamaları göz önüne alınmıştır. Katalogda yer verilen eserlerin seçiminde, Osmanlı kahve kültürünün her bir aşamasını karşılaması, eserlerin bütün olup eksik, kırık parçalar olmaması da ayrıca gözetilmiştir. Ayrıca eserlerin bezeme,

form, malzeme özelliklerinin yanı sıra yazılı veya kitabeli olup olmadıklarına da dikkat edilmiştir. Kahve gibi yüzyıllardır günlük hayatımızda olan ve pek çok müzede bu kültürel mirasın somut unsurları bulunurken, literatür tarandığında bu eserlere dair araştırmaların azlığı tezat oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın literatüre küçükte olsa bir katkı sağlayıp, yayınlar çoğaldıkça incelenen eserlerin malzeme, form ve bezeme gibi alanlarda karşılaştırma yapılabilmesine destek olması hedeflenmektedir.

YÖNTEM

Bu araştırmada, Konya Etnografya Müzesi'nde yer alan kahveyle ilgili bir grup eser[1] incelenmiştir. Eserler; form, malzeme, bezeme teknikleri gibi sanatsal özellikleri açısından ele alınmış ve farklı koleksiyonlardaki örneklerle karşılaştırılmıştır. Ayrıca, müze envanter kayıtları incelenmiş, eserlerin dönemsel özellikleri ve Osmanlı kahve kültürüyle olan bağları analiz edilmiştir. Çalışma, hem yerel üslup farklılığının olup olmadığını ortaya koymayı hem de bu eserlerin Osmanlı toplumundaki estetik ve sosyal değerlerini irdelemeyi amaçlamaktadır.

Katalog, çekirdekten fincana gelene kadarki süreç kapsamında oluşturulmuş ve kendi içinde kronolojik olarak sıralanmıştır.

Konya Etnografya Müzesi Yer Alan Kahve Kültürüne Dair Eserlerden Bir Grup

Osmanlı imparatorluğunda müze kurma çalışmaları kapsamında, Anadolu'daki bazı şehirler merkeze destek olmak için gönüllü olmuştur. Bu şehirlerinden biri Konya'dır. İstanbul'a gönderilecek kadar kıymetli görülen eserler toplanarak gönderilmiş, bir kısım eserde Alaaddin Camii, Selçuklu Sultanları Türbesi ve daha sonra da Kadri Efendi Bedesteninde toplanmıştır. 1899 yılında inşa ettirilen Konya İdadisinin avlusuna müze yaptırılarak bedestendeki eserler buraya taşınmış ve Müze-i Hümayunun Konya şubesi açılmıştır. Müze yetkilileri tarafından ilçelere ve çevre illere gönderilen yazılar ile "sanat eseri" kapsamında görülen ve taşınabilecek eserlerin Konya'ya gönderilmesi istenmiştir (Muşmal, 2014:9-10).

Müze-i Hümayun 'un Konya şubesi olarak başlayan ve bugün 6000'den fazla eserin olduğu müze koleksiyonunun ilk aşamaları, 1927 yılında Mevlâna Müzesine çevrilen dergâhtan getirilen etnografik eşya ile oluşturulmuştur. Yapının son hali 1975 yılında Konya Etnografya Müzesi olarak ziyarete açılmış ve bir dönem Türk-İslam Sanatları Müzesi olarak anılmış olsa da günümüzde Etnografya Müzesi adı altında hizmet vermeye devam etmektedir (Karpuz, 2002:193-194). Zengin bir koleksiyona sahip müzenin kahve bölümü de oldukça çeşitlidir. Aşağıda müzenin teşhir bölümünden bir görsel bulunmaktadır. Kahve kültürüne dair eşyaların olduğu görselde en dikkat çekici eser, ulaşabildiğimiz farklı müze koleksiyonlarında benzerine rastlamadığımız E.N:3140 olan kahve takımıdır. Ceviz ağacından yapılan kutunun içinde değirmen, cezve, 2 adet fincan, cımbız ve kahve kutusu bulunmaktadır. Üst kapağının iç yüzeyinde, farklı boyutlardaki 5 dairenin üçünde fotoğraflar bulunmaktadır. Böyle bir eserin yapılmış olması ve üst kapağındaki fotoğraflarla yapılan kişiselleştirme hem kahveye verilen önemi hem de bir kahve tiryakisine dair fikir vermektedir.

[1] Bu eserlerin nasıl seçildiğine dair giriş bölümündeki açıklamaya ek olarak; müzelerin, kurallar gereği yönetimin herhangi bir koleksiyonun tamamını (doktora tezi veya bir proje vs. olmadığı takdirde) vermediği ve farklı araştırmacılara da böylelikle olanak tanıdığını belirtmek isterim.

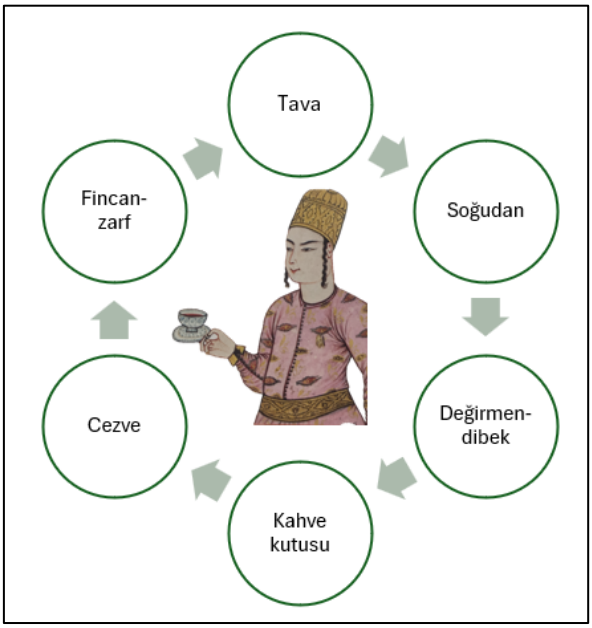
Şekil 1

Etnografya Müzesi Teşhir Bölümünden Kahve Kültürüne Ait Eşyalar (URL 1)

Türk kahvesinin hazırlanış süreci kavurma, soğutma, öğütme, saklama, pişirme ve sunum olarak değerlendirilirse, bu süreçlerde kullanılan eşyalar da en temel hali ile tava, soğudan, değirmen-dibek, kahve kutusu, cezve ve fincan-zarf olarak ele alınabilir. Bu eşyaların yanında kavrulan çekirdekleri karıştırmak için kaşık, pişen kahvenin közünü harlamak için körük gibi yardımcı malzemeler de kullanılmaktadır.

Şekil 2

Türk Kahvesi Hazırlamada Kullanılan Eşyalar (Minyatür: Sultan Osman Han'ın Ağalarından Cafer Bey, Levni, TSMK A2164.y2b (Erdoğdu& Gedük:2015:301)



Bugün Osmanlı etnografyasının en nadide eserleri arasında yer alan kahveye dair eşyaların ilkini, çekirdeklerin kavrulmasında kullanılan tavalar oluşturur. Kahvenin tazesi makbul olduğu için hazırlanacak fincan sayısına yetecek kadar kahve çekirdeğinin kavrulup öğütülmesi gerekmektedir. Kavurma işlemi için, form olarak kepçeye benzeyen ancak daha yayvan, uzun saplı bir tava kullanılmaktadır. Kavuran kişinin ısıdan etkilenmemesi için uzun saplı olarak tasarlanan bu tavalar, taşıma ve saklama kolaylığı açısından katlanabilir şekilde ergonomik tasarlanmıştır. Sapları döküm

tekniği ile yapılırken, gövde bölümlerinde, dökümün yanı sıra dövme tekniği de kullanılmıştır. Ham kahvenin aynı oranda kavrulması ve aynı renkte olması beklentisi ve kahvenin yaygın bir kültüre dönüşmesinin yanında, teknolojinin de gelişmesiyle yeni aletler yapıldığı görülmektedir (Heise, 2001:78). Bunlardan biri silindir gövdeli, kutu tavalardır (Şekil 3). Bu döner tavalar sayesinde ateş üzerinde sürekli çevrilerek çekirdeklerin istenen kıvamda ve homojen bir şekilde kavrulması sağlanmıştır (Ayvazoğlu,2011:39). Ancak Osmanlı toplumunda uzun yıllar, en azından evlerde geleneksel tavalarda kahve çekirdeklerini kavrulduğu bilinmektedir.

Şekil 3

Silindir Hazneli Kahve Kavurma Aracı (Bursa, 2015:253)

Kavrulan kahve çekirdekleri, sonrasında ahşap ya da toprak malzemeden yapılmış **soğudan**larda soğutulmuştur. Araplar tarafından bulunup, Osmanlılarda da kullanılan soğudanlar, kavurma esnasında yüksek ısıya ulaşan çekirdeklerin kendi kendilerine kavrulmaya devam etmemeleri ve yanmaması için geliştirilmiştir (Şehitoğlu, 2019:25). Soğudanların bir diğer faydası özellikle ahşap olanların, yapısal özelliği dolayısıyla çekirdeklerdeki fazla yağı emerek daha lezzetli ve kaliteli bir kahve sunmasıdır. Yaygın olarak oval, daire ve su damlası gibi yuvarlak formlarda olan soğudanların ağız kısmında, çekirdekleri değirmene kolay aktarmak için oluğu, bu oluğun tam karşısında da kulpu ve asmak için deliği bulunur. Oyma tekniği ile yapılmış çeşitli bezemelerin yanında, değerli taşlarla kakma tekniği ile bezenmiş, oldukça değerli ve farklı formlarda örnekler bulunmaktadır

Soğutma işleminden sonra çekirdeklerin öğütülmesi gerekir. Bu işlem için maden ve ahşap sanatlarına dair gösterişli eserler veren **değirmen**ler kullanılmaktadır. Ancak çekirdekleri havanlarda ve ahşap dibeklerde dövmekte uzun yıllar tercih edilmiştir. Tiryakilerin, döneminin ileri teknolojisi sayılan değirmenler yerine bu dibekleri kullandığı ve önem verdikleri misafirlere de bu şekilde hazırladıkları kahveden ikram ettikleri kaynaklarda yer almaktadır. Bu şekilde hazırlanan kahve, günümüzde “dibek kahvesi” olarak varlığını sürdürmektedir (Ayvazoğlu, 2011,40). Kahve hazırlamakta kullanılan aletler özellikle 19.yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında yapılan batı tarzı tablolara sıklıkla konu edilmiştir. Bunlardan biri Halil Paşa’nın 1891 yılına tarihlenen “Yaşlı Halayık” tablosudur. Sol alt köşede silindir gövdeli kahve değirmeni, fincan, cezve ve kahve kutusundan oluşan bir takım görülmektedir.

Şekil 4
Halil Paşa "Yaşlı Halayık" 1891(Atabay, 2017:83)

Kahve kültürünün önemli noktalarından biri, insanların dile getiremedikleri duygu ve düşüncelerini ya da birine iletmek istedikleri iyi dilekleri "kahvenin hatırına binaen" kahveye dair eşyaların üzerine yazdırmaktır. Kahve değirmenlerinin bu amaçla sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Yazılan mâni ve şiirlerle aşıklar duygularını sevdiklerine bildirmek isterken, kahve falı ile özellikle kadınlar ve genç kızlar sevdikleri kişilerden haber almak istemiştir. Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda bu şekilde yazılı değirmenler bulunmaktadır. Turfan tarafından yayınlanmış 25/2884 envanter numaralı değirmen, yazılı değirmenlere sadece bir örnektir (Turfan, 2015:228-229). Ayrıca incelenen değirmene form ve bezeme olarak çok benzeyen başka bir örnek İBB Şehir Müzesinde yer almaktadır. Çalışmamızda da bu formda ancak farklı bezeme programına sahip iki silindirik gövdeli değirmen incelenmiştir. 3 katalog numaralı değirmenin, gövde yüzeyinde bulunan yazı bezemesi ile TSM ve İBB Şehir Müzesi'ndeki örneklerle yakın benzerlik göstermektedir. Ayrıca değirmenin üzerinde tarihinin olması ve yapıldığı dönemi göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Silindirik formlu, madeni malzemeli değirmen örnekleri dışında, üst tarafta çevirme kolunun bulunduğu, yayvan ağza çekirdeklerin konduğu bir bölme olan ve gövdesi çoğunlukla köşegen formlu, ahşap malzemeli, önünde öğütülen kahvenin döküldüğü küçük bir çekmecesi olan değirmen türü bulunmaktadır. Tablalı değirmenler olarak adlandırılan bu değirmenlerin ön kısmında gövdeye bitişik, formu soğudanlara benzeyen ahşap bir tabla bulunur (Erdoğdu vd.,2015:400). Değirmenlere monte edilen bu ahşap tablaların sadece tezgâhlara sabitlemek için kullanıldığını düşünmek doğru olmayabilir. Yapı olarak soğudanlara çok benzediği için kavrulan çekirdeklerin bu bölmelerde soğutulup hemen değirmene aktarılabilmesi amacıyla yapılmış pratik bir çözüm olabileceğini düşündürmektedir.

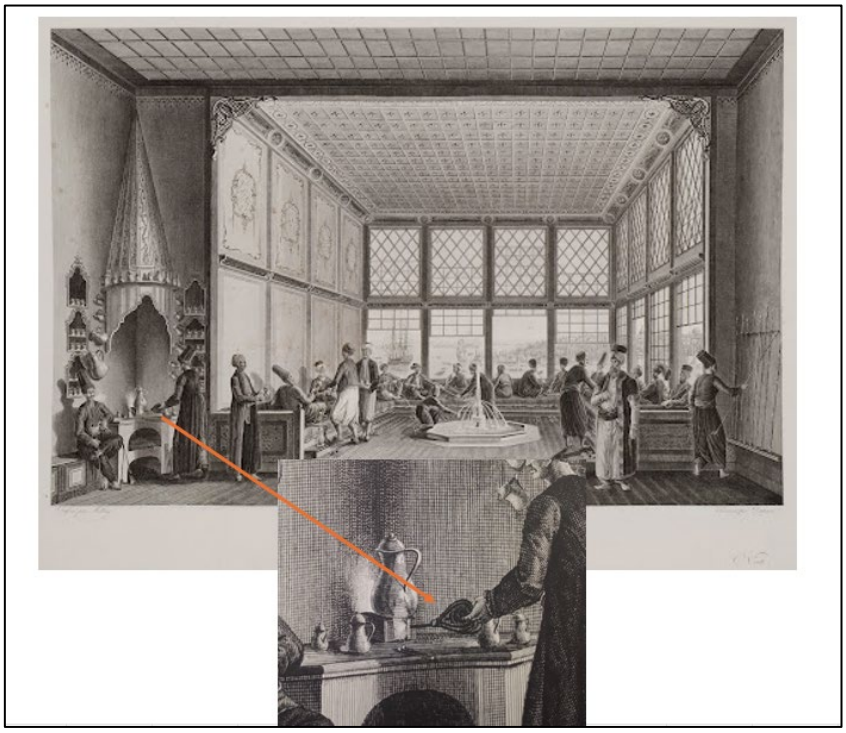
Kahve ile ilgili bir diğer eşya öğütülen kahvelerin tazeliğini koruması için kullanılan **kahve kutuları**dır. Çoğunlukla ahşap olan ancak farklı malzemelerden de üretilen ve tasarımları ile görkemli eserler sunan kutuların ilk örneklerinin deri malzemeden çanta ya da kese şeklinde olduğu düşünülmektedir (Koçak, 2011:428). Özellikle ahşap sanatının gelişmişliğini gösteren kutulardan örnekler, Topkapı Sarayı Müzesi başta olmak üzere şehirlerin etnografya müzelerinde, özel koleksiyonlarda ve antikacılarda bulunmaktadır. Oyma ve kazıma teknikleri ile bitkisel bezemeler başta olmak üzere zengin bir motif dağarcığı ile süslenen kahve kutularına, sedef başta olmak üzere çeşitli taşlarla kakma yapılarak görünümleri daha gösterişli hale getirilmiştir. İlgili müzede yer alan 7 katalog numaralı örnek, geç Osmanlı dönemine aittir ve sedefli türlere örnektir.

Günümüzde iyi bir kahvenin cezvede, kısık ateşte veya közde yavaş yavaş pişmesi ve köpüklü olması beklenmektedir. Osmanlı döneminde ise durum farklıdır. Pişirme gereçleri arasında çeşitli boylardaki güğümlerin, cezvelerden daha önce kullanıldığı anlaşılmaktadır. Özellikle büyük konaklarda ya da kahvehanelerde büyük ebatlı güğümlerde pişen kahve sunum esnasında fincanlara dökümün kolay olması için özel ağızlıklı -çoğunlukla gaga şeklinde- ve bezeme bakımından daha gösterişli ibriklere aktarıldığını çeşitli kaynaklarda görüyoruz. Ayrıca özellikle seyyahların aktarımlarına göre kahve ibrikte kaynayan suya sonradan atılarak, bugün doğuda pişirilen "mırra" kahve tarzında, uzun süre kaynatılarak pişirilmiştir (Bursa, 2015: 263). Cezvenin ise daha pratik ve küçük ölçekli olması bakımından güğümlerden ilhamla ve daha geç dönemde yapıldığı düşünülmektedir. Cezve ile kahve içme şeklinin değiştiği, güğümlerde ateşin üzerinde yavaş yavaş kaynayan kahvenin bugün içtiğimiz köpüklü kahveye doğru evrildiği anlaşılmaktadır (Tarım, 2015:214). Ayrıca düşünüldüğü zaman cezvede pişen kahve, sunumda da kolaylık sağlamıştır. Sivrilen ağız kısmı ve sapının yapısı itibariyle de oluşan köpük fincanlara aktarılabilmektedir.

Cezve ya da ibriklerle közde pişirilen kahvenin ateşinin harlanması için körük kullanılmıştır. Müzede bir adet körük tespit edilmiş ve katalogda incelenmiştir.

Şekil 5

18.yy. İstanbul'undan Bir Kahvehane ve Kahve Pişirirken Kullanılan Körük Detayı/Melling, TSM Y.B.2671, Lev.26 (Bursa, 2015:245)



Mutfaklarda ya da ocaklarda pişen kahvenin ikram edilecekleri yere taşınması için kullanılan eşyalara **stil takımı** denir. Bakır, gümüş veya tombak gibi madenlerden yapılan ve çevresi 3 eşit parçaya bölünen ve buralara takılan zincirlerle taşınan ibrik ve leğene benzeyen haznesinden oluşan stil takımları sarayların ve konakların en dikkat çekici eşyaları arasında yer alır (Işıkhan, 2011:412). Stil leğeninin ortasında yer alan çukura köz konularak üzerine kahve güğümü yerleştirilir (Demirli& Öztürk, 2011:458). En zengin forma sahip eşyalardan biri, **stil**dir. Bugün TSM, Sadberk Hanım Müzesi ve pek çok şehrin etnografya müzelerinde Osmanlı dönemine ait stiller bulunmaktadır. Müzeden farklı formlarda iki adet stil örneği seçilmiştir (Kat No. 13-14). Ne yazık ki kahve güğümleri-ibrikleri bulunmamaktadır. Stilin yanı sıra kahve sunumunda kullanılan önemli eşyalardan bir diğeri **tepsi**lerdir.

Yaygın olarak bakır ve gümüş malzemeden yapılan tepsilerin iç yüzeyleri bezemelidir. İlgili müzede yer alan tepsinin merkezinde 12 kollu yıldız etrafında gelişen ve kenarlara simetrik olarak yerleştirilen geometrik motiflerden oluşan bir bezeme programı bulunur.

Stillerle ya da tepsilerle getirilen kahvenin sunumdaki en önemli unsur fincan ve fincan zarflarıdır. Kahve fincanları tarihsel süreçte form olarak değişik örnekler vermiştir. İlk kahve tüketiminin başladığı 16.yüzyılda Çin, Kütahya ve İznik seramiklerinden yapılan fincanlar, 17.yüzyılda zarflı fincanlara dönüşmüş daha sonra Avrupa menşeili kulplu fincanlar ortaya çıkmıştır (Demirli &Öztürk, 2011:459). Kahve fincanlarının çay fincanlarından farkı, daha küçük ve dar olmalarıdır (Heise, 2001:86). Avrupa'da geniş fincanlar Çin modeli, yarım küre formundaki küçük fincanlar ise Şark modeli-Osmanlı olarak bilinmektedir. Çeşitli boylarda, yarım küre ya da konik formlu kimi zaman yarı oval, ayaklı- ayaksız pek çok forma sahip fincanların kapaklı örnekleri de bulunmaktadır. Osmanlı topraklarını ziyaret eden kadın seyyahlar Osmanlı fincanlarına ve kahve kültürüne dair gözlemlerinden sıklıkla bahsetmiştir. Örneğin Miss Pardoe kâğıt kadar ince, fağfur fincanlarda içtiği kahvenin, bu kadar ince porselenden akıp gitmediğine hayret ederek fincanların bu zarif yapısına hayranlığını dile getirir. Ayrıca katıldığı bir davette kahve fincanının halayıklar tarafından değil, konağın hanımı tarafından bizzat verildiğini, buradan da misafirliğinden memnun olunduğunu anladığını aktarır (Pardoe, 1997:45,151). Bu gözlemden kahveyi ikram eden kişiye göre, kahvenin kıymetinin arttığını düşünebiliriz.

Müzeden seçilen 16 katalog numaralı örnek mavi-beyaz ve yarım küre formundaki fincan grubundadır. Bu şekilde mavi beyaz fincanların Topkapı'da da çokça tercih edildiğini bugün sarayın teşhir ve depolarındaki çok sayıdaki örnekten anlıyoruz. Bu formdaki fincanlar 16-17.yüzyıllarda Japonya ya da Çin'den, son yüzyıllarda ise Avrupa'dan gelmiştir. Sadece müzelerde değil birçok minyatürde de bu form ve bezemeye sahip fincan örnekleri görülmektedir.

Şekil 6

Minyatür a ve b: Sultan III. Ahmet'in Şehzadelerinin Sünnet Düğünü İçin Düzenlenen Şenliklerden, Levni, Surname-i Vehbi-TSMK A. 3593, y.39a; Minyatür c: Dublin Chester Beatty Library' deki Albümden (Erdoğdu-Gedük:2015:290,294)

a b c

Osmanlı maden sanatının en zengin örneklerini oluşturan gruplardan biri, **fincan zarfları**dır. Çok çeşitli malzeme ve formda yapılmıştır. Altın üzerine mineli veya mücevherli, sadece altından üzeri ajur işlemeli, manastır veya Pirizrenkâri gümüş tel örme, yıldız, yeşim veya kan taşından safi abanoz,

tombak, saksonya, kuka veya öd ağacı gibi uzayıp giden bir malzeme zenginliğine sahiptir (Abdülaziz Bey, haz. Arısan-Günay,1995, s.211). 19.yüzyıl Osmanlı toplumunda devlet kademelerinde çalışan paşaların ve ekonomik durumu iyi olan konak sahiplerinin evlerinde çalıştırdıkları hizmetliler arasında kahvecibaşları bulunur ve bu görevliler hane sahibine ve ileri gelen misafirlerine kahvelerini kendi hazırlayarak, konak sahibinin ekonomik gücü doğrultusunda en kıymetli fincan ve zarflarda kahveleri sunar (Demirli-Öztürk,2011:460). Özellikle mücevherli ve altın malzemeli örnekler adeta ev sahibinin zenginliğini gözler önüne sermektedir. Zarfların fincanlara eşlik etmeye başlaması 18.yüzyıl dolaylarında olduğu düşünülmektedir. Çünkü erken tarihli minyatürlerdeki zarfsız fincan betimlemeleri, 17.yüzyıla ait çeşitli arşiv belgelerinden fincanların zarfsız kaydedilmesi ve günümüze ulaşan zarfların büyük bir çoğunluğunun 19.yüzyıla tarihlenmesi bu kanıyı desteklemektedir.

Müzenin kahve kültürüne dair en önemli eserlerinden biri, **fincan kurutma kabı**dır. Ulaşılabildiğimiz kadarıyla taranan etnografya müzelerinin kahve bölümlerinde benzerlerine rastlanılmamış olup, çok yakın örnekler müzayede siteleri ve antikacılarda tespit edilmiştir. Kimi eser sahipleri kabı tanımlarken, *fincan kurutma ya da yıkama kabı* ifadesini kullanmıştır. İncelenen eser müze envanter defterinde de yıkama kabı olarak kaydedilmiş olsa da biz, günümüzde olduğu gibi Osmanlı insanının da bir eşyayı farklı şekiller kullanabileceği ihtimalini göz ardı etmeyerek, kabın ortasında yer alan çukurun, derinliğine rağmen dar ağızlı olması sebebiyle fincan yıkamaya elverişli olmadığını ancak kenarlarına açılan deliklere muhtemelen kancalar yardımı ile asılan fincanların sularının süzülmesini sağladığını düşünüyoruz.

Katalog

Katalog sıralaması kahvenin hazırlanışında izlenilen adımlara göre oluşturulmuştur.

Şekil 7
Tava

Katalog No: 1
Envanter No: 4672
Tür: Tava
Ölçüleri: Ağız çapı 13,5 cm, dip çapı 14 cm ve sap uzunluğu 20 cm
Malzeme: Bakır
Yapım Tekniği: Dövme

Süsleme Tekniği: Kazıma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 13.06.1964

Açıklama: Tavanın merkezde, küçük yarım küre şeklinde bir göbek bulunmaktadır. Dipten ağza doğru daralan tava bakırdan olup, dövme tekniği ile yapılmıştır. İki aşamalı kulpu orta yerinde bulunan çengelle sabitlenmektedir. Tavanın dış yüzeyinde tüm çevreyi dolanan bir bordür bulunmaktadır. Bordürün içinde kazıma tekniği ile stilize edilmiş lale motifleri ve geometrik taramalardan oluşan bir bezeme programı yer almaktadır. Gerek formu gerekse de bezemeli oluşu bir konak sahibine ait olduğunu düşündürmektedir**.**

Tavanın herhangi bir yerinde kitabesi bulunmamaktadır. Ancak 19. yüzyılın sonlarına tarihlenen form, malzeme ve bezeme olarak benzer bir tava British Museum' da bulunmaktadır. İncelenen tavanın da 19. yüzyılda yapılmış olabileceği düşünülebilir.

Şekil 8
Bakır Kahve Tavası, BM, 2013,6008.2 (URL 2)

Şekil 9
Soğudan

Katalog No: 2
Envanter No: 1353-1
Tür: Soğudan
Ölçüleri: Hazne çapı 18 cm, yükseklik:3,2 cm ve oluk ve kulp dahil uzunluğu 27,5 cm
Malzeme: Ceviz ağacı
Yapım Tekniği: Oyma
Süsleme Tekniği: Kazıma, oyma

Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 19.09.1959

Açıklama: Soğudan aynı envanter numarası ile kaydedilmiş değirmen ile alınmıştır. Hazne, oluk ve kulp olarak 3 bölümden oluşan eser, yek pare olarak yapılmıştır. Haznenin içi hariç tüm yüzeyi bezemelidir. Arka yüzeyde-merkezde kazıma tekniği ile yapılmış ,6 yapraklı bir çiçek yer alır. Etrafında yuvarlak bordürde içi geometrik taramalarla doldurulmuş, baklava dilimleri yer almaktadır. Haznenin kenarlarında oyma tekniği ile yapılmış birbirini takip eden, geometrik motiflerden oluşan bezeme programı bulunmaktadır. Dış kenarda eşit aralıklarla yerleştirilmiş, dikdörtgen bir çerçevenin içinde derin oyma tekniği ile yapılmış iki üçgen bulunur. Üçgenler birbirine ters bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Üçgenlerin ortasında ise kazıma tekniği ile yapılmış bal peteği şeklinde taramalar bulunmaktadır. Her iki motifte üçer kez tekrar etmiştir. Çekirdeklerin değirmene rahat boşaltılmasını sağlayan oluk dikdörtgen prizma şeklinde olup ağız kısmı verev kesilmiştir ve dört kenarında da aynı bezeme programı yer almaktadır. Oluğun tam karşısında, ortasında asma deliği bulunan kulpu konumlanır.

Pek çok özel koleksiyonda ve etnografya müzelerinde Osmanlı dönemine ait, benzer formlarda soğudanlar bulunmaktadır. Aşağıda Ankara Etnografya Müzesinden ve özel bir koleksiyondan örnekler bulunmaktadır (Şekil 10,11).

Şekil 10
19. Yüzyıl Ahşap Soğudan Ankara Etnografya Müzesi (Şehitoğlu,2019:61)

Şekil 11
Yılan Formlu Ahşap Soğudan (Bursa, 2015:257)

Ankara örneğinin gövde ve kulp kısımları katalogdaki örnekle benzerlik gösterirken ağız kısımları farklı formdadır. Yılan formlu diğer örnek ise oldukça farklıdır. Ancak hem ahşap sanatındaki mahareti hem de soğudanlardaki form zenginliğini göstermesi bakımından önemlidir.

Şekil 12
Değirmen

Katalog No: 3
Envanter No: 1353
Tür: Değirmen
Ölçüleri: Boyu 16,6 cm, dip çapı 7,1 cm
Malzeme: Pirinç (gövde), demir (çevirme kolu), ahşap (tutamak)
Yapım Tekniği: Dövme
Süsleme Tekniği: Kazıma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 19.9.1959

Açıklama: Gövdesi iki parçalı olan değirmen silindir formludur. Demir malzemeli çevirme kolu orta noktadan katlanır ve uç kısmında ahşap tutamağı bulunur. Düz formlu kapağın üst yüzeyi çiçek motifleri ile bezelidir. Gövde yüzeyi farklı ölçülerde bölümlere ayrılmış olup kazıma tekniği ile yazı bezemelidir. Gövde yüzeyinde okunabildiği kadarıyla:

"Saki icad eyleyen israda tahmiskâr,
Cümle etrafında zeyn etmiş nukûş-ı lalezar
Deryalarla iş etmiş sefirü'l-hayr-i asiya?
Hoş saadetdir nigâr-ı bahr-i demde eylerler küşad
Yıkılub etrafa iksarım? Kuyudat? ...
Eylerim ben .. daim anın vah ü zâr"

Şiiri bulunur. Yazı kuşaklarının arasında lale motifi, üzerinde ise içinde "sene 1172" yazan balık formlu madalyon yer almaktadır. Bu şekilde gövde yüzeyinde yazı bulunan değirmen örnekleri TSM koleksiyonunda (Şekil 13) ve İBB Şehir Müzesi koleksiyonunda bulunmaktadır (Şekil 14).

Şekil 13

Pirinç Kahve Değirmeni /TSM (Turfan, 2015:228-229)

Şekil 14

Pirinç Kahve Değirmeni İBB Şehir Müzesi Env. No:3757 (Demirli-Öztürk,2010:33)

Şekil 15

Değirmen

Katalog No: 4
Envanter No: 7156
Tür: Değirmen
Ölçüleri: Boyu 23,5 cm, dip çapı ise 4,9 cm
Malzeme: Pirinç (gövde), demir (çevirme kolu)
Yapım Tekniği: Dövme
Süsleme Tekniği: Kazıma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 30.12.2011

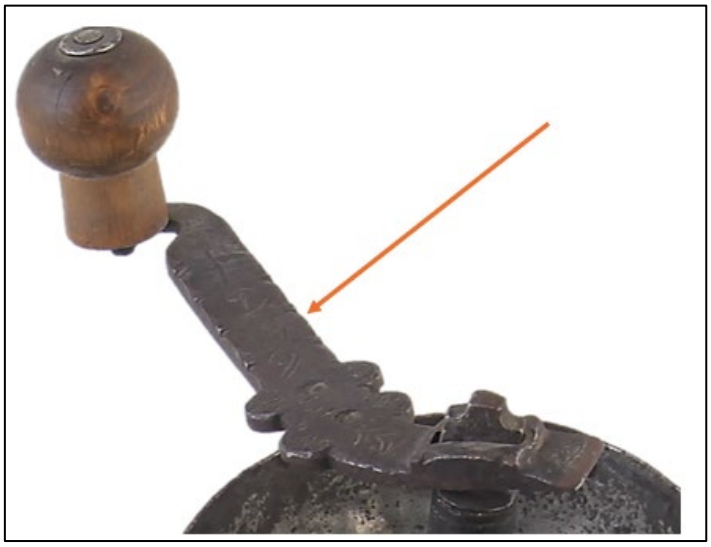
Açıklama: Gövdesi iki parçalı değirmenin gövde kısmı pirinç malzemeli, çevirme kolu ise demirdir. Kol, kapağın içindeki hazneye rahat yerleştirilebilmesi için orta yerinden katlanabilecek şekilde yapılmıştır. Kapağı merkezden basık, yarım küre formundadır. Bu tarz değirmenlerde benzer kapak formu görünür sebebi, kolun yerleştirilebilmesi için en ergonomik formun, yarım küre olmasıdır. Silindirik gövdesi şeritlere bölünmüş ve tüm çevreyi dolanacak şekilde şeritlerin içi çiçeklerle doldurulmuştur. Ayrıca üzerinde Arap harfleri ile "İbrahim Ali" yazmaktadır.

Şekil 16
Tablalı Değirmen

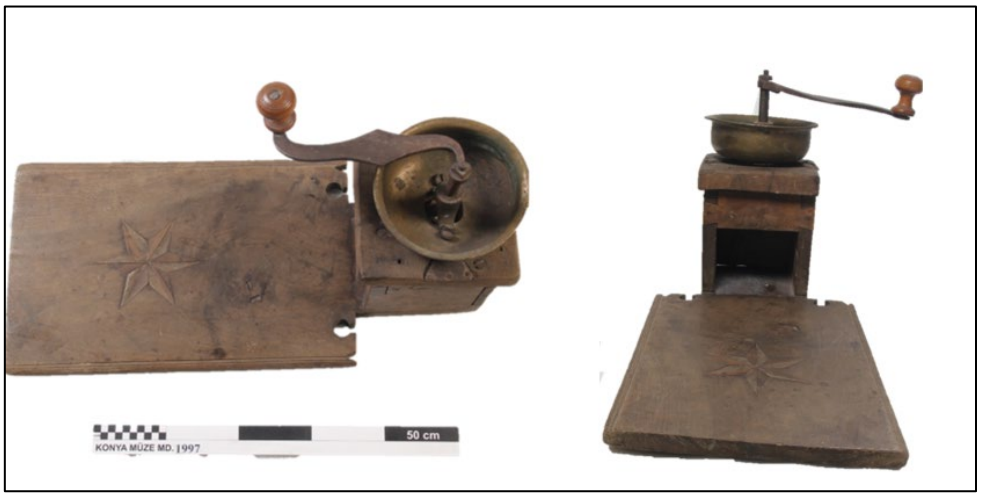
Katalog No: 5
Envanter No: 4429
Tür: Tablalı Değirmen
Ölçüleri: Gövde genişliği 11,5 cm, yüksekliği 15,5 cm, tabla ile bütün ölçüsü 45,5 cm'dir.
Malzeme: Bakır, demir, ceviz ağacı
Yapım Tekniği: Dövme
Süsleme Tekniği: Kazıma, oyma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 13.11.1961

Açıklama: Bu tür değirmenlere "yer değirmeni" de denilmektedir. Gövdesi ve tablası ceviz ağacından, kulpu demirden ve haznesi bakırdan olup farklı malzemeler kullanılmıştır. Gövdesi küp şeklindedir ve ön tarafında kare formlu çekmecesi yer alır. Tablanın gövdeye bitişik kısmı dar ve köşeleri yuvarlatılmış olup, ortan kavislenerek uca doğru hem genişlemektedir. Uç tarafı daha keskin, düz bir şekle sahiptir. Tablanın üzerinde gövdeden uca doğru daralan oluk görünümünde, kenarları testere dişli çıtalar bulunmaktadır. Çevirme kolunun üzerinde stilize edilmiş bitkisel ve geometrik motiflerle bezemelidir (Şekil 17). Tutamağı ahşaptır.

Şekil 17
Beş Kat. No'lu Değirmenin Kulp Detayı



Şekil 18
Tablalı Değirmen



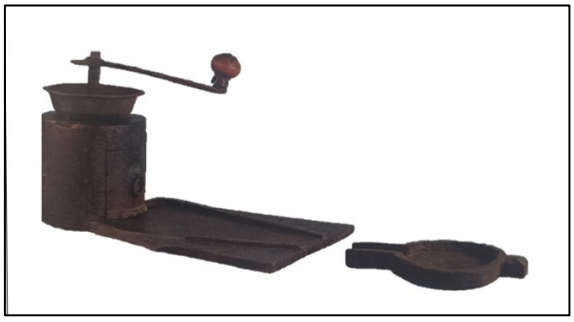
Katalog No: 6
Envanter No: 1997
Tür: Tablalı Değirmen
Ölçüleri: Tablası dahil uzunluğu 65 cm, yüksekliği 36,5 cm dir.
Malzeme: Pirinç, demir, ahşap
Yapım Tekniği: Dövme
Süsleme Tekniği: Kazıma, oyma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 11.10.1974

Açıklama: Değirmenin gövdesi ve tablası ahşap, kahve haznesi pirinç, kolu ise demir olup bu değirmende de farklı malzemeler kullanılmıştır. Öğütülmüş kahvenin toplandığı ahşap gövde kübik formdadır. Ön tarafta kare formlu çekmece yeri bulunmaktadır. Ancak çekmecesi eksiktir. Gövdenin devamında aynı malzemeden yapılmış dikdörtgen formlu tablası devam eder. Tablanın ortasında, oyma tekniği ile yapılmış 6 kollu yıldız bulunur. Çekirdeklerin konduğu pirinç hazne, dövme tekniği ile

yapılmış ve üstten basık, yarım küre şeklindedir. Ucunda ahşap tutamağın yer aldığı çevirme kolu, demir malzemeden olup dövme tekniği ile yapılmıştır. Değirmenin maden parçalarında paslanma, oksitlenme ve delinme, ahşap parçalarında ise çatlak ve çizikler bulunmaktadır.

Bu formdaki değirmen türünden şehirlerin etnografya müzelerinde, özel koleksiyonlarda ve müzayede sitelerinde bulunmaktadır. Aşağıda benzer formda iki örnek görülmektedir. Özellikle TSM (Şekil 19) örneği kat. no:5 numaralı örnekle aynı formdadır ve bu örnekte de soğudan bulunmaktadır.

Şekil 19
TSM EN.25/3942 (Erdoğdu vd, 2015:401)



Şekil 20
Ankara Etnografya Müzesi EN.9369(Şehitoğlu, 2019:64)

Şekil 21
Sedefli Kahve Kutusu

Katalog No: 7
Envanter No: 1373
Tür: Kahve kutusu
Ölçüleri: Uzunluk 17 cm, yan genişlik 10 cm ve yükseklik 14 cm
Malzeme: Ahşap
Yapım Tekniği:
Süsleme Tekniği: Kazıma, sedefli kakma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 04.05.1960

Açıklama: Dikdörtgen prizma şeklinde, kapağı üstten açılabilir sandık formundadır. Her iki yan dar yüzeyinde üzerinde etrafı yapraklarla çevrili, beş taç yapraklı çiçeklerle bezeli, yarım silindir şeklinde çıkmalar bulunmaktadır. Kapağında merkezde baklava dilimi şeklindeki bir çerçeve içinde aslan motifi bulunur. Aslan gövdesinin üzerine güneş, her iki tarafına da beş kollu yıldızlar yerleştirilmiştir. Etrafında sedef kakmalar yer alırken, dört kenara da içinde çiçek ve yapraklı dallarda oluşan bitkisel bezemenin bulunduğu, dikdörtgen formlu çerçeveler yerleştirilmiştir. Ön yüzeyinde, alt ortada, etrafında çiçekli, kıvrımlı dallar bulunan bir kuş ve yuvası bulunmakta olup her iki yana dağıtılan sedef kakma ile hayat ağacı görünümü elde edilmiştir. Dilimli kaidenin her iki köşesinde vazodan çıkan çiçek buketleri yer alır. Vazoların üzerine Latin harfleri ile "N" ve "T" harfleri kazınmıştır. Orta dilimde ise yaprak dallarından oluşan bitkisel bir bezeme içine yerleştirilmiş isim bulunmaktadır. Kaidenin arka ve yan yüzeylerinde de bitkisel bezeme devam eder.

Şekil 22
Sedefli Kutudan Bezeme Detayları

Şekil 23
Taş Kakmalı Kahve Kutusu

Katalog No: 8
Envanter No: 4450
Tür: Kahve kutusu
Ölçüleri: Uzunluk 16,5 cm, yan genişlik 6 cm ve yükseklik 10 cm
Malzeme: Ahşap-ceviz ağacı
Yapım Tekniği:
Süsleme Tekniği: Oyma, kabartma, kakma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 17.01.1962

Açıklama: Dikdörtgen prizma şeklinde kutunun gövdesi iki bölmelidir. Kapağı iki parçalıdır ve her parçanın üzerinde dışa taşkın, üzerinde oyma tekniği ile yapılmış çarkıfelek motifleri bulunan iki kare yer alır. Çarkıfeleklerin dört köşesine yivlerin içine kırmızı taşlar yerleştirilmiştir. Ancak bu taşlardan sadece ikisi kalmıştır. Kapak ayrılabilir şekilde yapılmıştır. Kutunun ön yüzeyinde merkezde, kapaktaki çarkıfeleklerin büyük ölçeklisi yer almaktadır. Etrafı birbirini takip eden, yarım ay motifleri ile çevrilmiştir. İki köşeden merkeze aşağı merkeze doğru uzanmış stilize edilmiş selvi ağaçları yerleştirilmiş olup ana motiflerin yanlarına karanfiller bulunmaktadır. Ön yüzeyde de çarkıfeleğin etrafına kırmızı taşlar, çarkıfeleğin ortasına ve köşelere sarı madenler kakılmıştır.

Şekil 24

Kahve Kutusu Karşılaştırmaları (Kayseri Müzesi ve Adana Etnografya Müzesi)

Kayseri müzesinde bulunan örnek kat. no: 8 ile benzer bezeme özellikleri gösterirken Adana'daki örnek de iki hazneli olması ile benzerdir.

Şekil 25

Cezve

Katalog No: 9
Envanter No: 2839
Tür: Cezve
Ölçüleri: Yüksekliği 16 cm, dip çapı 10 cm ve sap uzunluğu 21,5 cm
Malzeme: Bakır
Yapım Tekniği: Dövme
Süsleme Tekniği: Kazıma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 17.6.1981

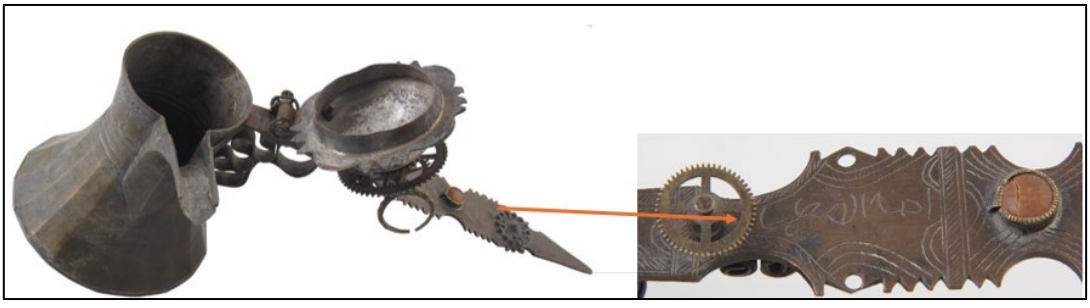
Açıklama: Yuvarlak düz dipli tabanı, yukarıya doğru eğimli bir şekilde daralıp, ağız kısmında tekrar genişlemektedir. Ağzı gövdesine göre büyük ölçekli ve olukludur. Yarım kubbe formunda kapağı ve kapağının ortasında tutamağı bulunur. Boyun kısmında kazıma tekniği ile yapılmış geometrik taramalardan oluşan bezeme yer alır. Dövme tekniğinde yapılmış demir sapı katlanabilmektedir.

Şekil 26
Mekanik Tasarımlı Cezve

Katalog No: 10
Envanter No: 4483
Tür: Cezve
Ölçüleri: Yüksekliği 22 cm, dip çapı 13 cm ve sap uzunluğu 23 cm
Malzeme: Bakır
Yapım Tekniği: Dövme
Süsleme Tekniği: Kazıma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 20.6.1962

Açıklama: Form ve bezeme olarak oldukça gösterişli ve farklıdır. Yuvarlak düz dipli olup, boyna doğru daralmakta ağız tarafında tekrar genişlemektedir. Gövde belirli aralıklarla yivlendirilmiştir. Ağzı zemine dik açılı, oluk şeklindedir. İki aşamalı yarım küre şeklindeki kapağın üzerinde, biri büyük diğeri küçük saat çarkına benzetilmiş iki dişli bulunur, tepesinde ise yuvarlak tutamağı yer alır. Gövdede yer alan yivlerle elde edilen yapısal bir bezemenin yanı sıra kazıma tekniği ile yapılmış şeritler halinde geometrik taramalar bulunmaktadır. Ucu sivri, kenarları dişli sapın üzerinde ortasında kakma tekniği ile yerleştirilmiş turuncu renkli taş yer alır. Zengin işçilikli bu cezvenin benzeri 25 2890 env. no ile kayıtlı TSM örneğidir.

Şekil 27
On Kat. No.'lu Cezveden Detay



Şekil 28
Gaga Ağızlı Cezve ve Bezeme Detayı

Katalog No:11
Envanter No: 4192
Tür: Cezve
Ölçüleri: Yüksekliği 14,5 cm, dip çapı 8,5 cm ve ağız çapı 6 cm
Malzeme: Pirinç
Yapım Tekniği: Dövme,
Süsleme Tekniği: Kazıma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 20.8.1960

Açıklama: Düz dipli, armudi gövdeli, dar boyunlu cezve gaga ağızlıdır. Yarım daire şeklindeki kulpu gövdeye perçinle birleştirilmiştir. Bu hali ile maşrapaya benzer bir görünümdedir. Gövdesinde iki hançer yaprağının ortasında, beyzi formlu madalyonun içinde üç tane palmet bulunmaktadır. Madalyonun ucunda yine bir palmet yer alır. Ağız tarafında lale çanağı formunda bordürler içinde, çiçek ve rumi dizisi, kenarında ise tek sıra halinde yaprak sırası dolanmaktadır.

Şekil 29

Topkapı Sarayı Müzesinde 18-19. Yüzyıl Cezve Örnekleri (Örnek a, b, c:Milli Saraylar Araştırma Birimi'nin İzni ile; Örnek d; (Erdoğdu vd, 2015:404)

Şekil 30

Körük

Katalog No: 12
Envanter No: 4394
Tür: Ateş körüğü
Ölçüleri: Eni 16 cm, uzunluğu 45,5 cm

Malzeme: Ceviz ağacı, meşin-deri
Yapım Tekniği:
Süsleme Tekniği: Oyma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 07.05.1961

Açıklama: Daire şeklindeki üst kapak, merkezde hafif dışa taşkındır. Yüzeyinde oyma tekniği ile yapılmış geometrik ve bitkisel motiflerden oluşan bir bezeme programı bulunmaktadır. En tepede, merkezde 15 yapraklı gülçe şeklinde çiçek motif, stilize edilmiş dallarla çevrelenmiştir. Sonrasında sırasıyla, eğik çizgi şeklindeki taramalardan oluşan sırayı, stilize edilmiş rumiler ve yaprakların yer aldığı kalın bordür takip eder, en dışta ise içinde peş peşe sıralanmış, eğik çizgilerin yer aldığı son sıra ile kompozisyon tamamlanır.

Şekil 31
Kaideli Stil Örneği

Katalog No: 13
Envanter No: 4714
Tür: Stil
Ölçüleri: Yüksekliği 11 cm, ağız çapı 24,5 cm
Malzeme: Pirinç
Yapım Tekniği: Dövme, döküm
Süsleme Tekniği: Kabartma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 07.07.1964

Açıklama: Yuvarlak yüksek kaide eşit aralıklarla dilimlenerek hareket kazandırılmıştır. Kenarlarında eğilmelere başlayan kaide gövdeye vida ile bağlanmıştır. Yarı küresel kaide istiridye kabuğu gibi dilimlenmiştir. Bu dilimlere yapraklı çiçekler ve üzüm gibi bitkisel bezemeler

bulunmaktadır. Gövdeden askıya geçiş dört eşit parçaya bölünmüş, baklava dilimli plakalar ve zincilerden oluşmuştur. Plakaların üzerinde de kabartma tekniği ile yapılmış bitkisel bezeme bulunmaktadır. Askı kancası su damlası formundadır ve askı ile zincirleri bağlayan panelin, yarı küresel, kenarları dilimli ve üzeri bitkisel motiflerle bezenmiştir.

Şekil 32
Stil

Katalog No:14
Envanter No: 4716
Tür: Stil
Ölçüleri: Yüksekliği 11,5 cm, ağız çapı 24 cm ve dip çapı16 cm
Malzeme: Pirinç, bakır
Yapım Tekniği: Dövme, döküm
Süsleme Tekniği: Kabartma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 07.07.1964

Açıklama: düz dipli, yarı küresel gövdelidir. Gövdenin yan kenarlarında ajur tekniği ile yapılmış birbirini takip eden bezeme programı bulunmaktadır. Üç eşit aralığa yerleştirilmiş zincirlerle, askı kancasına ulaşmaktadır. Yer yer ezilmeler ve ajurlu bezemede eksiklikler bulunan stil oldukça kötü durumdadır.

Şekil 33
Kahve Tepsisi

Katalog No: 15
Envanter No: 1622
Tür: Tepsi
Ölçüleri: Ağız çapı 25,5 cm, yükseklik 0,9 cm
Malzeme: Bakır
Yapım Tekniği: Dövme
Süsleme Tekniği: Kazıma
Müzeye Geliş Şekli: Nakil
Geliş Tarihi: 12.10.1973

Açıklama: Ankara Arkeoloji Müzesinden nakledilmiştir. Merkezde kazıma tekniği ile yapılmış altı küçük altı büyük kollu on iki kollu yıldız yer alır. Yıldız iki sıra dairesel çizgi ile çevrelenmiş aradaki boşluklar çizgisel taramalarla doldurulmuştur. Etrafında eşit aralıklarla yerleştirilmiş, maden sanatında özellikle lengerlerde sıklıkla karşımıza çıkan, beş adet sonsuzluk motifi yer almaktadır. Bezeme en dışta yer alan, içi dikey çizgilerle doldurulmuş bir bordürle son bulmaktadır. İncelenen tepsinin kompozisyon programı aşağıdaki iki örnek ile benzerdir.

Şekil 34
Geç Osmanlı Dönemi Kahve Tepsileri-Ankara Etnografya Müzesi (Şehitoğlu,2019:113-114)

Şekil 35
Mavi-Beyaz Kahve Fincanı

Katalog No: 16
Envanter No: 5280
Tür: Fincan
Ölçüleri: Yüksekliği 4,7 cm, dip çapı 3,5 cm, ağız çapı 9 cm
Malzeme: Porselen
Yapım Tekniği:
Süsleme Tekniği: Sır altı boyama
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 17.11.1967

Açıklama: Yarım küre şeklindeki fincan, geniş ağız çapı ile kâse formuna yakın bir şekle sahiptir. Dış yüzeyinde beyaz zemin üzerine, mavi ve lacivert renklerin kullanıldığı geometrik motiflerden oluşan bir bezeme programına sahiptir. İç yüzeyinde merkezde damla şeklinde üç nokta yer alırken kenarda da birbirini takip eden iki daire bulunmaktadır. TSM' de bu bezeme ve formda oldukça fazla fincan örneği bulunmaktadır.

Şekil 36
Gümüş Zarf ve Fincan Takımı

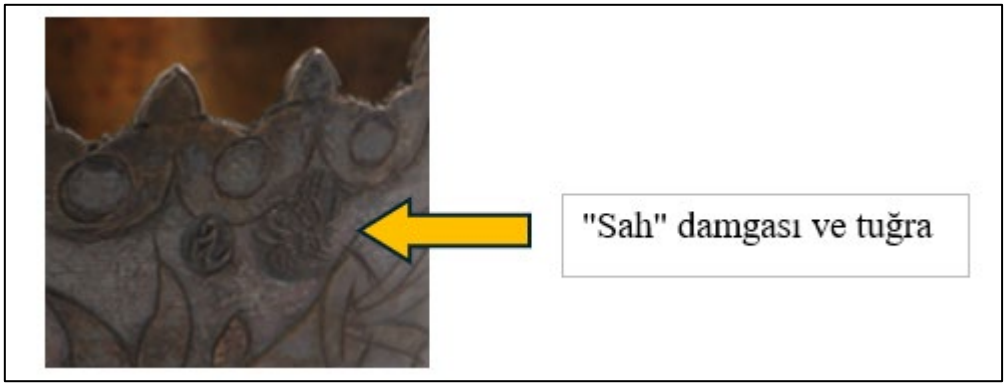
Katalog No: 17
Envanter No: 5527
Tür: Fincan-zarf
Ölçüleri: Fincanların ağız çapı 6,1 cm yüksekliği ise 4,7 cm, Zarf; ağız çapı 5,3, dip çapı 2,6 cm ve yüksekliği 4,4 cm'dir

Malzeme: Porselen, gümüş
Yapım Tekniği: Dövme
Süsleme Tekniği: Kazıma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 11.1.1970

Açıklama Fincan için; Dipten ağza doğru genişleyerek devam eden, beyaz hamurlu, kulpsuz porselen fincanların, ağız kısmı daire şeklinde altın yaldızla kaplanmıştır. Gövdelerinde yeşil yaprakların arasında iki tane pembe gül bulunmaktadır. Bu şekilde beyaz zemin üzerinde bütün halinde çiçek motiflerinin kullanıldığı farklı müzelerde yer alan örneklerden anlaşılmaktadır (Şekil 38b).

Zarf için; Kadeh formundaki zarfın kaidesinde kesik çizgilerden oluşan zikzaklar tüm çevreyi dolanır. Yarı, basık küre şeklindeki gövdenin üzerinde kıvrımlı dallar arasında zambak olduğu düşünülen çiçek motifleri yer almaktadır. İşli ağız kısmı etrafını dolanan palmet dizisi ile elde edilmiştir. Bu palmet dizinin hemen altında tuğra ve gümüş olduğunu gösteren "sah" damgası bulunmaktadır (Şekil 37).

Şekil 37
Zarftan Tuğra ve Gümüş Olduğuna Dair Damga Detayı



Şekil 38
Fincan Karşılaştırma Örnekleri (Görsel a: Erdoğdu vd, 2015:379; Görsel b: Şehitoğlu, 2019:76)

Şekil 39
Fincan Zarfı (1)

Katalog No: 18
Envanter No:3096
Tür: Zarf
Ölçüleri: Yüksekliği 5,3 cm, ağız çapı 5,6 cm ve dip çapı 2,8cm
Malzeme: Pirinç
Yapım Tekniği: Dövme
Süsleme Tekniği: Kabartma
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 07.12.1983

Açıklama: Dilimli, yüksek kaidenin ortasında yükselen koni formundaki zarfın dış yüzeyi, kabartma tekniği ile yapılmış bitkisel motiflerden oluşan bir bezeme programına sahiptir.

Şekil 40
Fincan Zarfı (2)

Katalog No: 19
Envanter No: 4242
Tür: Zarf
Ölçüleri: Yüksekliği 5,1 cm, ağız çapı 5,2 cm ve dip çapı 2 cm
Malzeme: Gümüş
Yapım Tekniği: Dövme
Süsleme Tekniği: Kabartma, ajur
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 28.09.1960

Açıklama: Tüm yüzeyi oksitlenmiş eser, kare bir kaidenin üzerinde yükselen dilimli ayak ile konik formdaki gövdeden oluşur. Gövdede kabartma tekniği ile yapılmış yaprak ve çiçek motifleri yer alır. Ağızda kısmında yer alan ajur tekniği ile motifler belirginleştirilmiş ve kompozisyon hareketlendirilmiştir.

Şekil 41
Fincan Zarfı ve Detay (3)

Katalog No:20
Envanter No: 4405
Tür: Zarf
Ölçüleri: Yüksekliği 5 cm, ağız çapı 5 cm ve dip çapı2,8cm
Malzeme: Pirinç
Yapım Tekniği: Dövme
Süsleme Tekniği: Ajur, kazıma
Müzeye Geliş Şekli: Nakil
Geliş Tarihi: 27.06.1961

Açıklama: Farklı uzunluklardan oluşan dilimli yüksek kaide, koni şeklindeki gövdeye bağlanır. Zarfın gövde yüzeyinde kazıma tekniği ile yapılmış, uca doğru daralarak sonlanan stilize edilmiş yaprak motifleri bulunur**.** Ağız kısmında ise tüm çevreyi dolanan, ajur tekniği ile art arda gelen sarmaşık yaprakları ile zarf sonlanır.

Şekil 42
Fincan Zarfı (4)

Katalog No: 21
Envanter No: 1779
Tür: Zarf
Ölçüleri: Yüksekliği 5,4 cm, ağız çapı 4,9 cm, dip çapı 2,2
Malzeme: Pirinç
Yapım Tekniği: Dövme
Süsleme Tekniği: Ajur, kabartma
Müzeye Geliş Şekli: Nakil-Ankara Etnografya Müzesi
Geliş Tarihi: 12.10.1973

Açıklama: Diğer zarflarla benzer şekilde dilimli kaide ve koni şeklindeki gövdeden oluşur. Kaidesi gövdeye lehimle bağlanmıştır. Gövde yüzeyinde ajur ve kazıma teknikleri ile yapılmış yaprakların arasına yerleştirilmiş üzümlerden oluşan bitkisel bezeme yer alır. Ağız kısmı sekiz eşit dilimden oluşur. Eserde yer yer ezilmeler ve oksitlenmeler bulunmaktadır.

Şekil 43
Farklı Koleksiyonlardan Fincan Zarfları (URL-3- URL-4)

Dilimli, yüksek kaideli konik formlu fincan zarflarının oldukça yaygın olduğu görülmektedir. Ajur tekniğinin zarf bezemelerinde oldukça sık kullanıldığı, çok sayıdaki örnekten anlaşılmaktadır.

Şekil 44
Fincan Kurutma Kabı

Katalog No:
Envanter No: 7190
Tür: Fincan Kurutma Kabı
Ölçüleri: Yüksekliği 8,5 cm, ağız çapı 25,5 cm, dip çapı 10,5 cm
Malzeme: Seramik
Yapım Tekniği: Çark
Süsleme Tekniği: Tek renk sırlı
Müzeye Geliş Şekli: Satın alma
Geliş Tarihi: 07.07.1964

Açıklama: Yeşil sırlı seramik kap kırmızı hamurludur. Alt kısmı yarım daire şeklinde ve düz diplidir. Yayvan ağız kısmı dışa taşkındır. Üzerinde fincanların asılabilmesi için beş adet delik bulunmaktadır. Yeşil renkli sır kabın içine ve ağız kenarına yapılmıştır. Dış yüzeyi sırsızdır.

Şekil 45
Çanakkale Yapımı Osmanlı Dönemi Fincan Kurutma Kabı Giz Müzayede (URL 5)

Şekil 46
Çanakkale Yapımı Osmanlı Dönemi Fincan Kurutma Kabı Bayrak Müzayede (URL 6)

Her iki örnekte Çanakkale yapımı olarak belirtilmiş ve 1800 yıllarına tarihlendirilmiştir. Form olarak şekil 45'teki eser Konya örneği ile birebir aynıdır. Merkezdeki yarım koni şeklindeki derin oyuğun ağzı yukarı çekiktir ve dış kenar düzdür. Şekil 46'da ki örneğin dış kenarları testere dişli olup, merkeze doğru herhangi bir eğim olmadan düz devam eder. Delik sayısı hem Konya örneğine hem de diğer örneğe göre daha fazladır. Büyük boy olarak tanımlanmıştır. Buradan bu eşya türünün, farklı ebatlarda yapılarak fincan sayılarının değişebildiği anlaşılmaktadır. İncelenen üç örnekte tonları farklı olsa da yeşil renkli sırlıdır.

SONUÇ

Osmanlı devletinde kahvenin, yalnızca bir içecek olmadığı, aynı zamanda sosyal ilişkileri, sanat üretimini ve estetik anlayışı derinlemesine etkilediği görülmektedir. Bu etkileşim örneklemimiz olan Konya Etnografya Müzesi'nde yer alan bir grup eserde de kendini göstermektedir. Kahve etrafında gelişen bu kültürün sonucu olarak yapılan bu eşyalar, işlevselliğinin ötesinde sanatsal değer taşımaktadır. Kahve takımları, değirmenler ve fincan zarfları gibi farklı türdeki eserler hem maden, ahşap ve seramik gibi farklı sanat dallarına dair değerli işçilik örnekleri vermekte, hem de Osmanlı insanının bu içeceği hazırlarken, sunarken ve içerken kullanılan her eşyayı nasıl özelleştirildiği göstermektedir.

İncelen eserler arasında, kat.no.:20 (4405 env.no) ve kat.no.:21 (1779 env.no) fincan zarfları dışında tamamı satın alma yoluyla müzeye gelmiştir. İşçilik ve malzeme bakımından oldukça zengin olan eserler Topkapı Sarayı Müzesi gibi saray eşyalarının sergilendiği müzelerdeki eserlerle benzerdir. Bu eserlerin satın alma yolu ile müzeye kazandırılması, öncesinde bu eserlere sahip olan ve kullanan Konya halkının ince zevkine ve ekonomik olarak refah düzeyine dair ipucu vermektedir. Elbette tüm eser sahiplerinin Konyalı olduğundan emin olamayız. Ancak müzelere eser alım kuralları kapsamında bu eşyaları kullanan kişilerin Konyalı veya en azından civarı şehirlerde mukim oldukları kabul edilmektedir. Payitahttan uzak bir şehirde saray ve İstanbul konaklarındaki örneklere yakın eserlerin bulunması, Anadolu'nun İstanbul'dan çok da uzak bir yaşam şekli sürmediği, en azından ekâbirin benzer yaşam şekline ya da eşyalara sahip olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca incelen eserler Konya Etnografya Müzesinin koleksiyonunun zenginliğini de göstermiştir. Özellikle şekil 1'deki tam takım kahve kutusu ve şekil 44 'deki fincan yıkama kabı bu fikri desteklemektedir.

Müze koleksiyonundan incelenen tava, farklı yapım teknikleri ve bezemesi ile maden sanatı için önemli bir örnektir. Kahve değirmenlerinin iki farklı formundan seçilen örnekler, bezeme ve malzeme özellikleriyle sahiplerinin konaklarda yaşayan ve kahve içimine önem veren insanlar olduğunu göstermektedir. Oyma tekniği ile yapılan soğudan, sedef ve taş kakmalı kahve kutuları, ahşap sanatına dair önemli örnekler teşkil etmekte ayrıca farklı illerdeki benzerleri ile Osmanlı kahve kültürünün ne kadar zengin olduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra bu kültür öğelerinin, üslup birliği içinde olduğu görülmektedir. Fincan ve fincan zarfları ise klasik dönemden itibaren kullanılan form ve bezemeleri yansıtmaktadır. Çok sık karşılaşılmayan eşya türlerinden olan fincan kurutma kabı önemli bir örnektir. Fincanları yıkamak ya da kurutmak için bile ayrı bir eşya türünün yapılması bu içeceğe ve kültürüne verilen önemi bir kez daha gösterir.

Sonuç olarak incelenen eserler Konya ve civarında özetle Anadolu'da maden, ahşap ve seramik sanatlarının ne kadar gelişmiş olduğunu göstermektedir. Ayrıca eserler üzerinden, özellikle yazılı değirmenler ve kişiselleştirilmiş kahve takımı gibi örneklerle, Konya' da kahve kültürünün önemsendiği anlaşılmıştır. Sınırlı sayıdaki örnekle en azından Anadolu için kahveye dair bir üslup birliğinden söz edilebilir. Ancak Osmanlı coğrafyasının farklı bölgelerine ait eserlerin inceleneceği gelecek çalışmalar, bu eserlerin farklı coğrafi bölgelerdeki üslup farklılıklarının olup olmadığını ortaya koyarak Osmanlı kahve kültürüne dair daha derinlemesine analizler sunabilir.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%100)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%100)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%100)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%100)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%100)

Finansal destek beyanı

Yazar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar çatışması

Çıkar çatışması yoktur.

REFERANSLAR

Atabay, S. (2017). *19.yy. Türk Resim Sanatında Batı Tarzı Figür Anlayışı*, Dicle Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Erdoğdu, A., Gedük, S. (2015). *Çin Porseleni Fincanlar*. Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü. Ed. Ersu Pekin, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Topkapı Sarayı Müzesi ile Türk Kahvesi Kültürü ve Araştırmaları Derneği Yayını (283-301)

Erdoğdu A., Günyol, H., İpek, S., Kalfazade, S. (2015). *Kahve Nesneleri Sözlüğü*. Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü. Ed. Ersu Pekin, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Topkapı Sarayı Müzesi ile Türk Kahvesi Kültürü ve Araştırmaları Derneği Yayını. (384-441)

Gürsoy, D. (2004). *Tarihin Süzgecinde Mutfak Kültürümüz*. İstanbul: Oğlak Güzel Kitaplar

Heise U. (2001). *Kahve ve Kahvehane*, Ankara: Dost Kitabevi

Işıkhan, S. Serap (2011). *Türk Kahvesi Geleneği ve Kahve Fincanları.* Türk Kahvesi Kitabı, Ed. Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi. (407-420)

Kahraman, S. Ali (2015). *Osmanlı'da Kahve ve Kahvehane*, Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü. Ed. Ersu Pekin, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Topkapı Sarayı Müzesi ile Türk Kahvesi Kültürü ve Araştırmaları Derneği Yayını. (43-117)

Karhan, J. (2021). Toplumsal ve Kültürel Bir İçecek: "Türk Kahvesi". Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 1(52), 149-165. https://doi.org/10.17498/kdeniz.998437

Karpuz, H. (2002). *Konya Etnografya Müzesi*. Dib İslam Ansiklopedisi. c.26, (193-194)

Koçak, Raşit (2011). *Kahve Kutuları*. Türk Kahvesi Kitabı, Ed. Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi. (422-454)

Muşmal, H. (2014). *Konya Asar-ı Atike Müzesi*, Ed: M Ali Orak, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültürü Yayınları:7-10

Lady Montagu (2009). *Şark Mektupları.* Çev: Asude Savan, İstanbul: Antik Şark Klasikleri

Parode, M. J. (1997).*18.Yüzyılda İstanbul*, Çev. Bedriye Şanda, İstanbul: İnkılap Kitapevi

Sağıroğlu Arslan, A., Şahiner, N., (2022). *Kayseri Müzesi'ndeki Kahve Kutuları.* 26. Uluslararası Orta çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Mersin: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını

Serim, O. (2015). *Bitkiden İçeceğe Kahvenin Hikayesi*, Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü. Ed. Ersu Pekin, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Topkapı Sarayı Müzesi ile Türk Kahvesi Kültürü ve Araştırmaları Derneği Yayını. (21-31)

Tarım, Z. (2015). *Osmanlı Devlet Teşrifatında Kahve İkramı*, Bir Taşım Keyif Türk Kahvesinin 500 Yıllık Öyküsü. Ed. Ersu Pekin, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Topkapı Sarayı Müzesi ile Türk Kahvesi Kültürü ve Araştırmaları Derneği Yayını, S.199-215

Yıldız, C. (2002). *Türk Kültür Tarihinde Kahve ve Kahvehane*, Türkler Ans. Ed. H. Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca. C.10, (635-640) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları

Yılmaz, E. (2023). *Adana Müzesinden Örneklerle Osmanlı Döneminde Kahve Kültürü*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Yıl: 2023 Cilt: 32 No: 2.(805-820) Https://Dergipark.Org.Tr/Tr/Pub/Cusosbil

URL 1: https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/konya/gezilecekyer/etnografya-muzesi640096 Erişim:3.5.2024/18:14)

URL 2: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2013-6008-2, Erişim tarihi: 18.3.2024

URL 3: Antikalar, 2024: https://www.antikalar.com/osmanli-sarayi-hazinesiden-fincan-zarflar Erişim tarihi: 18.5.2024/ 19:19).

URL 4: https://www.endulusmuzayede.com/en/product/8370429/osmanli-donemi-tugrali-sah-damgali-gumus-fincan-zarfi-31gr Erişim tarihi: 22.11.2024/19:30

URL 5: https://www.gizmuzayede.com/en/product/5811549/osmanli-donemi-canakkale-imalati-seramikten-mamul-fincan-kurutucu-8x23-cm Erişim tarihi: 4.10.2024/16:05

URL 6: https://www.bayrakmuzayede.com/osmanli-donemi-1800-baslari-canakkale-yapimi-sirli-fincan-kurutmaligi.html Erişim tarihi: 4.10.2024 / 16:24

EXTENDED ABSRACT

Historical research on Turkish coffee culture and sociological approaches in modern times show that the process that started with the Ottomans continues today and that this drink is very important for Turks. It is one of the cultural elements that made the Turkish name known to the world with its cooking and presentation methods. This cooking and presentation style unique to the Turks has created a group of goods that have developed around it. The skilled craftsmen of the Ottoman people created works of high artistic value made of many materials such as metal, wood and ceramics. While the utensils used in the kitchen, that is, in the background, were relatively undecorated and plain, the utensils used in the presentation, especially for serving others, were decorated and flamboyant. In this context, the tools and utensils used in the preparation of Turkish coffee, every stage of which is prepared with a ceremonial approach, have revealed quite flamboyant works. There are many examples of cup envelopes decorated with precious stones, pearls and jewels on precious metals such as gold and silver. In addition, the incense used to serve coffee added diversity to the incense burners, which are among the most spectacular works of mining art today. Turkish coffee takes place at the beginning of important events of human life, such as the establishment of a friendship, the first step in the establishment of a family, and the ceremony of asking for a girl. After drinking coffee, the curiosity about the unknown is satisfied with a sweet conversation.

This study examines the rich cultural and artistic heritage of Ottoman coffee culture through a selection of artifacts from the Konya Ethnography Museum. As a pivotal trade and cultural hub during both the Seljuk and Ottoman periods, Konya offers a significant perspective on the evolution of coffee culture in Anatolia.

The Ottoman Empire's adoption of coffee in the 16th century created a unique sociocultural phenomenon that extended beyond mere consumption. Coffee houses became central spaces for socialization, second only to mosques, and coffee itself was integral to rituals like engagements and fortune-telling. The ceremonial preparation and presentation of coffee were accompanied by the production of specialized items, including roasting pans, grinders, cups, and decorative coffee sets, reflecting the aesthetic values and craftsmanship of the era.

The Konya Ethnography Museum, with its diverse collection, showcases the depth of this cultural tradition. The selected artifacts in this research—ranging from intricately carved wooden grinders and elegant coffee pots to porcelain cups and ornamental zarfs—demonstrate the convergence of utility and artistry. Each object was analyzed for its material, decoration, and historical context, shedding light on the preferences and lifestyles of the Ottoman people in Konya.

Significant artifacts include a complete coffee kit made of walnut wood, featuring a grinder, cezve, and cups, alongside personalized items with inscriptions. These reveal not only the aesthetic refinement but also the personal attachment of the owners to their coffee rituals. The study highlights the parallels between these objects and similar artifacts from the Topkapı Palace and other prominent collections, suggesting a shared cultural and artistic ethos between the imperial center and provincial areas like Konya.

This research also underscores the underexplored potential of such museum collections to provide insights into regional variations of Ottoman coffee culture. By cataloging these artifacts and comparing them with similar objects in other collections, the study aims to contribute to the broader literature on Ottoman material culture and coffee's sociocultural significance.

The artifacts, roasting pan, cooler, mill, coffee box, coffee pot, coffee pot, cup and cup envelopes, style, tray, cup washing container are given chronologically by discussing the preparation process of coffee starting from the bean.

It is an unofficial but accepted idea today that Istanbul, the capital of the Ottoman Empire, was rich in works of art and had a duty to spread culture. A new idea or new life style empire spreads from the capital. It is noteworthy that an Anatolian city like Konya has works of art with similar craftsmanship to Istanbul palace furnishings. In this context, the process from the roasting of the beans to the cups is discussed. Decorated pans, four mills in different forms, two coffee boxes, one with mother-of-pearl and the other with stone inlay, coffee pots in various forms, style examples, cups and cup envelopes. The tray on which the cups were carried and the cup washing container, which we have not seen elsewhere. These items, which we have evaluated individually, are important examples of coffee culture in terms of form, material and decoration.

Museums and private collections in different cities should be scanned to determine whether there are differences in the form, decoration and materials of objects related to coffee culture.

NEU PRESS

konya sanat

Sayı: 7 Yıl: 2024 | Araştırma Makalesi | e-ISSN: 2667-789X

Caravanserais on Konya-Beyşehir Road in the Context of Urban Tourism

Sacide AKIN

Dr., Istanbul Commerce University, Faculty of Architecture and Design, Department of Interior Architecture and Environmental Design, İstanbul, Türkiye

Article Info

Received: 03.06.2024
Accepted: 26.07.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Urban Tourism,
Caravanserais,
Konya-Beysehir,
Cultural Heritage.

ABSTRACT

Tourism in cities has been around since Mesopotamian times and has survived throughout history. Cities are centers of attraction with their history, culture, entertainment and shopping venues, sports and artistic events. Increasing the diversity of tourism positively affects the development of cities. During the Anatolian Seljuk period, caravanserais on trade routes met the need for accommodation. People who went to another city for trade, military purposes or for sightseeing used the caravanserais. Today, caravanserais have been replaced by hotels. Each of the caravanserais that have survived to the present day as cultural heritage has the potential to affect urban tourism. Konya, the capital of the Anatolian Seljuk period, contains very strong parameters with its caravanserais. In this article, 'Altunapa', 'Kuruçeşme' and 'Kızılören' caravanserais, which are located on the Konya-Beyşehir road of the trade route extending from Konya to Antalya, are evaluated in the context of urban tourism. The characteristics of the three caravanserais are given through literature, plans and photographs, and they are associated with urban tourism. As a result, it is stated that caravanserais have a very important place in Konya's urban tourism and will increase the tourism potential of the city. In this context, it is aimed to contribute to urban tourism research, which has entered the agenda of different disciplines after the 90s and aroused interest in the academic field, by developing a perspective in the architectural discipline.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Kent Turizmi Bağlamında Konya-Beyşehir Yolundaki Kervansaraylar

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 03.06.2024
Kabul Tarihi: 26.07.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Kent Turizmi,
Kervansaraylar,
Konya-Beyşehir,
Kültürel Miras.

ÖZET

Kentlerde turizm, Mezopotamya döneminden beri vardır ve tarihin her döneminde varlığını korumuştur. Şehirler, tarihi, kültürü, eğlence ve alışveriş mekanları, spor ve sanatsal etkinlikleriyle bir cazibe merkezidir. Turizmin çeşitliliğini artması, şehirlerin gelişimini olumlu yönde etkilemektedir. Anadolu Selçuklu döneminde, ticaret yolları üzerindeki hanlar, konaklama ihtiyacını karşılamaktaydı. Gerek ticaret için gerek askeri amaçlı gerekse gezip görmek için başka bir şehre gidenler, hanları kullanmışlardır. Günümüzde kervansarayların yerini oteller almıştır. Kültürel miras olarak günümüze ulaşan hanların her biri kent turizmine etki edecek potansiyele sahiptir. Anadolu Selçuklu döneminin başkenti olan Konya, sahip olduğu hanları ile çok güçlü parametreler içermektedir. Makalede, Konya'dan Antalya'ya uzanan ticaret yolu güzergahının Konya-Beyşehir yolunda yer alan ve günümüze ulaşan 'Altunapa' 'Kuruçeşme' ve 'Kızılören' hanları kent turizmi bağlamında değerlendirilmiştir. Üç hanın özellikleri literatür, plan ve fotoğraflar üzerinden verilerek, kent turizmi ile ilişkilendirilmiştir. Sonuçta, Konya'nın kent turizminde hanların çok önemli bir yer tuttuğu ve şehrin turizm potansiyelini arttıracağı ifade edilmektedir. Bu bağlamda 90'lı yıllardan sonra farklı disiplinlerin gündemine giren ve akademik alanda ilgi uyandıran kentsel turizm araştırmalarına, mimari disiplinde bir bakış geliştirerek katkıda bulunulması amaçlanmıştır.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Akın, S., (2024). Caravanserais on Konya-Beyşehir road in the context of urban tourism. *Journal of Konya Art,* 7, 181-192. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.48

***Corresponding Author:** Sacide AKIN, *akinsacide@gmail.com*

INTRODUCTION

The rapid growth of cities, intensive population increases and rapidly developing technology have brought cities and their formation and transformation processes to a new point. This change in cities has also affected tourism and its users (Ateş et al., 2021).

The phenomenon of tourism, which first entered cities with the Sumerians during the Mesopotamian period, has continued until today with the travels organized by those who want to experience the culture, music, art, architecture, etc. offered by cities. The increase in activities and diversity has enabled cities to find a place on tourism maps (Mafi & Mesgarani, 2013).

Although urban tourism dates back to ancient times, it has started to attract attention after the 90s. The rapid increase in urbanization and cultural transformation under the influence of globalization have necessitated a reassessment of the tourism phenomenon in cities. This process has also affected the academic field of different disciplines and increased the interest of geographers, architects and urban planners in urban tourism research (Pearce, 2001).

With the increasing interest in urban tourism in scientific studies, planning units, local government incentives, supply-demand balances have emerged. In a globalized world, with the formation of social networks that provide information and facilitate the dissemination of information, cities have become a node independent of distances. The urban hierarchy that has emerged as a result of globalization puts cities in a competitive environment and emphasizes that they are part of the national tourism economy. Tourism should not be seen only as an urban activity and should be recognized as an important element in all policies related to urban development (Ashworth & Page, 2010).

This study aims to create a perspective on the impact of Konya city's caravanserais on urban tourism due to their cultural heritage and tourism type potential. It also offers suggestions for local governments.

URBAN TOURISM

While the words 'city' and 'tourism' together constitute an activity in a spatial context, they are not sufficient to describe the different relationships between the many social, cultural and economic forces in the urban environment (Edwards et al., 2008). The city is part of history and culture, social and political. As areas with dense populations and easy access to trade and services, cities are the most developed cultural product that can be lived together (Douglas et al., 2001).

Tourists, locals and day-trippers each look for specific characteristics when visiting a city. The preferences of different users, the relationships between resources and users, and the diversity of tourism products offered by the city can increase the length of stay. This provides economic benefits to both the city and its inhabitants (Ashworth & Page, 2011). Diversity and flexibility are important for tourists in urban tourism, which includes short-term visits to cities in order to learn about the history and culture of a city/region, to watch sports and artistic activities, to use shopping and related entertainment opportunities, to take a vacation, and to witness the routine life of the society in which it is located or contacted (Soykan, 2022).

In urban tourism, culture and tourism support economic development. Tourists, who focus on culture and cultural values in order to spend an effective and quality time, are interested in cultural elements and related areas as well as cultural heritage. Local governments should analyze the relationship between cultural elements and creative sectors in cities and bring them into tourism (Richards, 2011).

Today, instead of transnational hierarchies, competition between cities is becoming more

prominent. Each city serving tourism with different product types may face unique administrative problems. Since this situation will affect local governments, it leads to a branding strategy to emphasize the image perception of cities. Local governments, which see cities as a tool due to branding and marketing strategies, take a step forward in the competition between cities by trying to turn urban tourism into an advantage by making culture and cultural values a focal point. The impact of the city's unique resources is important in this step. Local governments should be able to capture the basic and living values of the city in a wide range of natural, cultural, social and economic dimensions and evaluate them in a range that will add value to the city. The social and economic survival of cities will be ensured by the sustainability of these values.

Cities offer different experience opportunities to their visitors. In addition to the historical and cultural values of a city, one of the most experienced activities by visitors is shopping and tasting local products. At this point, inns and caravanserais, where trade activities were carried out in the past, play an important role in terms of urban tourism. These buildings, which are the cultural heritage of cities, have the potential to meet the needs of trade, accommodation, food and beverage, cultural, social, etc. together. The inns located in historical city centers are areas where visitors can sometimes visit for similar functions and feel the past due to their location. However, especially the caravanserais located outside the city center are idle due to accessibility, dysfunction, etc. Each inn or caravanserai structure that becomes functional again will not only be a historical value in urban tourism, but will also contribute to the economy of the city.

Within the scope of the study, three caravanserais located on the Konya-Antalya historical silk road route on the Konya, Beyşehir road will be examined through their place in Konya's urban tourism as a cultural value.

KONYA AND CARAVANSERAIS

Konya is one of the most important and oldest cities in the world. It is understood that settled life started in prehistoric times. Çatalhöyük, located about 40 kilometers from the center, is the oldest center found. It belongs to the Neolithic period and is the first known urban settlement in history. From the findings at Çatalhöyük, it is estimated that hunting-gathering transitioned to agriculture, food culture started here, and fire was used. The dwellings were entered from above for defense purposes (Konya Büyükşehir Belediyesi, 2024).

Alâaddin Hill, located in the center of Konya, was established between the end of the Neolithic period, 5000 BC, and the beginning of the Chalcolithic period, 5500 BC. Konya, which developed around Alâaddin Hill, was raided by Persians, Seleucids and Pergamon kingdom after the 4th century BC. Later it came under Seljuk and Ottoman rule. Excavations in this region yielded a wide variety of findings from the Phrygian, Hellenistic, Roman, Byzantine, Seljuk and Ottoman periods (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2024).

Konya city, with its potential for different tourism products and product diversity, makes a significant contribution to both local and national tourism with its cultural and faith tourism, congress, health, hunting, plateau and sports tourism. With its natural and cultural heritage, it has two tangible and two intangible cultural heritage in the UNESCO World Cultural Heritage list (Ulusan & Batman, 2010). In addition, Konya-Seljuk Capital, Anatolian Seljuk Madrassas, Eşrefoğlu Mosque and Eflatun Pınar: Hittite Water Monument is on the Unesco Tentative World Heritage List. In 2005, the Mevlevi Semâ Ceremony was declared a masterpiece within the framework of the UNESCO Masterpieces of the Oral and Intangible Cultural Heritage of Humanity Program. In 2008, it was registered on behalf of Turkey in the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (Civelek, 2019).

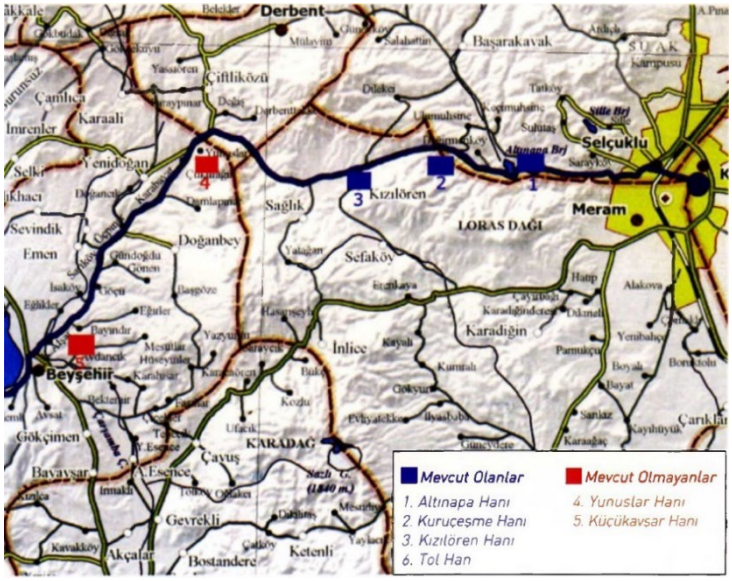
Konya also contributes to tourism with its natural heritage. There is a great potential for highland tourism. Düden Lake, which harbors 186 bird species, Beyşehir Lake National Park, Beyşehir Storks Valley, Obruk Lakes, Bird Paradise Island, Ereğli Reeds, Anamas Plateaus, etc. are places of interest for activities such as natural life and bird watching, photo safari, offroad. Beyşehir Lake and its surroundings are preferred areas for activities such as wildlife observation, camping and caravan tourism. Akşehir Region and Sultan Mountains serve youth tourism with areas suitable for paragliding (Ulusan & Batman, 2010).

Konya city, which contains many historical buildings belonging to the Anatolian Seljuk period, is also very rich with its inns and caravanserais due to its location on the trade route. Although the words inn and caravanserai, which have similar functions, are used synonymously, there are differences between them. While caravanserais are located on the routes connecting cities, inns are located in the city center. Among these structures, which were mainly used for commercial activities, it is stated in the sources that production was carried out in inns, while accommodation was mostly realized in caravanserais (Dilaveroğlu, 2021). Since caravanserais are located on the roads connecting cities, they offer accommodation not only to trade caravans but also to different travelers and travel groups such as pilgrims and military units. Inns, on the other hand, were generally used for short-term stays related to commercial activities (Yaşar, 2019). Since the study will focus on examples of caravanserais located on the routes connecting the cities, the structures named as inns will be referred to as caravanserais.

There are many caravanserais in Konya, such as Kuruçeşme Caravanserai, Kızılören Caravanserai, Hocacihan Caravanserai, Altunapa Caravanserai, Horozlu Caravanserai, Zazadin Caravanserai, Obruk Caravanserai and Dokuzun Caravanserai. Some of them are located on the same trade route and some of them are located on trade routes in different directions through Konya. On the Konya-Beyşehir road on the historical trade route, 4 of 6 caravanserais, namely Altunapa Caravanserai, Kuruçeşme Caravanserai, Kızılören Caravanserai, Yunuslar Caravanserai, Küçükavşar Caravanserai and Tol Caravanserai, have survived to the present day (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007). Within the scope of this study, urban tourism was evaluated in the context of 'Altunapa', 'Kuruçeşme' and 'Kızılören' Caravanserais, which are the three most important caravanserais on the historical silk road extending to Antalya on the Konya, Beyşehir road. The characteristics of these caravanserais are given and they are associated with urban tourism.

Figure 1

Konya-Beyşehir Caravan Road Map (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007)



Altunapa Caravanserai

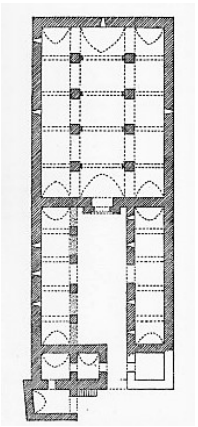
Altunapa Caravanserai, the third Caravanserai on the Konya, Beyşehir route, is located in the Altunapa Dam Lake area. It is important because it was the first caravanserai on the Konya-Antalya trade route during the Anatolian Seljuk period. The foundation of the caravanserai dated 1201-1202 states that it was built by Şemseddin Altunba (Şahin, 2018).

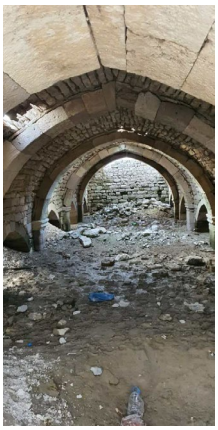
The caravanserai has a rectangular plan and is built of cut and rubble stone. As in the Kuruçeşme Caravanserai, spolia antique pieces are also found. The closed and open sections are together and have the same size. On the left side of the entrance, a staircase leading to the second floor from the outside leads to the masjid (Erdmann, 1961). Looking at the plans of the building, it is observed that the masjid and the entrance have been demolished. It is understood that only the closed section has survived to the present day. The open and closed sections are also called summer and winter sections. On one side of the courtyard section is the stables and on the other side is the carriage or camel section with a portico (Akok, 1973). According to the plans, the entrance leads to a closed courtyard with units on both sides. The eastern part is covered with a barrel vault and the western part is designed as a portico. The door at the transition to the closed part is carried forward. There are three courts with four piers on the right and left, the middle court is higher and wider and covered with a barrel vault. In the plan, there are windows (openings) opening to the exterior walls in both open and closed sections (Naldan, 2020). The caravanserai could not be repaired because it was under the Altunapa Dam. Since it is located in the dam lake area, it is possible to see the closed part of the caravanserai when the dam waters dry up (Kılcı and Günel, 2013).

Altunapa Caravanserai reflects the characteristics of its period with its architecture and materials among the caravanserai buildings of the Anatolian Seljuk period. The caravanserai is on the UNESCO World Heritage Tentative List (Kültür Envanteri, 2024).

Figure 2

Plan of Altunapa Caravanserai (Erdmann, 1961) and Photographs (URL-1)





Kuruçeşme Caravanserai

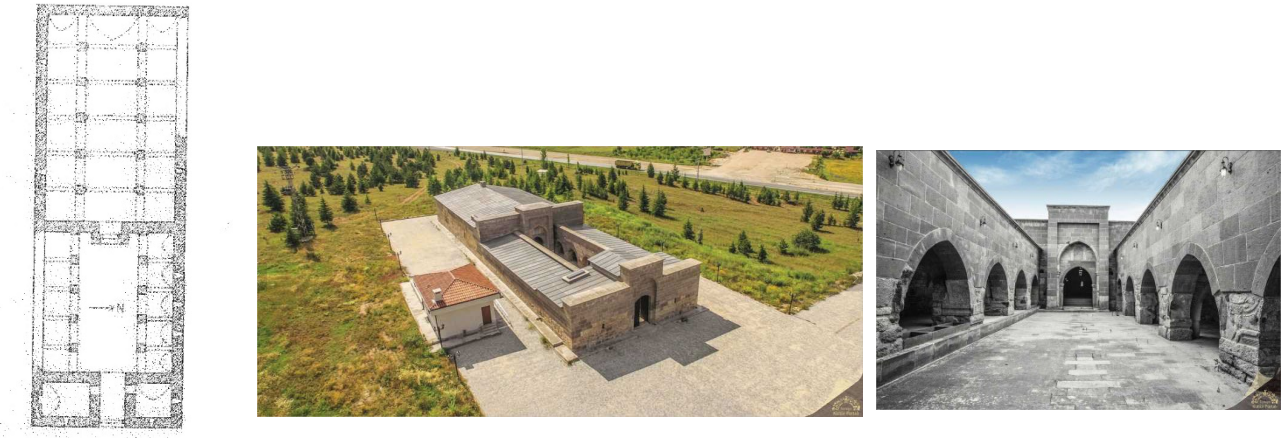
It is a caravanserai structure located on the trade route extending to Antalya on the Konya, Beyşehir route. According to the inscription, it was built in 1207 during the reign of Gıyaseddin Keyhüsrev I. It has an area of 820 m². The open section at the entrance of the caravanserai measures 17.50 x 23.00 m. and the closed section measures 17.50 x 27.00 m. (Şahin, 2018). It consists of closed and open sections, each with a rectangular plan. Cut stone and rough chipped stones obtained from nearby ancient buildings were used in its construction. During the restoration works, plant motifs were found in geometric patterns on the wall surfaces. Due to the column capitals, lintels and ornaments, the spolia materials, which are estimated to have been taken from the Byzantine church, make the building different from other caravanserais (Dursun, 2014). The building is entered from the east through a door under the barrel vaulted cover opening to the courtyard. To the right and left of the entrance are two rooms, the larger one on the left being designed as a masjid. In the courtyard, there are five iwan with barrel vaults connected to each other by arches on four pillars symmetrically opposite each other (Türkiye Kültür Portalı, 2024).

The closed section, which is used for accommodation, is entered through a crown door carried forward from the façade. It is noteworthy that the crown door with the inscription is more flamboyant than the main entrance door of the caravanserai. The closed section is divided into three levels, with five pillars on each side, the central part wide and high, and the sides narrower and lower. There are a total of 18 units in the shelter section where the carriers and walls are connected to each other with pointed arches (Dursun, 2016).

Kuruçeşme Caravanserai was restored by Konya Metropolitan Municipality in 2015. From time to time, it is used for workshops, etc. programs or different organizations (Konya Büyükşehir Belediyesi, 2024).

Figure 3

Plan of Kuruçeşme Caravanserai (Karpuz et al., 2008) and Photographs (Türkiye Kültür Portalı, 2024)



Kızılören Caravanserai

Kızılören Village and its surroundings in Meram district of Konya is an important region in terms of historical and cultural heritage with many structures such as Asar Castle, churches, underground shelter (city), rock-carved structures, caravanserais, etc. Kızılören Caravanserai is also located near Kızılören Village and on the Konya, Beyşehir route of the Silk Road, the historical trade route (Karpuz et al., 2008). Built during the reign of Gıyaseddin Keyhüsrev I by Emir Kutluğ bin Muhammed who served him, the building is also known as Emir Kandemir Caravanserai. There is no date on the inscription, but it is stated in the sources that the construction date is accepted as 1207 (Tokat, 2020).

Kiziloren Caravanserai is located on a rectangular planned session area on the north-west and south-east axes. Built in a classical plan in two building masses with a courtyard and an indoor/shelter section, the building belongs to the complex caravanserais group. Unlike the other two caravanserais on the Konya Beyşehir route, the courtyard section is wider than the shelter section. The building is made of cut stone with a width of 28 m. and a length of 54 m. (Karpuz et al., 2008). The caravanserai, which has a total area of 820 m² with its open and closed sections, creates a massive image with its 1 meter wide outer walls. Thanks to the buttresses used on the entrance façade and side façades of the caravanserai, the mass appearance of the building was lightened. The entrance façade of the two-storey caravanserai is protruding from the center. There is a fountain in the portico section on the left side. An oval arched vault leads to the courtyard. It has four iwans symmetrical to each other. The upper floor is reached by a staircase adjacent to the courtyard wall. There is a square-planned, cross-vaulted masjid here. Rooms are placed at the corners where the courtyard intersects the shelter section. The shelter section is entered through a crown door. It is divided into three levels by two sets of piers, the middle one being wider and higher (Erdmann, 1961).

Kızılören Caravanserai was restored by the General Directorate of Foundations in 2009 and is used as equestrian club (Tokat, 2020).

Figure 4

Plan of Kızılören Caravanserai (Erdmann, 1961) and Photographs (URL-2)

Altunapa, Kuruçeşme and Kızılören Caravanserais in the Context of Urban Tourism

It is important to revitalize the historical and cultural richness of Konya, which was the capital of the Seljuk period, with tourism. In the study, the architectural and functional features of Kızılören, Kuruçeşme and Altunapa Caravanserais, which are located at close distances to each other on the Konya-Antalya silk road route on the Konya-Beyşehir road, are described with plans and visuals. In the past, these buildings, which served for accommodation and resting between settlements on the trade route, contributed to both the economic structure and tourism of the region. Among the three caravanserais, Kızılören Caravanserai is the only one that provides cultural sustainability today. Although it is not used as a hotel in terms of function, it contributes to tourism with its riding club service and allows the use of especially day-trippers.

Although Kuruçeşme Caravanserai is suitable for visiting as a cultural heritage, it only serves a certain number of people in certain organizations. It does not have the features that can serve city or regional tourism.

Altunapa Caravanserai was flooded and damaged by the dam. Due to conditions such as uncontrolled irrigation, the building is idle and threatens the existence of cultural heritage.

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

Cities today must be able to control information, finance and cultural products that support cultural and economic globalization. Global cities that fulfill multiple functions and have high service accessibility see tourism as an integral part of the city, without limitations of space and time. However, they can be vulnerable to ecological, social and developmental problems. Cities should be able to produce managerial strategies taking into account urban tourism planning (Akın, 2023).

The WTO's 2018 declaration on "Culture and Tourism" emphasizes the importance of cultural tourism for sustainable and creative cities. Among the 17 chapters of the United Nations Sustainable Development Goals, sustainable cities and communities envisage resilient, reliable and inclusive settlements. In order to achieve this goal, cooperation between users and local authorities, a culture of co-development should be taken into account and the necessary exchange should be ensured. If needed, international networks should also be utilized to strengthen interaction (WTO, 2018).

As culture is one of the most influential forces in tourism growth, preserving cultural heritage and promoting tourism for sustainable development serve the same purpose. Therefore, sustainable

development of cities can be achieved if tourism management is constantly on the city's agenda.

The following headings can be taken into consideration in local government policies to bring Kızılören, Kuruçeşme and Altunapa Caravanserais to Konya tourism:

If accommodation is provided in Kızılören Caravanserai, which is used as an equestrian club, it can become a center of attraction for locals and tourists as well as day-trippers.

The sustainability of the Kuruçeşme Caravanserai as a cultural heritage should not be dependent on organizational events at defined times of the year. The space can be given functions such as accommodation, museum, workshop, etc. that will contribute to the tourism industry.

Altunapa Caravanserai was damaged because it was flooded. Ecologically, the Dam Lake should be handled comprehensively and the building should be unearthed. If restoration is possible, the building can contribute to tourism by providing functions such as accommodation, museum, workshop, etc.

Beyşehir Lake is located approximately 95 km from the center of Konya. It is an area that serves Konya tourism with the ruins of Kubadabad Palace, historical buildings by the lake, beach and national park. In order to increase the length of stay of the users, providing accommodation services in at least one of the three caravanserais on the route can increase the attractiveness of both the lake and its surroundings and the historical silk road.

Today, hotels offer the services of accommodation, food and beverage, and commercial activities offered by caravanserais in the past. Hotel structures that combine shopping, spa, cultural activities, etc. are among the preferences of visitors. Inns and caravanserais can be turned into an important experience center for visitors who want to better understand the history and culture of Anatolia. An accommodation structure where handicrafts and local products are introduced and offered for sale in the open courtyards, where open-air shows or exhibitions can take place, and where hammams can become a spa center can increase the length of stay of visitors in the region. In addition, the planned restoration of caravanserais as a whole with the empty spaces around them can increase social interaction in tourism. Functions that will allow workshops and trainings while experiencing local products can contribute to the economy of the city.

Author Contributions

Research Design (CRediT 1) Author 1 (%100)

Data Collection (CRediT 2) Author 1 (%100)

Research - Data analysis - Validation (CRediT 3-4-6-11) Author 1 (%100)

Writing the Article (CRediT 12-13) Author 1 (%100)

Revision and Improvement of the Text (CRediT 14) Author 1 (%100)

Funding Statement

No financial support was received for this study.

Conflict of Interest

There is no conflict of interest in this study.

Sustainable Development Goals (SDG)

Sustainable Development Goals: 11 Sustainable Cities and Communities

REFERENCES

Akın, S., (2024). Kent Turizmine Eleştirel Bir Bakış: Kültürel Mirasın ve Sunulan Kentin Bütünleştirilmesi. İstanbul: Yalın Yayıncılık.

Akok, M. (1973). Konya'da Üç Tarihi ve Mimari Eser (Altınapa Kervansarayı, Hasbey Darülhuffazı ve II.Selim İmareti), Türk Arkeoloji Dergisi, 20(1): 5-36.

Ashworth, G. & Page, J., (2010). Urban Tourism Research: Recent Progress and Current Paradoxes. Tourism Management. https://doi:10.1016/j.tourman.2010.02.002.

Aslanapa, O. (1989). Türk Sanatı I-II. İstanbul: Kervan Yayınları. https://www.academia.edu/33730540/T%C3%BCrk_Sanat%C4%B1_Oktay_Aslanapa_pdf Erişim Tarihi: 21.05.2024.

Ateş, M., Hayta, D. & Mucuk, B. (2021). Kentsel Aklı Yeniden Düşünmek Akıllı ve Yerel Bütünleşmesi: Ayvalık Örneği, Mimarist, (71), 201-109.

Civelek, A., (2019). Türkiye Turizm Ansiklopedisi, https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/konya Erişim Tarihi:16.05.2024.

Dilaveroğlu, İ., (2021). Tarihsel Süreç İçerisinde Kapalıçarşı. Doktora Tezi, İstanbul.

Douglas, N. Douglas. N., & Derrett. R., (2001). Special Interest Tourism, John Wiley & Sons Australia.

Dursun, Ş., (2016). Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Süsleme. T.C. Selçuk Üniveristesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bilim Dalı Doktora Tezi.

Edwards, D., Griffin, T. & Hayllar, B. (2008). Urban Tourism Research: Developing An Agenda. Annals of Tourism Research, 35(4), 1032-1052.

Erdmann, K., (1961). Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts. Berlin: Verlag Gebr. Mann.

Karpuz, H., Bozkurt, T. ve Mimiroğlu, İ.M. (2008). Konya-Kızılören'deki Tarihi Yapılar Üzerine Bir Araştırma. 157-176.

Kılcı, A. & Gökçe, G., (2013). Anadolu'da İpekyolu XI- XIV. Yüzyıllarda Yollar ve Kervansaraylar. Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara. Online https://cdn.vgm.gov.tr/yayin/dergi/muhtelif/anadoluda-ipek-yolu.pdf Erişim Tarihi: 10.05.2024.

Konya Büyükşehir Belediyesi, (2024). https://istatistik.konya.bel.tr/kronoloji ErişimTarihi:16.05.2024.

Mafi, E. & Mesgarani, N., (2013). Criteria for Creative Urban Design. International Journal of Advanced Studies, 1(8), 1103-1111.

Naldan, F. (2020). Türkiye Turizm Ansiklopedisi. https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/altunapa-han Erişim Tarihi: 15.05.2024.

Pearce, D., (2001). An Integrative Framework For Urban Tourism Research. Annals of Tourism Research, 28(4), 926-946.

Richards, G., (2011). Creativity and Tourism. Annals of Tourism Research, 38(4), 1225-1253.

Soykan, F., (2002). Kent Turizminde Son Eğilimler, Avrupa'dan Örnekler ve İzmir. III. Ulusal Türkiye Turizmi Sempozyumu, Bildiriler Kitabı, 181-198.

Şahin, K. (2018). Konya ve Çevresinde Bulunan Anadolu Selçuklu Dönemine Ait Bazı Hanlar Üzerine Yorumlamalar. Journal of History Studies, 10(5), 173-204.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, (2007). Anadolu

Selçuklu Dönemi Kervansarayları. Ed. Hakkı Acun. Ankara.

Türkiye Kültür Portalı, (2024). Kızılören Hanı, Konya. https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/konya/gezilecekyer/kiziloren-han Erişim Tarihi: 17.05.2024.

Türkiye Kültür Portalı, (2024). Kuruçeşme Hanı, Konya. https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/konya/gezilecekyer/kiziloren-han Erişim Tarihi: 18.05.2024.

Tokat, E. (2020). Türkiye Turizm Ansiklopedisi, https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/kiziloren-hani Erişim Tarihi:17.05.2024.

Ulusan, Y., & Batman, O. (2010). Alternatif Turizm Çeşitlerinin Konya Turizmine Etkisi Üzerine Bir Araştırma. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (23), 243-260.

URL-1: https://www.sanatinyolculugu.com/altunapa-hani/ Erişim Tarihi:20.05.2024.

URL-2: https://www.sanatinyolculugu.com/kiziloren-hani/ Erişim Tarihi:22.05.2024.

World Tourism Organisation, (2018). Istanbul Declaration on Tourism and Culture: For the Benefit for All. UNWTO, Madrid.

Yaşar, A., (2019). Türkiye Turizm Ansiklopedisi, https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/han Erişim Tarihi:29.06.2024.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

Türk ve Batı Sanatında Annelik ve Gebelik Olgularının Karşılaştırılması

Melike NÜKTE DİNÇER

Öğr. Gör. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Seramik, Konya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 29.06.2024
Kabul Tarihi: 09.11.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Annelik,
Gebelik,
Çocuk,
Türk Sanatı,
Batı Sanatı.

ÖZET

Gebelik ve annelik sanatın ilk dönemlerinden beri karşımıza çıkan olgulardır. Bu olguların yüzyıllar boyunca birçok sanatçıya ilham verdiği görülmektedir. Bu durum Batı sanatında ilk olarak Meryem Ana ve bebek İsa tasvirleriyle karşımıza çıkmaktadır. Türk sanatında ise özellikle Cumhuriyet Döneminden sonra anneliğin kutsallığı üzerinden ifade bulmuştur. Orta Çağ'da kadının en önemli görevinin iyi bir eş ve iyi bir anne olmak olduğu düşünüldüğü için, yapılan birçok eserde anne çocuk ve gebelik imgelerine sıklıkla rastlanmaktadır. Batı sanatının aksine Türk sanatında annelik olgusunu ele alan sanatçıların gebelik sürecini daha az işlediği ve hatta neredeyse görmezden geldiği söylenebilir. Bu durumun hem dini hem de kültürel inançlarla bir bağlantısı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Hamileliğin özellikle cinsellikle bağlantısının olması ve Türk toplumunda cinselliğin tabu haline gelmesi, gebelik olgusunu Türk sanatında daha az karşımıza çıkarmaktadır. Batı sanatında gördüğümüz cesur gebelik imgeleri, Türk sanatında yerini anneliğin kutsallığına ve bereketine bırakmıştır. Çalışma kapsamında Batı ve Türk sanatında kadın imgesinin annelik sürecini ele alan sanatçılar ve eserleri incelenmiştir. Yapılan karşılaştırmada her iki sanatta da öncelikle annelik kavramının sosyo-kültürel bakış açısıyla eserlere yansıdığı görülmektedir. Batı sanatında günümüze yaklaştıkça özellikle anneliği ve gebelik sürecini deneyimleyen kadın sanatçılar, süreci daha şeffaf bir biçimde izleyiciye sunmuştur. Türk sanatında ise gebelik sürecinden ziyade anneliğin yaşadığı zorluklara ve yüklenen sorumluluklara değinilmiştir. Araştırmanın genel akışında toplumun kadına biçtiği rollerin eleştirisi ve bu durumun görsel yansımalarının ortaya konulması amaçlanmıştır.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Comparison of Moterhood and Pregnancy in Turkish and Western Art

Article Info

Received: 29.06.2024
Accepted: 09.11.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Motherhood,
Pregnancy,
Child,
Turkish Art,
Western Art.

ABSTRACT

Pregnancy and motherhood are phenomena that we have encountered since the early periods of art. It can be seen that these facts have inspired many artists over the centuries. This situation first appears in Western art with depictions of the Virgin Mary and the baby Jesus. In Turkish art, especially after the Republic period, it found expression through the sanctity of motherhood. Since it was thought that the most important duty of a woman in the Middle Ages was to be a good wife and a good mother, images of mother, child and pregnancy are frequently encountered in many works. It can be said that, unlike Western art, artists who deal with the phenomenon of motherhood in Turkish art deal less with the pregnancy process and even almost ignore it. It would not be wrong to say that this situation has a connection with both religious and cultural beliefs. The fact that pregnancy is particularly linked to sexuality and sexuality has become a taboo in Turkish society makes the phenomenon of pregnancy appear less frequently in Turkish art. The bold pregnancy images we see in Western art have been replaced by the sanctity and abundance of mothers in Turkish art. Within the scope of the study, artists and their works dealing with the motherhood process of the female image in Western and Turkish art were examined. In the comparison, it is seen that in both arts, the concept of motherhood is reflected in the works from a sociocultural perspective. As we get closer to the present day in Western art, female artists, especially those who experience motherhood and pregnancy, have presented the process to the audience in a more open way. In Turkish art, the difficulties experienced and the responsibilities of motherhood are touched upon, rather than the pregnancy process. In the general flow of the research, it is aimed to criticize the roles that society assigns to women and to reveal the visual reflections of this situation.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Nükte Dinçer, M., (2024). Türk ve Batı sanatında annelik ve gebelik olgularının karşılaştırılması. *Konya Sanat Dergisi,* 7, 193-212. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.49

***Sorumlu Yazar:** Melike NÜKTE DİNÇER, *mlknukte@gmail.com*

GİRİŞ

Gebelik süreci ve annelik deneyimi bir kadın için hem biyolojik hem de sosyo-kültürel bir durumdur. Kadının toplum içindeki rolü, annelik olgusuna yüklenen değerlerle yüzyıllar boyunca farklılık göstermektedir. Ancak kadının anne kimliği en önde gelen özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Annelik besleme, büyütme, şefkat, sevgi ve koruma gibi kelimelerle bütünleştirilmiş ve kadınının en temel görevi haline gelmiştir. Bu sebeple birçok toplumda annelik; kadının deneyimlediği bir olgu değil, görev ve sorumluluk olarak yer edinmiştir.

Toplumların yanı sıra ataerkil egemenliğin hüküm sürdüğü sanat alanında da gebelik bir tabu haline gelmiştir. Her ne kadar annelik olgusunun kutsallığı eserlerde karşımıza çıksa da, kadının öznelliği ve gebelik sürecinin gerçekleri özellikle 1960 öncesi sanatta yeterince ifade bulmadığı gözlemlenmiştir. Bir kadının gebelik boyunca yaşadığı travmalar, acılar ve ölümler eserlerde nadir şekilde konu edinmiştir. Gebeliğin bir de cinsellikle olan bağı nedeniyle tabu olması, birçok sanatçının gebeliğin gerçeklerine yüz çevirmesine ve anneliğin kutsallağına yönelmesine sebep olmuştur. Buna örnek olarak Hristiyan sanat anlayışında ideal anneliğin bakire Meryem figürüyle ortaya konması gösterilebilir.

Bu araştırmada öncellikle sanatta annelik ve gebelik olgularının nasıl ele alındığı incelenmektedir. Gebelik kavramı üzerine şekillenen ilk eserlerin antik dönemde karşımıza çıkan tanrıça heykelcikleri olduğu bilinmektedir. Avrupa sanatında mitoloji ve dini öğretilerle hamile kadın tasvirleri karşımıza çıkmaktadır. Orta çağda sıklıkla resmedilen gebe kadınlar ise genellikle bol kıyafetlerle karınları gizlenerek resmedilmiştir. Aynı dönemde fazlasıyla görülen hamile portrelerin yaptırılmasının sebebi ise, doğum esnasında ölüm oranlarının yüksek olmasından dolayı erkeklerin eşlerini ölümsüzleştirmek için resmettiği bilinmektedir. Modern çağda ise sanatçıların gebelik ve annelik sürecini gündelik yaşamın içinden eserlerine yansıttıkları görülmektedir.

Türk resim sanatının gelişimi Osmanlı İmparatorluğunun batılılaşma sürecinde ortaya çıkmıştır. Osmanlı Devletinin batılı sanat anlayışına geçiş yapmaya başlamasıyla eserlerde görülen figürlerde Batı izleri görülmeye başlamıştır. Cumhuriyet döneminde ise artık batılı sanat anlayışı benimsenmiş, birçok Türk ressam Avrupa'da eğitim görmüş ve kadın figürler eserlere konu olmuştur. Kadın figürünün resimlerde kullanımı resim sanatının batılılaşmasının bir simgesi olarak belirmiştir. Ancak toplumsal kısıtlamalar, sosyal hareketlerin (kadın hareketlerinin yetersiz kalması) ve kültürel algı nedeniyle kadın ressamlar Türk sanat tarihinde Batıya göre çok daha uzun süre sonra görünür olabilmiştir (Chatzoudas Menteşeoğlu, 2021).

Türk sanatında Batı sanatında görülen gebe tasvirleri yerini anneliğin yüceliğine ve sorumluluklarına bırakmıştır. Kadın figürleri daha çok evde ve tarlada çocuğuna bakım veren, koruyan ve ihtiyaçlarını karşılayan kişi olarak resmedilmiştir. Batı etkisinde gelişen Türk resim sanat tarihinde kadın figürünün her zaman önemli bir yer aldığı görülmüştür.

Bu sebeple yapılan araştırma sanatta içeriğin toplumsal bakış açısı ile yakından ilişkili olduğu hipotezini desteklemektedir. Toplumlar geliştikçe bu durumun sanata da yansıdığı açıkça görülmektedir. Makalede bazı çalışmalar ele alınmış ve sanatta annelik ile gebe olgularının ele alınış biçimi ve yaşanan değişim gösterilmeye çalışılmıştır.

Sanatın Başlangıcından Günümüze Anneliğin ve Gebeliğin Konu Edinmesine Kısa Bir Bakış

Gebelik, anne ve çocuk temaları görsel sanatlarda sürekli olarak işlenen en eski konudur. Paleolitik dönemden kaldığı bilinen duvar resimlerinde gebelik temaları sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Mağara çizim ve heykellerinde insan figürleri arasında hamile ya da çocuklarıyla betimlenen kadınlar,

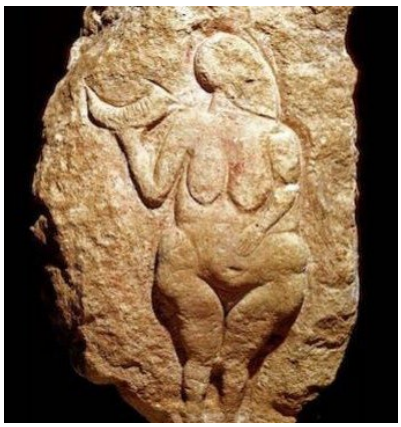
ilkel dönemde yaşayan insanların annelik olgusuna kayıtsız kalmadığını göstermektedir. Bu dönem insanı kendilerinde şaşkınlık, hayranlık ve korku uyandıran duygu ve düşünceleri ifade ederek sanat tarihinin ilk örneklerini oluşturmuştur. Bu örnekler arasında kadınının gebelikle ifade bulduğu eserler de karşımıza çıkmaktadır.

Zamanla yerleşik hayata geçen insan, toprağı kullanarak sanatsal ifade biçimi elde etmiştir. Burada kadın bedeni doğurganlık, bereket ve bolluk kavramlarıyla dikkat çekmektedir. "Bilinen en eski kadın formu yaklaşık MÖ 25.000 yıllarına ait olan *Willendorf Venüs'ü* (Görsel 1) olarak bilinmektedir" (Üstel Arı, 2019). Figürün doğurganlığı temsil eden bir kadın olduğu düşünülmektedir.

Görsel 1
Willendorf Venüs'ü, MÖ 25.000 Dolayları, Avusturya

Doğurganlık olgusu Venüs, Ana Tanrıça, Kibele gibi figürlerle, farklı dönemlerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde kadın figürlerinin hangi amaçla yapıldığı Le Roy McDermott tarafından araştırılmıştır. McDermott'a göre Paleolitik dönemde hamile kadınların kendi vücuduna bakarak heykeller ve resimler oluşturduğu söylenebilir. Kadınların gebelik içinde ki fiziksel değişimlerini sanat yoluyla dışa aktardıklarını ileri sürmektedir (Tekin, 2019).

Görsel 2
Laussel Venüsü, Fransa, MÖ 23.000 – 20.000



Paleolitik döneme ait bir diğer gebe figürü Fransa'da bir kayaya oyulmuş Laussel Venüsü'dür (Görsel 2). Yüzü belli olmayan kadın figüründe geniş kalçaları ve sarkık göğüsleri dikkat çekmektedir. Bir eli karnında betimlenen figürün diğer elinde ise boynuz taşıdığı görülmektedir. Boynuzun üzerinde görülen çizgiler bazı arkeologlar tarafından ay döngüsü ve kadınların adet döngüsüyle ilişkilendirilmiştir. İlkel insanların ayı ve yıldızı gebelik sürecinde planlamak için kullandıkları düşünülmektedir (İmre, 2109).

Antik döneme bakıldığı zaman kadınların birçok konuda zorluk yaşadığı görülmektedir. Örnek olarak eğer doğan bebek sağlıksız ise anneye sormaksızın o bebeğin öldürüldüğü bilinmektedir. Bir

diğer örnek, bir kadın çocuk doğurmak istemediği takdirde eşinin ondan boşanması meşrulaştırılmıştır. Kadının tek işlevinin çocuk doğurmak ve onun ihtiyaçlarını karşılamak olduğu antik dönemde, gündelik yaşam ve bireysel hakların olmadığı görülmektedir.

Görsel 3

Heracles'i Emziren Hera, MÖ 350-365, İtalya, British Müzesi

Antik dönem sanatına bakıldığında mitolojiyle ilişkili eserler dikkat çekmektedir. Bu eserlere örnek olarak MÖ 350-365 dolaylarında İtalya'da yapıldığı bilinen siyah zemin üzerine kırmızı renkle tasvir edilmiş vazo gösterilebilir (Resim 3). Babası Zeus annesi ölümlü olan Yunan mitolojinin en bilinen karakterleri arasında gelen Herakles'in doğum hikayesi ele alınmıştır. Doğum yapan kadınların koruyucu Tanrıçası Hera,'nın, kocası Zeus'un başka kadında olma oğlu Heracles'i emzirme sahnesi, dönemin sanat anlayışıyla titizlikle işlenmiştir.

Görsel 4

Eugène Delacroix, Medea about to Kill Her Children, 1836, Louvre Müzesi

Yunan mitolojisinde annelik özelliğiyle öne çıkan bir diğer Tanrıça Medea'dır. Babası Kral Ayet ve dedesi güneşin oğlu Helios'dur. Medea'nın en önemli özelliklerinden birisinin büyücülük olduğu bilinmektedir. Sanatçılar arasında Medea, 17. ve 18. yüzyıllarda popüler bir mitolojik konudur. Bu sebeple bu süre zarfında birçok eserde karşımıza çıkmaktadır. Delacroix'in eserinde Medea'nın, çok sevdiği kocası tarafından ihanete uğramasının ardından kocasından intikam almak için kendi çocuklarını öldürdüğü hikaye tasvir edilmektedir (Görsel 4).

Görsel 5

Duccio Di Buoninsegna, Madonna ve Çocuk, 1283-1284

Orta Çağ'da dinin baskın hale gelmesi sanatta ve bilimde de etkisini göstermiştir. Bu sebeple gebelik ve annelik temalarının genellikle Meryem ve İsa üzerine kurulduğu görülmektedir. Orta Çağ'da Meryem ve kucağında oturan İsa tasvirleri üslup ve temsil bakımından farklılık gösterse de, 14. ve 15. yüzyıllar arasında zirveye ulaştığı söylenebilir. Orta Çağ'da sanatçılar, kendi panel boyama stillerini oluşturmak için Bizans ikon estetiğini benimsemiştir. Duccio gibi İtalyan ressamlar, Bizans modeli üzerine inşa edilen Meryem ve İsa'nın portreleri özellikle düz resim düzlemleri, oturma pozları ve altın varak kullanımıyla dikkat çekmektedir (Görsel 5).

Görsel 6

Piero della Francesca, Madonna del Parto, 1460

Bununla birlikte, Meryem tasvirleri 14. ve 15. yüzyıllarda, özellikle İtalya'nın kırsal bölgelerinde karşımıza çıkmaktadır. Madonna del Parto (Görsel 6) tasvirinin, hacca gidenlerin doğurganlığını artırdığına inanılıyordu. Hamile Madonna'nın en ünlü tasviri Piero della Francesca tarafından resmedilmiştir. Fresklerin, bir pagan doğurganlık kültünün ritüellerini sürdürmek için yaptırıldığına inanılmaktadır (Aronberg Lavin, 1992).

Görsel 7

Marcus Gheeraerts, Portrait of a Woman in Red, 1620

Hamileliğe karşı Protestan tutumlarının Katolik bakış açılarından farklı olduğu görülmektedir. Nitekim Katoliklik, iffet ve bekâretin kadınlar için ideal durumlar olduğunu ilan ederken, Martin Luther ve Protestan kilisesi, hamile kadının durumunun kutsal olduğunu hükme bağlamıştır. Dini baskıların Geç Tudor hanedanlığı döneminden itibaren azalması sanat yapıtlarına yansımakatadır. Bu sebeple sanatta hamilelik temsilleri daha düzenli bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Hamileliği belirtmek için, kadınlar genellikle gebeliklerinin ortalarına doğru resmedildiği görülmektedir. Dönemin hamile kadın portre üslubu, Marcus Gheeraerts'in bilinmeyen bir kadın (Görsel 7) eserinde açıkça görülmektedir (Millar, 1963).

Orta Çağ döneminden sonra gelen ve Aydınlanma Çağ'ı olarak da ifade edilen Yeni Çağ'da sanatta ve bilimde önemli gelişmeler olmuştur. Orta Çağ'ın sanatında görülen baskın dini figürler ve aristokratlar yerini halktan figürlere bırakmıştır. Rönesans'tan Fransız devrimine kadar gebelik ve annelik olguları farklı sanatçıların üslupları ile değişiklik göstermektedir. Özellikle 18. ve 19. yüzyıllara gelindiğinde sanat tarihinde kadın sanatçıların sayısında artış gözlenmektedir. Bu dönemlerde annelik imgesi, dini anlatıların bir parçası olma özelliğinden sıyrılarak yerini gündelik yaşam içerisindeki temsillere bıraktığı görülmektedir (Zengin, 2021).

Görsel 8

Marie- Nicole Vestier, L'auteur A Ses Occupations, 1791, Fransız Devrimi Müzesi

Aydınlanma çağından önce genellikle bir kadının birincil işlevi, görevine bağlı bir eş ve doğurgan bir anne olmaktı. Dolayısıyla birçok kadın hayatlarının çoğunu hamile geçirmekte ve bu durum gizli tutulmaktaydı. Oysa Aydınlanma döneminden sonra gebelik ve annelik olguları sanatta farklı üslupla gösterilmeye başlanmıştır (Figes, 2020). Buna örnek olarak 18. yüzyıl kadın ressamlarından olan Marie-Nicole Vestier örnek gösterilebilir. 1785 yılında sergilenen L'auteur A Ses Occupations adlı eserde kadının Yeni Çağ'da değişen yerini izleyiciye aktarmaktadır. (Resim 8) Sanatçı eserde hem üreten kadın hem de anne kimliğini öne çıkaran bir bakış açısı sunmaktadır. Kadının hem çalışabileceğine hem de iyi bir anne olabileceğine dikkat çekmektedir. Eserden de anlaşılacağı üzere bu dönemde kadının sosyal rolleri ve anneliğin doğasının yeniden sorgulandığı görülmektedir. Bu dönemde modernitenin ilk adımlarıyla birlikte kadınların toplumsal konumu değişmiş, bir birey olarak görülmeye başlanmıştır.

20. yüzyıla gelindiğinde, kadınların yaşam biçimleri değişmiş ve bu durum dönemin eserlerine yansımıştır. Teknolojik gelişmeler önemli biçimde kadının gündelik yaşamını kolaylaştırmış, ev içi iş yükünü azaltmıştır. Bunun yanı sıra sanayileşmeyle birlikte kadın işçilerde artışlar meydana gelmiştir. Tüm bu gelişmelerin sonucunda 20. yüzyılda özellikle Avrupa'da nüfusta azalma söz konusu olmuştur. Bu sebeple annelik bireysel bir meseleden toplumsal bir meseleye dönüşmüştür. Anneliğin yeniden kutsallaştığı ve övüldüğü bir döneme girilmiştir. Bunun sonucunda Birleşik Devletlerin 1912 yılında kutlamaya başladığı anneler günü olgusu ortaya çıkmış ve zamanla tüm dünyaya yayılmıştır. Ayrıca çocuk başına devlet destekleri verilerek, doğum yapmak teşvik edilmeye başlamıştır (Zengin, 2021).

Gündelik yaşamın sıklıkla eserlere konu edildiği 20. yüzyılın sanat anlayışında, sanatçılar dönemin toplumsal olaylarını ve dünyada gelişen durumları yansıtmaya çabalamışlardır. Sanatın kiliseden ve üst sınıftan bağımsızlaştığı, sanatçının içsel deneyimine yoğunlaştığı bu dönemde farklı üslup ve teknikler ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde kadın sanatçılar daha da artmış ve kendi bedenlerini sanat aracı olarak kullanmaya başlamışlardır.

Görsel 9

Modersohn-Bwcker, 6. Evlilik Yıldönümünde Otoportre, 1906

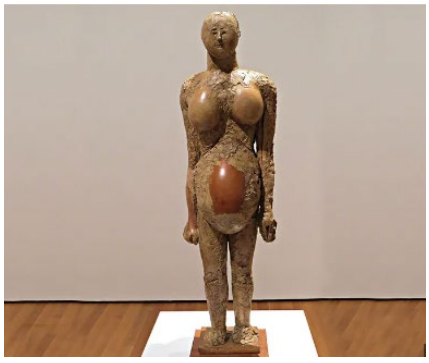
Buna örnek olarak Modersohn-Bwcker'in 1908 yılında yapmış olduğu otoportresi örnek gösterilebilir (Resiml 9). Sanatçının kendi stüdyosunda yapmış olduğu otoportre, sanat tarihinde kendi vücudunu çıplak resmeden ilk kadın olarak anılmaktadır (Hubbard, 2007). Bundan önce kadın vücudu erkek sanatçıların bakış açısıyla ifade bulurken Modersohn-Bwcker bu algıyı yıkmış ve kendi bedenini sanat aracı olarak kullanmıştır. Kadın bedenine çağın ötesinden bir yaklaşım gerçekleştirerek sanat tarihinde döneminin en farklı ve en cesur kadın sanatçısı olarak yerini almıştır.

Görsel 10
Gustav Klimt, Hope II, 1907

Klimt, kendi çevrelerinin dışındaki kültürel geleneklerden ilham alan, zamanının birçok Avrupalı sanatçısından biriydi. Sanatçı, *Hope II* adlı eserinde doğum ve ölüm olgularının manzarasını sunmaktadır. Eserde görülen hamile kadın (Görsel 10) çocuğunun güvenliği için dua eder gibi başını eğmekte ve gözlerini kapatmaktadır. Midesinin üzerinde duran kafatası, karşı karşıya olduğu tehlikenin yaklaştığını işaret etmektedir. Ayaklarının dibinde, başları öne eğik üç kadın, muhtemelen dua etmek için ellerini kaldırmış ancak ciddiyetleri sanki çocuğun kaderini önceden görmüşler gibi yas tutmayı da ima ettiği düşünülmektedir (Miller, 2017).

Her ne kadar 20. yüzyılın teknolojisiyle doğum sırasında ki tehlikeler ve ölümlerde azalma görülsede, o dönem Avrupa'sında birçok annenin doğum anında büyük riskler taşıdığı bilinmektedir. Bu sebeple Klimt'de hem kadın bedenlerini sıklıkla resmetmesi hem de bir sanatçı olarak çevresinde ki olaylara kayıtsız kalmamasından dolayı Hope II adlı eserini inşa etmiştir (Zengin, 2021).

Görsel 11
Pablo Picasso, Femme Enceinte, 1950, MoMa



Dönemin sanatına büyük katkısı olan İspanyol sanatçı Pablo Picasso, sanat yaşamı boyunca birçok malzemeyle üretim yaptığı bilinmektedir. Birçok resminde anne ve çocuk temasını işleyen Picasso, eserlerinde kadın vücuduna sıklıkla yer verdiği görülmektedir. Döneminden farklı teknik ve üsluba sahip olan sanatçını *Femme Enceinte* adlı eserinde de gebe bir kadın figürünü şekillendirmiştir (Resim 11). Sanatçının bu eserini birlikte yaşadığı Françoise Gilot adına yaptığı bilinmektedir. Gilot'un Picasso'nun üçüncü çocuk istemine karşılık vermemesi sonucu sanatçının bu eseri bir tür istek olarak şekillendirdiğine inanılmaktadır (Anillo, 2017).

20 yüzyılda gebelik ve annelik diyince akıllara gelen bir diğer önemli kadın sanatçı şüphesiz Frida Kahlo'dur. Kendi deneyimleri sonucunda düşük ve kürtajın dehşeti üzerine dokunaklı

çalışmalar yapan Kahlo, sanatı aracılığıyla acılarını ve kayıplarını yansıtmıştır. Son derece kişiselleştirilmiş tarzıyla kendisinin mahrem yönlerini açığa çıkarmıştır.

1931'de yapmış olduğu düşük sonucunda büyük bir travmatik kayıp yaşamıştır. Bunun sonunda sanatçı doktorlarından bu durumu resmedebilmesi için ölen fetüsü göstermelerini istemiş ve kendisine fetüsün gelişim aşamalarını görebileceği tıbbı bir kitap istemiştir. Doktorlar fetüsü görme isteğini reddetse de, daha sonra çalışmalarında tasvir ettiği görüntüleri yapabilmesi için tıbbi kitaplar temin etmiştir (Shirmer, 1996).

Görsel 12

Frida Kahlo, Henry Ford Hospital The Flying Bed, 1932

Sanatçı Henry Ford Hospital the Flying Bed isimli eserinde, Detroit'te yaptığı düşüğü ve kürtajı konu edinmiştir (Görsel 12). *Kahlo'nun ABD ziyareti sırasında boyadığı uçan yatak ,* onun Detroit'te yaşadığı düşük olayını konu almaktadır. Antelo, bu resmin "vücudunun kırılganlığını gösterdiğini ve dikkati pelvik kemiklere ve rahme çektiğini" öne sürmektedir. Eserde Kahlo, düşük yaptıktan sonra kanlar içinde bir yatakta yatmaktadır. Açıkta kalan çıplak vücuttan, sembollere bağlı altı damar benzeri şerit dışarı doğru aktığı görülmektedir. Bu altı nesneden birinin cenin olması, kurdelelerin göbek bağları için bir metafor olabileceğini düşündürmektedir. Frida'yı çevreleyen diğer beş nesne, hatırladığı veya hastanede gördüğü nesnelerdir. Örneğin salyangoz, düşük yapmanın sona ermesi için geçen süreye atıfta bulunurken, çiçek ona Diego tarafından verilen gerçek bir fiziksel nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, kendisini çevreleyen her şeye fiziksel ve gerçek olduğu kadar dünyevi ve metaforik olana da bağlı olması gerektiğini göstermektedir (Shirmer, 1996).

Sanatıyla 20. yüzyılın sonlarına damga vuran bir diğer önemli sanatçı Judy Chicago'dur. Gerçek ismi Judith Sylvia Cohen olan sanatçı, daha sonraları sanat camiasında Judy Chicago ismini kullanmıştır. Judy Chicago öğrencilik yıllarında erkek egemenliğinin sanat dünyasındaki baskınlığını farketmiştir. Bu durumdan oldukça rahatsız olan sanatçı, o dönem yükselişte olan feminist hareketlerine düşüncelerine tercüman olduğu için ilgi duymaya başlamıştır. Dolayısıyla yaptığı eserler dönemin sanat algısından ziyade kendi iç sesinin dışa vurumudur (Köker, 2022). Çoğunlukla eserlerinde kadın bedenini, doğum ve yaratılış gibi temalar üzerinden sorgulamaktadır.

Görsel 13
Judy Chicago, Birth Power, 1984, New York

Görsel 14
Judy Chicago, Birth Tear, 1984, New York

Sanatçının 1980-85 yıllarında arasında yaptığı *Birth Project* (Doğum Projesi), 150'den fazla iğne işçisi ile birlikte yürttüğü ve doğum süreçlerini ele aldığı bir çalışmadır (Görsel 13-14). Bazen esprili ve her zaman orijinal olan bu seri, kadınların yaratıcı ruhlarıyla birlikte doğurma kapasitelerini de kutlamaktadır. *Doğum Projesi* çalışmaları, Through the Flower tarafından 100'den fazla mekanda gezilmiş ve ardından organizasyon tarafından ülke çapında çeşitli kurumlara hediye edilmiştir. *Doğum Projesi* birçok önemli kalıcı koleksiyonda yer almaktadır (Thompson Wylder, 2018). 21. yüzyıla gelindiğinde ise kadınların söylem gücünün artması özellikle kadın sanatçıların eserlerinde kendi deneyimlerini açıkça ortaya koymaktadır.

Türk Sanatında Annelik ve Gebelik Olgusunu Ele Alan Sanatçılar

Doğum, gebelik ve annelik toplumların kültürüne ve kalıplarına göre değişkenlik gösteren olgulardır. Batı sanatında ilk olarak dini temalarla karşımıza çıkan anne ve gebelik olguları Türk sanatında sıklıkla kadının doğurganlığı, bebeği besleyip büyütmesi ve korumasıyla öne çıkmaktadır. Bu durumun meydana gelmesi, Türk toplumunun cinsiyeti belirlediği rollerle alakalı olduğu söylenebilir. Kadının doğurganlık özelliğinden dolayı ev içi bakımınında kadına yüklenmesi, ataerkil görüşün yayılmasına sebep olmuştur. Kadın ve erkeğin fizyolojik farklılıklarından dolayı çocuğun tüm bakımı ve ev içi işleri kadına, dışarıda ki temel işlerde erkeğe bırakılmıştır. Ancak özellikle 20.yüzyılda kadınların çalışmasının yaygınlaşması, annelerin hem ev içinde hemde ev dışında aktif rol oynasına neden olmuştur. Bu sebeple Cumhuriyet dönemi eserlerinde kadın figürünü sıklıkla çalışırken, çocuğun temel ihtiyaçlarını karşılarken ve ev işlerini yaparken görmek mümkündür (Kılıç Gündüz, 2021).

Türk resim sanatına önemli katkıları olan sanatçı Turgut Zaim, eserlerinde annelik olgusunu sıklıkla ele almıştır. Sanat eğitimini Batıda almasına rağmen çalışmalarında kültürel değerlere ve Anadolu yaşamına ağırlık vermiştir. Sanatçı Anadolu kadınlarını ve çocuklarını gündelik yaşamın içinden izleyene aktarmaktadır. Kadının üreten, doğuran ve ev içindeki etkin halini eserlerinde görmek mümkündür.

Görsel 15
Turgut Zaim, Hamur Açan Kadın, 1940-1950

Sanatçı *Hamur Açan Kadın* isimli eserinde (Görsel 15), kadının ev içindeki gündelik yaşamına ve anneliğin bakım veren özelliğine dikkat çekmektedir. Annenin yöresel kıyafetlerinden yörük bir aile olduğu anlaşılmaktadır. Çocuklarının temel ihtiyacını karşılamak için hamur açan bir anne ve yanında yemeğin hazır olmasını bekler vaziyette oturan iki çocuk izleyiciye aktarılmıştır. Dönemin yemek, kıyafet ve annelik olgusuna eser sayesinde hakim olmak mümkündür. Evin ve aşın annelikle harmanlandığı bu eserde, çocuklarına bakım vermenin annelik özelinde önemi vurgulandığı düşünülmektedir. Sanatçı eserlerinde sıklıkla Anadolu'nun köylerini ve yörük yaşımını izleyiciyle buluşturmaktadır.

Görsel 16
İbrahim Balaban, Anne ve Çocuk Serisi, 1951

İbrahim Balaban da çağdaşları gibi Anadoludan beslenen bir sanatçıdır. Toplumsal gerçeklik yaklaşımıyla, yaşadığı dönemi ve özellikle kadınları eserlerinde konu edinmiştir. Sanatında kendi dönemine göre daha açık ve cesur figürlere yer vermiştir. Kadını doğururken, emziririken, bebeğini sırtında taşırken kısacası sansürlemeden kendi tarzıyla ifade etmiştir. *Anne ve Çocuk* isimli eserde bir annenin bebeğini beslerken tasvir edildiği görülmektedir (Görsel 16). Annenin her koşulda bebeğine bakma sorumluluğu dikkat çekmektedir. Burada kendi dönem sanatçılarından farklı olarak kadının göğsünü mahrem olarak görmemiş ve annelik deneyimini en doğal haliyle resmetmiştir.

Bir diğer Anadolu yaşamını eserlerinde konu edinen sanatçı Neşet Günaldır. Kendi sanatsal pratiğiyle ürettiği eserlerde anneliği dönemin açısıyla yansıttığı görülmektedir. Özellikle yoksul köylülerin gündelik hayatına dikkat çeken Günal, toplumun sorunlarını eserlerine yansıtmaktadır. "Neşet Günal'ın yapıtlarının ana konusu Orta Anadolu insanı ve onun yaşam gerçeğidir. Ona göre 'sanattaki gerçek aynı zamanda insan ve toplum gerçeğidir. Neşet Günal, toplumsal gerçekçi sanat anlayışının en önemli temsilcilerinden biridir" (Berksoy, 1997, 208'den aktaran Kalkıner, Ecevit, 2012).

Görsel 17
Neşet Günal, Başakçı Kadın I, 1978

Görsel 18
Neşet Günal, Sorun, 1994

Günal *Başakçı Kadın* isimli eserinde, tarlada çalışan yoksul bir kadın ve çocuğunu resmetmiştir (Resim 17). Dönemin ekonomik sorunlarına ve halkın sosyal yaşantısını ele almaktadır. Çocuğun anne yanında resmedilmesi dönemin ataerkil toplumuna işaret etmektedir. Kadının yorgun ifadesi hem hane içinde hem de hane dışında çalışmaktan dolayı dikkat çekmektedir. Batılı ressamların tasvir ettiği estetik ve güzel kadın figürlerinin aksine Günalı'ın kadınları emeğin simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatçı, *Sorun* isimli eserinde köylü halkın sosyal yaşantısını ele alırken dönemin yoksulluğunu vurgulayan köy atmosferi eşliğinde hikayeler tasvir etmektedir (Görsel 18). Bu eserde de figürlerin ifadelerinden yorgun, çaresiz ve üzüntü içerinde oldukları anlaşılabilmektedir. Dönemin yokluk içinde ki yaşam zorluğu annenin delik çorabıyla vurgulanmaktadır. Ancak şartlar ne olursa olsun annenin her fırsatta çocuğunun ihtiyacını karşılamaya çalıştığı düşünülmektedir. Bu durum Türk kültüründe ki kutsal anne inanışını destekler niteliktedir.

Cumhuriyet döneminin önemli ressamlarından olan Oya Katoğlu anne ve çocuk konulu resimlerle ön plana çıkan bir diğer sanatçıdır. Kataloğlu kendi döneminde şahit olduğu kadınların günlük yaşantılarına ışık tutmuştur. Eserlerinde kimi zaman Anadolu kadınının yaşamına kimi zaman da kentli kadınların yaşamına yer vermiştir. Çocukları genellikle kadınların yanında resmetmiş ve her ayrıntıda anne ve çocuk ilişkisine dikkat çekmiştir. Yapıtlarında yer alan kadınlar çoğunlukla hem çalışan hemde çocuklarına bakan annellerdir. "Naif bir ressam olmasına rağmen, küçük yerleşim alanlarındaki kadınların toplumsal sorunlarına yönelir. Oya Katoğlu'nun eserlerinde kadın temasına, 1966-1992 yılları arasında ağırlık verdiği ve bugüne kadar toplam yirmi iki tuval resmi ve iki kapak kompozisyonu olmak üzere toplam yirmi dört çalışması olduğu tespit edilmiştir" (Kaymakçı, 2022).

Görsel 19

Oya Katoğlu, Döne Yahut Oğlan Çocuğu Bekleyişi, 1971

Sanatçının *Döne Yahut Oğlan Çocuğu Bekleyişi* dönemin kadın kimliğine dair bir eleştiriyi içermektedir (Görsel 19). Kompozisyonun odağında kucağında bebeği olan hamile bir anne yer almaktadır. Etrafında ise aralarında birkaç yaş farkı olan altı kız çocuğu görülmektedir. Burada toplumun kadından beklentisini ve kadının yükünü resmetmeye çalıştığı düşülmektedir.. Bir dönem kadının yalnızca çocuk doğurmakla ve ev işlerine bakmakla yükümlü olması eserin ana konusu oluşturmaktadır (Kaymakçı, 2022). Eserde dikkat çeken bir diğer nokta ise yedi kız çocuğuna rağmen kadının hamile resmedilmesidir. Bunun sebebi ise erkek çocuğun beklenmesidir. Nitekim günümüzde hala bazı toplumlarda geleneksel değerler büyük bir önem taşımaktadır. Bunların başında doğacak bebeğin cinsiyeti yer almaktadır. Özellikle erkek çocuğa daha çok önem ve birtakım işlevler verildiği görülmektedir. Erkek çocuğa neslin devamını sağlaması ve babanın işini devam ettirmesi gibi rollerin biçilmesi, ona duyulan ihtiyacı artırmaktadır. Dolayısıyla birçok kültürde ailelerin kız çocuğunun olması

yeterli görülmeyip, erkek çocuk beklentisi devam etmektedir. Bu sebeple sanatçı *Döne Yahut Oğlan Çocuğu Bekleyişi* isimli eserinde bu duruma yer vermiştir.

Cumhuriyetin yetiştirdiği ve Türk Heykel sanatına önemli katkıları olan sanatçılardan biri de Burhan Alkan'dır. Alkan özellikle kamusal alanlarda yaptığı heykellerle dikkat çekmektedir. Eserleri sıklıkla figürlerden oluşmaktadır. Savaş, siyaset ve toplumsal konuları kendine özgü gerçeklikle ele almaktadır. Yapıtlarının esin kaynağı Anadolu uygarlıkları ve Anadolu insanıdır. Kendi döneminde ki sanatçılar gibi Alkan'da dönemin annelik olgusuna dikkat çeken eserler üretmiştir.

Görsel 20
Burhan Alkan, Anne ve Çocuk, 1988

Görsel 21
Burhan Alkan, Anne ve Çocuk, 1988

Anne ve çocuk serisinde görülen kadın imgesi, anadolu kadınının temsilinden daha uzak işlenmiştir. Sanatçı 80'lerin sonlarında kadın imgesinin değişimine figürlerin modern görünümüyle dikkat çekmektedir. Görsel 20'de kadın fiziksel olarak bildiğimiz anadolu kadınından farklı olarak daha ince ve daha modern bir kıyafetle üretilmiştir. Ancak annelik olgusunu diğer eserlerde ele alındığı gibi; bebeğiyle bütün, onu korumaya çalışan, besleyen, yanından ayırmayan kısacası bebeğin sorumluluğunun annede olduğu anlayışına dikkat çekmektedir. Eserlerinde Batı'dan gelen etkiler ve yeni eğilimler dikkat çekse de doğup büyüdüğü coğrafyanın inanışlarıda rahatlıkla okunmaktadır.

Eserlerinde anne ve çocuk temalarına yer veren bir diğer sanatçı Neş'e Erdoktur. Erdok dönemin ataerkil sanat camiasında eserleriyle ve ifade biçimiyle dikkat çekmeyi başaran bir kadın sanatçıdır. Resimlerinde aileyi, çocuğu, kadını ve anne gibi olguları kendi kurguladığı toplumcu gerçeklerle ele almaktadır. Erdok hayatından, yaşanmışlıklarından, hislerinden, duygularından yola çıkarak daha biyografik resimler yaptığı söylenebilir. Kendi döneminde üreten ressamlardan farklı olarak anneliği kadın gözünden ve kimlik olgusu üzerinden yansıtmaktadır. Birçok eserinde kadının toplum içindeki eşitsizliğine vurgu yapmıştır. Sanatçı özellikle kadın figürlerinin yüzlerindeki psikolojik durumu eserlerine aktarmıştır (Kaymakçı, 2022).

Erdok aynı zamanda kadın imgesinin kendiliği üzerinde durmuş, yalnızlaşma olgusuna da dikkat çekmiştir. Bu bağlamda 1970'lerden önce toplumu temel alan toplumsal gerçekçilik anlayışı, bu yıllardan sonra bireyin iç dünyasını ve ruhsal sürecini ifade etmeye yönelik çalışmalarla karşımıza çıkmaktadır. Kişi artık kendini, zihinsel sürecini ve yaratma edimini sürekli yenileme yoluna gitmek zorunda hissetmektedir. Zira sanatçı için artık yenilik kavramı kişisel ve özgün değildir (Kılıç Gündüz, 2021).

Görsel 22

Neş'e Erdok, Çiçekci Kadın 2002

Görsel 23

Neş'e Erdok, Nurseren, Tarık, Ayça, 2002

Sanatçının Görsel 22 ve 23'deki eserlerinde toplumun farklı kesiminden iki annenin resmedildiği görünmektedir. Görsel 23'de annenin ev içinde üç çocuğuyla geçirdiği gündelik bir an sahnelenmektedir. Kadının bebeğinin yanında ki duruşu ve yüzündeki ifadeden bitkin olduğu ve zor bir gün geçirdiği anlaşılmaktadır. Resimdeki biberon, oyuncak ve kitap detayından çocukların

beslenmesinin, eğitiminin ve bakımının anne tarafından verildiği vurgulanmaktadır. Bu durum toplumun kadın kimliğine ve anne olgusuna bakışı temsil etmektedir.

Görsel 22'de ise sırtına aldığı bebeğiyle duvar kenarına oturmuş çiçek satan bir anne görünmektedir. Burada kadının hem geçimini sağlamak durumunda olması hemde aynı zamanda bebeğine bakma yükümlülüğü dikkat çekmektedir. Figürün ifadesinden ne kadar yorgun ve düşünceli olduğu açıkca görülmektedir. Kadının çalışmak zorunda olduğu şartlarda bile çocuğuna bakım verenin kendisi olması, kadının içinde bulunduğu durumun zorluğunu ortaya koymaktadır. Birçok kültürde babalar yalnızca çalışmaktan sorumlu iken, çoğu anne çocuğun bakımından evin ekonomisine, temizliğine, yemeğine çamaşırına kadar gündelik birçok şeyden sorumlu tutulmaktadır. Bu durum sanatçının Çiçekçi Kadın isimli eserinde kadınlara yüklenen sorumlulukların ağırlığı üzerinden ifade edilmektedir.

Araştırmada incelenen sanatçıların eserlerine bakıldığında kendi dönemlerine yansıyan annelik olgusu dikkat çekmektedir. Hepsinin ortak özelliği annelerin çocuğun bakımını sağlayan, ihtiyaçlarını gideren, çocukların her an annenin yanında olması ve aralarında ki ilişkinin resmedildiği görülmektedir. Eserlerde baba figürünün olmaması, çocuğun tüm bakımının ve sorumluluğun annede olduğunu göstermektedir. Anne tarla da çalışan bir anadolu kadını da olsa, kentte yaşayan ve çalışan bir kadında olsa, yaptığı her eylemde ve an da çocuğuna sevgi ve merhametle bakım veren olarak resmedilmiştir. Bu durum geçmişten günümüze böyle süregelmiş ve bu şekilde de devam edeceği düşünülmektedir. Çünkü annelik hangi toplumda hangi dinde ve dilde olursa olsun çok büyük fedakarlık isteyen kutsal bir olgudur.

SONUÇ

Annelik ve gebelik olgularının Türk ve Batı sanatında incelenmesi başlıklı bu araştırmada, konuyla ilgili yayınlar incelendiğinde; annelik ve gebelik, Batı sanatının ilk dönemlerinde dinsel figürlerle ve mitolojik karakterle karşımıza çıkarken, Türk sanatında daha çok halkın içinden gündelik sahnelerle ifade bulmuştur. Batı sanatı, Rönesans döneminden sonra halkın hayatını eserlerinde konu edinirken, Türk sanatında bu duruma Cumhuriyet döneminden sonra yer verildiği görülmektedir.

Araştırmada annelik, gebelik ve çocuk temaları üzerinden eser okumaları yapılmıştır. Makalenin amacı, sanata yüzyıllarca konu edinen kadın figürünün Batı ve Türk sanatında annelik olgusunun nasıl ele alındığını araştırmaktır. Farklı iki coğrafyanın anneliğe bakış açısını ve anneliğin öncesinde gebelik kavramını hangi perspektiften değerlendirdiğini incelemek amaçlanmıştır.

Yapılan bu çalışmada annelik ve gebelik temalı eserler kronolojik olarak değerlendirilmiştir. Konuyla ilgili makale, tez ve sergi kataloglarından elde edilen bilgilerle, görseller incelenerek analiz edilmiştir. Eserlerde kadın, annelik, gebelik ve çocuk olgularının benzer yanları ve farklılıkları incelenmiştir. Seçilen çalışmaların erkek ve kadın sanatçılardan karma olarak değerlendirilmesi, sanatta erkek ve kadın bakış açılarının farklılarını ortaya koymak için yapılmıştır. Söz konusu kadının yaşadığı bir durumu erkek bir sanatçının bakışından görmeyle, kadın sanatçının kendisinin de içinde bulunduğu durumu ele alış biçiminin farklı olduğu görülmektedir. Nitekim bir erkek sanatçının dışardan baktığı bir olayı yansıtmasıyla bir kadın sanatçının kendi yaşadığı durumu ele alış biçimi, özellikle eserlerdeki figürlerin ifadelerinde ortaya çıkmaktadır.

Ulaşılan veriler doğrultusunda annelik Batı ve Türk toplumlarında kutsal ve önem arzetmektedir. Bir canlının doğumu ve onun bakımı beraberinde birçok sorumluluğu ve zorluğu getirmektedir. Araştırmada ki eserlerin birçoğunun bu durumu ele aldığı görülmektedir. Batı ve Türk sanatının arasında ki en büyük fark ise Batı sanatında gebelik ve doğum sürecinin dini ve toplumsal değerlerden kaynaklı daha şeffaf resmedilmesidir. Tabi ki bu durum makalede seçilen eserler ve dönemler üzerinden

söylenebilir. Sonuç olarak bu araştırmada annelik ve gebelik olgusu Türk ve Batı sanatında karşılaştırmalı olarak irdelediğinden literatüre katkı sağlamaktadır.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%100)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%100)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%100)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%100)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (1%100)

Finansal Destek Beyanı

Yazar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması yoktur.

REFERANSLAR

Anillo, C. (2017). Love and Suffering in Pablo Picasso's Mother and Child, (Elektronik Sürüm).

Aronberg Lavin, M. (1992). Piero Della Francesca. Şikago: The University of Chicago Press.

Chatzoudas Menteşeoğlu, Ç. (2021). Kadın Sanatçıların Gözünden Resimde Annelik Teması, 5, 60-80.

Ecevit M., Karkıner N., (2012). Neşet Günal'ın İzinde Türk Resminde Tarımda Kadın İmgesi: Sosyolojik Bir Çözümleme, Folklor/Edebiyat Dergisi, 18 (69), 207-243. Erişim: 7.11.2023, DergiPark.

Figes, L. (2020). Portraying pregnancy: from prehistoric art to Jacobean portraiture, (Elektronik Sürüm).

Hubbard, S. (2007). The Independent Great Art Series, Independent, (Elektronik Sürüm).

İmre, G. (2019). Paleolitik çağda Ay Takvimi kullanıldığına dair arkeolojik kanıtlar, (Elektronik Sürüm).

Kaymakçı, G. N. (2022). Oya Katoğlu'nun Eserlerindeki Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme, Akademik İncelemeler Dergisi 17 (2), 131-153. Erişim Tarihi: 15.11.2023, DergiPark.

Kılıç Gündüz, Y. (2021). Toplumsal Gerçekçilik Ve Çağdaş Türk Resmi Perspektifinde Öyküleyici Yorumlarıyla Neş'e Erdok, SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 11 (28), 1028-1051. Erişim: 28.11.2023, DergiPark.

Köker, Y. (2023). 20 Temmuz 1939: Feminist Sanatçı Judy Chicago Doğdu, (Elektronik Sürüm).

Millar, O. (1963). Marcus Gheeraerts The Younger: A Sequel Through Inscriptions, (Elektronik Sürüm), The Berlington Magazine, 105, 533-541.

Miller, H. E. (2017). A Partner İn Their Suffering: Gustav Klimt's Empowered Figure İn Hope II., Brigham Young University.

Shirmer. (1996). Frida Kahlo Masterpieces. Almanya: Schirmer/Mosel Verlag GmbH.

Tekin, A. (2019). Paleolitik Çağ'ın Kadın Figürinleri, (Elektronik Sürüm), Gorgon Kültür ve Tarih Araştırma Dergisi, 6, 51-66.

Tompson Wylder, V. D. (2018). I Am My Body: On Judy Chicagos's Birth Project. (Elektronik Sürüm).

Üstel Arı, B. B. (2019). Geçmişten Güncele Venüs, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 8 (55) , 321-330. Erişim: 3.11.2023, Sobiad.

Zengin, M. (2021). 20. Yüzyılın Başından Birinci Dünya Savaşı'nın Sonuna Avrupa Resim Sanatında Annelik İmgesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

EXTENDED ABSTRACT

Pregnancy and motherhood are phenomena that we have encountered since the early periods of art. It can be seen that these facts have inspired many artists over the centuries. This situation first appears in Western art with depictions of the Virgin Mary and the baby Jesus. The dominance of religion in the West has also had its effect on art. For this reason, it is seen that the themes of pregnancy and motherhood are generally based on Mary and Jesus. Although depictions of Mary and Jesus sitting on her lap in Western art vary in style and representation, it can be said that they reached their peak between the 14th and 15th centuries. Protestant attitudes towards pregnancy appear to differ from Catholic perspectives. Indeed, while Catholicism declared that chastity and virginity were ideal states for women, Martin Luther and the Protestant church decreed that the pregnant woman's situation was sacred.

There were important developments in art and science in the Modern Age. The dominant religious figures and aristocrats seen in the art of the Middle Ages gave way to figures from the people. From the Renaissance to the French Revolution, the concepts of pregnancy and motherhood changed with the styles of different artists. Before the Enlightenment, a woman's primary function was generally to be a dutiful wife and a fertile mother. Consequently, many women spent most of their lives pregnant, and this was kept secret. However, after the Enlightenment, pregnancy and motherhood began to be depicted in art in a different style.

In the 20th century, women's lifestyles changed and this was reflected in the works of the period. Technological developments significantly facilitated women's daily lives and reduced the workload at home. In addition, with industrialization, there was an increase in female workers. As a result of all these developments, there was a decrease in the population, especially in Europe, in the 20th century. For this reason, motherhood turned from an individual issue into a social issue. In the art approach of the 20th century, where daily life was frequently the subject of works, artists tried to reflect the social events of the period and the developing conditions in the world. In this period, when art became independent from the church and the upper class and focused on the inner experience of the artist, different styles and techniques emerged. In this period, women artists increased even more and began to use their own bodies as artistic tools.

Birth, pregnancy and motherhood are phenomena that vary according to the culture and patterns of societies. The concepts of mother and pregnancy, which first appear with religious themes in Western art, are frequently highlighted in Turkish art with the fertility of women, feeding and raising the baby and protecting them. It can be said that this situation is related to the roles that Turkish society determines by gender. The fact that women are also responsible for domestic care due to their fertility has led to the spread of the patriarchal view. Due to the physiological differences between women and men, all child care and domestic work was left to women, while basic work outside was left to men. However, the widespread use of women, especially in the 20th century, has led to mothers playing an active role both inside and outside the home. For this reason, it is possible to see the female figure frequently working, meeting the basic needs of the child and doing housework in works from the Republican period.

In the research, works were read on the themes of motherhood, pregnancy and child. The aim of the article is to investigate how the female figure, which has been the subject of art for centuries, is addressed in Western and Turkish art. In this study, works on the theme of motherhood and pregnancy were evaluated chronologically. Information obtained from articles, theses and exhibition catalogs on the subject and visuals were examined and analyzed. The similarities and differences of women, motherhood, pregnancy and children in the works were examined.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

II. Dünya Savaşı Sırasında Türkiye'de Yayınlanan Propaganda Afişlerinde Kadın Rolünün Göstergebilimsel Açıdan İncelenmesi

Mehmet IŞIK

Dr. Öğr. Üyesi, KTO Karatay Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Konya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 29.07.2024
Kabul Tarihi: 28.09.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
II. Dünya Savaşı,
Grafik Tasarım,
Propaganda Afişleri,
Kadının Rolü.

ÖZET

II. Dünya savaşı geçmişte yapılan savaşlar arasında en çok insan kaybının yaşandığı savaşlardan birisi olarak bilinmektedir. Savaş sırasında savaşa katılan devletlerin, erkekleri askere göndermesiyle birlikte iş gücünde yaşanan eksiklikler kadınlara olan ihtiyacı artmıştır. Kadınlara sadece iş gücü olarak değil, savaş alanında hemşire olarak, ülke içerisinde ise erkeklere motivasyon kaynağı olması için ihtiyaç duyulmuştur. Bu ihtiyaçlara hızlı dönüşler alabilmek içinse grafik tanıtım ürünlerinden afişler, propaganda amacıyla kullanılmıştır. Savaşa katılan ülkelerin yaşadıkları zorluklar kadar savaşa katılmayan ülkelerinde zarar gördükleri söylenebilir. Bu ülkeler ekonomik kriz yaşamamak ve halkın milli duygularını sürekli olarak zinde tutabilmek için propaganda afişleri yayınlamışlardır. Özellikle sanayi devrimiyle birlikte kadına olan değerin ve güvenin artması propaganda afişlerine de yansımış ve kadın afişlerde rol almıştır. II. Dünya Savaşı sırasında mihver ve müttefik devletlerin propaganda stratejilerinde kadının rolü ile savaşa dahil olmayan Türkiye'de yayınlanan propaganda afişlerindeki kadın figürlerinin yorumlaması ele alınmıştır. Göstergebilimsel bir yaklaşımla yapılan bu inceleme, afişlerdeki kadın rollerinin toplumun algısını nasıl şekillendirdiğini ve kadınların bu süreçte nasıl temsil edildiğini anlamayı amaçlamaktadır. Makale, kadın imajlarının propaganda amaçlı kullanımını ve bu imajların ideolojik mesajların iletiminde nasıl etkili olduğunu analiz etmektedir.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Semiotic Analysis of The Role of Women in Propaganda Posters Published in Türkiye During The Second World War

Article Info

Received: 29.07.2024
Accepted: 28.09.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
World War II,
Graphic Design,
Propaganda Posters,
Role of Women.

ABSTRACT

The Second World War is known as one of the conflicts in history that resulted in the greatest loss of human life. During the war, with men being sent to the frontlines by the participating states, the labor force shortage increased the demand for women. Women were not only needed in the workforce but also as nurses on the battlefield and as sources of motivation for men within the country. In order to respond quickly to these needs, graphic promotional products such as posters were used for propaganda purposes. It can be said that non-participating countries also suffered, albeit not to the same extent as those involved in the war. These countries published propaganda posters to prevent economic crises and to keep the national spirit alive. Particularly with the Industrial Revolution, the value and trust placed in women increased, which was reflected in propaganda posters where women began to play a role. This study examines the role of women in the propaganda strategies of both Axis and Allied powers during the Second World War, as well as the depiction of women in the propaganda posters published in neutral Turkey. Through a semiotic approach, the study aims to understand how the roles of women in the posters shaped societal perceptions and how women were represented during this period. The article analyzes the use of female imagery for propaganda purposes and how these images were effective in conveying ideological messages.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Işık, M., (2024). II. Dünya savaşı sırasında Türkiye'de yayınlanan propaganda afişlerinde kadın rolünün göstergebilimsel açıdan incelenmesi. *Konya Sanat Dergisi,* 7, 213-235. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.50

***Sorumlu Yazar:** Mehmet IŞIK, *mehmet.isik@karatay.edu.tr*

GİRİŞ

II. Dünya Savaşı, 1939-1945 yılları arasında, tarihin en geniş çaplı ve yıkıcı çatışmalarından biri olarak kabul edilir. Bu savaşta, Almanya, İtalya ve Japonya'nın yer aldığı Mihver Devletleri ile Fransa, İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri (A.B.D.), Sovyetler Birliği (S.S.C.B.) ve Çin'in oluşturduğu Müttefik Devletler karşı karşıya gelmiştir (Evcin, 2016: 374). Savaş sonunda 80 milyona yakın insan hayatını kaybetmiştir. Bunların başında 27 milyon insanın hayatını kaybetmesiyle Sovyetler Birliği gelirken, Çin'de 20 milyon, Almanya'da 7,5 milyon ve diğer ülkelerde milyonlarca insan hayatını kaybetmiştir. Özellikle Sovyetler Birliği'nde yaşanılan kayıplarda 9 milyon kişinin asker 18 milyonun ise sivil olması dikkat çekmektedir (https://stratejikortak.com/2016/11/ikinci-dunya-savasinda-en-cok-kayip-veren-ulkeler.html). Bu bağlamda altı yıl süren savaş boyunca, her ülkenin sürekli olarak askeri güç ihtiyacı olduğu gözlemlenmektedir. Bu sebeple asker toplamak için çeşitli yöntemler kullanılmıştır ve bu yöntemlerden biri de propaganda afişleridir. II. Dünya Savaşı sırasında insanlar, tarihteki en kapsamlı propaganda savaşına tanık olmuşlardır. Hem Mihver Devletleri hem de Müttefik Devletleri, savaşı desteklemek amacıyla bütün iletişim araçlarını propagandalarda kullanmışlardır (Çakı, 2018a: 53). Savaşın uzun yıllar devam etmesi ve savaşın diğer ülkelere de sıçramasının ihtimalinden dolayı savaşa katılmayan ülkelerde kendi menfaatleri noktasında gerekli propaganda faaliyetleri sürdürmüş ve benzer önlemler almışlardır.

20. yüzyıl, modernizmin etkisiyle demokrasinin, şehirleşmenin ve sanayi devriminin hızla ilerlediği ve insanlık tarihi için yeni bir dönemdir. Bu dönem, kadın haklarının tartışılmaya başlandığı bir zaman dilimini ifade eder ve günlük yaşamda kadınların rolünün belirginleştiği bir dönem olmuştur (Kozlu, 2009: 3). Kadınların sanayiye katılımı, özellikle iki dünya savaşı sırasında ve sonrasında büyük bir ivme kazanmıştır. Bu dönemde kadınların işgücüne katılımı, sanayileşme, savaş ekonomisi ve toplumsal dönüşümlerin etkisiyle önemli değişikliklere uğramıştır. Propaganda afişleri, genç erkekleri orduya katılmaya teşvik ederken, işgücünde oluşan boşluğu doldurmak amacıyla kadınları sanayi ve kamu hizmetlerinde görev almaya çağırmıştır. Ayrıca fabrika işçilerine üretimi artırmaları ve malzeme tasarrufu yapmaları konusunda mesajlar verilmiş, halk savaşla ilgili gizli bilgileri paylaşmamaları konusunda uyarılmış ve savaş tahvilleri alarak maddi destek sağlamaları istenmiştir (Çeken ve Ersan, 2022: 479). II. Dünya Savaşı'nda taraflar, zafer elde edebilmek için her vatandaşın savaşa katkı sağlamasını istemiştir. Bu bağlamda, dünya tarihindeki diğer savaşlarla karşılaştırıldığında, kadınların en fazla aktif rol üstlendiği savaşlardan birisidir (Çakı ve Gülada, 2018c: 90). Kadınlar, cephe gerisinde erkeklerin bıraktığı üretim süreçlerini devralarak tarımsal ve endüstriyel üretimin devamını sağlamış, aynı zamanda hem hemşire hem de asker olarak savaşta yer almışlardır. Özellikle ABD ve Avrupa'da, kadınlar uçak, gemi, silah ve mühimmat üretimi gibi sanayi dallarında çalışarak savaş ekonomisini destekledi. Bu dönemde kadınların toplum içindeki değeri artmış ve propaganda afişlerinde daha çok yer almaya başlamışlardır (Şekil 1). Ülkeler, propaganda faaliyetlerinde ülkenin çıkarları için korku, üzüntü, öfke, gurur gibi duygusal etki yaratmak için kadınlara sıklıkla yer vermiştir. Bu süreçte, coşku temalı etkilerin ön plana çıktığı ve halkın motivasyonunun yüksek tutulmasının önemli kriterler arasında olduğu görülmektedir (Çakı ve Gülada, 2018b: 158).

Şekil 1
"We Can Do It!" Posteri, J. Howard Miller, 1943.

II. Dünya Savaşı döneminde savaşa katılan ülkeler oldukça zor zamanlar geçirmişlerdir. Savaşa katılan ülkeler ve ülkelerdeki markalar bu zor zamanları en az zararla atlatmak ve halkı motive etmek için propaganda afişleri yayınlanmıştır. Dönem içerisinde savaşa katılan ülkelerin yayınladığı propaganda afişlerinin yanı sıra savaşa katılmayan ülkelerde de hem savaşa katılma tedirginliği hem de ekonomik etkilerden dolayı propaganda afişleri yayınlanmıştır. Savaşa katılan ülkelerde askerliğe giden erkeklerin günlük yaşamda yaptıkları işlerin aksaması ve savaşa katılmayan ülkelerde savaşa katılma tedirginliği vb. sebeplerden dolayı kadınların üzerindeki sorumluluk artmış ve savaşın arka planında kadınların önemli rol oynamasına sebebiyet vermiştir. Özellikle savaş sırasında kadınlar propaganda afişlerinde yer aldıkları görülmektedir (Çeken ve Ersan, 2022: 486). Genel olarak çalışma içerisinde II. Dünya Savaşı'na katılan devletlerin propaganda afişlerinde kadınların rolü göstergebilimsel açıdan incelenmiştir. Son olarak konu gereği savaşa katılmayan Türkiye'de yayınlanan propaganda afişlerinde kadınların rolü göstergebilimsel açıdan incelenmiş ve yorumlanmıştır.

YÖNTEM

Çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden göstergebilimsel analiz yöntemi II. Dünya savaşı sırasında yayınlanan propaganda afişlerini anlamak ve yorumlamak için kullanılmıştır. Göstergebilim, işaretler ve semboller aracılığıyla anlam üretimini inceleyen bir disiplin olarak, görsel materyallerin derinlemesine analiz edilmesinde etkili bir araç sunmaktadır. Çalışmada, Ferdinand de Saussure'ün geliştirdiği Göstergeler Modeli'nden yararlanılmıştır.

Semioloji terimi, Eski Yunanca'da "semeion" (gösterge) ve "logia" (söz, kuram) kelimelerinin birleşiminden türemiştir. Gösterge, İ.Ö. beşinci yüzyılda Hipokrates ve Parmenides tarafından "tekmerion" kelimesi ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır ve delil, belirti, semptom anlamlarına gelir (Ergül, 2021: 1609). Göstergebilim, işaretleri ve işaret sistemlerini inceleyen bir bilim dalıdır; bir aracın işaret sistemi olarak nasıl işlev gördüğünü araştırır. İletişim amaçlı

kullanılabilecek her tür öğeyi analiz eder (Çeken ve Arslan, 2016: 509).

Göstergebilim, göstergelerden hareket eder ve bu göstergelerin nasıl anlamlandırıldığı üzerine yapılan çalışmalarla anlam kazanır. İmgeler, görülen nesnelere atfedilen çeşitli anlamları açığa çıkarır (Şimşek, 2006: 70). Göstergebilim, resimler, jestler, müzikal sesler, nesneler, ritüeller, eğlenceler ve eserler gibi işaret sistemlerinin nasıl anlamlandırıldığını inceleyen bir alandır. Saussure'ün dilbilimle ilgili derslerinden yola çıkan bu disiplin, dilin bir parçası olmasa bile göstergelerin anlam ve anlatım boyutlarını analiz etmeye yönelik prensipler geliştirmiştir (Bulduklu, 2018: 67). Saussure'ün geliştirdiği Göstergeler Modeli, göstergebilimde kullanılan başlıca analiz yöntemlerinden biridir. Saussure'e göre anlamlandırma, gösteren ve gösterilen olmak üzere iki ana unsurdan oluşmaktadır (Çakı ve Gülada, 2018a: 9). Gösteren, fiziksel formu (bir kelime, ses veya görüntü gibi) ifade ederken, gösterilen ise bu formun zihinsel kavramsal içeriğidir (Kıran, 1990: 52,53). Bu bağlamda, propaganda afişlerinde kullanılan görsel ve yazılı unsurlar, belirli ideolojileri ve mesajları iletmek üzere seçilen göstergeler olarak analiz edilmiştir.

Çalışmada II. Dünya Savaşı sırasında yayınlanmış olan propaganda afişleri analiz edilmiştir. Her bir afişteki görsel ve yazılı unsurlar, Saussure'ün modeline uygun olarak ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu süreçte, afişlerde yer alan simgeler, renkler, metinler ve karakterlerin nasıl birer gösterge olarak işlev gördüğünü ve hangi ideolojik mesajları ilettiğini belirlenmiştir. Örneğin, afişlerde kullanılan renklerin duygusal etkileri, karakterlerin pozisyonlarının toplumdaki belirli rollerle ilişkilendirilmesi, yazılı metinlerin belirli bir düşünceyi öne çıkarma biçimi gibi unsurlar değerlendirilmiştir.

Afişlerde yer alan göstergelerin analizi, bu görsel iletişim araçlarının toplum üzerinde nasıl bir etki yaratmayı amaçladığını ve hangi ideolojik çerçevede kullanıldığını anlamamıza olanak tanımaktadır. Özellikle kadın figürlerinin propaganda afişlerinde nasıl temsil edildiği, bu temsillerin toplumda kadınlara atfedilen rolleri nasıl yeniden ürettiği veya dönüştürdüğü gibi konular üzerinde durulmuştur. Bu çerçevede, kadınların savaş dönemlerinde propaganda afişlerinde nasıl idealize edildiği, onların belirli toplumsal rolleri benimsemeleri için nasıl teşvik edildiği analiz edilmiştir.

II. DÜNYA SAVAŞI VE TÜRKİYENİN ROLÜ

II. Dünya Savaşı (1939-1945), tarihin en büyük çatışmalarından birisidir. 62 ülkenin katılımıyla gerçekleşen bu savaş, üç kıta boyunca ve dört okyanusun üzerinde sürmüştür. 40 ülkede çatışmalar yaşanırken yaklaşık 80 milyona yakın insan hayatını kaybetmiştir. Askeri harcamalar 4 trilyon doları aşmış ve binlerce şehir ile koy yok edilmiştir. Nükleer silahların kullanılması, savaştaki kayıpları ve tahribatı daha da artırmıştır (Sarıahmetoğlu ve Kemaloğlu, 2016: 6).

Almanya'da Nazi, İtalya'da Faşist ve Japonya'da Militarist yönetimler, zamanla revizyonist bir eğilim geliştirdiler. Japon Militarizmi, bu revizyon sürecine diğerlerinden önce başlamıştır. Almanya'da ise 1933'te iktidara gelen Adolf Hitler, II. Dünya Savaşı'nı başlatmak için yalnızca altı yıl beklemiştir. Bu altı yıl içinde yaşanan uluslararası gelişmeler, Türkiye'yi de etkilemiştir. Sonuç olarak Türkiye, beklenmedik bir şekilde, büyük çaplı bir savaşın tam ortasında yer almak zorunda kalmıştır (Sarıçoban, 2020: 1756). 1939'dan itibaren dünya genelinde ekonomiler, büyük bir savaşın etkisinde kalmıştır. O dönemde dünya üzerinde yaşayan yaklaşık 2.200 milyon insandan, savaşın dışında kalan yüz milyon kişi bile bulunmamaktadır. İnsanların %95'inin savaşa katıldığı bu dönemde, Türkiye savaş dışı kalmayı başaran nadir ülkelerden biri olmuştur. Ancak, Türkiye de dahil olmak üzere savaş dışında kalan ülkeler, ekonomik zorluklardan kaçamamışlardır. Bu dönemde, savaşa katılan veya katılmayan tüm uluslar, ulusal kaynaklarını savaşın hizmetine

sunmuş ve insan gücü, makineler ve hammaddeleri savaş için seferber etmek zorunda kalmışlardır (Arslan, 2016: 2).

II. Dünya Savaşı, Almanya'nın 1 Eylül 1939'da Polonya'ya saldırmasıyla başlamıştır. Türkiye, savaşın başlangıcında en çok endişe eden konu, savaşa zorunlu olarak dâhil olmak ve dolayısıyla toprak bütünlüğünün tehlikeye girmesiydi. Bu sebeple, Türkiye, savaşan tarafların baskılarına rağmen savaş boyunca nötr kalmayı başarmak için bir denge siyaseti izledi ve topraklarına olası herhangi bir saldırıya karşı sıkı önlemler almaya özen göstermiştir (Ünalp, 2020: 201). Türkiye'nin İkinci Dünya Savaşı sırasında izlediği denge politikası, özellikle savaşın son zamanlarında Müttefik Devletlere verdiği destek kararıyla birlikte önemli ölçüde değişmiştir (Kaya, 2024: 84). Bu durum Türkiye'nin savaş sonrası stratejisini oluşturduğu söylenebilir.

II. DÜNYA SAVAŞI PROPAGANDA AFİŞLERİ

Propaganda, sözlükte "Bir öğretinin, düşüncenin veya inancın başkalarına tanıtılması, kabul ettirilmesi ve yayılması amacıyla sözlü veya yazılı yollarla yapılan faaliyetler" olarak tanımlanmaktadır (https://sozluk.gov.tr/?ara=propaganda). Propaganda kavramı, ilk olarak Latince "propaganda" kelimesinden türemiştir ve "yayılması gereken, yayılacak inanç" anlamına gelmektedir. Bu kavram, Avrupa'da geniş çapta kullanılmaya başlamış olup, Katolik Kilisesi tarafından misyonerlik çalışmaları sırasında ortaya çıkmıştır (Güvenilir ve Şeker, 2018: 1086). Gülada'ya (2019: 54) göre propaganda, belirli bir ideoloji veya düşüncenin kitle iletişim araçları kullanılarak insanlara iletilmesi ve kabul ettirilmesi amacıyla yapılan ikna odaklı bir iletişim biçimidir. Propaganda savaş afişlerinde savaşa dair bilgiler, halkı harekete geçirici görsel ve kelimeler bulunmaktadır. Modern dünyada propaganda hem olumlu hem de olumsuz anlamlar taşıyabilmektedir. Bir yandan, önemli bilgi ve mesajların geniş kitlelere ulaştırılması için kullanılabilirken, diğer yandan yanlış bilgi veya yanıltıcı mesajlar yayarak halkı manipüle etmek için de kullanılabilir. Bu nedenle, propaganda, etkili bir iletişim aracı olmasının yanı sıra, etik ve sorumlulukla kullanılması gereken bir araç olarak da görülmektedir (Ayhan, 2007). Bu bağlamda, propagandanın temel işlevinin, her dönemde ve dünyanın her yerinde bir siyasal sistemi dayatmak, yönetim ve düzen bağlılığını sürdürmek, rejimsel değişimlerin ya da bir din veya mezhebin yayılmasını sağlamak olduğunu söyleyebiliriz. Devlet yöneticileri, seçilmiş liderler, diktatörler, politikacılar ve misyonerlerin ideolojik mesajlarını yayma çabalarının tümü, propagandanın kapsamına girmektedir. (Ayhan, 2007: 45). Propagandanın siyasal hayatın sürekli ve temel bir unsuru haline gelmesi, ulus devletlerin güç mücadelesi ile öne çıkmasıyla gerçekleşmiş ve bu nedenle siyaset bilimciler tarafından propaganda modern bir olgu olarak kabul edilmiştir (Akan, 2017: 78-79).

20. yüzyıl, iki büyük dünya savaşı ve çeşitli devrimlerle birlikte propaganda açısından en yoğun dönemlerden biri olmuştur. Özellikle görsellerle iletişim kurmanın, insanlık tarihinde kültürel ve toplumsal mesajları iletmenin en eski yöntemlerinden biri olduğu görülmektedir (Delil, 2023: 12). Bu dönemde, hükümetler mesajlarını halka ulaştırmak için radyolar, gazeteler, dergiler, reklam panoları ve afişler gibi iletişim araçlarını kullanmışlardır. Savaş sırasında halkı motive etmek ve hükümetin destek almasını sağlamak, hükümetler için kritik bir öneme sahiptir (Çeken ve Ersan, 2022: 478). Afişler, günlük yaşam içerisinde sıradan bir reklam aracı olarak bilinir ve kullanıldıkları ilk günden bu yana toplumların siyasi, ekonomik ve kültürel iletişiminde en önemli araçlardan biri olmuştur. Aynı zamanda, propaganda sanatının gelişiminde büyük katkısı olan bir grafik tasarım ürünüdür (Yavuzer, 2014: 4). Propaganda afişleri, belirli bir mesajı veya ideolojiyi geniş kitlelere iletmek ve insanları bu mesaj doğrultusunda etkilemek amacıyla tasarlanan görsel iletişim araçlarıdır. Genellikle siyasi, sosyal veya kültürel konuları ele alan bu afişler, güçlü görseller, çarpıcı renkler ve dikkat çekici sloganlar kullanarak mesajlarını etkili bir şekilde iletmeyi

amaçlar. Mahaney'e (2002: 41) göre propaganda afişleri, kitlelerin bir noktaya dikkatini çekmek ve en kısa sürede ana mesajı iletmek amacıyla kullanılırdı. Ayrıca, bu afişler kitlelere yeni gelişen olayları aktarmak ve belirli bir konuda onları eğitmek ve bilinçlendirmek için de kullanılırdı. Bu bağlamda devrim ve ihtilal yaşayan ülkelerde propaganda afişlerinin, eski düzeni yıkıp yeni kanun ve kuralları halka benimsetmek için etkili bir araç olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. (Çakı, 2018b: 256). Propaganda afişleri, halkı savaş faaliyetlerine teşvik etmeyi hedeflemiş ve bu amaç doğrultusunda mevcut toplumsal cinsiyet rollerini yansıtıp güçlendirmiştir. Sanatçılar, mitolojik ve yüceltilmiş ulusal figürleri kullanarak askerleri, fabrika işçilerini ve ev kadınlarını öne çıkarmış ve bu figürlerin taklit edilmesi için halka cesaret vermiştir. (Işık ve Eşitti, 2015: 665). II. Dünya savaşı sırasında ülkelerin halkına vermek istediği mesajları, halkı harekete geçirme eylemlerini ve ülke menfaatlerini düşünerek propaganda afişleri yayınladıkları görülmektedir. Bu afişlerin içerikleri ülkelerin savaş esnasında bulundukları durumla da birebir bağdaşmaktadır. Bir diğer deyişle, savaş sırasında ülkenin galibiyet, mağlubiyet veya savaşa dahil olmama durumuna göre şekillendiği söylenebilir.

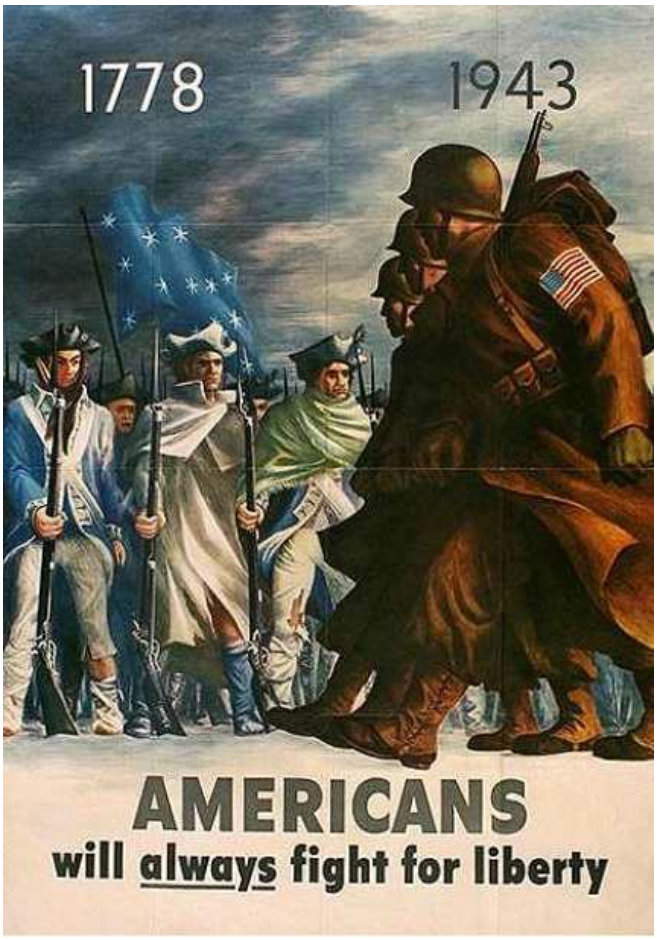
Şekil 2

"Müttefik Devletleri ve Semitizm" Konulu Propaganda Posteri (Çakı, 2018b).

Çakı'ya (Çakı, 2018b: 264-265) göre, Şekil 2'deki propaganda posterinde, dönemin liderleri Roosevelt, Churchill ve Stalin, ellerinde bıçaklarla yuvarlak bir masanın etrafında oturmuş, her birinin elinde farklı ülkeleri temsil eden kağıtlar bulunmaktadır. İtalya Kralı III. Vittorio Emanuele ise onları izlemektedir. Masanın üstünde Yahudi sembolleri yer alırken, posterin altında "amici?" (Arkadaşlar mı?) yazısının yer aldığı şeklinde ifadelerde görseli açıklamıştır. Bu bağlamda görsele bakıldığında müttefik devletlerin aslında dost devletler olmadıklarını, her devletin kendi menfaatini düşündüğü anlatılmak istenmiştir.

Şekil 3

Office of War Information Tarafından Hazırlanan Bir Poster. 1778 ve 1943 Yıllarındaki Amerikan Askerleri, "Americans Will Always Fight For Liberty" 1943 (Boyraz, 2014)



Boyraz ve Cantürk'e (Boyraz ve Cantürk, 2014: 500) göre bu görsel, Amerikan Devrimi döneminden ve 1943 yılından üç askerin bir araya geldiği kurgusal bir sahneyi tasvir ediyor. Office of War Information (Savaş Bilgilendirme Ofisi) tarafından hazırlanan bu poster, vatanseverlik ve özgürlük temalarını ön plana çıkarıyor. Sıcak ve soğuk renklerin kontrastından faydalanılarak tasarlanan poster, neredeyse tüm kamu binalarına asılmıştır. Bu sayede, seferberlik çabaları doğrultusunda gönüllülerin orduya katılması teşvik edilmiş ve 1943 sonrası dönemde Birleşik Devletler ordusunun asker sayısının artmasına katkı sağlanmıştır. Yayınlanan bu afişle ülkenin milli duyguları harekete geçirilmiş ve savaş için önemli bir hamle olmuştur.

Şekil 4

"Müttefik Devletleri" Konulu Propaganda Afişi, 1943 (Çakı ve Gülada, 2018a).

"Müttefik Devletleri" konulu propaganda afişi gösteren boyutunda incelendiğinde, afişin merkezine üç yumruk tarafından kuşatılan Hitler resmedilmektedir. Hitler'i yumruklayan kolların yakalarında sırasıyla, İngiltere, ABD ve Sovyetler Birliği'nin bayrağı yer almaktadır. Görsel kodlar içerisinde Hitler'in başı, siyah bir gamalı haçın üzerinde konumlandırılmaktadır. Afişin altında "Üç taraflı dalga Faşist Almanya'yı bitirecek" yazılı kodu bulunmaktadır (Çakı ve Gülada, 2018a: 11-12). Bu afişte, Müttefik Devletlerin beraber hareket etmeleri ve bu beraberlikle Mihver Devletlerin en güçlü ülkelerinden biri olan Almanya'yı yenebilecekleri mesajı verilmeye çalışılmıştır.

II. DÜNYA SAVAŞI SIRASINDA YAYINLANAN AFİŞLERDE KADININ ROLÜ

Savaşlar, toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşümünde de büyük bir etkiye sahiptir. Bu olağanüstü dönemlerde, toplumsal hayat derinden sarsıldığında, kadın ve erkeğe atfedilen cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesi, sistemin devamı için kritik bir önem taşır. Savaş dönemlerinde, kadınlar hem cephe gerisindeki iş gücünü doldurmak hem de erkeklere destek olmak için davet edilerek görevlendirilmiştir. Bu davetler, ülkelerin önemli afiş sanatçıları tarafından hazırlanan görseller aracılığıyla yapılır (Işık ve Eşitti, 2015: 656). Savaş zamanlarında, erkeklerin askere alınmasıyla oluşan iş gücü kaybını telafi etmek, cephe gerisindeki faaliyetleri sürdürmek ve savaşan erkeklerin motivasyonunu sağlamak gibi nedenlerle kadınların bu çabalara destek vermesi hayati önem taşır (Çeken ve Ersan, 2022: 479). Ancak, bu süreçte kadınların toplumsal rollerinde bir değişiklik vaat edilmez; onlardan sadece geleneksel ataerkil rolleri ve artan iş gücü ihtiyacını karşılamaları beklenir (Işık ve Eşitti, 2015: 657-658). Kadın imajı, sistematik olarak ve en yoğun şekilde afişlerde kullanılmıştır. Bu afişlerde ve piyango biletlerinde görülen kadın figürleri, devletin kadınları nasıl algıladığını yansıtır. Başlangıçta kadınlar, modernliğin

simgesi, cinsiyetsizleştirilmiş ve vatanla özdeşleştirilmiş bir figür olarak kutsallaştırılmıştır. Ancak zamanla, bu imaj değişmiş ve kadınlar farklı bir biçimde algılanmaya başlanmıştır (Acun, 2007: 112).

20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Komünizm, Faşizm ve Nazizm gibi ideolojiler, kadınların toplumsal ve ekonomik yapıda nasıl bir rol üstlenmeleri gerektiğini topluma aşılamaya çalışılmıştır (Çakı ve Gülada, 2018c: 90). Dünya genelinde, kadınların statülerindeki değişimler genellikle kısa vadeli olaylar, örneğin ihtilaller ve sosyal hareketler veya uzun vadeli süreçler, örneğin endüstrileşme, şehirleşme, eğitim ve istihdam gibi faktörlerle gerçekleşmiştir. Bu süreçlerde, kadınların aile ve toplum içindeki rollerini geliştirmek amacıyla geniş kapsamlı hukuki reformlar yapılmış ve sosyo-ekonomik gelişmeler ile siyasi değişimler hedeflenmiştir (Acun, 2007: 92). Sanayi tesislerinden tarımsal üretime, hizmet sektörlerinden askeri görevlere kadar pek çok alanda kadınların iş gücüne olan talebin artması üzerine, hükümetler çeşitli girişimlerde bulunmuş ve bu girişimleri dönemin en etkili iletişim araçları olan basılı materyaller ve radyolar aracılığıyla halka duyurmuştur (Kavoğlu, 2018: 112).

Afişlerde kadınların rol almasında farklı sebeplerin olduğu bilinmektedir. Bu sebeplerden bazıları hedef kitlenin kadınlar olması, savaş dönemlerinde iş gücü açığı, toplumsal cinsiyet rolleri, propaganda ve morale katkı olabilir. Bu bağlamda kadınların afişlerde yer aldığı süreç izlendiğinde özellikle sanayi devrimiyle birlikte afişlerde daha çok yer aldığı görülmektedir.

1900'lü yıllarda sigara ve alkol reklam afişlerinde görsel olarak kullanılan kadın imajı, modernliği, gücü ve erkeklerle aynı ortamda var olan kadınları anlatmaktadır (Dumanlı, 2011: 136). Kadınlar, ülkeleri için her alanda fedakârlık yapmaları gereken bir dönemde olduklarını düşünerek, bu süreçte etkin ve belirleyici bir rol üstlenmişlerdir (Kozlu, 2009: 3). Bu durum özellikle devletlerin kadınları çalışması için teşvik edici afişler yayınlamasıyla olduğu görülmektedir.

II. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla birlikte savaşa katılan-katılmayan birçok ülke ciddi zararlar alarak etkilenmiştir. Ülkeler bu savaştan en az zararla çıkabilmek için hem askeri hem ekonomik tedbirler almışlardır. Bu tedbirlerin halka duyurulması için afişlerin yayınladığı bilinmektedir. Bu bağlamda savaşa katılan ülkeler, savaş alanlarına erkekleri göndermesiyle kadınlara hem ülke içerisinde hem de savaş alanında ihtiyaç duyulmuştur. Bu durumunda propaganda savaş afişlerine yansıdığı, ülkelerin bu doğrultuda afişler yayınladıkları görülmektedir. Bir diğer yandan savaşa katılmayan ülkelerde oldukça zor günler geçirmiştir. Özellikle üretim açısından zayıf ve dışa bağımlı olan ülkeler, dünyanın en güçlü devletlerinin savaşta yer alması nedeniyle ekonomik açıdan sıkıntılar yaşamışlardır. Ayrıca savaş halinde olan devletlere yakın konumda olan ve savaşa dâhil olma tehlikesi yaşayan ülkelerinde bu noktada afişler yayınladıkları görülmektedir. Bu afişlerde ise erkeklerin gücünü ve kadınların desteğini almak için kadın imajı büyük rol oynamıştır. Bu kapsamda savaşa katılan mihver devletlerden Almanya'da, müttefik devletlerden A.B.D.'de ve savaş alanına yakın konumda olmasıyla savaşa katılmayan ülkelerden Türkiye'de yayınlanan afişlerde kadının rolü incelenmiş ve karşılaştırılmıştır.

Şekil 5

A.B.D. Propaganda Afişi, "Denizaltı Hizmetine Gönüllü Oldu" 1944 (Güvenilir ve Şeker, 2018)

Şekil 5'te, birbirine sarılmış bir çift görülmektedir. Çalışmada ülkeyi savunmak için göreve gidecek, ülkenin gelecek nesillerine güzel bir vatan bırakmak için gönüllü olan gururlu bir Amerikan genci vardır. Gence sarılan kadının ise kentli kadınları hedef alarak verilmek istenen mesaj için rol aldığı söylenebilir. Burada kadının rolü; denizaltı askerlik görevine giden erkeklerden hoşlanan, bu askerler tarafından ilgi gören ve Amerikan erkeklerini askere gitmek için bir davet niteliğinde olduğu görülmektedir. Ayrıca kadının erkeğin göğüs kısmındaki armayı parmaklarıyla özenle tutarak gülümsemesi amerikan bahriyelisini vurgulamaktadır. Özellikle çalışma içerisinde kullanılan renklerin sıcak olması ve çiftin üstündeki kıyafetlerinde yaz mevsimine uygun olması, askerleri savaş korkusundan uzaklaştırmak istendiği söylenebilir. Görselde verilmek istenen mesaj, "Denizaltı Hizmeti için Gönüllü Oldu" yazısıyla da desteklendiği görülmektedir.

Şekil 6

A.B.D. Propaganda Afişi "Daha Fazla Hemşireye İhtiyaç Var. Birleşik Devletler Ordusu Hemşire Eğitim Kolordusu", 1944 (Güvenilir ve Şeker, 2018).

Şekil 6'ya bakıldığında savaş sırasında yorulmuş bir kadın hemşire görülmektedir. Görselde Amerikan askerlerinin savaş sırasında çok fazla hasar aldığını, bu yüzden hemşirenin yorulmuş olarak afişte yer aldığı ve kadın hemşirelere ihtiyaç olduğu vurgulanmaktadır. Görselde kadının hemen arkasında silaha dolanmış serumun olması ise askerlerin yardıma ihtiyacı olduğunu destekleyen başka bir imge olduğu söylenebilir. Kadın figürünün avuçlarını açık tutması, beden diline göre değerlendirildiğinde, karşısındaki kişiden bir şey talep ettiğini gösterir. Tarih boyunca açık avuçlar, genellikle gerçeklik, dürüstlük, sadakat ve teslimiyet ile ilişkilendirilmiştir (Pease, 1997). Görselde kullanılan kadının rolü afişte yer alan yazıda da görüldüğü üzere Amerikan askerlerinin yardıma ihtiyacı olduğunu ve onlara yardım etmek için ülkedeki erkek vatandaşlardan daha ziyade kadın vatandaşlara mesaj göndermektedir. Bu bağlamda kadının hemşire kıyafetleri değil de askeri kıyafet renginde tulum giymesinin özellikle işçi sınıfı kadınları hedef aldığı söylenebilir. Görselde verilmek istenen mesajın "Daha Fazla Hemşireye İhtiyaç Var. Birleşik Devletler Ordusu Hemşire Eğitim Kolordusu" yazısıyla da desteklendiği görülmektedir.

Şekil 7

Almanya Propaganda Afişi, "Kadın Hava Savunmasında", 1939 (URL-1)

Şekil 7, II. Dünya Savaşı'nın başlarında (1939) kentli kadınları ve Alman erkeklerini hedef alarak yayınlanan bir propaganda afişidir. Afişte tebessüm eden bir Alman kadın askerinin olduğu görülmektedir. Görselin arka fonuna bakıldığında Nazi Almanya'sının rengi olan kırmızı tonlarının ve Nazi bayrağı bulunmaktadır. Bayrağın özellikle savaş döneminde kullanılmasından dolayı üstünde gamalı haç ile dini içerikli görsel formun oluşması, bir ülkeyi veya bölgeyi temsil eden yerel unsurlar ile gücü simgeleyen ögelerle oluşturulmuş tasarımlardır (Kınık ve Yılmaz, 2023: 152). Görselde kadının rolü; Alman kadınlarının hava savunmasında asker olarak yer aldıkları ve bu durum sloganla da belirtilerek savaşı destekledikleri görülmektedir. Bu bağlamda kadının afişte yer alması ile Ayrıca kadının arka kısmında Nazi bayrağının yer alması ile de Nazi Almanya'sının bu durumu desteklediği ve her zaman arkasında duracağı anlaşılmaktadır.

Şekil 8

Almanya Propaganda Afişi, "Yeni Yaralılar İçin Hazır", 1941 (URL-2)

Şekil 8'e bakıldığında bir Nazi Alman askerinin savaştan yaralanıp, Alman kadın hemşirenin iyileştirmesi sonucunda ona duyduğu minneti göstermek için elinden tuttuğu görülmektedir. Görselin üst kısmında "2. Kızıl Alman Haçı İçin Savaş Yardım Teşkilatı" yazmakta olup, görselin alt kısmında "Yeni Yaralılar İçin Hazır" sloganının ve hemen üst kısmında 2. Kızıl Alman Haçı Savaş Yardım Teşkilatı'nın logosunun yer aldığı görülmektedir. Bu bağlamda görselde bulunan kadının rolü incelendiğinde; 2. Kızıl Alman Haçı Savaş Yardım Teşkilatı'nın bir yardımseveri olarak Alman kadınının bir askeri iyileştirdiği ve yeni yaralanan askerler için yardım etmeye devam edeceği görülmekte olup, sloganla da desteklenmiştir. Bu bağlamda Alman kadınlarının her zaman için Alman askerlerinin yanında olduğu, onlara destek verdiği ve bu durum için minnet duyduğu kadının yüz ifadesinden anlaşılmaktadır. Burada asıl verilmek istenen mesaj ise Alman kadınlarını bu teşkilata katılmalarını sağlamak ve savaş sırasında yaralanan askerler için hemşirelik yapmalarını istemektir.

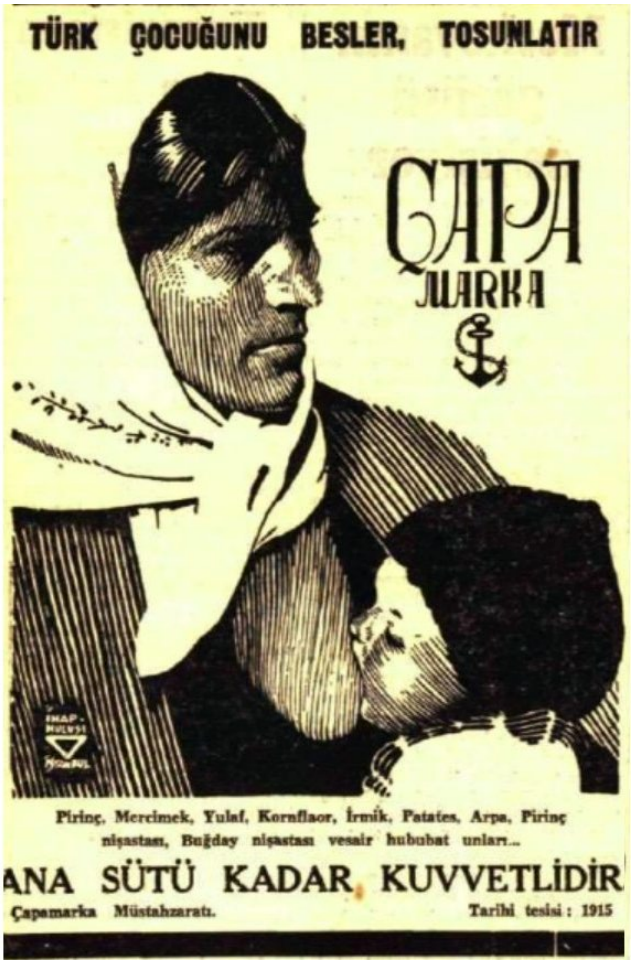
II. Dünya Savaşı sırasında, Nazizm ideolojisi, Alman kadınlarını saf ırkın üyeleri olarak iyi bir anne, sadık bir eş ve milliyetçi birer figür olarak idealize ediyordu. Nazi propagandası, dönemin kitle iletişim araçlarını kullanarak Alman genç kızları bu ideoloji doğrultusunda şekillendirmeye çalışmıştır (Çakı ve Gülada, 2018c: 89).

II. DÜNYA SAVAŞI SIRASINDA TÜRKİYE'DE YAYINLANAN PROPAGANDA AFİŞLERİNDE KADIN ROLÜ

Bu başlık altında II. Dünya Savaşı sırasında Türkiye'de yayınlanan 3 adet propaganda afişinde kadın rolünün göstergebilimsel açıdan incelemesi yapılmaktadır.

Şekil 9

Türkiye Çapa Marka'sının yayınladığı afiş, "Ana Sütü Kadar Kuvvetlidir", 1941 (URL-3)



Şekil 9'a bakıldığında, II. Dünya Savaşı sırasında bir Türk markası olan Çapa Marka'nın yayınladığı afiş görülmektedir. Görselin merkezinde çocuğunu emziren bir Türk kadını, üst kısmında "Türk Çocuğunu Besler, Tosunlatır" yazısı, orta kısmına doğru markanın logosu, alt kısmında ise "Ana Sütü Kadar Kuvvetlidir" yazısı bulunup hemen üstünde markanın ürettiği ürünler yazmaktadır. Afişin, II. Dünya Savaşı'nın en şiddetli yıllarında çıkartılması, Türkiye'nin savaştan etkilenmesi ve savaşa katılma durumunun olması sebebiyle dönemin şartlarına göre hazırlanmıştır. Hazırlanan afişte kadının rolü büyük önem taşımaktadır. Afişteki kadının kırsal kesimde yaşayan, güçlü ve anaç bir yapıya sahip olduğu hem kadının duruşundan hem de bakışlarından anlaşıldığı söylenebilir. Ayrıca bu durum afişte kullanılan "Türk Çocuğunu Besler, Tosunlatır" cümlesindeki "Tosunlatır" kelimesi Türk literatüründe sağlıklı, tıknaz ve delikanlı anlamlarına gelmesiyle, bu markanın ürünlerini kullanan çocuklarında sağlıklı olacağı vurgulanmış ve "Ana Sütü Kadar Kuvvetlidir" sloganıyla da desteklenmiştir. Burada asıl verilmek istenen mesaj; savaşa girilmesi durumunda bu markanın ürünlerini kullanan Türk kadınları ve yetiştirdikleri çocukların güçlü olacağı propagandasını yapmaktır. Bu bağlamda özellikle o zamanın "Çapa Marka" gibi zamanın ünlü markaları tarafından hazırlanan tasarımlar, hedef kitlenin ilgisini çekmiş ve daha bilinçli tüketicilerin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Bu propaganda afişleri, tüketiciler ile devlet arasındaki ilişkiye ek olarak ekolojik farkındalığı da artırmıştır. (Kınık, 2023: 145).

Şekil 10

Türkiye'de Çıkan Milli Bayram afişi "23 Nisan Milli Hakimiyet İllüstrasyonu", 1944 (URL-4)

Şekil 10'a bakıldığında, II. Dünya Savaşı sırasında (1944) ve Türk bayramı olan "23 Nisan Milli Egemenlik ve Çocuk Bayramı" özel gününde yayınlanan, bulutların üzerinde bir Türk kadınının olduğu bulunmaktadır. Kadının sol elinde üzerinde "Milli Hâkimiyet" yazan bir kılıç, sağ elinde yıldız şeklinde bir bayrak, kafasında "23 Nisan" yazan bir taç, üzerindeki kıyafetin Türk Bayrağı'ndan ve görselin alt kısmında iki satırlık bir yazı olduğu görülmektedir. Burada kadının rolü; Türk kadının vatanına ve milletine bağlı, güçlü, güzel ve yüce olduğu anlatılmak istenmiştir. Kadının vatanına ve milletine bağlı olduğu üzerindeki kıyafette ve sağ elindeki bayraktan anlaşılırken; Kadının güçlü oluşu sol elinde üzerinde "Milli Hâkimiyet" yazan Kılıç'tan anlaşılmıştır. Kadının bulutların üzerinde ve gökyüzünde olmasıyla da yüceltilmesi vurgulanmak istenmiştir. Yapılan incelemeler doğrultusunda II Dünya Savaşı'nda yer alan bu afişle Türk halkının milli duygularını harekete geçirmek, Türkiye Cumhuriyeti'nin savaştan etkilenmediği ve ayaklarının üzerinde durduğu vurgulanmak istenmiştir.

Şekil 11

Ulusal Ekonomi Kurumu'nun Yayınladığı Propaganda Afişi, İhap Hulusi Görey, 1940

Şekil 11'de, 1940'lı yıllarda Türkiye'de Ulusal Ekonomi ve Arttırma Kurumu tarafından yayımlanan bir propaganda afişidir. Üzerindeki "Yurdu, ordunun ve çalışan milletin gücü korur" sloganı, o dönemin vatanseverlik ve milli birlik mesajlarını ön plana çıkarmaktadır. Afişte hem askeri güce hem de halkın emeğine dikkat çekilerek, ordu ve sivil toplum arasındaki dayanışmanın altı çizilmiştir. Elinde borazan üfleyen asker ile ordunun savaşa herhangi bir durumda hazır olduğu vurgulanmaktadır. Türk halkını hem ekonomik hem de askeri olarak birleştirme hedefinin önemli araçları arasında yer almıştır. Afişteki bir diğer mesaj, vatanı koruma sorumluluğunu orduya ve çalışan halka yükleyen bir vatanseverlik temasını vurgulamaktadır. Asker figürü, ülkenin savunma gücünü sembolize ederken, arka planda çalışan işçiler ve çiftçi, ekonomik ve toplumsal kalkınmanın önemini göstermektedir.

Afişte yer alan kadın, dönemin tarım işçilerini ve genel olarak çalışan halkı temsil etmektedir. Kadın figürü, tarımsal üretimdeki emeği ve çalışkanlığı sembolize etmektedir. Ayrıca afişte yer alan kadın figürü ile yalnızca ordunun savunma gücünü değil, halkın özellikle işçi ve çiftçilerin çabalarını vatanın savunmasında kritik bir unsur olarak sunduğunu göstermektedir. 1940'lı yıllarda Türkiye'de tarım ve işgücü büyük bir öneme sahip olduğu ve ekonomik kalkınmanın temelini oluşturduğu için afişte yer alan kadın, kadınların tarım sektöründeki çalışmalarıyla vatanın ekonomik gücüne katkıda bulunması gerektiğini vurgulamaktadır. Savaş yıllarında kadının temsili, ülke ekonomisine katkıda bulunan kadınların değerini öne çıkarmıştır.

SONUÇ

Afişlerin, tarih boyunca en etkili grafik ürünlerinden biri olduğu bilinmektedir. Bir fikri ve bir mesajı insanların kalabalık olduğu alanlara ya da belli topluluklara aktarmak istenildiğinde afişlerin etkili bir iletişim aracı olduğu görülmektedir. Özellikle matbaanın ilerlemesiyle birlikte savaş dönemlerinde devletler halkı etkilemek için afişler yayınladıkları görülmektedir. Aynı zamanda sanayi devrimiyle birlikte kadına olan ilgi ve değer artmıştır. Bu durumu devletler kendi lehine çevirerek II. Dünya Savaşı sırasında propaganda afişlerinde kadının rol almasını sağlamıştır. Bununla birlikte afişlerde kadın kullanımı izleyicinin daha fazla güvenini aldığı ve dikkatini çektiği görülmektedir. Bu bağlamda II. Dünya Savaşı'na katılan ülkeler erkekleri savaşa ikna etmek için yayınladıkları afişlerde kadının büyük rol aldığını göstermektedir. Ayrıca savaşa katılmayan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde yayınlanan afişler incelendiğinde kadın rolünün ülke içerisinde önemli yer aldığı göstermektedir.

II. Dünya Savaşı sırasında müttefik devletlerden A.B.D., mihver devletlerden Almanya ve savaşa katılmayan devletlerden Türkiye'nin propaganda afişleri kadının bulunduğu rollere göre karşılaştırıldığında; savaşa katılan devletlerden A.B.D. ve Almanya'da yayınlanan afişlerde, ülkenin zor zamanlarında kadının savaş sırasında yardımda bulunmasını sağlamak, savaşa gidecek erkek askerleri desteklemek ve onları motive etmek amacıyla; halkın içinden, ülkesi için savaşan güçlü kadın rolü anlatılırken, Türkiye'de yayınlanan afişlerde kadının, ülkenin ekonomik kriz geçirmemesi için yerli ürünlere yönlendirdiği görülmektedir. Özellikle Türkiye'nin savaş bölgesinde yer almasından dolayı, halkın her an savaşa hazır durumda olmasını sağlamak ve milli duyguları artırmak için vatansever ve güçlü kadın rolünde yer aldığı söylenebilir. Ayrıca savaşa katılan devletlerde yayınlanan propaganda afişlerinde kadının bulunduğu rol ülkenin savaştaki galibiyet ve mağlubiyet durumuna göre değişkenlik gösterirken, Türkiye'de yayınlanan afişlerde ülkenin ekonomik ve savaşa dâhil olma durumuna göre değişkenlik gösterdiği görülmektedir.

İkinci dünya savaşı sırasında Türkiye'de yayınlanan propaganda afişlerinde kadın rolünün, kırsal kesimde yaşayan, güçlü ve anaç karakterler seçilmesi, kadının çocukları besleme ve yetiştirme rolünü vurgularken, sağlıklı ve güçlü bir nesil yetiştirme sorumluluğunu da ifade etmektedir. Afişlerde, Türk kadınlarının ve çocuklarının savaş durumunda güçlü olacağını vurgulayan bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Markaların propaganda afişlerinde bu mesaj, hem markaların ürünlerinin sağladığı desteği öne çıkarırken hem de milli bir dayanışma ve güç mesajı iletmektedir. Afişler, Türk halkının milli duygularına hitap etmek ve morallerini yükseltmek amacıyla kullanılmıştır. Kadının güçlü ve vatansever bir figür olarak sunulması, halkın savaş sırasındaki dayanıklılığına ve milli birliğine vurgu yaptığı görülmektedir.

Türkiye'de yayınlanan propaganda afişlerinde dönemin sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel dinamiklerinin reklam ve propaganda afişleri aracılığıyla nasıl ifade edildiğini, Türk milletinin birliği, gücü ve bağımsızlığına vurgu yaparak milli duyguları güçlendirmeyi amaçladığını ve tüketici üzerindeki etkilerini göstermektedir.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%100)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%100))

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%100))

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%100)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%100)

Finansal Destek Beyanı

Yazar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması yoktur

REFERANSLAR

Acun, F. (2007). Görsel Verilerde Kadın İmajı (1923-1960). Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2007(16), 91-112.

Akan, M. (2017). Sovyet Propaganda Afişlerinde "Doğu" İmgesi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, *17*(2), 77-102.

Ayhan, A. (2007). Propaganda Nedir?. İstanbul: Literatürk.

Arslan, M. (2016). 2. Dünya Savaşı ve Türkiye'de Savaş Ekonomisi. Aydın İnsan ve Toplum Dergisi, 2(2), 1-14.

Boyraz, B., & Cantürk, A. (2014). Amerika Birleşik Devletleri Örnekleminde İkinci Dünya Savaşı Dönemi Askeri Propaganda Posterleri. Journal of International Social Research, 7(33).

Bulduklu, E. (2018). Anadolu Selçuklu Dönemi Kubadabad Sarayı çini figürlerinin göstergebilimsel açıdan incelenmesi (Master's thesis, Necmettin Erbakan University (Turkey)).

Çakı, C. (2018a). İkinci Dünya Savaşı'ndaki Propaganda Savaşlarında Çizgi Filmin Rolü: Nazi Almanyası ve Amerika Birleşik Devletleri Üzerine İnceleme. Halkla İlişkiler ve Reklam Çalışmaları E-Dergisi, 1(2), 51-63.

Çakı, C. (2018b). Nazi Almanyası Etkisindeki İtalyan Sosyal Cumhuriyeti'nin Propaganda Posterleri Üzerine İnceleme. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 11(2), 252-272.

Çakı, C. & Gülada, M. O. (2018a). İkinci Dünya Savaşı Dönemi Sovyet Propaganda Afişlerinin Mizah Çekiciliği Bağlamında İncelenmesi: Adolf Hitler Figürü Örneği Üzerinden Görsel Analiz. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi.

Çakı, C., & Gülada, M. O. (2018b). 2. Dünya Savaşı'nda Kullanılan Sovyet Propaganda Posterlerinde Coşku Çekiciliği Bağlamında Kadınların Temsili. Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, 1(2-Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi), 157-176.

Çakı, C., & Gülada, M. O. (2018c). Nazizm ideolojisinde alman kadınları:" Ns-Frauen-Warte" propaganda dergisi üzerine inceleme. Medeniyet ve Toplum Dergisi, 2(2), 89-105.

Çeken, B., & Arslan, A. A. (2016). İmgelerin göstergebilimsel çözümlenmesi "film afişi örneği". *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, *11*(2).

Çeken, M. B., & Ersan, M. (2022). II. Dünya Savaşı Döneminde Propaganda Afişleri: ABD ve Almanya Örneği. Ulakbilge, 72: s. 477–488. doi: 10.7816/ulakbilge-10-72-05.

Delil S. (2023). Hareketli Posterlerde Grafik Tasarımın Rolü Üzerıne Bir İnceleme. Sanat Eğitimi Dergisi (SED), vol.11, no.1, pp.10-19.

Dumanlı, D. (2011). Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Kadın İmgesinin Kullanımı; Bir İçerik Analizi. Yalova Sosyal Bilimler Dergisi, 1(2).

Ergül, N. (2021). Göstergebilimsel İmge Analizi: "Muhsinbey Film Afişi Örneği''. Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, 7(44), 1608-1612.

Evcin, E. (2016). İkinci Dünya Savaşı Yıllarında Türkiye'de Turizm ve Propaganda. Journal of Modern Turkish History Studies/Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, 16(33).

Gülada, M. O. (2019). İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği'nin Casusluk Karşıtı Propagandasının Posterlerdeki Sunumu. Medeniyet ve Toplum Dergisi, 3(1), 49-68.

Güvenilir T. & Şeker Ç. (2018). II. Dünya Savaşı Propaganda Afişlerinde Kullanılan İmgelerin

Göstergebilimsel Çözümlemesi "A.B.D. Örneği". Journal of Social and Humanities Sciences Resarch, 1085-1101.

Işık, M., & Eşitti, Ş. (2015). I. Dünya Savaşı Propaganda Afişlerinde Kadın Temsillerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Göstergebilimsel İncelenmesi. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi; Yıl: 2015 Cilt: 70 Sayı: 3.

Kavoğlu, S. (2018). II. Dünya Savaşı'nda Kadınlara Yönelik Hazırlanan Afişlerin Göstergebilimsel Çözümlemesi: "Women's Land Army" Örneği. Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, (29), 111-124.

Kaya, Y. (2024). Milli Birlik Komitesi Döneminde Türkiye'nin Dış Politikası (1960-1961). Medeniyet ve Toplum Dergisi, 8(1), 83-100.

Kınık, A. (2023). Grafik Tasarım ve Geri Kazanım. Konya Sanat, (6), 136-149.

Kınık, M., & Yılmaz, M. (2023). Futbol Kulüplerinin Amblem-Logolarında Yer Alan Somut ve Somut Olmayan Kültür Varlıkları. Konya Sanat, (6), 150-166.

Kıran, A. (1990). Dilbilim-göstergebilim ilişkileri. Dilbilim Araştırmaları Dergisi, 1, 51-62.

Kozlu, D. (2009). Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri. Art-e Sanat Dergisi, 2(3), 1-15.

Mahaney D. (2002). Propaganda Posters. OAH Magazine of History, 16(3), 41-46.

Pease, A. (1997). Beden Dili. İstanbul: Rota Yayın Yapım.

Sarıahmetoğlu, N., & Kemaloğlu, İ. (2016). İkinci Dünya Savaşı ve Türk Dünyası. Türk Dünyası Belediyeler Birliği (TDBB) Yayınları, İstanbul.

Sarıçoban, G. (2020). İkinci Dünya Savaşı döneminde (1939-1945) Türk dış politikası. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24(4), 1755-1777.

Şimşek S. (2006). Reklam ve Geleneksel İmgeler. Nüve Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul.

Ünalp, F. R. (2020). İkinci Dünya Savaşı'nda Türkiye'nin Savaş Dışı Kalma Politikaları ve Sonuçları. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, (45), 201-221.

Yavuzer, A. (2014). 1. Ve 2. Dünya Savaşları Sırasında Basılan Savaş Afişleri. Master's thesis, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

URL -1: https://www.pinterest.co.uk/pin/834291899696905381/?lp=true (Erişim Tarihi: 20.03.2024).

URL-2: https://www.europeana.eu/portal/en/record/08547/sgml_eu_php_obj_p0006434.html (Erişim Tarihi: 05.04.2024).

URL-3: https://twitter.com/tr__grafik/status/1067423305462939648 (Erişim Tarihi: 10.05.2024).

URL-4: https://rankersta.com/media/2024108586061409009 (Erişim Tarihi: 15.06.2024).

EXTENDED ABSTRACT

Int World War I was a period in which women took a more active role on the stage of history, their value in society increased and they were frequently used in propaganda tools. Both belligerent and neutral countries used women to mobilize the public to support the war or protect them against its negative effects. In propaganda posters, women were generally presented with an enthusiastic and motivating image, emphasizing that they undertook an important task by taking the place of men both in production and at the front. This shows that the war was an important turning point in shaping the social and economic roles of women. This study semiotically examines the role of women in propaganda posters during World War II and analyzes this situation in detail with examples from both warring countries and neutral Turkey.

In this study, a semiotic analysis of World War II-era propaganda posters was conducted to understand their impact on society and the ideological messages they conveyed. Based on Ferdinand de Saussure's semiotic theory, how the visual and written elements in the posters are used to produce certain meanings is analyzed. In particular, the representations of female figures in posters are analyzed in detail in the context of gender roles and wartime conditions, and the question of how these representations reproduce or transform the roles attributed to women is tried to be answered.

World War II was one of the largest conflicts in world history, involving 62 countries and claiming millions of lives. Although Turkey tried to remain neutral by following a policy of balance in order to avoid being caught in the middle of this war, it could not avoid the economic effects of the war. Turkey, which was concerned with protecting its territorial integrity at the beginning of the war, later took a strategic step for the post-war period by supporting the Allied Powers. In this process, Turkey's foreign policy was influenced by factors such as the country's geographical location, national interests and the pressures of the belligerent states.

Propaganda is an effective communication tool used to spread and impose an idea or belief on the masses. It has been used frequently by governments and political groups throughout history, especially during times of war. Propaganda posters are one of the most common visual tools used for this purpose and aim to influence target audiences with powerful images, slogans and symbols. In major conflicts such as World War II, propaganda posters were used to encourage the public to support the war effort, arouse hatred against enemies and strengthen national unity. These posters were also used to reinforce gender roles, directing men and women to certain roles. Although propaganda is an effective means of communication, it also carries risks such as misinformation and manipulation. Therefore, propaganda activities should be carried out within the framework of ethical and responsible principles. Propaganda posters, especially during times of war, leave deep traces in social memory and reflect the political and cultural atmosphere of that period.

Wars are important periods that reshape gender roles. Especially in major conflicts such as World War II, the need for labor force arising from the deployment of men to the front lines significantly changed the role of women in social life. During this period, propaganda posters encouraged women to participate in the war effort by presenting them as patriotic, self-sacrificing and productive individuals. However, these representations were more supportive of the existing order rather than radical changes in women's gender roles. In all warring and non-warring countries, women's participation in the war effort was encouraged and this was heavily depicted in propaganda posters. These posters were used both to ensure women's participation in the war effort and to reinforce gender roles. Especially during the industrial revolution and war periods, women were frequently used in posters and these images reflected the social and cultural values of the period.

Posters were used by states for propaganda purposes during times of war. With the industrial revolution, the social position of women changed and they were frequently featured in propaganda posters during World War II. The roles of women in World War II propaganda posters differ between warring and non-warring countries. In warring countries, women supported the war by working in factories and motivating men. In non-combatant Turkey, on the other hand, the female figure in the posters supports the economy by encouraging the use of domestic goods. In propaganda posters published in Turkey during the Second World War, women were depicted as strong and maternal figures, usually from rural areas. These posters conveyed the message that women would bring a strong generation to the country by raising their

children in a healthy way. Thus, both the contribution of women to national unity and solidarity was emphasized and consumers were reminded of the importance of domestic products. In this way, the public was helped to cope with the difficulties of the war period by raising their morale.

The propaganda posters used in Turkey during World War II reflected the social, economic and political situation the country was in and encouraged the public to be in unity and solidarity. These posters inflamed national sentiments by emphasizing the strength and independence of the Turkish nation, while also serving economic goals by directing consumption habits.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

İslami Geometrik Süslemelerdeki Kronolojik ve Dönemsel Etkileşimler

Şeyma YILMAZ[1*] Cengiz ŞAHİN[2]

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Ankara, Türkiye

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 16.08.2024
Kabul Tarihi: 17.10.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Süsleme Sanatları,
İslami Süsleme Sanatları,
Geometrik Motifler.

ÖZET

Bu çalışmada, bir yandan İslami geometrik süslemelerin gelişimindeki eski medeniyetlerin etkileri kronolojik olarak, diğer yandan aynı devirde yaşayan medeniyetlerin etkileri dönemsel olarak araştırılmıştır. Bunun için, bazı seçkin sanat eserleri üzerindeki temel motifler, önceki medeniyetlere ait sanatın sonraki medeniyetlerin sanatı üzerinde herhangi bir etkisi olup olmadığını bulabilmek için incelenmiştir. "Aynı dönemde yaşayan İslami medeniyetlerin geometrik süsleme desenleri arasında herhangi bir etkileşim olmuşmudur?" sorusunun yanıtını bulmak amacıyla, ençok bilinen çağdaş medeniyetlerin eserleri incelenmiştir. Bulgulara göre, İslami geometrik süslemelerde kullanılan geometrik desenler, hem dikey (kronolojik) hem de yatay (dönemsel) etkileşimler altında gelişim göstermiştir. Dikey etkileşim, geçmişte yaşamış bir medeniyetin süsleme sanatının, aynı ya da yakın coğrafyada daha sonra yaşayan bir medeniyetin süsleme sanatını etkilemesine atıfta bulunmaktadır. Yatay etkileşim ise, bir İslam medeniyetinin geometrik süsleme sanatının, aynı dönemde yaşayan bir başka medeniyet tarafından etkilenmesidir. Sonuç olarak, bu çalışma ile anlaşılmıştır ki, İslami geometrik süslemeler, tarihi ve dönemsel etkilerden muaf değildir. Tersine hem geçmiş hem de çağdaşı olduğu medeniyetlerin etkisi altında gelişmiştir. İslami süsleme sanatları üzerindeki sözkonusu bu etkilerin nitelikleri ve boyutlarına yönelik bundan sonra yapılacak olan akademik çalışmaların, akademik yazında yaşanan önemli bir boşluğu doldurmaya katkıda bulunacağı beklenmektedir.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Chronological and Periodical Interactions in Islamic Geometric Ornaments

Article Info

Received: 16.08.2024
Accepted: 17.10.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Decorative Arts,
Islamic Ornament Art,
Geometric Patterns.

ABSTRACT

In this study, on one hand, the influences of past civilisations, which were experienced in the development of Islamic geometric ornaments were examined chronologically, on the other hand, contemporary interactions of those civilisations, which lived in the same era, were investigated periodically. For this to be achieved, the basic patterns, which were observed on some of the most prominent art works were examined chronologically in order to find out if there were any influences of previous ages' arts on those of the eras ahead. The question of "Were there any interactions among the geometric ornament patterns of those Islamic Civilisations lived in the similar era?" was also investigated through examining the artworks of the most known Islamic civilisations lived in the same period. Findings revealed that those geometric patterns, which were used in the Islamic geometric ornaments, were developed through both vertical (chronologically) and horizontal (periodical) interaction. Vertical interaction refers to the effects of ornament art of a civilisation on those of the following civilisations lived in the same or close geography, while horizontal interaction is the one, in which the geometric ornament art of an Islamic Civilisation was affected by those of contemporary Islamic Civilisations. As a conclusion, it was understood with this study that the development of Islamic geometric ornaments is not immune to the historical and perodical influences. Contrarily, it was developed under the influence of both previous and contemporary civilisations. Following studies are expected to contribute to filling a crucial gap in the literature in terms of the quality and dimensions of those influences, which were experienced on the Islamic Ornament Arts.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Yılmaz, Ş., & Şahin, C., (2024). İslami geometrik süslemelerdeki kronolojik ve dönemsel etkileşimler. *Konya Sanat Dergisi,* 7, 236-253. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.51

***Sorumlu Yazar:** Şeyma YILMAZ, *seymagoksinyilmaz@gmail.com*

GİRİŞ

Güzelleştirme ihtiyacının insanlık tarihinin en eski çağlarından itibaren kendisini göstermeye başladığı bilinmektedir. Bu doğrultuda insanların bir yandan çevrelerinde gördükleri güzellikleri kendi kabiliyetleri nispetinde olduğu gibi taklide çalıştıkları diğer yandan da bu gördüklerini farklı yorumlamalara tabi tutarak özgün yansımalar ortaya çıkardıkları görülüyor. Mağara duvarlarında başlayan bu denemeler zamanla kendisini kullanılan eşyalarda, mimaride, taş işlemelerinde, toprak ve cam sanatları ile plastik sanatların her alanında göstermiştir.

Genel olarak süsleme adıyla nitelendirilen bu çabanın, diğer bilimsel ve sanatsal alanlarda olduğu gibi, tarihi devirler boyunca öncekilerden etkilendiklerini, bir başka ifade ile tıpkı höyüklerde olduğu gibi bir diğerinin kalıntıları üzerinde yükseldiklerini görüyoruz. Medeniyetler beşiği olarak da nitelendirilen Anadolu'da bu çizgisel ve motifsel silsileyi izleyebilmek son derece mümkündür. Anadolu'da varlık göstermiş medeniyetlerin birbirlerinin çizgilerini örnek aldıkları, hatta bu çizgi ve motifleri geliştirerek taklit ettikleri gözlenebilmektedir (Sevindik, 2016, s.13). Bu bağlamda örneğin Helenistik dönemin, Sümer medeniyetinin, Hitit sanatının ve Bizans motiflerinin Anadolu Türk İslam süsleme sanatının gelişimi üzerinde önemli etkileri olmuştur. Örneğin Irwin (1997), Türk İslam süsleme sanatlarında kullanılan geometrik desenlerin Roma ve Yunan motifleri üzerinde geliştiğini öne sürer. Ancak öyle özgün ve yenilikçi bir tarzda geliştirilir ki, başka hiçbir kültürde bu desenlerin bu denli tekrarlı ve sürekli bir tarzda kullanıldığına rastlanılmaz (Ettinghausen, 2001). Hatta bu noktadan hareketle İslami süsleme sanatlarında kullanılan örneğin bitkisel motiflerin kökeninin antik çağlara kadar dayandırıldığını görürüz (Baer, 1998).

Fakat sadece kronolojik bir teselsül şeklinde değil, süsleme sanatlarındaki çizgi ve desenlerin, aynı dönemdeki farklı coğrafya veya medeniyetler arasında da etkileşim gösterdiklerine şahit oluyoruz. Örneğin yaklaşık aynı dönemlerde hüküm süren Osmanlılarla, Sasaniler, Memlükler süsleme sanatlarında kullandıkları motifler arasında da belirgin benzerlikler göze çarpmaktadır (Jean, 2001, s.68-80). Dolayısıyla süsleme sanatlarındaki motiflerin kökenleri üzerinde düşünürken, hem tarihsel olarak geriye doğru giderek dikey bir perspektiften, hem de aynı dönemdeki etkileşimleri gözeterek yatay bir açıdan analiz yapmak gerekmektedir. İşte bu makalede, İslami süsleme sanatlarında ağırlıklı bir yere ve öneme sahip olan geometrik desenlerin gelişimi hem dikey hem de yatay etkileşimler bağlamında araştırılacaktır. Böylelikle, İslami geometrik sanatlarda yer etmiş bulunan bazı temel motiflerin gelişimlerinin bu etkileşimler içindeki fotoğrafları çekilmeye çalışılacaktır. Böylelikle akademik yazına bir ölçüde katkıda bulunulması amaçlanmaktadır.

Bunun için öncelikle süslemenin ne olduğuna bakılacaktır. Farklı süsleme tanımlarına yer verildikten sonra süsleme sanatının ortaya çıkışı ilk çağlardan itibaren ele alınarak açıklanacaktır. Tarih boyunca bu alanda yaşanan gelişmelere kısaca bir göz atıldıktan sonra İslami süsleme sanatlarının ortaya çıkışı ile arka planındaki felsefe ve inanışlar irdelenecektir. Son bölümde, İslami süsleme sanatları içinde önemli bir yere sahip bulunan geometrik motiflerin ilk olarak kullanılmaya başlandığı tarihten itibaren geçirdiği gelişim evreleri, medeniyetler bağlamında kronolojik bir perspektiften ele alınacaktır.

GEREÇ VE YÖNTEMLER

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın evreni İslami süsleme sanatları, örneklemi ise bu süslemelerde kullanılan daire, üçgen, kare, yıldız ve bunların birbirine geçişli tekrarlarından oluşan geometrik motiflerdir.

Veriler, literatür taraması ile toplanmıştır. Bu amaçla öncelikle süslemenin ne olduğu, tarihi

gelişimi ve İslami süsleme sanatları üzerine akademik yazın taraması yapılmıştır. Konu ile ilgili yerli ve yabancı kaynaklar incelenmiştir. Sonra İslam tarihinde yaşamış medeniyetlere ait belli başlı yapıtlar üzerinde yer alan temel geometrik motifler mercek altına alınmıştır.

Mülayim (1993, s.30)'e göre araştırmacı kronolojik bir hat üzerinde yaşanan değişimleri gözlemlemek ve bu gözlem sonucu elde ettiği verileri tarihin bütünlüğü içinde yorumlamak durumundadır. Bu nedenle bu çalışmada elde edilen verilerle, ortaya çıktıkları dönemlerle ilişkilendirilen bu motiflerin tarihsel süreç içerisindeki gelişimleri ile kendi aralarındaki benzerlik ve etkileşimler analiz edilmiştir.

LİTERATÜR TARAMASI

İslami geometrik süslemelere ilişkin bugüne kadar pek çok çalışma yapıldığı bilinmektedir. Ancak bu çalışmaların genellikle, belirli dönem süslemelerinin nitelikleri üzerine yoğunlaştığı görülmektedir (Yetkin, 1965; Mülayim, 1982; Abdullahi ve Embi, 2013; Pektaş, 2009). Literatürde, İslami süsleme sanatları bakımından dönemlerin kendi aralarındaki etkileşimler ile aynı dönemde yaşayan farklı medeniyetler arasındaki etkileşimlere odaklanan bir çalışmaya rastlanılmamıştır. İşte bu çalışma, İslami süsleme sanatlarındaki tarihi dönemlere dair hem yatay hem de dikey etkileşimleri bir arada mercek altına alması nedeniyle, literatürde yaşanan bu boşluğu bir nebze doldurmak amacıyla hazırlanmıştır. Bu amaçla, hem teselsül eden halef ve selef medeniyetler arasındaki etkileşimler, hem de aynı veya yakın tarihi dönemlerde yaşamış medeniyetler arasındaki etkileşimler araştırılacaktır.

Süsleme

Türkçede genellikle süs anlamına gelecek şekilde kullanılan ziynet, Münavi (1990, s. 391)'ye göre bir objeyi şekil verme yoluyla güzelleştirmek demektir. Süsleme işi, bezeme, donama ve tezyin demektir**.** Süsleri yerleştirme şekli veya sanatıdır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde süsleme, sanat eserlerinin yüzeyini süslemek için kullanılan motif, oyma, süslemek işi, bezeme, donama, tezyin şeklinde yer almaktadır (TDK, 2022). Ünver (1990, s.6)'e göre süsleme herhangi bir yapıta veya nesneye daha estetik bir görünüm kazandırmak için çeşitli teknikler uygulanarak yapılan bir organizasyondur. Ayrı ayrı şekillerden oluşan motiflerin estetik kaygı güdülerek organize edilmesine, süsleme diyebiliriz. Örneğin güzel sanatlarda bir binayı veya eşyayı kullanış amacını ön planda tutarak, göze hoş görünüm sağlamak amacı ile yapılan estetik çalışmalarda çizgi, nokta veya oyma, kabartma gibi çeşitli tekniklerle renkli ya da renksiz yapılan dokunuşlarda, süsleme sanatından bahsedebiliriz. Akar ve Keskiner (1978, s.10) söz konusu teknikleri, üsluplaştırma olarak nitelemektedirler. Onlara göre süsleme, belirli bir yerin, eşyanın ya da abidenin üsluplanmış şekil, resim ve motiflerle güzelleştirilmesidir.

Tabak, çanak ve cam eşyaya güzel biçim vermek bir süsleme sanatıdır. Sedef, halı, kilim, tiyatro dekoru süsleme sanatları içine girer. Bu sanatların tümü güzel sanatların kapsamındadır. Süsleme sanatları aşağıdaki şekilde gruplandırılabilir:

- Taş süsleme sanatları,
- Ağaç süsleme sanatları,
- Metal süsleme sanatları,
- Toprak (çini, keramik) süsleme sanatları,
- Cam süsleme sanatları,
- Deri süsleme sanatları,

- Kâğıt (tezhip, ebru, katı) süsleme sanatları,
- Bitkisel, hayvansal ve sentetik liflerle yapılan (kumaş, halı, kilim, örgü, işleme vs.) süsleme sanatları.

İnsanların duygu ve düşüncelerini biçimlerden yararlanarak belirtme isteği ilk çağlardan itibaren başlar. İnsanlık tarihinin başından beri süs ve ziynet merakı, kullanılan eşyalarda, silahlarda ve mimaride karşımıza çıkar. (Çakır, 2015, s.49).

Yani süsleme sanatının tarihi, insanlığın ilk çağlarına kadar uzandığı bilinmektedir. Taş devri insanlarının, yaşadıkları mağaraların duvarlarına insan ve hayvan yontuları ile kabartmalar yaptıkları, bunları boyadıkları, ürettikleri araç ve gereçlerini hayvan resimleri ve geometrik motiflerle süsledikleri görülmektedir (Şenyapılı, 1996, s.285) (Şekil 1).

Şekil 1
Blombos Mağara İşlemeleri, (İ.Ö.70.000). (URL-1)

Güzel kavramı kapların süslemelerini oluşturan çizgi ve noktalamalarda, bantlar biçimindeki süslemelerin kullanıldığı keramiklerde sıkça karşımıza çıkar (Şekil 2, Şekil 3).

Şekil 2
Derin Kazma Tekniği ile Süslenmiş Keramik. (İşcan, 1980)

Şekil 3
Şeritler halindeki süslemeli ilk kap. Güzel üslup denilen süsleme biçiminde. (İşcan, 1980)

Orta Anadolu çevresinde Alacahöyük Hatti Beylerinin mezarlarında bulunan kalıntılardan

çok zengin ve güçlü krallıklar oldukları anlaşılmaktadır (TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014, s. 60). Bulunan gümüş kakmalı bronz eserlerin, altın ajurlu diademlerin işcilik ve tasarımları bakımından geometrik simgeler taşımaları dikkat çekicidir.

Türkler ve o dönem yaşamış diğer medeniyetler dinleri, kültürleri ve ekonomileri sürekli etkileşim halinde olmuşlardır (Jean, 2001, s.68-80). Anadolu'da yaşamış medeniyetlere ait örneğin Helenistik Çağ Sanatı, Sümerliler Sanatı, Hititler Sanatı ve Bizans Sanatının Türk İslam süsleme sanatının gelişimi üzerinde önemli etkileri olmuştur. Anadolu'da yaşayan birçok medeniyetin, kendinden sonra gelen medeniyetlere bu bakımdan örnek olduğu, ardışık medeniyetlerin birbirlerinin sanat anlayışlarını takip ve taklit ettiklerini kullandıkları eşyalarda, giysilerde, takılarda görmek mümkündür (Sevindik, 2016, s.13).

İslami Süsleme Sanatları

Batılı sanat anlayışı, tabiatın tıpatıp taklit edilmesi anlayışına dayanır. Oysa İslam sanatında amaç tabiatın taklit edilmesi değil, yaratılıştaki ilahi sanatlara dair farkındalıklar yaratarak, insanları üzerinde düşünmeye yönlendirmektir. Bu açıdan bakıldığında İslami süsleme sanatları ve özelde de geometrik motifler, bir tür ilahi sanatları okuma, anlama ve yorumlama dili olarak nitelendirilebilir. Bu dil, kâinat kitabının sanat dilidir. İlahi sanat; bakışları, ilahi ilme, ilahi güzelliğe ve ilahi kudrete yönlendirir. İslami süsleme sanatları sanatçılarının tabiatı birebir taklit arayışlarının olmaması, onları tabiatta mevcut olmayan soyut desenleri geliştirmeye sevk etmiştir. Birlik, çeşitlilik, hareket, tekrar, süreklilik, soyutlama ve sembolizm, İslami süsleme sanatlarının en belirgin estetik özellikleridir (Muhammad, 1996, s.24-29).

İslam sanatında insan ve hayvan figürlerinin olduğu gibi resmedilmesinden kaçınılmıştır. Burckhardt (1987, s.221)'a göre bunun sebebi, bu canlı varlıklardaki ilahi dokunuşlara saygı ve putperestliğe fırsat vermemek içindir. Bu nedenle İslami süsleme sanatları daha çok bitkisel ve geometrik soyutlamalar üzerinde gelişmiştir. Hayvansal olanlar da sonradan stilize edilip soyut desenlere dönüştürülerek kullanılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla soyut karakter İslami süsleme sanatlarının en belirgin özelliğidir.

İslami süsleme sanatlarında kullanılan bitkisel motiflerin kökeni ise, geç antik çağlara dayanır (Baer, 1998, s.160). Yine bu sanatlardaki geometrik desenlerin Yunan ve Roma motifleri üzerinde geliştiği öne sürülür (Irwin, 1997). Ancak öyle özgün ve yenilikçi bir tarzda geliştirilir ki, başka hiçbir kültürde bu desenlerin bu denli tekrarlı ve sürekli bir tarzda kullanıldığına rastlanılmaz (Ettinghausen, 2001).

Habash (1987)'a göre İslami süsleme sanatlarının gelişimi dört dönemde ele alınabilir: İlk dönemde içinde yaşanılan yerel, kültürel, coğrafi ve tarihi mirastan etkilenerek gelişmiştir. Ancak ikinci dönemde kendine özgü çizgilerine ulaşmıştır. Üçüncü dönemde İslam devletlerinin hüküm sürdüğü geniş coğrafyalara yayılarak buralardaki yerel etkileşimlere maruz kalmıştır. Son dönemde insani ve hayvani çizgilerin motiflerde yer edinmesiyle birlikte soyutluğunu yitirmeye başlamıştır.

Abdullahi ve Embi (2013, s.250)'ye göre hâkim medeniyetin yaşam tarzları ve bölgesel etkiler İslami süslemelerin ve geometrik desenlerin çeşitliliğinin en temel nedenidir. Örneğin Türklerin geniş bir coğrafyada hüküm sürmesi ve doğudan Batıya olan göçleri, motif zenginliği ve çeşitliliğini beraberinde getirmiştir. Türk süsleme sanatlarındaki Orta Asya ve Uzakdoğu etkilerini Hun, Çin ve motiflerin kökenini oluşturan Uygur sanatında aramak mümkündür.

DÖNEMLERE GÖRE İSLAMİ GEOMETRİK MOTİFLERİN KÖKENLERİ VE GELİŞİMİ

İslam Medeniyetinde, özellikle matematik ve geometride yaşanan bilimsel ilerlemeler, İslam süsleme sanatlarına da sirayet etmiş, böylece geometrik şekilleri ihtiva eden desen ve motifler gelişim göstererek ön plana çıkmıştır.

Bu motiflerin odak noktası merkezleridir. Bir başka ifade ile İslami süslemelerde kullanılan neredeyse bütün geometrik şekillerin tıpkı güneş sistemindeki güneş gibi bir merkezi noktası bulunur. Bu noktanın çevresine, muhtelif çizgilerin farklı açılarla bir araya getirilmesi süratiyle kare, üçgen ve çokgenler ile muhtelif noktalı yıldızlar birbirine geçişli ya da bir poligon oluşturacak şekilde birbiri ardına konumlandırılarak kompozisyonlar oluşturulur (Güler, 2021, ss. 62-64). Söz konusu kompozisyonlar sınırlandırılarak kapalı sistemlere dönüşür. Bu kapalı sistemler bordürlerde kompozisyonun kesiti olarak karşımıza çıkar (Mülayim,1982, s.69-70) İslami geometrik süslemelerin belirleyici unsuru tekrarlama, simetri ve anonimdir (Demiriz, 2004, s.8). En geçerli ve etkileyici kural sonsuzluk hissi uyandırmasıdır. Geometrik bezeme batıdan doğuya doğru abartılı bir tarzda kullanılırken Anadolu'dan Batıya doğru sadeleştiği dikkat çekicidir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2014, s.40).

İslamlaşma ile canlı tasvirine yönelik çekinceler nedeniyle geometrik desenler ön plana çıkmıştır. Kare, üçgen, daire, elips, baklava, ters S, aşık yolu, çarkıfelek gibi gayet sade şekillerin sürekli ya da geçişli olarak kullanılması ile geometrik desenler ortaya çıkar. Genellikle merkezi bir noktadan başlayarak oluşturulan şekil, çevreye doğru ölçülü bir şekilde giderek genişler (Birol, 2012, s.61- 62).

İslami geometrik stilleri ortaya çıktıkları 9.yy. dan 18. yüzyılın sonuna kadarki döneme kadar inceleyen Abdullahi ve Embi'ye göre tüm İslami geometrik motifler, dairelerin birbirine uyumlu alt bölümlerinden oluşur. Onlara göre bunun sebebi, İslami motiflerde dairenin tevhidi, Mekke'yi ve İslam'ın birliğini temsil etmesidir (Critchlow, 1976). Bu nedenle İslami motiflerin çoğu dairenin merkezinden başlar. Temelini geometri ve cebirden alan bu sanat tasarlanırken, ölçüler milimetresine kadar hesaplanır ve her bir motifin bağlantı noktaları eşit oranlı olarak çizilir. En küçük hata tüm sistemin çökmesi anlamına gelir (Rustamova, 2019, ss.674-676). Bu nedenle günümüze ulaşan örneklerin işçiliğinde, işinde mahir geometrik bilimine vakıf insanlar tarafından tasarlanmış olabileceği düşünülür.

7. ve 8. yüzyıllarda hüküm süren Emeviler döneminde İslami süsleme sanatlarının diğer medeniyetlerin etkisi altında "derleyici" ya da "devşirmeci" bir nitelikte gelişim gösterdiği öne sürülür (Yetkin, 1965, s.9). "İslamiyet'in Erken Dönemi" gibi nitelendirilen 9. yüzyıldan önceki bu dönem, yani Emevî ve Abbasi süsleme anlayışı kendinden sonra hüküm sürmüş İslam Devletlerinin süsleme sanatlarına temel oluşturmuştur. 7.yy.dan 10. yüzyıla kadar gelişmesi devam etmiştir. Erken İslamiyet Dönemi süsleme motif ve tekniklerinde o coğrafyada yaşamış uygarlıkların sanatının etkileri gözlemlenir. Bu etkiler içinde en belirgin olanları Helenistik, Bizans ve Sasani etkileridir. Örneğin daireler içine yerleştirilen gülbezekler ile üçgen motifleri, bu dönem süslemelerindeki Sasani etkisini gösterir (Yetkin, 1965, s.33). (Şekil 4)

Şekil 4

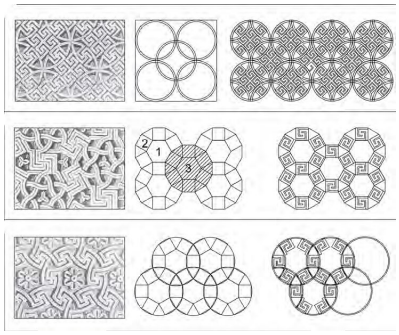
Hırbet El Mefcer 724 – 743 Tarihli Yapıda Geometrik Motifler, Gülbezekler ile Mimrari Elamanlar Görülür

Emevi Dönemi (724-743) Hırbet-el Mefcer sarayı süsleme örnekleri helen ve sasani etkileri taşır. Saray, camii, hamam, ortasında çeşmeli büyük bir avlusuyla külliye niteliğindedir. Süsleme açısından eşi benzeri görülmeyecek tarzda Freskolar, duvar resimleri ve alçı kabartmalarla heykeller bulunur. Geometrik motifler, gülbezekler, meyve ve hayvan tasvirleri yer alır. Emevi bezeme sanatının temelini kare, daire ve altıgen poligonlar oluşturur. Geometrik temalı bezemelerin araları yoğun olarak işlenmiştir.

Sanatçılar yapı komplekslerinde kullandıkları geometrik formları sade olarak bırakmayıp çeşitli figür ve formlarla zenginleştirmeye çalışmışlardır. Daha çok figüratif bezemeyi tercih eden sanatçılar kullandıkları rozetlerin içine insan başı figürleri yerleştirerek Roma ve Bizans Sanatının etkilerini eserlerinde yansıtmışlardır (Şekil 5).

Şekil 5

Hırbet El Mefcer Stuko Korkuluk Çizimi. (Kılıçoğlu, 2016)

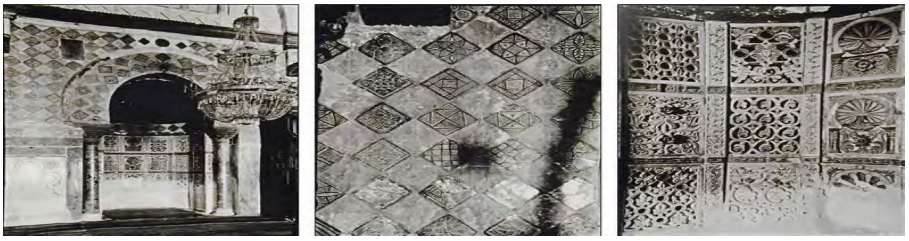


Hırbet el Mefcer Saray' ının pencere ve korkuluklarında daire, altıgen ve sekizgen poligonlar yer alır. Bu üç geometrik unsurdan çoğaltılmış süslemelerin ana teması dörtgen ve dörtgen içine yerleştirilmiş dört adet dairenin merkezindeki beşinci daire ile oluşmuş kompozisyondur. Bu kompozisyonla birim tekrarı yapılarak karşıdan bakanda sonsuzluk hissi uyandırır. Ana kompozisyonun yanı sıra svastika yardımcı motif olarak kullanılmıştır.

836 yılında Tunusta'ki Sidi Ukba Ulu Camisi geometrik süsleme ve desenlerinin İslam dünyasındaki ilk örneklerinden olduğu kabul edilir (Abdullahi ve Embi, 2013, s. 244). Bu yapıtta rastlanılan geometrik süslemelerde karelerin birbiri içine geçmeli şekilde kullanılması ile sade motiflerin oluşturulduğu görülür (Şekil 6, Şekil 7).

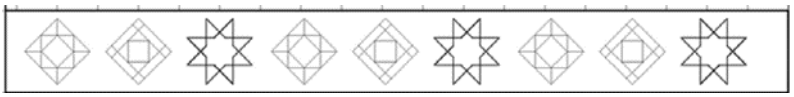
Şekil 6

Sidi Ukba Minberi



Şekil 7

Sidi Ukba Ulucamisi İçinde Yer Alan Geometrik Süslemeler. (Abdullahi ve Embi, 2013, s.245)



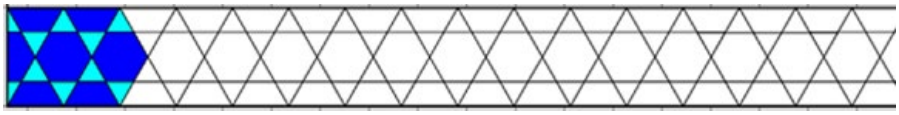
Sidi Ukba karmaşık olmayan geometrik süslemeler le bezenmiş olsa da bitkisel motiflerde süslemede kullanılmıştır. Özellikle mihrap yoğun olarak geometrik motiflerle bezenmiştir. Mihrap çevresinde bulunan kare veya baklava formundaki çinilerde sayısız geometrik motif ve bitkiseller mevcuttur. Bu bezemeler yapım tekniği açısından önem arz eden kilometre taşlarındandır (Pektaş, 2009, ss.149-151).

Özellikle 8 ila 11. yüzyıllarda hüküm süren Endülüs Emevileri devrinde geometrik desenlerin gelişim göstererek ön plana çıktığı görülür. Düz ve dik açılı çizgilerin arasına zik zak, üçgen, daire ve baklava gibi desenlerin işlenmesiyle poligonlar oluşturulur. Zamanla 6 ve 8 köşeli yıldızlar bu desenler içinde yerlerini alır.

8. ve 13. yüzyıllar arasında hüküm süren Abbasiler döneminde, Emeviler devri süslemelerinde görülen Helenistik etkilerin yerini İran ve Türk sanatının etkisine bıraktığı görülür (Yetkin, 1965, s.65). Abbasi sanatının nadide örneklerinden Tolunoğlu Camii'nde yaygın olarak kullanılan 6 ve 8 noktalı yıldız desenleri dikkat çeker. İslam Medeniyetlerinin sanatında ağırlıklı olarak kullandıkları bu Geometrik desenlerin tekrarları ile enginlik hissi veren poligonlar göze çarpar. (Şekil 8, Şekil 9, Şekil 10).

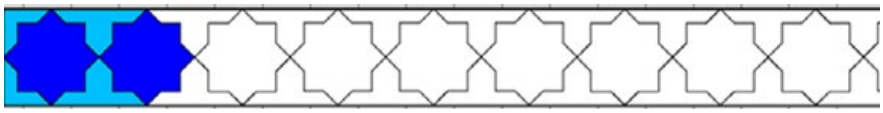
Şekil 8

6 Köşeli Yıldız. Mısır'daki İbni Tulun Camisi. (Abdullahi ve Embi, 2013, s.245)



Şekil 9

8 Köşeli Yıldız. Mısır'daki İbni Tulun Camisi. (Abdullahi ve Embi, 2013, s.245)



Şekil 10

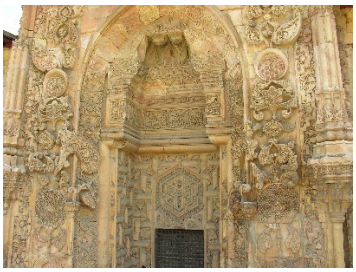
Bağdat'taki Abbasi Sarayı Süslemeleri. (Abdullahi ve Embi, 2013, s.245)

Yaklaşık aynı dönemde yaşayan Selçuklular dönemi sanatında 6 köşeli yıldızlardan sekiz ve on iki köşeli yıldızlara doğru birbiri içine geçişli daha karmaşık geometrik desenlerin kullanıldığına şahit olunur. Bu dönemde geometrik desenlerin yaygınlaştığı görülmüştür (Mülayim, 1982, s.69-70). Özellikle Büyük Selçuklulardan itibaren mushaf tezhiplerinde altıgenler, dört köşeli ve sekiz köşeli yıldızlar gibi geometrik formların sıklıkla kullanıldığına tanık oluyoruz (Baysal, 2010, s.368).

İslam dininin sanatta tasvire koyduğu sınırlar neticesinde süslemede geometrik ve rumi motifler sıklıkla kullanılmıştır. Bakıldığında enginlik duygusu uyandıran peşi sıra gelen çizgilerden oluşmuş poligonlar, daire ve üçgenler bütünde yıldız motifini estetik bir dizilimle oluşturmuştur. Her yüzeyde bu geometrik formlar denenmiştir (Ova, 2021, s.13). Selçuklu taş işçiliğinin en nadide örnekleri ana girişteki taç kapının etrafını çepeçevre saran geometrik süsleme şeritleri, silmeler, mukarnaslar, kuşatma kemerleri ve gülbezekler oluşturur. Taç kapıların geometrik bezemeleri dönemin sanat ve kültür yansımasıdır (Ertunç, 2016, s. 114). Bu dönem süsleme sanatlarındaki geometrik desenler İslam inanışından esinlenmekle birlikte, aynı coğrafyada kendinden önceki devirlerde yaşamış olan Yunan ve Roma motifleri üzerinde geliştiği öne sürülür (Irwin, 1997). (Şekil 11, Şekil 12, Şekil 13, Şekil 14).

Şekil 11

Divriği Ulu Camii Cennet Kapısı (URL-2)

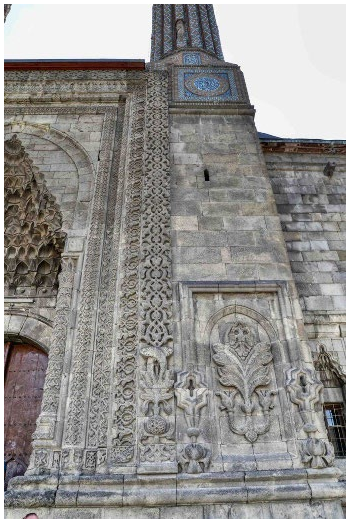


Şekil 12

Erzurum Çifte Minareli Medrese Taç Kapı (URL-3)

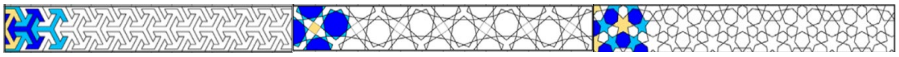
Şekil 13

Sivas, Çifte Minareli Medrese Taç Kapı (URL-4)



Şekil 14

(Abdullahi ve Embi, 2013, s.245)

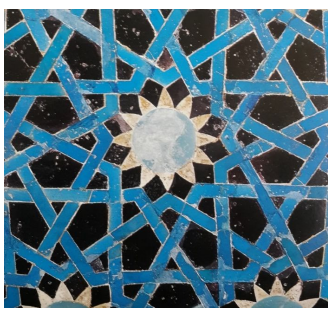


Geometrik desenlerin Anadolu'daki İslami süsleme sanatlarında en çok rastlanıldığı ve bu desenlerin örüntü haline geldiği tek dönem on ikinci ve on üçüncü yüzyıl Anadolu Selçuklu dönemidir (Kafalıer Dönmez, 2021, s.64). 1243 Kösedağ Savaşında bozguna uğrayan Selçuklu sanatı bu olumsuz sahneye rağmen 13.yy.' ın ikinci yarısında ilk yarısına oranla daha zengin eserler vermiştir (Kuban, 2002, s.21). Hatta öyle ki, geometrik desenlerden oluşan örüntülerin kullanıldığı bu tarz Anadolu Selçuklularına has bir süsleme sanatı olarak kabul edilmektedir (Öztürk, 2021, s.224). On üçüncü yüzyılda geometrik kompozisyonların Anadolu yapıtlarında en ileri sanat seviyesine ulaştığı görülür (Mülayim, 1982, s.69-70-97). Selçuklular, Anadolu'nun tekniğini İslam inanışına göre yeniden yorumlayarak kendilerine özgü bir tarz ortaya koymuşlardır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2014, s.40).

Sistem ve şema aynı kalsa da bordür kompozisyonları her yüzeyde farklılıklar gösterir. Hiçbir zaman iki kapının süslemeleri birbiriyle aynı değildir (Ünal, 1982, s.26). (Şekil 11, Şekil 12, Şekil 13)

Şekil 15

Konya, Selçuklu Çini Örneğinde Güneş-Yıldız Kozmolojisi. 13.yy. Türk İslam Eserleri Müzesi. (Envanter no: 3158-24369) (Kardeşlik, 2011:81)



Şekil 16

Divriği Grubu Anadolu Selçuklu Halısı – 13. yüzyıl Vakıflar Halı Müzesi. (Kardeşlik, 2011, s. 56)

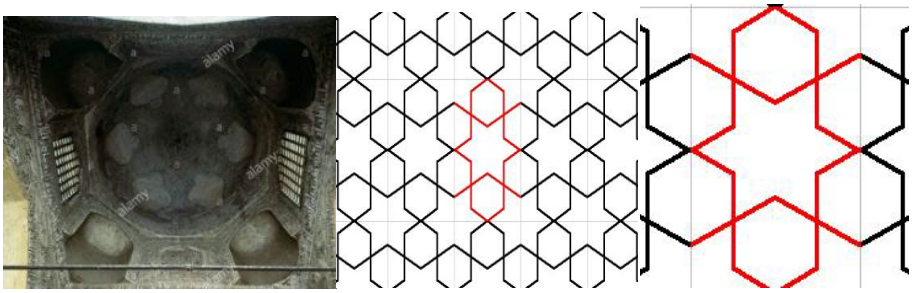
10 ve 12. yüzyılda hüküm süren Fatımiler devri süslemelerinde İran sanatının etkisi belirgin olsa da Yetkin'e göre bu dönem süslemelerinin arka planında Helenistik etkiler söz konusudur (Yetkin, 1965, s.82). Kuzey Afrika ve Suriye'nin dışında kalan, Katolik nüfusun yoğun olarak yaşadığı Sicilya gibi bölgeleri idare altına alıp burada hüküm süren Fatımiler felsefeleri ve sanatları bakımından Müslüman ülkelerden ayrışmışlardır. Hüküm sürdükleri dönemin, dönemsel etkileşimini reddederek kronolojik silsilenin dışına çıkmış, Helen sanat anlayışını benimsemişlerdir.

Kendinden bir önceki dönemde sergilenen figür tasvirleri, Fatımilerde daha geniş bir sanatsal özgürlük sergilemektedir. Hayvan tasvirlerinde çeşitlilik ortaya çıkmıştır. Fatımiler dönemi süsleme sanatında sıklıkla kullanılan 6 noktalı yıldızlar daha yalın olup, zeminin tümünü kaplamadan bir odak noktasına yönlendirilmiştir (Mazot, 2012). (Şekil 15, Şekil 16)

En önemli eserlerinden biri bitkisel ve geometrik desenlerle süslenen El-Ezher Cami ve Medresesidir. Bu caminin kubbesinde 6 noktalı yıldız motifinin kullanıldığı görülmektedir (Şekil 16). Geometrik desen unsurları devamlılık sağlama ve sonsuzluk hissi uyandırmayı amaçlamamış istenilen odak noktasına yerleştirilmiştir. Süslemede yalın yıldızlar tercih edilirken ağırlıklı olarak Helen kültürünü yansıtan figür ve kıvrımlı dallar dikkat çekicidir (Şekil 17).

Şekil 17

El-Ezher Camisi ve 6 Noktalı Geometrik Yıldız Motifinin Yer Aldığı Kubbesi. (Selçuk ve Reki, 2018.83-97: URL-5)

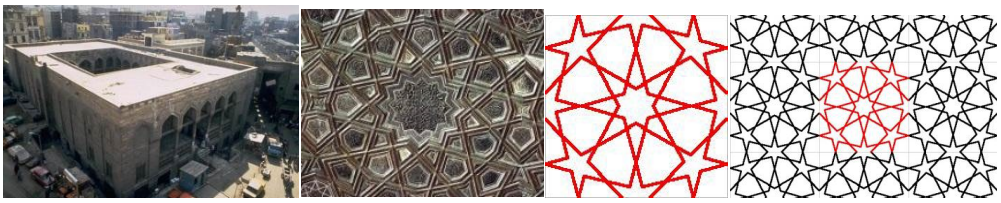


16.yüzyıla kadar etkileri hissedilen Memlükler devri süsleme sanatında Selçuklulara göre çok daha sade geometrik motiflerin tercih edildiği görülür. Kare, daire, baklava ve yıldız desenleri hep birlikte kullanılır. Birbiri içine geçişli desenlerden çok odak motifler kullanılmıştır (Bloom, 1999, s. 31-58). Bu desenler özellikle ahşap işleme sanatında kendini gösterir.

Kahire'de bulunan Salih Tala Camisinin duvarlarında 6 ve 8 noktalı yıldız motifleri kullanılmıştır. Memlükler döneminde caminin minberine ve bu minberin ahşap kapısına 12 noktalı geometrik gül desenleri işlenmiştir (Abdullah ve Embi, 2012, s. 243-251) (Şekil 18).

Şekil 18

Salih Tala Camisi İçinde Yer Alan Gül Motifleri. (Selçuk ve Reki, 2018, s. 83-97)

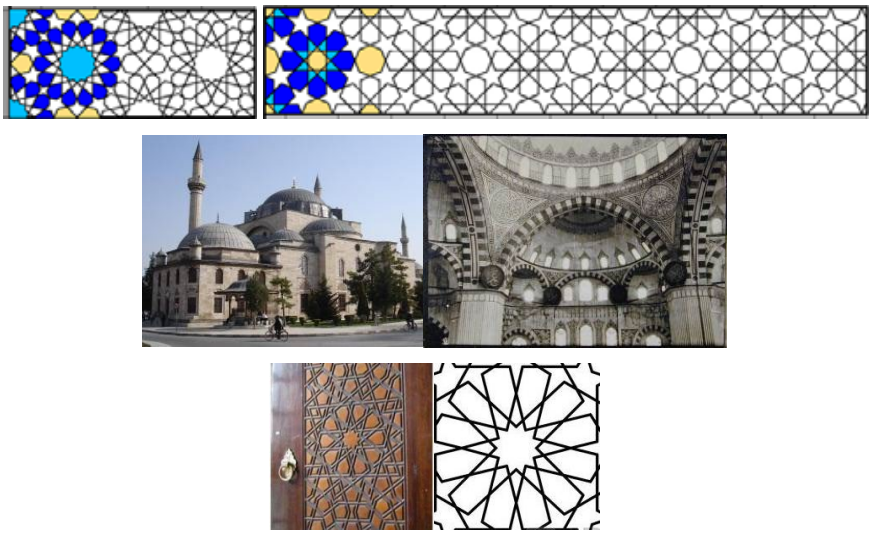


İslam süsleme sanatında geometrik motiflerin zirve yaptığı dönem, Osmanlı dönemidir (Yetkin, 1965, ss.266-267). Selçuklu ve Memluk dönemi etkileri Osmanlı süsleme sanatında açıkça hissedilir (Yalman, 2000). Süslemelerde 5, 6, 8, 10, 12 ve 16 noktalı geometrik motiflerin hepsinin de sıklıkla kullanıldığı görülür (Abdullah ve Embi, 2012, ss.243-251).

Bu dönemde bitkisel ve hayvansal motiflerin maharetle üsluplaştırılığına şahit olunur. Geometrik desenler içinde sekiz, on, on iki köşeli yıldızların daireler içinde poligonlar teşkil edecek şekilde kullanıldığı görülür. Dana önceki dönemlere göre Osmanlı'da geometrik parçaların boyutunda küçülme, çıtalarda da bir incelme göze çarpar. Bu durum daha sık bir geometri yüzeyi oluştururken geometri etkiyi güçlendirmiştir. Masraf ve emek isteyen bu işçilikler, mavi ve kırmızı tonlarla beraber siyah zeminlerde tercih edilerek Osmanlı süsleme sanatında eşi bulunmaz örnekler verilmiştir (Şekil 19). Osmanlıda geometrik bezemeler kapı, minber ve pencere kanatlarında yoğunlaşmıştır. Mimar Sinan'ın eseri olan Şehzade Camisi külliyesinin taş minberinde 9, 10 ve 12 noktalı, kapılarında ise 6 ve 10 noktalı geometrik motiflere rastlanır (Yalman, 2000).

Şekil 19

Şehzade Cami ve Külliyesi. (Selçuk ve Reki, 2018, s. 83-97)



TARTIŞMA / SONUÇ / ÖNERİ

Bu çalışmada, İslami süsleme sanatlarında kullanılan geometrik motiflerin gelişim süreci dikey ve yatay olarak analiz edilmeye çalışılmıştır. Dikey olarak bakıldığında, tıpkı höyüklerde gözlemlenen, bir medeniyetin diğer bir medeniyetin kalıntıları üzerine yükselmesindeki teselsül gibi, söz konusu geometrik motiflerin de devirler boyunca selefleri olan medeniyetlerin çizgisi üzerinde bir teselsülü

takip ettiği belirlenmiştir. Bu bağlamda örneğin ilk İslami süsleme örneklerinden kabul edilen Emevî dönemi süslemeleri üzerinde Helenistik ve Sasani dönemlerinin etkilerinin bulunduğu görülmektedir.

Ancak bu etkileşimdeki teselsülün ardışık olmadığı da bu çalışmada anlaşılmıştır. Yani örneğin 10 ve 12. yüzyılda hüküm süren Fatımiler dönemi İslami geometrik süslemeleri üzerinde bir önceki dönemler olan Abbasi ve Emevî sanatının etkilerinden çok, daha önceki bir döneme tekabül eden Helenistik etkilerin hissedildiği öne sürülmüştür. Keza geometrik desenlerden oluşan örüntülerin belirgin olarak hâkim olduğu Anadolu Selçuklularının süsleme tarzının, kendinden önceki dönemlere ait İslami süsleme sanatı etkilerinden çok daha fazla Yunan ve Roma çizgilerinden etkilendiği savunulur. Dolayısıyla, İslami geometrik süslemelerde kronolojik bakımdan dikey olarak bir etkileşimin olduğu anlaşılmakla birlikte, bu çalışmanın sonunda, söz konusu etkileşimin her zaman ardışık olmadığı, aynı coğrafyada çok önceki devirlerde yaşamış medeniyetlere ait süsleme sanatının etkilerinin, kendinden sadece bir sonrakini değil, birkaç devir sonra dahi etkilerini hissettirebildiği anlaşılmıştır.

İslami geometrik süslemelere tarihsel bakımdan yatay olarak bakıldığında da yaklaşık aynı dönemlerde hüküm süren medeniyetler arasında belirgin bir etkileşimin yaşandığı belirlenmiştir. Örneğin Abbasiler dönemi geometrik süslemelerinde Türk ve İran sanatının etkilerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Yine yaklaşık aynı devirlerde hüküm süren Selçuklularla Fatımiler veya Osmanlılarla, Memlükler ve Sasanilerin süsleme sanatlarında kullandıkları geometrik motifler arasında da somut benzerlikler belirlenmiştir.

Sonuç olarak bu çalışmada, İslami süsleme sanatlarında kullanılan geometrik motiflerin, kronolojik bakımdan hem yatay hem de dikey olarak medeniyetler arasında etkileşim göstererek geliştiği anlaşılmıştır. Yataydaki etkileşimin daha çok İslam inanış ve felsefesinden kaynaklı inanç eksenli bir çizgide benzer medeniyetler arasında yaşanırken, dikeydeki etkileşimin daha çok ortak coğrafya temelinde geliştiği görülmektedir. Bu nedenledir ki, çok tanrılı Helenistik ve Hristiyan Roma etkileri, Selçuklu ve Osmanlı İslam geometrik süsleme motifleri üzerinde bir etki yaratabilmiştir.

Bu çalışma, söz konusu etkileşimleri her ne kadar İslami süslemeler içinde yer alan motiflerden sadece geometrik desenlerle sınırlandırmış olsa da araştırma konusu olan kronolojik dönemin genişliği, her bir döneme ait çizgileri bir diğeri ile karşılaştırmaya imkân vermeyecek kadar geniştir. Bu nedenle bundan sonraki çalışmalarda, söz konusu dikey ve yatay etkileşim boyutlarından sadece birinin ele alınarak, bu boyutta örneklem olarak seçilecek sadece birkaç medeniyete ait belirli geometrik süsleme motifleri üzerinde daha detaylı analiz yapma imkânı olabilecektir.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1): Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Araştırma- Veri Analizi- Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Finansal Destek Beyanı

Yazarlar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar Çatışması

Yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmamaktadır.

REFERANSLAR

Abdullahi, Y. & Embi, M. R. (2012), Evolution of Islamic Geometric Patterns, Global Journal Al-Thaqafah-GJAT. 2(2), 27-39. DOI:10.7187/GJAT202012.02.02

Abdullahi, Y. & Embi, M. R. B. (2013). Evolution of Islamic Geometric Patterns, Frontiers of Architectural Research, 2(2), 243–251. https://doi.org/10.1016/j.foar.2013.03.002

Abdürraûf el-Münâvî M. (1990). Et-Tevḳīf ʿalâ mühimmâti't-teʿârîf. M. Rıdvân ed-Dâye.

Akar, A. ve Keskiner, C. (1978). Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif. Güzel Sanatlar Matbaası.

Baer, E. (1998). Islamic Ornament. Edinburgh University Press.

Baysal, A.F. (2010). Mushaf tezyinatının tarih içindeki gelişimi, Marife, 10(3), 365-386. http://marife.org/tr/pub/issue/37816/436686

Birol, İ.A. (2012). Tezhip, TDV İslâm Ansiklopedisi. C.41, 65-68.

Bloom, J.M. (1999). Mamluk Art and Architecture History: A Review Article. Middle East Documentation Center. The University of Chicago.

Burckhardt, T. (1987). The Mirror of the Intellect: Essay on Traditional Science and Sacred Art. (Translated by William Stoddart). State University of New York Press.

Critchlow, K. (1976). Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach. Schocken Books. An analytical and cosmological approach. Thames and Hudson Ltd.

Çakır, M. (2015). Sanatta Eleştirellik. Doğu Kitabevi.

Demiriz, Y. (2004). İslam Sanatında Geometrik Süsleme. Yorum Sanat ve Yayıncılık.

Dönmez, A.K. (2021). Geometri ve Matematik Bağlamında Tezhip Sanatının Anlam Boyutu, Lale Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi, 2(3), 62-70.https://dergipark.org.tr/tr/pub/lale/issue/60061/828884

Ertunç, Ç.Ö. (2016). "Anadolu Selçuklu Dönemi Taç Kapıları süsleme Şeritlerinde Tezyinat" Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, *3*(5), 114 – 131. https://doi.org/10.17859/pauifd.04839.

Ettinghausen, RGO ve Jenkins-Madina, M. (2001). Islamic Art and Architecture 650- 1250. Yale University Press.

Güler, H. (2021). Sahip Ata Külliyesi camii ve Hanikah Taç Kapı Tezyinatı Değerlendirmesi. (Yüksek Lisans Tezi). Konya T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anabilim Dalı Geleneksel Türk Sanatları Bilim Dalı. https://hdl.handle.net/20.500.12452/7850

Habash, H. (1987). Principles of Ornamental Art. (2nd Ed.).

Irwin, R. (1997). Islamic Art. Laurence King Publishing.

İşcan, N. (1980). Türk Süsleme Sanatı. Genel Dağıtım.

Jean, P.R. (2001). Moğol İmparatorluğu Tarihi. Kabalcı Yayınları.

Kuban, D. (2002). Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı. Yapıkredi Yayınları.

Mazot, S. (2012). Architecture of the Fatimid, Markus Hattstein and Peter Delius (Eds.), Islam: Art and Architecture.

Muhammad, H. (1996). The Aesthetics of the Islamic Ornamentation, Alghafilah Journal, 9, 24-29

Mülayim, S. (1993). Sanat Tarihi ve Diğer Tarihler. Prof. Dr.Yılmaz Önge Armağanı. Selçuklu Araştırmaları Merkezi.

Mülayim, S. (1982). Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler- Selçuklu Çağı. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Yayınları.

Ova, E. (2021). Konya Sahip Ata Camii Süslemelerine Genel Bir Bakış. (Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstütüsü. El Sanatları Anabilim Dalı, geleneksel Türk El Sanatları Yayınlanmamış Y.L.T.)

Özkeçeci, İ. ve Özkeçeci, Ş. B. (2014). Türk sanatında Tezhip. Yazıgen yayıncılık.

Öztürk, B. (2021). Halil Hamid Paşa Kütüphanesi'nden Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'ne Gelen Yazma Eserlerin Tezyini Açıdan İncelenmesi. (Necmettin Erbakan Üniversitesi. Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi. Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Yüksek Lisans Tezi).https://hdl.handle.net/20.500.12452/7770

Pektaş, K. (2009). Sidi Ukbe Camii. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 37, 149-151.

Rustamova M. (2019). Karahanlı Devri Mimarisi ve Bezemeleri. (Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi). http://www.tdbb.org.tr/tdbb/wp-content/uploads/2023/01/Karahanli-Devri-Mimarisi-Bezemeleri.pdf

Selçuk, S.A. ve Reki, M. (2018). Evolutıon of Geometrıc Patterns In Islamıc World and A Case on The Jalıs of The Naulakha Pavılıon In The Lahore Fort, *Gazi Üniversitesi Journal of Science*, *6*(1), 83-97. DOI:10.1016/J.FOAR.2013.03.002

Kardeşlik, S. (2011). Vakıflar Halı Müzesinde Selçuklu ve Selçuklu Geleneğindeki Halılarda Kozmolojik ve İkonografik Boyut, Restorasyon Yıllığı Dergisi, 2, 56- 81 info:eu-repo/semantics/openAccess

Sevindik, M. (2016). Rüstem Paşa Bedesteni'nin Geleneksel El Sanatları Açısından Önemi. (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi).

Şenyapılı, Ö. (1996). Görsel Sanatlar ve İletişim. Sanat yapım yayıncılık.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı (2014). Dünyanın en büyük Müzesi Türkiye. Korpus Kültür Sanat Yayıncılık.

Türk Dil Kurumu (TDK) (2022). *Genel Türkçe Sözlük*. https://sozluk.gov.tr/ (Erişim: 13.11.2022).

Ünal, R.H. (1982). Osmanlı Öncesi Anadolu- Türk Mimarisinde Taç Kapılar. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Ünver, A.S. (1990). 50 Türk Motifi. Doğan Kardeş Yayınları.

Yalman, S. (2000). The Art of the Ottomans before 1600, In Heilbrunn Timeline of Art History. The metropolitan Museum of Art. http://www.metmuseum.org/toah/hd/otto1/hd_otto1.htm, (Erişim:10.01.2023)

Yetkin, S.K. (1965). İslam Mimarisi. Ankara Üniversitesi Basımevi.

URL-1: *https://www.ancienthistorylists.com/pre-history/top-10-oldest-art-ever-discovered*

(Erişim Tarihi: 19.03. 2024).

URL-2: *https://www.sanatinyolculugu.com/divrigi-ulu-camii*

(Erişim Tarihi:28.03.2024).

URL-3: *https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/6804*

(Erişim Tarihi:10.02.2024).

URL-4: https://www.kulturportali.gov.tr/portal/tasa-yansiyan-sanat-tac-kapilar

(Erişim Tarihi: 25.12.2023).

URL-5:*https://www.sanatinyolculugu.com/el-ezher-camii/#google_vignette*

(Erişim Tarihi: 14.01.2024).

EXTENDED ABSTRACT

Introduction: In this study, those factors, which affected upon the development of basic geometric patterns in Islamic geometric adornment arts and their historical roots were investigated. Through what kind of an interaction and development, those first lines and patterns of adornments, which have been encountered in the ancient times, and those of aubsequent ages have been transformed into the very genuine geometric patterns and designs in Islamic Adornment Arts, was examined. Thus, the influences of past civilisations, which were experienced in the development of Islamic geometric ornaments, is tried to be outlined chronologically. On the other hand, the contemporary influences of those civilisations, which lived in the same era, were also investigated periodically.

Materials and Methods: In this study, qualitative research method is used. The materials were collected through literature review on the topics of "*what the ornament is*", "*its historical development*", and "*Islamic geometric ornaments*". Through this review, basic geometric patterns, which were engraved on the fundamental works of art, of the Islamic civilisations and those of other civilisations going back to the ancient times, were scrutinised. These patterns were examined chronologically in order to find out if there were any influences of the previous ages on those owing to the eras ahead. If there were any interactions among the geometric ornament patterns of those Islamic Civilisations lived in the similar era was also investigated. For this goal to be achieved, the most known Islamic civilisations lived in the same period were examined.

Findings: This study has revealed that those geometric patterns, which were used in the Islamic Ornaments Art, were developed through both vertical and horizontal interaction. Vertical interaction refers to the effects of ornament art of a civilisation on those of the following civilisations lived in the same or close geography. For instance, the interplay observed between the art patterns of Anatolia Seljuk and those of Hellenistic Era. However, it is also understood that this effect was not just limited to the next civilisation, but also might extend to the subsequent ones. For example, Fatimid was not the next civilisation chronologically just after the Hellenistic time. However, the influence of the Hellenistic forms was apparently observed on the geometric patterns of Fatimid ornaments.

While, vertical interaction implies a chronological influence, horizontal interaction is the one, in which the art of an Islamic Civilisation was affected by those of contemporary Islamic Civilisations. The similarities between the geometric art patterns of Ottoman and Fatimid, constitute a stunning example of this interaction. Another crucial finding of this research is that the vertical and horizontal influences are observed take part simultaneously. That is to say, while Ottoman geometric ornament arts were affected by Fatimid horizontally, it was also affected by Hellenistic and Roman art vertically. This combination is regarded to be one of the most influential factors behind the richness of Ottoman Ornament.

Discussion: According to Mülayim (1993: 30), researchers should observe the changes experienced in the ornament art throughout the timeline chronologically in order to make an analysis in the integrity of history. This argument is almost applicable to most of the research topics in arts and humanity. To better understand the dynamics behind the outcomes of civilisations, like art and culture, a chronologic perspective is regarded to be of useful. From this point forward, in this study, the development of Islamic geometric ornament patterns was examined both chronologically (vertical) and periodically (horizontal). In this sense, for example, it was revealed that the Emevi geometric ornament patterns were affected horizontally by the past Hellenistic and Sasanid designs. On the other hand, Abbasid geometric ornament art was observed to be affected by contemporary Turkish art, vertically.

Conclusion and Suggestions: As a conclusion, it was understood with this study that the development of Islamic geometric ornaments was not immune to the historical and geographical influences. Besides, it was developed under the influence of both contemporary civilisations and past civilisations. Therefore, in order to understand the dimensions of those influences, extensive academic efforts have to be exerted at the level of art works. However, the extensive boundaries of this research area urged us to confine the study only to the geometric ornaments. And again, among those geometric ornaments, only some of the most known art works were included in the research. Therefore, this study just provides a quick snapshot of the influences experienced vertically and horizontally. Following studies are expected to fill the gaps in the literature in terms of the quality and dimensions of those influences, which were experienced on the Islamic Ornament Arts.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

Determining the Usage of Under Sink Cabinets in Residential Kitchens

Osman PERÇİN[1] **Oğuzhan UZUN**[2*] **Mehmet SARIKAHYA**[3]

[1] Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Konya, Türkiye

[2] Doç. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, Çankırı, Türkiye

[3] Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye

Article Info

Received: 24.08.2024
Accepted: 07.11.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Kitchen Furniture,
Interior Design,
Under-Sink Cabinet.

ABSTRACT

In this research, it is intended to determine modes of use for undersink cabinets located in house kitchens and to determine the needs required in this volume of space. For this purpose 50 house kitchen undersink cabinets have been photographed while they are being used and materials-objects contained in them have been determined in Türkiye. In conclusion it has been determined that contained in the undersink cabinet are cleaning supplies (cleaning chemicals, bleach, vinegar, dish soap, cleaning bucket, etc.), foodstuff (oil, jarred food, food in plastic bags, etc.), small appliances and tools (oven-stove with single burner, toaster, small-large propane bottle, etc.), various utensils (plastic containers, pots, frying pans, trays, teapots, etc.), kitchen waste bin and water filtration appliance to varying extents. Of the undersink cabinets we examined, 40% has a single shelf within and 60% has no shelves. It was observed that due to careless design of the under-sink cabinets and failure to plan for the requirements, layouts are untidy and it was determined that the users use certain items such as cabinet door baskets, in-cabinet organizers, etc. in order to cope with this untidy layouts. Given the facts that oil and such materials as bleach etc. which stand side by side in the cabinet may react with each other in case of toppling or leakage, it might be suggested that such volumes must be planned very carefully and that users must be very careful against poisoning.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Konut Mutfaklarında Yer Alan Eviye Altı Dolaplarının Kullanım Şekillerinin Belirlenmesi

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 24.08.2024
Kabul Tarihi: 07.11.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Mutfak Mobilyası,
İç Mekan Tasarımı,
Eviye Altı Dolabı.

ÖZET

Bu araştırmada kullanıcıların konut mutfaklarında yer alan eviye altı dolabını kullanım şekillerinin tespit edilmesi ve bu hacimde duyulan ihtiyaçların belirlenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçla 50 adet konut mutfağı eviye altı dolabı kullanım sürecinde olduğu gibi fotoğraflanmış ve içerisinde yer alan malzeme-nesneler tespit edilmiştir. Sonuçta; eviye altı dolabı içerisinde; temizlik malzemelerinin (temizlik kimyasalı, çamaşır suyu, sirke, bulaşık deterjanı, temizlik kovası vb.), yiyecek malzemelerinin (sıvı yağ, kavanozlu gıda, poşetli gıda vb.), küçük ev aletleri araç ve gereçlerinin (fırın-tek göz ocak-tost makinesi, küçük-büyük tüp vb.), değişik kapların (plastik kap, tencere, tava, tepsi, çaydanlık vb.), çöp kutusunun ve su arıtma cihazının belirli oranlarda yer aldığı belirlenmiştir. İncelenen eviye altı dolapların %40'ının içinde tek raf bulunmakta, %60'ı ise rafsız olarak kullanılmaktadır. Eviye altı dolaplarının özensiz tasarımı ve ihtiyaç planlamasının iyi yapılamamasından ötürü dağınık yerleşmelerin olduğu gözlenmiş ve kullanıcıların bu dağınık yerleşimlerin önüne geçilebilmek için kapak sepeti ve dolap içi düzenleyicileri belli oranlarda imkânlar çerçevesinde kullandığı belirlenmiştir. Devrilme akma vb. gibi durumlarda yan yana duran sıvı yağlar ile çamaşır suyu vb. gibi malzemelerin etkileşime geçebileceği düşünülerek bu alanların planlanmasının çok daha özenle yapılması ve kullanıcıların da olası zehirlenmelere karşı oldukça dikkatli olması önerilebilir.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Perçin, O., Uzun, O., & Sarıkahya, M., (2024). Determining the usage of under sink cabinets in residential kitchens. *Journal of Konya Art,* 7, 254-263. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.52

***Corresponding Author:** Oğuzhan UZUN, *oguzhanuzun19@hotmail.com*

INTRODUCTION

The first factor to which attention must be paid while designing a cabinet is the kitchen space and second factor is requirements and desires. It is especially necessary to assess the expectations of the kitchens and to make designs serving the purpose (Kavut, 2020). Functionality, hygiene, psychological factors, usefulness, ergonomic factors are all closely related to correct emergence of the order and equilibrium in the relation between humans and spaces (Albayrak, 2012). Those designs which are made in accordance with anthropometry of the users as well as flow of actions, allow for more productivity in shorter periods of time, thereby increasing quality of work (Oruç, 2014). It was discovered that faulty kitchen designs and inadequate storage areas cause more trouble and increase the stress levels (Sultana and Prakash, 2014). In order to allow the individuals to easily continue the fundamental and instrumental activities of their daily lives and to elevate comfort and productivity, optimum design of kitchen working areas and hardware is important (Kalınkara, 2019). Yazıcıoğlu and Kanoğlu (2016), in their paper intended for comparative determination of influence of the kitchen design rules on kitchen functionality, reviewed the kitchen related literature and listed the design rules in order to increase success of kitchen designs, as an itemized list. According to Yazıcıoğlu and Kanoğlu (2016), kitchen appliances/utensils represent a third of all stored objects. No matter they are stored in the lower cabinets or upper cabinets, easy access to these objects are very important. When examining the actions in a kitchen, it was observed that 20% of these actions take place in the places where such objects are stored or during the cleaning actions. That's why such storage areas must be in close proximity of the sink and dish washer. The soaps must be stored under the sink. An easy-to-install and -remove sliding cleaning supplies tray to be installed in the under-sink cabinet, will enhance the functionality. Mihalache et al. (2022) suggest that the kitchen work triangle with its apexes represented by the kitchen sink, cooking stove and refrigerator, which is recommended for ergonomic reasons by architects and designers, did not necessarily support food hygiene practices in kitchens. In their research, Atılgan et al. (2019), investigated the determination of door models used in today's residential kitchen cabinets and the reasons for their preference. According to the results, they determined that chipboard-MDFlam doors are the most used and aluminum framed doors are the least used in residential kitchen cabinets. Hancı (2012) determined the deficiencies seen by the users in his study as insufficient cabinet capacity, lack of garbage disposal, small kitchens and having machines that are not highly energy efficient. Eren (2023) proposed an approach for the evaluation of indoor air quality and systematically detailed the relevant headings and created a list of factors that should be considered in the design phase for kitchens. Bulut (2021) aimed to determine the comfort and spatial needs of women who spend active time in the kitchen and to produce new solutions. Akkaya (2021) determined that in addition to the active role of technology in kitchen design, the space allocated for the user, the functionality of the equipment and the durability of the material are also important. Yozgatlı (2019) emphasized the necessity of considering the effects of culture on space and the importance of not losing the cultural values possessed when designing new residential kitchens. Oğuzoğlu (2019), in his study, examined the characteristic features of construction kitchens previously implemented by TOKİ, which has the largest land resource in Turkey, their relations with other spaces, suitability for the user and satisfaction. Cömert (2017), in her study, investigated kitchens from the past, periods, kitchen shapes and successful designers in the field of kitchens. Sönmez (2016) has revealed the findings regarding the access problem in upper cabinets of residential kitchens and has made suggestions for the solution of the problem in line with this finding. Yazgan (2016) has interpreted the modern residential kitchens in Gaziantep in the context of traditional kitchen culture and has made suggestions for the layout.

According to Maden et al. (2019), water filtration systems are generally installed under the

sink; that's why dimensions of under-sink cabinet are important. Moreover since dimensions of under-sink cabinets in Turkey's homes greatly vary between the houses, it is very difficult to install a water filtration system under the sink in some houses. Further to the foregoing, Maden et al. (2019) state that a water filtration system customer expects the system be easily installed under the sink and not to occupy a lot of space under the sink. Panero and Zelnik (1979) suggested 71.1-106.7 cm range for width dimension of the sinks.

Under-sink cabinet in the house kitchens is a furniture which must be designed optimally and carefully. That's because inner space of these cabinets are cluttered with several such structural items as lower bowl of the sink, drain of the sink, lower water connection branch hoses, dish washer faucet, power wall outlets for dish washer, waste water drain hole, etc. and water filtration system, if any. Hence designer and/or manufacturer of the kitchen cabinets restrict this part with a few doors with or without a shelf in order to operate easily in this part in case of water failure or sink cleaning operations and fails to pay the necessary attention to design of this part or sometimes choose an easy way-out behavior. That's why it is very important to reveal how the users attempt to use under-sink cabinets and to make some suggestions. In this paper, it is aimed to determine current state of under-sink cabinets and how they are used by the users and the needs of these spaces.

METHOD

In this paper it is aimed to determine the uses of under-sink cabinets located in house kitchens in Türkiye.

Research Design

While designing this research, previous research literature (Kavut, 2020; Albayrak, 2012; Oruç, 2014; Sultana and Prakash, 2014; Kalınkara, 2019; Uzun and Sarıkahya, 2021) has been reviewed and it was adapted to current field by making use of the foregoing researches and a questionnaire form was created to derive the data.

Research Sample/Study Group/Participants

Research population comprises of those volunteers out of the students who study in Çankırı and enrolled in Internal Design associate degree program (1st and 2nd year students in 2023) as well as graduates. The data were collected by administering a questionnaire to participants who live in different provinces between January and June 2023. Fifty individuals volunteered to participate in the research.

Research Instruments and Processes

In the questionnaire used for gathering the data, the participants are required to take pictures of the under-sink cabinets in their family homes, as is, and to measure internal dimensions of this space. Moreover the survey also contain some questions intended for qualifying the gender, the age and economic statuses of the participants.

Data Analysis

Microsoft Excel program was used in the analysis of the obtained data.

FINDINGS / RESULTS

Evaluations on gender, age and economic statuses of the participants are given in Table 1.

Table 1

Gender, Age and Economic Status

Gender	Female	Male	Total	Economic status	f	%
f	39	11	50	Low	2	4
%	78	22	100	Medium	40	80
				High	8	16
Age	20-24	25 and above	Total	Total	50	100
f	35	15	50			
%	70	30	100			

According to the foregoing, of the participants of the research, 78% are females and 22% are males. Of the age of the participants, 70% is between 20-24 and 30% is 25 and above. Four percent of the participants describe their economic status as low, 80% as medium and 16% as high.

The provinces that the participants live are given in Table 2.

Table 2

The Provinces That The Participants Live in Türkiye

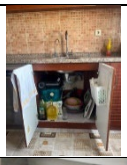
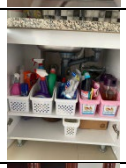
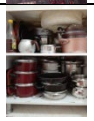
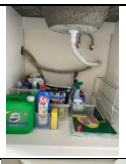
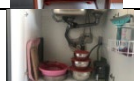
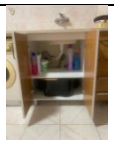
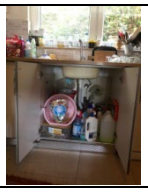
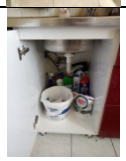
The province of residence	**f**	**%**
Amasya	1	2
Ankara	20	40
Antalya	2	4
Bursa	3	6
Çankırı	9	18
Hatay	2	4
İstanbul	1	2
İzmir	1	2
Kayseri	3	6
Konya	1	2
Malatya	1	2
Mardin	1	2
Mersin	1	2
Samsun	2	4
Yozgat	1	2
Zonguldak	1	2
Total	50	100

The participants from 16 different provinces took part in the research. Forty percent of the participants live in Ankara.Images of the under-sink cabinets examined and their widht dimensions are given in Table 3.

Table 3

Images Of The Under-Sink Cabinets Examined and Their Width Dimensions

Item no	Image of the under-sink cabinet	W	Item no	Image of the under-sink cabinet	W	Item no	Image of the under-sink cabinet	W	Item no	Image of the under-sink cabinet	W	Item no	Image of the under-sink cabinet	W
1		46	**11**		60	**21**		51	**31**		60	**41**		92

2		67	**12**		68	**22**		75	**32**		65	**42**		80
3		66	**13**		55	**23**		65	**33**		50	**43**		60
4		77	**14**		40	**24**		80	**34**		75	**44**		80
5		54	**15**		63	**25**		68	**35**		61	**45**		81
6		71	**16**		60	**26**		80	**36**		60	**46**		80
7		65	**17**		77	**27**		49	**37**		75	**47**		97
8		86	**18**		60	**28**		65	**38**		69	**48**		75
9		66	**19**		10 5	**29**		75	**39**		59	**49**		77
10		82	**20**		50	**30**		50	**40**		71,5	**50**		86,5

W: (Width of the cabinet as cm)

According to these data, it was determined that the narrowest under-sink cabinet width is 40 cm, widest is 105 cm, with an average of 68.6 cm. Of the under-sink cabinets, 40% (20) has a single shelf within and 60% (30) has no shelf. Example number 33 shows an example where liquid oils and cleaning materials are found side by side. Example number 10 is an example of messy layout due to lack of shelves and incomplete design.

The objects-materials contained within the under-sink cabinet are given in Table 4.

Table 4

The Objects-Materials Contained Within The Under-Sink Cabinet

	Small appliance	Propane bottles (Small-Large)	Bagged food	Cleaning Bucket	In-cabinet organizer	Oven-Stove with a single burner-Toaster, etc.	Teapot	Jarred food	Thrash bin	Door mounted basket	Water filtration system	Oil	Pots, Pans, Trays, etc.	Dish soap	Plastic container	Cleaning supplies, bleach, vinegar, Surface cleaner, etc.
f	1	2	2	2	4	4	4	5	8	11	13	16	17	20	24	32
%	2	4	4	4	8	8	8	10	16	22	26	32	34	40	48	64

According to these data, in the under-sink cabinet there are such items as cleaning supplies, bleach, vinegar, surface cleaner , etc.; plastic container; dish soap; pot, pan, tray, etc.; oil; water filtration system; door-mounted basket; thrash bin; jarred foods; tea pot; oven-stove with a single burner-toaster, etc.; in-cabinet organizer; cleaning bucket; bagged food; propane bottles (small-large) and small home appliances.

DISCUSSION, CONCLUSION, RECOMMENDATIONS

Of the under-sink cabinets we examined, 32% have oil, 64% have cleaning supplies, bleach, vinegar, surface cleaner, etc. within. It might be assumed in arrangements where these two substances (oil and bleach) stand next to each other, there are likely reactions, degradations and poisonings in cases of toppling and leaking, etc. Of course the users did not intentionally placed these two substance next to each other. However lack of and need for space might resulted in this arrangement. Accordingly it is a must for a under-sink cabinet be designed, arranged and produced by experts.

Of the under-sink cabinets we examined, 26% contained water filtration systems of different brands and dimensions and 60% of the cabinets have no shelves. As Maden et al. (2019) indicated, some of the users might have the shelves be removed in order to fit such water filtration systems or such units might have been produced without shelves. The arrangement without shelves causes the users to find the material s/he is looking for with great difficulty, stacking the materials on each other and cluttering. And as Sultana and Prakash (2014) stated, it might increase level of stress. In order to avoid such cases, it is very important for the designers of kitchen furniture to be very careful in their design and to accommodate flexible designs due to possibility of installing a water filtration system and to include in their designs the adjustable shelving. The users must also obtain assistance from expert and proficient designers in the design of these spaces. Designers should prioritize the inclusion of adjustable shelves and compartmentalized storage to increase the safety and functionality of under-sink cabinets. This allows for more efficient use of space and reduces the risk of hazardous interactions between stored chemicals. Water filtration systems, which are often installed under the sink, should be considered. Cabinets should be designed to accommodate such systems without compromising storage functionality. Ergonomic and safety considerations should be incorporated into the design of under-sink cabinets, with particular attention to the potential for hazardous chemical interactions. Future research would also be valuable in investigating other areas of kitchen design that are often overlooked, such as corner cabinets and high shelves.

Ethics Committee Approval

Ethics committee approval was obtained with the decision numbered 30 and dated 18.01.2023 of Çankırı Karatekin University Ethics Committee.

Author Contributions

Research Design (CRediT 1) Author 1 (%35) – Author 2 (%35) – Author 3 (%30)

Data Collection (CRediT 2) Author 1 (%35) – Author 2 (%35) – Author 3 (%30)

Research - Data analysis - Validation (CRediT 3-4-6-11) Author 1 (%35) – Author 2 (%35) – Author 3 (%30)

Writing the Article (CRediT 12-13) Author 1 (%35) – Author 2 (%35) – Author 3 (%30)

Revision and Improvement of the Text (CRediT 14) Author 1 (%35) – Author 2 (%35) – Author 3 (%30)

Funding Statement

No financial support was received for this study.

Conflict of Interest

There is no conflict of interest in this study.

Sustainable Development Goals (SDG)

Sustainable Development Goals: 3 Health and Quality of Life

REFERENCES

Akkaya, C. (2021). Examining smart residential kitchens and a model proposal, Maltepe University, Graduate Education Institute, Master's Thesis, Istanbul.

Albayrak, N., (2012). Konut Mutfakları İç Mekân Tasarımında Ergonomik İlkeler, T.C. Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Anabilim Dalı İç Mimarlık Programı Yüksek Lisans Tezi İstanbul

Atılgan, A., Kayahan, K., Bayraktar, D. K., ve Ersen, N. (2012). Konut mutfak dolaplarında tercih edilen kapak modelleri: Artvin ili örneği. Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi, 13(2):158-169

Bulut, G. (2021). Examination of residential kitchens in terms of female users' satisfaction: The example of İstanbul, Maltepe University / Graduate Education Institute, Master's Thesis, İstanbul.

Cömert, G. (2017), The development of residential kitchens from past to present, Haliç University Institute of Science, Master's Thesis, Istanbul.

Eren, M. (2023). Factors affecting the spatial performance of residential kitchens and indoor air quality, Istanbul Technical University / Graduate Education Institute, Master's Thesis, İstanbul.

Hancı, B. (2012). Performance evaluation of residential kitchens: Sustainable and user friendly designs, Yaşar University, Institute of Science, Master's Thesis, İzmir.

Kalınkara, V., (2019). Mutfak Tasarımında Fiziksel Konfor ve Verimlilik: Yaşlılar, Engineering Sciences (NWSAENS), 14(4):169-182, DOI: 10.12739/NWSA.2019.14.4.1A0439.

Kavut, İ. E., (2020). Günümüz Mutfağı; Bir Sistemin Doğurduğu Mobilyalar, Doğu Fen Bilimleri Dergisi / Journal of Natural & Applied Sciences of East 3(1):60-72.

Maden, H., Çetinkaya, K., Akgül Evlen H. (2019). Su Arıtma Cihazının Tarihi Gelişimi ve Evye Altı Boyutlarına Göre Optimizasyonu, Gazi Mühendislik Bilimleri Dergisi, 5 (1), 77-90.

Mihalache, O.A., Møretrø, T., Borda, D., Dumitraşcu, L., Neagu, C., Nguyen-The, C., Maître, I., Didier, P., Teixeira, P., Junqueira, L.O. L., Truninger, M., Izsó, T., Kasza, G., Skuland, S.E., Langsrud, S., Nicolau A.I. (2022). Kitchen layouts and consumers' food hygiene practices: Ergonomics versus safety, Food Control, 131 (2022), p. 108433, 10.1016/J.FOODCONT.2021.108433

Oğuzoğlu, Y. (2019). Examining today's mass housing kitchens in terms of Turkish culinary culture, Maltepe University / Institute of Science, Master's Thesis, Istanbul.

Oruç, Z., (2014). Konut Mutfaklarının Ergonomik Kriterlerine Göre İrdelenmesi, T.C. Dicle Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi Mimarlık Anabilim Dalı, Diyarbakır.

Panero, J., Zelnik, M. (1979). Human dimension and interior space: A source book of design reference standards, Whitney Library Of Design an imprint of Watson-Guptill Publications/New York

Sönmez, M. (2016). A research model for the detection and standardization of the access problem of residential kitchen upper cabinets, Karadeniz Technical University / Institute of Science, Master's Thesis, Trabzon.

Sultana, S. and Prakash, C., (2014). The Ergonomic Perspective of the Homemakers in Using Kitchens. Asian Journal of Home Science (AJHS), 9(1):25-28.

Uzun O. Sarıkahya M. (2021). Mutfak Mobilyası Üretiminde Kullanıcı Tercihlerinin Belirlenmesi, Konya Sanat Dergisi, 4, 29-35

Yazgan, E. (2016). Layout suggestions in light of the culture-interior interaction and analytical evaluation from traditional to modern in Gaziantep residential kitchens, Mimar Sinan Fine Arts University / Institute of Science, PhD Thesis, Istanbul.

Yazıcıoğlu, D.A., Kanoğlu, A. (2016). Determining effects of kitchen design rules on kitchen functionality in a comparative way, Academic Research International, 7 (3), pp. 25-44

Yozgatlı, M. (2019). The effects of food culture on Kayseri residential kitchens from traditional to modern and suggestions for new residential kitchens, Mimar Sinan Fine Arts University / Institute of Science, Master's Thesis, Istanbul.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

Çağdaş Türk Resminin Tarihe Tanıklığı

Mustafa ÖZTÜRK

Öğr. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Konya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 01.10.2024
Kabul Tarihi: 30.11.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Sanat,
Çağdaş Türk Resmi,
Tarihe Tanıklık.

ÖZET

İnsanlık tarihine ışık tutan bilgilerin somut örneklerine, resim sanatının bize vermiş olduğu sınırlılıkla ulaşabilmekteyiz. İnsanlığın ilk belgesi niteliğindeki duvar resimlerinden bugüne tüm eserler, sanatsal belgeler olarak, üretildiği dönemlerin kültürel, ekonomik, sosyal, dini, siyasi, demografik yapısı hakkında bizlere bilgi verir. Dönemin ressamları eserlerini ortaya koyarken, sanatsal duyarlılık ve estetik kaygı içinde resimlerini yapmışlardır. Ayrıca eserlerin orijinal yapısına ve gerçek görüntülerine bağlı kalmışlardır. Çağdaş Türk ressamları, kırsal ve kentsel yaşamı, ekonomik zorlukları ve sosyal değişimleri eserlerine yansıtarak, o dönemin gerçekliklerini gözler önüne sermiştir. Bu araştırmada nitel araştırma tekniği kullanılarak öncelikle literatür taraması yapılmış ve konumuza örneklem olarak çağdaş Türk resmi dönemi ressamlarından, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Şeref Akdik, Turgut Atalay belirlenmiş ve eserleri, betimsel içerik analiziyle incelenmiştir. Tarihe tanıklık eden bu eserlerde toplumun sosyal yaşam, kültürel özellikleri, mimari özellikleri ve ekonomik özellikleri üzerinde durulmuştur. Çalışmamızla, sanatın kültürel ve tarihsel bir araç olarak toplumsal hafızanın oluşmasına ve korunmasına katkıda bulunarak hizmet ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Eserler, çağdaş Türk resminin zengin ve dinamik tarihini gözler önüne sererken, sanatın toplumsal belgeleme işlevinin, ne denli kritik bir rol oynadığını başarıyla ortaya koymaktadır.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Testimony of Contemporary Turkish Painting on History

Article Info

Received: 01.10.2024
Accepted: 30.11.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Art,
Contemporary Turkish Pantings,
Witnessing History.

ABSTRACT

We can reach concrete examples of information that shed light on human history with the limitations that the pictorial art has given us. All works from murals, which are the first documents of humanity to today inform us about the cultural, economic, social, religious, political and demographic structure of the periods in which they were produced as artistic documents. While the painters of the period presented their works, they painted with artistic sensitivity and aesthetic concern. They also adhered to the original structure and real images of the works. Contemporary Turkish painters revealed the realities of that period by reflecting rural and urban life, economic difficulties and social changes in their works. In this research, a literature review was conducted using qualitative research technique and Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Şeref Akdik, Turgut Atalay, who are among the painters of the contemporary Turkish painting period, were determined as the sample for our subject and their works were examined by descriptive content analysis. The social life, cultural characteristics, architectural features and economic features of the society are emphasized in these works that bear witness to history. Our study has concluded that art serves as a cultural and historical tool by contributing to the formation and preservation of social memory. While the works reveal the rich and dynamic history of contemporary Turkish painting, they successfully reveal how critical a role the social documentation function of art plays.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Öztürk, M., (2024). Çağdaş Türk resminin tarihe tanıklığı. *Konya Sanat Dergisi,* 7, 264-280. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.53

***Sorumlu Yazar:** Mustafa ÖZTÜRK, *mustafaozturk@selcuk.edu.tr*

GİRİŞ

Sanat, estetik bir ifade aracı olmanın ötesinde, yapıldığı tarihe ışık tutar. Toplumsal, ekonomik ve mimari özellikleri yansıtır, kültürel ve toplumsal bir belgeleme aracı olarak (San, 1996; Gombrich, 1994) tarihe tanıklık eder. Özellikle resim sanatı, insanlığın ilk izlerinden bu yana toplumsal ve kültürel bilgi aktarımında önemli bir rol oynamaktadır. Farklı zaman dilimlerinde üretilen sanat eserleri, toplumların yaşam tarzlarını, ekonomik yapılarını ve kültürel değerleri hakkında bilgi verirken geçmişten günümüze bilginin aktarımını sağlar (San, 1996; Dinler, 2018). Sanat eserleri, tarihin her döneminde tüm medeniyetlerin kültür ve sosyal yaşamları gibi tüm özelliklerini birleştirmeyi sağlayan belgelerdir (Koureas, 2019). Türk sanatı içerisinde, tarih öncesi dönemlerden günümüze kadar ortaya konulan eserler, Türk toplumunun sosyal yapısını, yaşam koşullarını ve ekonomik özelliklerini yansıtarak günümüze bilgiler vermektedir (Germeç, 2018; Özpınar ve Batur, 2018). Bu bağlamda, sanatın küresel ve toplumsal bilgi aktarımı üzerindeki rolü, sanat araştırmacıları için önemli bir inceleme alanı haline gelmiştir. Sanat eserleri, toplumsal hafıza oluşumunun yanı sıra kültürel değerlerin korunması ve gelecek nesillere aktarılmasına da olanak tanır.

Geçmişten günümüze kadar uzanan Türk resim sanatı tarihi geleneksel Türk resmi ve çağdaş Türk resmi olarak iki döneme ayrılabilir. Kurganlardan çıkan sanat unsurlarıyla başlayıp, batılılaşma ile devam eden ve sanayi nefise mektebinin açılmasına kadar geçen süre geleneksel Türk resmi, sanayi nefise mektebinin açılmasından günümüze kadar geçen süre ise çağdaş Türk resmi dönemleri olarak adlandırılabilir. Türk resminin oluşumunda Hunlar'dan Uygur'lara, Selçuklular'dan Osmanlı'ya çok uzun bir süreyi kapsayan kültürel birikiminin etkisi vardır (Dalkıran, 2008).

Sanat eserlerinin tarihi tanıklığı içinde sanatçılar, toplumsal yaşam ve kültürel özellikleri yansıtan çeşitli çalışmalar yapmıştır (Altan, 2005). Ancak, sanatın belgeme işlevi ve özellikle çağdaş Türk resmindeki rolü üzerine daha fazla çalışmaya ihtiyaç duyulmaktadır (Germeç, 2018). Yapılan çoğu araştırma, sanat eserinin estetik ve teknik yönü inceleme konusu olmuş ve sanat eserlerinin bilimsel, sosyal ve kültürel aktarım özellikleri yeterince incelenmemiştir.

Bu araştırma, sanatın tarihsel ve toplumsal bilgi aktarımı üzerindeki etkisini ve çağdaş Türk resminin bu rolü nasıl devam ettirdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmada, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Şeref Akdik, Turgut Atalay gibi sanatçıların eserleri aracılığıyla, sanat eserlerinin toplumun sosyal yaşam kültürel özellikleri, mimari detaylar ve ekonomik durumları bağlamında nasıl yansıttığı üzerinde durulmuştur. Bu yaklaşım, sanatın kültürel mirası koruma işlevini vurgulayarak, tarihsel süreçte sanat eserlerinin tarihi tanıklığı ile geçmişin anlaşılmasında gelecek nesillere aktarılması için önemli bir kaynak sağlanmasına yardımcı olacaktır.

YÖNTEM

Bu araştırmada nitel araştırma yöntem ve tekniklerinden faydalanılarak öncelikle literatür taraması yapılmış ve konuya örneklem olarak çağdaş Türk resmi dönemi ressamlarından, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Şeref Akdik, Turgut Atalay'ın eserleri, betimsel içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Geleneksel Türk Resminin Türk Kültür Tarihine Tanıklığı

Türk resim sanatı, kurganlarda bulunan duvar resimleri ile buradan çıkan nesnelerdeki motif ve resimlerle başlayan, Uygurlar, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde minyatür sanatıyla devam eden bir gelişim sürecine sahiptir. Bu süreci içine alan dönem geleneksel Türk resmi olarak adlandırılır. Geleneksel çizgideki Türk resmi 18. yüzyılın başlarında Lale Devri (1718-1730) ile başlayan batılılaşma hareketleri ve 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasına kadar sürer (Yöndem & Dalkıran, 2023). Batılılaşma hareketlerinin başlaması ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasının sonucunda,

Çağdaş Türk Resmi dönemi başlar. Bu dönemdeki eserler, Türk kültürünün derin köklerini ve sanatsal ifade biçimlerini anlamamıza olanak tanır (Büyükkol ve Arda, 2016).

Kurganlar, ölülerin gömüldüğü mezar odaları olarak bilinir. Bu yapılar içerisinden çıkan halı ve kilim gibi dokuma örnekleri ile günlük kullanım eşyaları üzerinde birçok betimleme görülür. Ayrıca bu yapılar, içerdikleri duvar resimleriyle zengin bir kültürel miras sunar. Kurganlardaki resimler, savaşçı Türk topluluklarının sosyal yapısını, dini inançlarını ve yaşam tarzlarını yansıtır. At üstünde savaşan figürler, av sahnelerinde kullanılan silahlar ve günlük yaşamda görülen faaliyetler, bu toplumların sosyal organizasyonlarını ve kültürel değerlerini ortaya koyar (Kubarev, 2017). Ayrıca bu resimler, Türklerin doğa ile olan ilişkilerini ve mitolojik dünyalarını anlamamıza yardımcı olur. Resimlerde kullanılan semboller, hayvan figürleri ve doğa motifleri, eski Türk toplumlarının inanışlarını ve sanat anlayışını gözler önüne serer. Fresk, oyma ve kabartma gibi tekniklerle yapılan bu resimler, tarih öncesi dönemin güzellik anlayışını ve teknik becerilerini yansıtır (İskəndərov, 2022). Kurganlardaki bu sanat eserleri, Türk sanatının tarihe tanıklık işlevini nasıl üstlendiğini gösteren önemli örneklerdir.

Kurganlardaki sanatsal birikimin devamı olarak, Uygur sanatı, Türk resim sanatında yeni bir evreye kapı açmıştır. Uygurlar, yerleşik yaşama geçişlerinin ardından Budizm ve Maniheizm gibi inanç sistemlerinin etkisi altında sanatsal kimliklerini geliştirirken 'Türk tipi' olarak adlandırılan karakteristik yüz hatlarını içeren resimler üretmişlerdir. Bu dönemde gelişen portre geleneği, Türk resim sanatında ilk kez Uygurlar tarafından uygulanmaya başlamıştır. Uygur sanatı, sadece dönemin dini ve sosyal yaşamına ışık tutmakla kalmamış, aynı zamanda Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan sanatsal mirasın oluşmasında da köprü görevi görmüştür. Turfan bölgesinde yapılan dini içerikli freskler ve minyatürler, Uygur sanatçılarının geliştirdiği özgün tarzın yanı sıra, Çin ve Hint sanatı etkilerinin bir sentezini yansıtır. Bu sanatsal zenginlik, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde minyatür sanatıyla yeniden hayat bulmuş ve Türk resim sanatının tarih boyunca kültürel birikimi kaydetme işlevini sürdürmesine katkı sağlamıştır (Berkli, 2010).

Selçuklu dönemi, minyatür sanatında büyük bir gelişim göstermiştir. Selçuklu minyatürleri, 11. ve 14. yüzyıllar arasında üretilmiş"Varka ve Gülşah", "Kelile ve Dimne" ve "Şehname" gibi edebi el yazma eserlerini süsleyen küçük boyutlu resimlerdir. Bu minyatürler, zarif desenleri, canlı renkleri ve ince işçilikleri ile dikkat çeker (Çelikbağ, 2017). Selçuklu minyatürleri, dönemin toplumsal yapısını, günlük yaşamını, dini ve mitolojik inançlarını gözler önüne sererek tarihe ışık tutar. Selçuklu minyatürleri, figürleri stilize ederek ve iki boyutlu bir estetik anlayışı benimseyerek, dönemin sanatsal eğilimlerini ve teknik becerilerini yansıtırlar (Boydak, 2022). Minyatürlerde sıkça rastlanan doğa, hayvan tasvirleri ve günlük yaşam sahneleri, o dönemin sosyal hayatı ve kültürel değerleri hakkında önemli ipuçları sunar. Semboller ve motifler, toplumun dini ritüellerini ve mitolojik dünyasını anlatırken, dönemin sanatsal ve kültürel mirasının anlaşılmasına yardımcı olur (Kadirov, 2022).

Osmanlı dönemi, minyatür sanatında zirve noktalarından biridir. 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Osmanlı minyatürleri, imparatorluğun toplumsal yapısını, saray yaşamını ve kültürel değerlerini ayrıntılı bir şekilde yansıtır (Çelikbağ, 2017). Osmanlı minyatürleri, padişah portrelerinden günlük yaşam sahnelerine kadar geniş bir yelpazede saray yaşamı, askeri zaferler, dini törenler, düğünler, toplumsal olaylar ve geleneksel etkinlikler gibi konuları ele alır. Bu minyatürler, "Surname" gibi önemli kitaplarda yer alır. Minyatürler, toplumsal sınıfları stilize edilmiş figürlerle, günlük yaşamı ise canlı renkler ve keskin çizgilerle betimler. Minyatürlerde kullanılan detaylar ve teknikler, Osmanlı sanatçılarının ustalığını ve sanatsal becerilerini ortaya koyar (Fırat, 2015; Aytaç ve Kaya, 2021).

Selçuklu ve Osmanlı minyatürleri, sadece sanatsal değerleriyle değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel yapısını belgeleme işleviyle de önemlidir. Bu eserler, dönemin sosyal hiyerarşisinin, ekonomik ilişkilerinin ve kültürel normlarının anlaşılmasına yardımcı olur.

Minyatürlerde betimlenen sahneler, o dönemin yaşam tarzını, giyim kuşamını, mimari yapıları ve günlük aktivitelerini detaylandırarak, tarihsel ve kültürel bir bağlamda sunar (Boydak, 2022). Minyatür sanatı, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde resmi belgelerin ve edebi eserlerin süslenmesinde de önemli bir rol oynamıştır. Bu eserler, tarihsel olayları ve kişilikleri belgelerken, aynı zamanda toplumun kültürel belleğine katkıda bulunur. Minyatürler, yazılı belgelerle birlikte değerlendirilerek, o dönemin toplumsal yapısının ve kültürel zenginliğinin daha iyi anlaşılmasını sağlar (Fırat, 2015; Büyükkol ve Arda, 2016). Selçuklu ve Osmanlı minyatür sanatında, sanatçılar detaylı kompozisyonlar, canlı renkler ve zarif desenlerle çalışmışlardır. Selçuklu minyatürlerinde iki boyutlu estetik ve stilize figürler ön planda iken, Osmanlı minyatürlerinde daha detaylı ve gerçekçi betimlemeler göze çarpar (Aytaç ve Kaya, 2021).

Çağdaş Türk Resminin Türk Kültür Tarihine Tanıklığı

Türk resim sanatı için Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması dönüm noktası olmuş ve çağdaş Türk resmi olarak adlandırlan yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemle birlikte Cumhuriyet'e uzanan süreç, batı ile ilişkilerini artırdığı, yenilikçi ve modern düşüncelerin sanat dünyasında da kendini göstermeye başladığı bir dönemi ifade etmektedir.

Sosyal Yaşam ve Kültür Bağlamında Çağdaş Türk Resminin Tarihe Tanıklığı

Çağdaş Türk resim sanatı, sosyal yaşamın ve kültürel özelliklerin zengin bir yansımasını sunar (Germeç, 2018). Türk ressamları, eserlerinde toplumsal gerçekleri, kültürel normları ve günlük yaşamın dinamiklerini ustalıkla işlerler. Bu sanatçılar, modern Türkiye'nin sosyal yapısını ve kültürel çeşitliliğini ele alarak, izleyicilere geniş bir perspektif sunar. Resimler, farklı bölgelerdeki yaşam tarzlarını, geleneksel ve modern değerlerin çatışmasını, şehirleşmenin getirdiği değişiklikleri ve bireylerin sosyal etkileşimlerini görselleştirir (Can, 2016). Çağdaş Türk resminin öncülerinden Şevket Dağ, İbrahim Çallı gibi sanatçılar eserlerinde kırsal ve kentsel yaşamın dinamiklerini betimleyerek, Türkiye'nin sosyal ve kültürel dokusunu belgelemişlerdir. Bu ressamların eserleri, toplumsal yapıyı ve kültürel özellikleri derinlemesine analiz edilmesini sağlarken, sanatın belgecilik rolünü de pekiştirir. Çağdaş Türk resim sanatı, toplumsal yaşamın ve kültürel özelliklerin anlaşılmasına katkıda bulunan önemli bir kaynak olarak ortaya çıkar (Baskan, 2016).

Görsel 1

Şevket Dağ, Şemsiyeli Kadın ve III. Ahmet Çeşmesi, 1904, TÜY, 74×49 cm.

Görsel 2

Şevket Dağ, Kapalı Çarşı, 1934, TÜY., 100,5 × 74 cm

Şevket Dağ'ın eserlerinde gözlemlenen, çeşitli kültürel ve toplumsal yaşam özellikleri, Türkiye'nin tarihini ve kültürel yapısını ayrıntılı bir biçimde ele almaktadır. Bu resimler, Osmanlı döneminden itibaren Türkiye'nin kültürel dokusunu, sosyal hiyerarşisini ve mimari özelliklerini detaylı

bir şekilde betimlemektedir (Aytaç, 2021).

Şevket Dağ'ın, "Şemsiyeli Kadın ve III. Ahmet Çeşmesi" isimli resmi (Görsel 1), 1904 yılında yapılmış, 74x49 cm ebatlarındadır. Geniş perspektiften alınan sokak görüntüsünde, sağda 3. Ahmet Çeşmesi önünde geniş bir kaldırım toprak yol ve resmin solunda kale surları yer alırken, yolun ortasında dönemin kıyafetleri içerisinde ve varlıklı bir kadın izlenimi veren şemsiyeli figür yer almaktadır. Resimde sanatçı dış mekânda büyüleyici detaylara odaklanırken, eski dönemlerin mimari özellikleri ve dönemin dini pratiklerine dair ipuçları sunmaktadır. Eser, mekânın sakin atmosferini ve tarihi derinliğini vurgulayarak, zamanın ötesine geçen bir kültürel belleği aktarır. Cami şadırvan mimarisi ve zengin renk kullanımı, dini ve kültürel pratiklerin estetik bir ifadesi olarak ön plana çıkarken, mekândaki kadın figürünün kıyafeti, duruşu ve etkileşimi, toplumsal dini ritüellerin günlük yaşamla iç içe geçişini göstermektedir.

Şevket Dağ'ın 1934 tarihli ve 100,5 x 74 cm ebatlarındaki "Kapalı Çarşı" isimli eseri (Görsel 2), İstanbul'un sosyal yaşamı ve kültürel özelliklerine dair önemli bir tarihi tanıklık sunar. Eserde derin bir iç mekan hissi ile verilen kapalı çarşının yüksek tavan kemerlerleri, resmin sağ ve soluna yerleştirilmiş dükkanlar ile oturan, ayakta duran insanlar, seyar satıcı ve küfe taşıyan işçi yer almaktadır. Kapalı çarşı, Osmanlı döneminden Cumhuriyet'e uzanan süreçte ticaretin kalbinin attığı bir merkez olarak, ekonomik yaşamın ve kültürel alışverişin yoğun yaşandığı bir yerdir (Öztürk, 2015). Tabloda görülen insan figürleri, dönemin sosyal yapısının bir yansıması olarak çarşıdaki iş hayatının canlılığını ve insanların gündelik yaşamlarını sergilemektedir. Sanatçı, alışveriş yapan, yük taşıyan ya da tezgah başındaki insanlar aracılığıyla ticaretin toplumsal bir buluşma noktası olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca mimarî detaylar, geleneksel yapıları modern bir yorumla izleyiciye sunmakta, böylece kültürel sürekliliği göstermetktedir. Bu açıdan, eser sadece İstanbul'un tarihsel, sosyal ve kültürel yapısının bir tasviri değil, aynı zamanda mekâna ışık tutan bir belgesel niteliği taşımaktadır.

Şevket Dağ'ın resimleri, Türk resminde toplumsal yaşam ve kültürel özelliklerin nasıl yansıtıldığını gözler önüne seren değerli örnekler vermektedir. Resimlerde, tarihi mekanların ve gündelik yaşam sahnelerinin ayrıntılı betimlemeleri üzerinden dönemin Türkiye'sinin sosyal ve kültürel dokusuna ışık tutulur. Sadece estetik bir zevki yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal ve kültürel tarih boyunca Türkiye'nin değişimini belgeleyen araçlar olarak işlev görür. Bu çalışmalar hem sanat tarihçileri hem de sosyal bilimciler için değerli kaynaklar olarak önem taşır, çünkü bu eserler aracılığıyla toplumsal yaşam tarzları ve kültürel normlar hakkında derinlemesine bilgiler edinilebilir.

Görsel 3
İbrahim Çallı, Zeybekler, 1923, TÜY., 118 cm × 154 cm

Görsel 4
İbrahim Çallı, Mevleviler, 1927, TÜY., 24 x 30 cm

İbrahim Çallı'nın resimleri, Türk kültürel yaşamının derinliklerine inen, sosyal ve kültürel yapısını gözler önüne seren, sanatsal belgelerin harika örneklerini sunar. Çallı'nın eserleri, Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine geçiş sürecinde Türkiye'nin sanatsal ve kültürel dönüşümünü belgeleyerek, tarihsel ve kültürel bellek oluşturma rolünü pekiştirir (Şen ve Çölgeçen, 2021).

İbrahim Çallı'nın "Zeybekler" adlı eseri (Görsel 3) 1923 yılında, 118 cm × 154 cm ölçülerinde yapılmıştır. Eser kurtuluş savaşına gitmeye hazırlanan zeybekleri konu edinmektedir. Atını hazırlayan zeybeği bekleyen arkadaşları ve onları uğurlamayı bekleyen erkek ve kadınlar resimde anlatılmaktadır. Türk kültürel kimliğinin bir parçası olarak ön plana çıkan zeybekler, Batı Anadolu'nun cesur ve özgür ruhunu temsil ederken, bu figürler aynı zamanda Türk toplumunun geleneklerine, özgürlük arayışlarına ve toplumsal bağlılıklarına vurgu yapar (Erkan, 2020). Çallı, figürlerin kıyafet detaylarına gösterdiği hassasiyetle, kültürel bir hafızayı tuvale aktarır. Bu resim, zeybeklerin tarihi ve kültürel önemini anlaşılmasına yardımcı olurken, aynı zamanda bölgesel kimlik ve geleneksel Anadolu Türk erkek profilini de ortaya koymaktadır.

İbrahim Çallı “Mevleviler” konulu resmi (Görsel 4) 1927 yılında 24 x 30 cm ebatlarında yapmıştır. Resimde dervişler sema yapmaktadırlar. Sema, Mevlevi dervişlerinin ayinini gösterir ve İslam mistisizminin önemli bir yönünü temsil eder (Bağçeci ve ark., 2019). Çallı "Mevleviler" eserini, toplumsal ve kültürel bir etkinlik olarak sunarken, dervişlerin sema ayini sırasındaki kıyafetlerinin detaylarına ve dönüşlerinin ritmik güzelliğine odaklanmış ve eserine huzur ve dinginlik katmıştır. Özellikle Mevlevi dervişlerinin kıyafetleri, tarihsel bir belge niteliği taşır, bugüne kadar devam eden bu geleneksel kıyafetler, toplumun kültürel ve dini kimliğinin zaman içinde nasıl korunduğunu göstermektedir. Sema ayininin biçimsel yapısı da tarihten günümüze aynı şekilde korunmuş olup, eser bu ritüelin geçmişle bugünü nasıl birbirine bağladığını simgeler. Derviş figürlerinin tasviri, eserin mistik yönünü güçlendirirken, izleyiciyi bu derin manevi deneyimin içine çekmektedir. Eser yapıldığı döneme, hem kıyafetlerin hem de ayin biçiminin bugüne kadar değişmeden sürdürülmesini ortaya koyması açısından, resim sanatının belgecilik yönüyle tarihi tanıklığını ortaya koymaktadır

Her iki resimde Çallı'nın figüratif anlatımı ve renk kullanımı ile Türk kültürünün zenginliklerini ve çeşitliliklerini aktarma kabiliyetini sergilemektedir. Resimler, izleyicilere Türk toplumsal yaşamının ve kültürel özelliklerinin anlaşılmasında kılavuzluk ederken, tarihsel ve kültürel belleği de pekiştirir. Eserler, Çallı'nın toplum ruhunu yakalama ve tarihsel anları ölümsüzleştirme yeteneğini vurgularken, toplumun sosyal yapılarını, kültürel mirasını ve dinamiklerini koruma, yorumlama, anlama ve aktarma görevini üstlendiğini gösterir.

Mimari Bağlamda Çağdaş Türk Resminin Tarihe Tanıklığı

Sanat eserleri, yapıldığı dönemin mimari özelliklerini ve kentsel yapılanmasını belgeleyen önemli kaynaklardır. Ressamlar, çizdikleri yapılar ve şehir manzaraları aracılığıyla, tarihsel ve kültürel dönemlerin mimari karakterlerini, estetik anlayışlarını ve sosyal yaşamın yapısal dönüşümlerini aktarırlar. Bu eserler, belirli bir zaman dilimindeki inşaat teknikleri, malzeme kullanımı ve estetik tercihler hakkında bilgi sunarken, kentsel ve kırsal alanların sosyoekonomik durumlarına dair derinlemesine bir bakış sağlarlar (Yalçın, 2023). Sami Yetik ve Hikmet Onat gibi ressamların tuvallerine aktardıkları bu yapılar, mimari tarihin yanı sıra, o dönemin toplumsal ve ekonomik koşullarını da yansıtır. Dolayısıyla, sanat eserleri, mimari özellikleri belgeleyerek tarihî süreçte kültürel mirasın korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına olanak tanır.

Görsel 5
Sami Yetik, Süleymaniye Cami, 1927, TÜY., 24 x 30 cm

Görsel 6
Sami Yetik, Peyzaj (Ankara Kalesi), 1929, Mukavva ÜY., 33x 41 cm

Sami Yetik'in resimleri, dönemin Türk mimarisinin zengin detaylarını ve estetik özelliklerini gösterir. Türk resim sanatında mimari özelliklere ve çevresel detaylara verdiği önem ile dikkat çeker. Resimlerinde genellikle İstanbul'un tarihi yapılarını ve günlük yaşamın içindeki mimari unsurları ele alarak, şehrin tarihsel dokusunu ve sosyal yaşantısını görselleştirir (Kafescioğlu, 2020). Yetik'in çalışmaları, özellikle şehirlerin ikonik yapılarını tasvir ederken, bu yapıların sadece mimari güzelliklerini değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bağlamdaki önemlerini de vurgular.

Sami Yetik "Süleymaniye Camii" tablosunu (Görsel 5) 1927 yılında 24 x 30 cm ebatlarında yapmıştır. Sanatçı, İstanbul'un simge yapılarından Süleymaniye Camii'ni uzaktan bir bakış açısıyla resmetmiştir. Resim, caminin etkileyici siluetini ve onu çevreleyen tarihi yarımadanın geniş panoramasını göstermektedir. Güneşin batışı esnasında caminin minareleri ve kubbesi, gün batımının yumuşak altın tonlarıyla aydınlatılmıştır, bu da esere dramatik bir hava katmıştır. Bu çalışma, mimarinin yanı sıra, o tarihlerdeki İstanbul'un çevresindeki doğal peyzaj ve şehir dokusunu da içermekte, İstanbul'un tarihi ve kültürel zenginliğine dikkat çekmektedir.

Sami Yetik "Peyzaj (Ankara Kalesi)" isimli tablosunu (Görsel 6) 1929 yılında 33 x 41 cm ölçülerinde yapmıştır. Eser, eski ve yıkılmak üzere olan bir evi ve arkasından yükselen kale görüntüsünü içermektedir. Evin yapısı ve çevresel detaylar, zamanın ve tarihin izlerini taşımaktadır. Yapının dokusu ve çürüme süreci, renk seçimleriyle vurgulanmıştır. Sarı, kahverengi ve gri renk tonları, malzemelerin aşınmasını ve tarihin ağırlığını hissettirmektedir. Resim, geçmiş dönemlerin yaşam koşullarını ve mimari tarzlarını belgeleyen bir çalışma olarak, arka planda Ankara Kalesini konu almakta ve eski Ankara mahallelerinin sosyoekonomik yapısına ışık tutmaktadır.

Resimler, binaların ve çevrelerinin detaylı betimlemeleriyle, İstanbul başta olmak üzere Anadolu'nun tarihi mimari yapılarını ve bu yolla toplumun estetik beğeni düzeyini belgeler niteliktedir. Eserlerindeki renk kullanımı ve ışık oyunları, yapıların mimari detaylarını ve estetik özelliklerini ön plana çıkarırken, aynı zamanda dönemin yaşam tarzını ve atmosferini yansıtmaktadır. Yetik'in resimleri, mimari yapıların zaman içindeki değişimlerini ve bu değişimlerle toplumsal yapının dönüşümünü gözler önüne sererek, sanatsal bir belge olarak resim sanatı tarihindeki yerini almaktadır.

Görsel 7
Hikmet Onat, Toygartepe'de Sabah, 1956 TÜY, 54x72 cm

Görsel 8
Hikmet Onat, Sultanahmet'e Bakış, *1963., TÜY, 54 x 73 cm*

Hikmet Onat eserlerinde genellikle İstanbul'un mimari ve kültürel manzaralarını göz alıcı bir şekilde yansıtır. Sanatçının konu kapsamında incelenmek üzere ele alınan iki resminde de İstanbul'un farklı mahalleleri ve semtlerinin detaylı betimlemeleri yer almaktadır. Sanatçının eserlerini toplumsal yaşamın ve kültürel dinamiklerin birer belgesi olarak önemli kılmaktadır (Aksu ve ark., 2022).

Hikmet Onat "Toygartepe'de Sabah" adlı eserinde (Görsel 7) İstanbul Üsküdar'dan bir görüntüyü 1956 tarihinde 54x72cm ölçülerinde resmetmiştir. Eser, İstanbul'un tarihi ve mimari dokusunu doğal çevresiyle birlikte sunan önemli bir peyzaj çalışmasıdır. Eserde iki minareli bir cami ve çevresindeki sivil mimari yapılar, İstanbul'unun karakteristik yapısını yansıtırken, şehrin tarihine ve kültürel kimliğine dair ipuçlarını vermektedir. Kompozisyonda doğayla uyum içindeki mimari unsurlar, İstanbul'un geçmişteki yerleşim düzenini ve doğal çevre ile kurduğu dengeyi vurgulamaktadır. Onat'ın, kendine özgü renk ve ışık kullanımı ile sabahın dingin atmosferini öne çıkarttığı bu eseri çağdaş Türk resminin mimari öğelere tarihsel tanıklık sağlama rolünü açıkça ortaya koymaktadır.

Hikmet Onat'ın 1963 tarihli "Sultanahmet'e Bakış" adlı (Görsel 8) 54 x 73 cm ölçülerindeki eseri, İstanbul'un tarihi ve mimari dokusunu zamanın yıpratıcı etkilerine rağmen gözler önüne seren bir diğer peyzaj çalışmasıdır. Eserde öne çıkan eski ahşap evler, kentin sivil mimari yapısını ve bu yapıların İstanbul'un siluetine katkısını gösterirken, arka planda Sultanahmet Cami Minareleri İstanbul'un dini ve kültürel mirasını simgelemektedir. Sultanahmet Cami'sini Anadolu yakasından görmekte olan resimde ön plandaki yıkık dökük yapılar, modernleşme ve kentsel dönüşüm öncesi İstanbul'un mimari dokusuna dair önemli bir tanıklık sunar. Onat'ın doğayı ve mimariyi iç içe geçiren bu kompozisyonu, çağdaş Türk resminde mimari unsurların tarihsel belge niteliğinde ele alındığı bir eser olarak dikkat çekmektedir.

Her iki eserde de Hikmet Onat'ın renk kullanımı ve fırça darbeleri, resmedilen sahneleri canlandırır ve izleyicilere dönemin İstanbul'unun güzelliklerini ve mimari zenginliklerini aktarır. Eserler hem sanatsal değer taşır hem de mimari ve kültürel tarih açısından belgesel niteliktedir. Bu açıdan söz konusu eserler şehir tarihi ve mimarlık üzerine çalışan araştırmacılara değerli bilgiler sunar.

Ekonomi Bağlamında Çağdaş Türk Resminin Tarihe Tanıklığı

Sanat eserleri tarihi, sosyal ve ekonomik yapının anlaşılmasında kilit bir rol oynar. Sanat eserleri toplumların ekonomik yaşamlarını, çalışma koşullarını ve günlük ticari faaliyetleri betimleyerek, belirli bir dönemin ekonomik koşullarını ve sınıfsal yapılarını gözler önüne sererler (Önen ve Çelik, 2022). Şeref Akdik ve Turgut Atalay gibi ressamlar eserlerinde figürlerin mesleklerini, giysilerini ve çalışma ortamlarını detaylandırarak, toplumun ekonomik yapısını somut bir biçimde yansıtmışlardır. Söz konusu sanatçıların eserlerinde dönemin ekonomik çeşitliliğini, zenginlik ve yoksulluk arasındaki zıtlıklarını,

pazar yerlerini, sanayi faaliyetlerini ve kırsal ekonomilerini içeren sahneler dikkat çekmektedir. Ayrıca bu eserler geçmiş ekonomik dönemlerin daha iyi anlaşılması için değerli belgeler sunarken, kültürel ve ekonomik tarih çalışmalarına derinlemesine katkıda bulunmaktadır (Can, 2016). Resim sanatı günümüze bu yönüyle, sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda resmedildiği toplumun ekonomik durumlarını ve toplumsal değişimlerini belgesel bir ifade ile sunar.

Görsel 9
Şeref Akdik, Balıkçılar, 1966, TÜY.

Görsel 10
Şeref Akdik, Mektebe Kayıt, 1935, TÜY.

Resimlerinde Anadolu insanının gündelik yaşamını ve ekonomik şartlarını yansıtan Şeref Akdik, Çallı Kuşağı'nın önemli isimlerindendir. Eserlerinde özellikle köylü ve çiftçi temalarını sıklıkla işlemiştir (Tansuğ, 1986). Balıkçılar" ve "Mektebe Kayıt" isimli eserleri incelendiğinde, sanatçının görsel dilindeki derinliği ve sosyal duyarlılığı açıkça anlaşılabilmektedir.

Şeref Akdik'in 1966 yılında yaptığı "Balıkçılar" resmi (Görsel 9) balıkçıların günlük yaşamından bir kesiti gözler önüne sererken, aynı zamanda yaşanılan dönemin ekonomik özelliklerini de yansıtır. İki balıkçı, sahil kenarında işlerinin başında ya da kısa bir dinlenme molasında resmedilmiş; biri sepet örerken, diğeri ise düşünceli bir şekilde oturmaktadır. Bu sahne, balıkçılıkla geçimini sağlayan bir toplumun emek odaklı ve doğaya bağımlı ekonomik yapısını yansıtır. Arka planda sıralanan tekneler, bu ekonominin belkemiğini oluşturan balıkçılık faaliyetlerinin merkezi araçlarıdır. Karakterlerin sade giysileri ve sepet gibi el emeği ürünler, ekonomik yaşamın mütevazı yapısını, zor şartlar altında süren bir geçim mücadelesini simgeler. Bu tür el işçiliği ve doğal kaynaklara dayalı faaliyetler, dönemin kırsal ekonomisinin ve geçim kaynaklarının temel unsurlarıdır. Resimdeki her detay, o dönemde balıkçılık gibi zorlu mesleklerin ekonomik hayattaki önemini vurgular. Sanatçı, bu yolla, dönemin ekonomik gerçeklerini ve toplumun geçim mücadelesini görsel olarak belgelemiş ve izleyiciye bu konularda derinlemesine bir anlayış sunmuştur.

Şeref Akdik'in 1935 yılında yaptığı "Mektebe Kayıt" isimli resminde (Görsel 10) Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde bir köy okuluna kayıt sahnesi betimlenmektedir. Eser, dönemin toplumsal ve ekonomik yapısına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Resimde yer alan figürlerin kıyafetleri ve duruşları, köylü bir topluluğun mütevazı ve fakir yaşam koşullarını yansıtmaktadır. Kadınlar, basit ve geleneksel başörtüleri ile örtünmüş, erkekler ise sade gömlekler ve pantolonlar giymiştir. Çocukların giyimleri de oldukça basit ve gösterişsizdir, bu da ailelerin ekonomik durumlarının ne kadar sınırlı olduğuna işaret eder. Giysilerin kumaşları ve kesimleri, dönemin kırsal Türkiye'sinde fakirlik ve zorluklarla geçen hayatın izlerini taşımaktadır. Ailelerin yüz ifadeleri ve duruşları, hayatın zorluklarına rağmen çocuklarını okutma çabalarını, dolayısıyla eğitimin onlar için ne denli önemli olduğunu gösterir. Bu sahne, o dönemde köy halkının, modernleşme sürecine adım atarken bile, yoksullukla mücadele ettiğini ve sınırlı ekonomik kaynaklarla yaşamlarını sürdürdüğünü güçlü bir şekilde yansıtır.

Her iki eserde de kullanılan yumuşak renk paleti ve ışık, sahnenin sakin ve huzurlu atmosferini destekler niteliktedir. Kompozisyon yüzeyindeki gölgeler ve ışığın dengeli kullanımı, bir yandan mekânın sıcaklığını ve insan figürlerinin dinginliğini vurgularken. Bir yandan da insanların sade

yaşamlarını betimleyerek, toplumsal yapı ve kültürel yaşam üzerine anlamlı bir yorum sunmaktadır. Söz konusu yorum, sanatçının toplumsal sorunlara duyarlılığını ve bu sorunları sanat yoluyla ele alış biçimini sergilemektedir. Resimler, dönemin ekonomik ve sosyal koşullarına ışık tutarken, aynı zamanda bu koşullar altında yaşayan insanların kişiliklerini ve yaşam mücadelelerini de önemli bir belge niteliğinde aktarmaktadır.

Görsel 11
Turgut Atalay, Balıkçılar, 1939, TÜY., 80 x 65 cm

Görsel 12
Turgut Atalay, Figüratif, 1974, TÜY., 100x120 cm

Turgut Atalay'ın sanatında, toplumun ekonomik durumunu yansıtma çabası, eserlerinin en belirgin özelliklerinden biridir. Onun resimlerinde, özellikle kırsal kesimdeki insanların yaşam koşulları ve ekonomik sıkıntıları, figürlerin giyimleri ve mekanların sadeliğiyle somut bir şekilde gözler önüne serilir (Tansuğ, 1986).

Turgut Atalay'ın "Balıkçılar" adlı 1939 tarihli 80 x 65 cm. ebatlarındaki eserinde (Görsel 11), köylü kadınlar bir pazarda balık tezgâhından balık alırken resmedilmiştir. Atalay, kadınların basit ve mütevazı giysileri, yoksullukla mücadele eden bir toplumun yaşam tarzını ve ekonomik zorluklarını aktarmaktadır. Pazarda balık seçen figürler, kırsal ekonominin sade ve hayati yönlerini temsil ederken, resimde kullanılan karanlık ve yoğun renk paleti, ekonomik sıkıntıların ağır atmosferini vurgulamaktadır. Atalay, bu eseriyle kırsal kesimdeki ekonomik yaşamı ve toplumsal sınıfların bu zorluklarla nasıl şekillendiğini görsel olarak belgelemiş, toplumsal gerçekçiliği ön plana çıkarmıştır.

Turgut Atalay'ın "Figüratif" adlı eseri (Görsel 12), 1974 tarihli 100x120 cm ölçülerindedir. Köylü kadınların bir pazarda meyve ve sebze alırken ki görüntüleri sanatçının, kırsal yaşamın mütevazı ve ekonomik olarak sınırlı yapısını güçlü bir şekilde anlattığı bir diğer resmidir. Kadınların sade giysileri, köy ekonomisinin temel taşını oluşturan pazar ortamında, ailelerinin geçimini sağlamak için gösterdikleri titizliği ve günlük hayattaki rollerini gözler önüne sermektedir. Canlı renklerle tasvir edilen pazar sahnesi, topluluk içindeki sosyal etkileşimi vurgularken, aynı zamanda ekonomik sıkıntıların altını da çizmektedir.

Atalay bu betimlemeleriyle, kırsal ekonomiyi ve köy toplumunun sade ama dirençli yapısını başarılı bir şekilde yansıtarak sadece estetik bir değer yaratmakla kalmamış, aynı zamanda dönemin toplumsal ve ekonomik gerçekliklerine tanıklık görevini de üstlenmiştir. Atalay'ın sanatını, toplumsal yapıların ve ekonomik durumun bir aynası olarak değerlendirmek mümkündür**.**

Sonuç

Sanat, sadece estetik bir ifade biçimi olmanın ötesinde, toplumsal ve kültürel belgeleme işleviyle de ön plana çıkar. Resim sanatı, insanlığın ilk izlerinden günümüze kadar, toplumların yaşam tarzlarını, ekonomik yapısını ve kültürel değerlerini aktararak tarihe tanıklık etmektedir. Özellikle çağdaş Türk

resim sanatı, kırsal ve kentsel yaşamın dinamiklerini, toplumsal değişimleri ve ekonomik zorlukları yansıtarak dönemin gerçekliklerini estetik kaygılarla birleştirir. Bu bağlamda, sanat eserleri tarihsel süreçte toplumsal hafızanın oluşumuna katkı sağlamakta ve geçmişle gelecek arasında bir köprü oluşturmaktadır.

Bu araştırmada, çağdaş Türk resim sanatının tarihsel bir belge olma niteliği dikkate alınarak, resim sanatının toplumsal hafızanın oluşumuna ve korunmasına katkı sağlayan önemli bir araç olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda araştırma konusu içeriğinde ele alınan Çağdaş Türk resminin öncülerinden Şevket Dağ'ın İstanbul'un kültürel dokusunu yansıtan eserlerinin, kent içindeki sosyal yapının günlük yaşamla nasıl bütünleştiğini belgeler nitelikte olduğu görülmüştür. İbrahim Çallı'nın eserlerinin ise geleneksel Türk kimliği ve kültürel değerlerin modernleşme sürecindeki yerini belgeler nitelikte olduğu anlaşılmıştır. Sami Yetik ve Hikmet Onat'ın mimariye odaklanan çalışmalarının, İstanbul'un estetik yapısını ve tarihsel sürekliliğini belgelerken, Şeref Akdik ve Turgut Atalay'ın çalışmalarının kırsal kesim ekonomisine odaklanarak Anadolu'nun sosyal ve ekonomik yapısına dair çarpıcı gözlemleri belgelediği tespit edilmiştir. Bu açıdan Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Şeref Akdik ve Turgut Atalay'ın eserleri üzerinden yapılan betimsel içerik analizleri, dönemin toplumsal, kültürel, mimari ve ekonomik yapısının resim sanatı aracılığıyla nasıl belgel endiğini göstermiştir.

Konu kapsamında ele alınan eserler, sanatın nasıl bir belgeleme aracı olarak kullanılabileceğinin güçlü örnekleri olarak dönemin sosyal ve kültürel dinamiklerinin anlaşılmasını sağlamaktadır. Bu eserler, mimari ve tarih araştırmacıları için değerli kaynaklar sunar ve görsel sanatlar aracılığıyla toplumsal hafızanın korunmasına katkıda bulunur. Çağdaş Türk ressamlarının bu çalışmaları, toplumların değişen yüzünü, geleneksel ve modern yaşam arasındaki geçişleri ve kültürel kimliği ortaya koyarak, sanatın toplumsal hafızayı koruma ve aktarma gücünü gösterir.

Ayrıca bu eserler, dönemin sosyal hayatını, kırsal ve kentsel yaşamın zorluklarını, ekonomik sıkıntıları ve kültürel değişimleri belgeleyen güçlü birer kaynak olduğunu ortaya koymuştur. Sanatçılar, yaşadıkları dönemin gerçekliklerini estetik kaygılarla tuvallere aktarırken, gerçeğe büyük ölçüde bağlı kalmışlar, böylece gelecek nesillere önemli kültürel ve tarihsel bilgiler bırakmışlardır. Özellikle kırsal kesimdeki zorluklar, ekonomik mücadeleler ve toplumsal yaşamın dinamikleri, bu resimlerde derinlemesine işlenmiş ve belgelenmiştir. Ele alınan örnekler çağdaş Türk resminin, sanatsal belge olma özelliği ile toplumsal, kültürel ve ekonomik özellikleri nasıl yansıttığını ve bu sürecin toplumların kültürel mirasının korunmasına nasıl katkıda bulunduğunu başarıyla ortaya koymaktadır. Bu inceleme, sanatın geçmişten günümüze nasıl bir köprü kurduğuna ve toplumsal hafızanın nasıl şekillendiğinin anlaşılmasına yardımcı olurken, aynı zamanda çağdaş Türk resminin zengin ve dinamik tarihini de gözler önüne sermektedir.

Çağdaş Türk resim sanatı sadece bir estetik ifade aracı değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel belleğin korunmasına hizmet eden bir doküman niteliği taşımaktadır. Çalışmanın bulguları, sanatın toplumsal belgeleme işlevini daha net bir şekilde ortaya koyarak, sanat eserlerinin tarihi olaylara tanıklık eden değerli belgeler olduğunu vurgulamaktadır. Sanatın toplumsal hafızayı şekillendiren ve koruyan kritik bir rol oynadığını, çağdaş Türk resminin de bu işlevi başarıyla yerine getirdiğini kanıtlamaktadır. Sanat, geçmişin anlaşılmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına olanak tanıyan güçlü bir araç olma özelliğini korumaktadır.

Araştırmanın sonuçlarına dayanarak, çağdaş Türk resminin toplumsal ve tarihsel belgeleme işlevinin daha iyi anlaşılabilmesi için sanat tarihi literatür taramasının derinleştirilmesi, daha fazla sanatçının eserlerinin incelenmesi önerilmektedir. Böylece, sanatın kültürel mirasın korunmasındaki kritik rolü daha iyi anlaşılabilecektir.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%100)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%100)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%100)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%100)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (1%100)

Finansal Destek Beyanı

Yazar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması yoktur.

REFERANSLAR

Aksu, G. A., Tağil, Ş., Musaoğlu, N., Canatanoğlu, E., ve Uzun, A. (2022). İstanbul Kentsel Peyzajı için Kültürel Örüntülerin Peyzaj Ekolojik Değerlendirmesi. Sürdürülebilirlik. https://doi.org/10.3390/su142316030

Altan, C. (2005). Popülizm ve Köylü İkonografisi: 1930'larda Türk resmi. Orta Doğu Çalışmaları, 41(4), 547-560. https://doi.org/10.1080/00263200500119266

Aytaç, A. (2021). Ressam Şevket Dağ'ın resimlerinde betimlenen Türk tekstil ürünleri. Universum Humanitarium https://doi.org/10.25205/2499-9997-2021-1-73-89

Aytaç, A., ve Kaya, Ö. (2021). Askeri Ressam Halil Paşa'nın Resimlerinde Tasvir Edilen Türk Tekstilleri. Türk Dünyası Dergisi. https://doi.org/10.46291/zfwt/130212

Bağçeci, F.S., Öner, O.L. ve Güray, C. (2019), Kültürel bir mirasın dönüşümü: Osmanlı'nın derviş musikişinaslarından günümüzün profesyonel ayin icracılarına, Rast Müzikoloji Dergisi, 7(1), s.1943- 1958. Doi:https://doi.org/10.12975/pp1943-1958

Baskan, Ş. (2016). Türk Modernleşmesi ve Erken Cumhuriyet Döneminin 'Milli mimarlığı'. Turkish Studies, 11(3), 97-97. https://doi.org/10.7827/TURKISHSTUDIES.9878

Berkli, Y. (2010). Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri/Uighur Painting Style Features. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *10*(45), 155-166.

Boydak, F. Ş. (2022). Fransa Milli Kütüphanesi'ndeki Leyla ve Mecnun Mesnevisi Minyatürlerinde Metin ve Minyatür İlişkisi İSTEM. https://doi.org/10.31591/istem.1135371

Büyükkol, S., ve Arda, Z. (2016). Türk Geleneğinde Hamam Kültürü ve Resimlere Yansımaları. İdil Sanat ve Dil Dergisi. https://doi.org/10.7816/IDIL-06-27-13

Can, G. Ş. (2016). Tanzimat'tan Cumhuriyet Dönemi Türkiyesi'ne Öne Çıkan Kadın Sanatçılar. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, *5*(23), 1017-1036.

Çelikbağ, T. (2017). Osmanlı El Yazmaları'nda Dini Konular ve Siyer-i Nebi Minyatürleri Hakkında. Journal Of History School. https://doi.org/10.14225/joh1158

Dalkıran, A. (2008). İslamiyet Öncesi Türk Sanatı'nda Şamanizm'in Etkisi. Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi(25), 371-390.

Dinler, M. (2018). Günümüzün Bıçak Sırtı: 19.Yüzyıldan 1940'lara Türkiye'de Arkeoloji. Uluslararası Tarihsel Arkeoloji Dergisi, 22, 728-745. https://doi.org/10.1007/S10761-017-0446-X

Erkan, T. (2020). Zeybek Müziğinin Zamansal, Tempo Ve Bireşim Değerlendirmesi. , 286-303. https://doi.org/10.31722/EJMD.844864.

Fırat, B. Ö. (2015). Osmanlı Minyatürleriyle Karşılaşmalar: Bir İmparatorluk Sanatının Çağdaş Okumaları. I. B. Tauris. https://doi.org/10.1080/01433768.2016.1249720

Germeç, U. (2018). Batılılaşmaya Doğru Türk Resminin Estetik Bağlam Sorunu. Ulakbilge Dergisi . https://doi.org/10.7816/ULAKBILGE-06-29-04

Gombrich, E. H. (1994). Sanatın öyküsü. Remzi Kitabevi.

İskəndərov, A. (2022). Eski Türk Sanatına Ait Zoomorfik ve Antropomorfik İmgelerde Var Olan Düalizm Semantiğinin Köklerinin Analizi. Social Science Development Journal. https://doi.org/10.31567/ssd.579

Kadirov, Z. (2022). Selçuklular Döneminde Sosyo-Ekonomik Ve Kültürel Hayat. Sharqshunoslik. Востоковедение. Oriental Studies. https://doi.org/10.37547/os/vol-01issue-03-10

Kafescioğlu, Ç. (2020). Erken Modern İstanbul'un Meydanını, Sokaklarını ve Sakinlerini Resmetmek: Kentsel Mekân Pratikleri ve Görsellikteki Değişimler. Journal of Ottoman Studies, 37, 139-177. https://doi.org/10.1163/22118993-00371p06

Koureas, G. (2019). Parallelotopia: Orta Doğu'dan çağdaş sanat uygulamalarında Osmanlı kültürlerarası bellek toplulukları. Bellek Çalışmaları, 12(4), 493-513. https://doi.org/10.1177/1750698019870689

Kubarev, G. V. (2017). Apşiyakta, Orta Altay'dan Eski Türk Heykelleri: Türk Anıtsal Sanatında Kadın Temsilleri Üzerine. Avrasya Arkeolojisi, Etnolojisi ve Antropolojisi, 45(1), 93-103. https://doi.org/10.17746/1563-0102.2017.45.1.093-103

Önen, K. F. D., ve Çelik, S. D. Y. (2022). "Cihan-ı Medeniyet "in Ortasında Bir Osmanlı Aydını: Halit Ziya Uşaklıgil'in Hatırat ve Mektuplarına Eleştirel Bir Bakış. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi. https://doi.org/10.29000/rumelide.1164078

Özpınar, C. ve Batur, A. (2018). Türkiye Sanat Tarihinde Dönemler. Çeviri Sanatı, 10(3), 249-276. https://doi.org/10.1080/17561310.2018.1496604

Öztürk, A. (2015). *Kapalıçarşı: Tarih, Kültür ve Ticaret*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Ruan, Q. (2023). Bilim ve Rönesans Sanatı ile Bağlantı. Journal of Education, Humanities and Social Sciences. https://doi.org/10.54097/ehss.v11i.7539

Şen, E., ve Çölgeçen, Ş. (2021). İbrahim Çallı'nın Hayatı ve Magnolia (Manolya) Temalı Eserleri. IEEE Transactions on Reliability. https://doi.org/10.26677/TR1010.2021.736

Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.

Yalçın, A. (2023). Geçmişten Günümüze Kültürel Mirasımız: Sosyal Bilgiler Dersinde Türk İslam Mimarisinin Kültürel Unsurlarının İncelenmesi. Education ve Youth Research. https://doi.org/10.59041/eyor.1376039

Yöndem, A., & Dalkıran, A. (2023). 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, *6*(11), 1–32.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Şevket Dağ, *Şemsiyeli Kadın ve III. Ahmet Çeşmesi, 1904, TÜY, 74×49 cm.* Şimşek, H. (2007). Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı,

Görsel 2: Şevket Dağ, Kapalıçarşı, 1934, TÜY., 100,5x74 cm. https://arhm.ktb.gov.tr/Artworks/Detail/127/kapalicarsi

Görsel 3: İbrahim Çallı, Zeybekler, 1923, TÜY., 118×154 cm https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeybekler_Kurtulu%C5%9F_Sava%C5%9F%C4%B1nda Erişim Tarihi: 01.09.2024

Görsel 4: İbrahim Çallı, Mevleviler, 1927, TÜY., 24x30 cm https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c2/calli-ibrahim/ibrahim-calli-mevleviler-8900/ Erişim Tarihi: 01.09.2024

Görsel 5: Sami Yetik, Süleymaniye Cami, 1927, TÜY., 24x30 cm https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-y/yetik-sami/sami-yetik-suleymaniye-camii-6487/ Erişim Tarihi: 01.09.2024

Görsel 6: Sami Yetik, Peyzaj (Ankara Kalesi), 1929, Mukavva ÜY., 33x41 cm https://www.muzayedeapp.com/urun/sami-yetik-33x41-mukavva-uzeri-yagliboya-ankara-kalesi-bayram-karsit-tarafindan-MzA3LTIzMDY4LTgwOTY2MjA= Erişim Tarihi: 01.09.2024

Görsel 7: Hikmet Onat, Toygartepe'de Sabah, 1956 TÜY, 52x74 cm https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/toygartepe-de-sabah Erişim Tarihi: 29.09.2024

Görsel 8: Hikmet Onat, Sultanahmet'e Bakış, 1963., TÜY, 54x73 cm

https://artam.com/makaleler/sanatci/taha-torosun-kaleminden-hikmet-onat. Erişim Tarihi: 29.02.2024

Görsel 9: Şeref Akdik, *Balıkçılar,* 1966, TÜY., https://www.kulturportali.gov.tr/portal/seref-akdik Erişim Tarihi: 01.09.2024

Görsel 10: Şeref Akdik, *Mektebe Kayıt,* 1935, TÜY., https://www.kulturportali.gov.tr/portal/seref-akdik Erişim Tarihi: 01.09.2024

Görsel 11: Turgut Atalay, *Balıkçılar*, 1939, TÜY., 80 x 65 cm https://www.artnet.com/artists/turgut-atalay/bal%C4%B1k%C3%A7%C4%B1lar-x6QnpzeEVNEW_Jj8XdG9Ug2 Erişim Tarihi: 01.09.2024

Görsel 12: Turgut Atalay, *Figüratif*, 1974, TÜY., 100x120 cm https://artam.com/muzayede/392-modern-ve-cagdas-tablolar/turgut-atalay-1918-2004-figuratif-6 Erişim Tarihi: 01.09.2024

EXTENDED ABSTRACT

Introduction: The art of painting constitutes an important source that sheds light on the periods of humanity before written history. Artworks from this period appear in various forms, such as paintings drawn on cave walls, stone reliefs and sculptures. Works of art reflect the social and economic dynamics of not only a single community but also groups of people living in large geographical areas. Painting also documents the cultural exchange between communities in prehistoric and ancient times. Artworks from different regions show what kind of interaction there was between the societies of the period and how this interaction was reflected in cultural motifs (Gombrich, 1994). Beyond an aesthetic means of expression, the pictorial art informs us about the cultural, economic, social, religious, political and demographic structure of the period in which it was created. In this context, the works of contemporary Turkish painters contribute to the creation and preservation of the social memory of the period. This study deals with the historical, cultural and social witness function of contemporary Turkish painting. The aim of the research is to eliminate the deficiencies in this field by drawing attention to the social memory and documentation function of art. The lack of sufficient research on the historical witness function of contemporary Turkish painting led us to focus on this study.

Materials and Methods: The artworks of contemporary Turkish painters from their periods were examined with descriptive content analysis using the qualitative research method in this research. In the research, two works each of artists such as Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Şeref Akdik and Turgut Atalay, one of the pioneers of Contemporary Turkish Painting, were selected as samples in order to describe the period. In these works, the social life, cultural characteristics, architectural details and economic structures of the society are discussed and how art witnesses social changes with its historical witness feature is revealed through descriptive content analysis. The function of works of art in preserving social memory and transferring it to future generations is emphasized in this study, supported by a literature review.

Findings: It is revealed that the social life, cultural structure, architectural features and economic structure of the period have been successfully documented with contemporary Turkish pictorial art. While the painters of the period presented their works, they painted with artistic sensitivity and aesthetic concern. They also adhered to the original structure and real images of the works. Contemporary Turkish painters revealed the realities of that period by reflecting rural and urban life, economic difficulties and social changes in their works. The artists documented the difficulties of rural life, economic struggles and people's daily lives of the period in their paintings with their works. It can be seen that the city views of the period when the paintings were made were very little built compared to today and were intertwined with nature. These findings draw attention to the function of art in preserving social memory and transferring it to future generations, and reveal that works of art bear witness to history as historical documents.

Results:

- The pictorial art has the function of preserving social memory and transferring it to future generations and has a great importance in terms of social memory.

- It has been revealed that works of art serve today as social and cultural archives, beyond being an aesthetic object.

- Contemporary Turkish painting should be accepted as an important document of social life, cultural riches, living spaces and economic conditions.

- Studies conducted on artists such as Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Şeref Akdik and Turgut Atalay reveal the historical witness function of contemporary Turkish pictorial art more clearly.

Suggestions: Based on the results of the research, it is recommended to deepen the art historical literature review, examine the works of more artists and encourage interdisciplinary studies in order to better understand the social and historical documentation function of contemporary Turkish painting. Thus, it will help us better understand the critical role of art in preserving cultural heritage.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

Kuytulardaki Gözetimden Kolektif Paranoyaya: Kör Noktada Filmine Sosyopsikanalitik Bir Bakış

Hasan Hüseyin TOYDEMİR[1*] Enderhan KARAKOÇ[2]

[1] Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Konya, Türkiye

[2] Prof. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 02.10.2024
Kabul Tarihi: 30.11.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Kolektif Paranoya,
Türk Sineması,
Sosyopsikanalitik Çözümleme,
Kör Noktada,
Toplumsal Hafıza.

ÖZET

Kolektif paranoya, sosyal, siyasal ve kültürel yapısıyla bireyi, toplumla kurduğu ilişkide ve kendi yalnızlığında bile etkisi altına alabilen bir fenomen olarak kabul edilmektedir. Sanılanın aksine toplumu oluşturan bireylerin kişisel paranoyalarının toplamı değildir. Egemenin, iktidarın ya da otoritenin toplumsal alana yansımalarından doğan hatta bu yansımaları doğuran küçük otoriteler aracılığıyla çoğaltılan ve güçlenen bir olgudur. Sonuçları ise kendini, en özel alanı olan evinde dahi güvende hissetmeyen bir toplum olarak özetlenebilir. Yönetmenliğini Ayşe Polat'ın yaptığı 2023 yapımı Kör Noktada filminde ise kolektif paranoya, toplumsal hafızanın yok edilmesiyle tetiklenen bir fenomen olarak işlenmektedir. Bu çalışmanın amacı da bu film özelinde, kolektif paranoyanın sosyolojik ve psikanaltik kökenlerini ortaya koymaya çalışmaktır. Çalışmada paranoyanın kolektif boyutu için sosyolojik, bireysel boyutu için ise psikanalitik çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Bu nedenle çalışmanın yöntemi için sosyopsikanalitik bir yaklaşım ifadesi tercih edilmiştir. Filmin analizi sonucunda, toplumsal hafıza üzerinde kurulan baskı kadar küçük otoriteler aracılığıyla yürütülen denetim ve gözetim mekanizmalarının da kolektif paranoyanın oluşmasında etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu sonuç doğrultusunda; belirsizlik ve kimseye güvenmeme gibi karakteristikleri ön plana çıkan kolektif paranoyanın, sadece çalışmaya konu olan film özelinde değil, pek çok sanat eserinde gözlemlenebileceği düşünülmektedir.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

From Surveillance in the Nooks to Collective Paranoia: A Sociopsychoanalytical Approach to the Film *In the Blind Spot*

Article Info

Received: 02.10.2024
Accepted: 30.11.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Collective Paranoia, Turkish Cinema, Sociopsychanalytical Analysis, In the Blind Spot, Collective Memory.

ABSTRACT

Collective paranoia, with its social, political and cultural structure, is recognised as a phenomenon that can affect the individual in his/her relationship with the society and even in his/her solitude. Contrary to popular belief, it is not the sum total of the personal paranoia of the individuals who build society. It is a phenomenon that arises from the reflections of the hegemon, power or authority in the social sphere, and is even multiplied and strengthened through the small authorities that give rise to these reflections. The results can be summarised as a society that does not feel safe even in its most private space, its home. In the 2023 film In The Blind Spot, directed by Ayşe Polat, collective paranoia is treated as a phenomenon triggered by the destruction of collective memory. The aim of this study is to reveal the sociological and psychoanalytic origins of collective paranoia in this film. In the study, sociological analysis method was used for the collective dimension of paranoia and psychoanalytic analysis method was used for the individual dimension. For this reason, a sociopsychoanalytical approach was preferred for the methodology of the study. As a result of the analysis of the film, it is understood that the control and surveillance mechanisms carried out through small authorities are as effective in the formation of collective paranoia as the pressure on social memory. In line with this result; it is thought that the collective paranoia, whose characteristics such as uncertainty and not trusting anyone, can be observed not only in the film that is the subject of the study, but also in many works of art.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Toydemir, H., & Karakoç, E., (2024). Kuytulardaki gözetimden kolektif paranoyaya: kör noktada filmine sosyopsikanalitik bir bakış. *Konya Sanat Dergisi,* 7, 281-304. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.54

***Sorumlu Yazar:** Hasan Hüseyin TOYDEMİR, *hasantoydemir@selcuk.edu.tr*

GİRİŞ

'Anksiyete Çağı' olarak adlandırılan yüzyılımızda, savaşlar ve savaş tehditleri sürekli tedirginlik yaratmış, ekonomik dalgalanmalar işsizlik ve yoksulluk getirmiş, nüfus patlaması ve çevre kirlenmesi insanların yaşam desteği sistemini tehlikeye düşürmüştür (Geçtan, 2023, s. 15). İnsanların kaygı içinde dolaştıkları bu çağı Howe şöyle tanımlamaktadır:

> *"Bir zamanlar hüküm süren ve Batı entelektüel hayatının teolojilerden ideolojilere doğru hayatta kalmasını sağlayan (aynı zamanda çarpıtan) tüm dünya sistemleri ciddi bir çöküş içinde. Bu durum, en geleneksel zihinlerin bile hem değerlerin farklılıklarını hem de farklı değerleri sorgulamaya başladığı; bir şüphecilik ruh haline, bir yargıya varamayışa (agnostisizm), bazen de dünyadan bıkmış bir nihilizme yol açmaktadır" (1991, s. 42).*

Bu bilinmezliğin hem öznesi hem de nesnesi olmak postmodern insanın temel karakteristiği olarak kodlanabilir. Kuçuradi, İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana dünyayı şekillendiren eylem ve kararlara, yaygınlık kazanan düşünce-sanat ve toplumsal-ahlaksal akımlara bakıldığında[1], çağdaş kültürün en belirgin özelliğinin insanın yüzünün unutulmuş olması ve insanın değeri sıfır olan bir varlık olarak görülmesi olduğunu söylemiştir (2010, s. 20). Varlığın çağımızdaki temsilini 'sıfırların toplamı' yani 'her şeyi yapabilen' olarak tarif eden Kuçuradi, sadece 'sıfırların toplamı' tespitini yapmış olmanın kendilerini bu toplamın dışında tuttuğuna inananların ise genellikle az gelişmiş ülkelerden çıktığını belirtir. Bu tavır, paranoid kişilik bozukluğuna sahip bireylerin 'çok bilmişlik' ve 'yansıtma' özelliklerine (Robins & Post, 1997, s. 7-13) uyması açısından oldukça önemlidir.

Bu açıdan bakıldığında, içinde bulunulan dönem itibariyle paranoyanın oldukça 'normal' bir tutum olduğu dahi söylenebilir. Küresel boyutta yaşanan gelişmelere, iktidarların iç politikaları, ekonomik kriz gibi faktörler de eklenince her ülkenin kendine has paranoid vakaları türemeye başlamıştır. Türkiye için de bu kaçınılmaz bir durumdur. Ülke insanının içinde bulunduğu bireysel ve toplumsal psikolojinin yansımaları da kendini farklı şekillerde gösterebilmektedir. Özellikle 2010 sonrası Türk sinemasında, bahsi geçen yansıma, farklı boyutlarıyla karşımıza çıkmaya devam etmektedir. Emin Alper'in *Tepenin Ardı* (2012) ve *Abluka* (2015), Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* (2015), Ceylan Özgün Özçelik'in *Kaygı* (2017), Serhat Karaaslan'ın *Görülmüştür* (2019) filmlerinde karşılaştığımız bireysel ve kolektif paranoya, Ayşe Polat'ın 2023 yapımı *Kör Noktada* filminde aynı *Kaygı*'da olduğu gibi toplumsal hafızaya yapılan müdahale sonrasında tetiklenen bir olgu olarak tasvir edilmektedir. *Kaygı*, toplumsal hafızaya yapılan müdahaleyi, hiç kimsenin hiçbir şey hatırlamaması ve yokmuş gibi davranması üzerinden kurgularken, *Kör Noktada* yer yer belgesel estetiğinden de beslenen daha gerçekçi bir anlatımı tercih etmektedir. Bu anlamda oldukça kritik bir yerde duran film, silinmeye çalışılan toplumsal hafızanın, kolektif bir paranoya olarak nasıl yeniden gün yüzüne çıktığını göstermesi açısından da önemlidir.

Çalışma kapsamında öncelikle paranoya ve kolektif paranoya terimleri üzerinde durulmuş, sonrasında 2010 sonrası Türkiye'nin ve Türk sinemasının genel bir portresi çıkarılmış ve son olarak *Kör Noktada* filminin sosyopsikanalitik çözümlemesi yapılmıştır. Çalışma, 2010 sonrası Türk sineması hakkındaki tespitleri ve *Kör Noktada* filminin analizi sonucunda elde edilen bulgularla Türkiye'deki kolektif paranoya üzerine getirdiği yorumlardan dolayı önemli bulunmaktadır.

[1] Kuçuradi burada, Batı dünyasının sanat galerileri ve müzelerinde sergilenen Pop-Art, Op-Art türevi akımlara gönderme yaptığını daha sonra açıklamıştır (2010, s. 24).

YÖNTEM

Çalışmada iki farklı yöntem birlikte kullanılmıştır. Filmdeki paranoyanın kolektif tarafı için sosyolojik, bireysel tarafı için ise psikanalitik çözümleme yöntemine başvurulmuştur. Sosyolojik film analizinin en önemli ayrımları; filmi yönetmenin öznel dışavurumu olarak görmemesi ve filmin estetik özelliklerini ön plana koymamasıdır. Bu unsurlar yerine filmin üretilmiş olduğu ya da hikâyenin geçtiği dönemin sosyal koşulları eleştirinin merkezine taşınarak toplumsal bir perspektif oluşturulmaya çalışılmaktadır (Özden, 2014, s. 154). Bu çalışmada da filmin biçimsel ve estetik öğeleri, toplumsal perspektife sağladıkları katkı doğrultusunda irdelenmiştir. Sosyolojik yaklaşımın, filmlerin gerçek kültürel niteliğini ortaya çıkardığına vurgu yapan Lale Kabadayı'ya göre de sosyolojik eleştiri: "Filmin ulusal ve kültürel niteliği nedir?" sorusuna yanıt aramaktadır (2013, s. 54). Çalışma kapsamında analiz edilen yapımın neden bir Türk filmi olduğunun gerekçesini de ortaya koyan bu sorunun yanıtı, çalışmanın da önceledeği başlıklardan bir tanesidir.

Ayrıca filmdeki karakter(ler)in analizi için de psikanalitik çözümleme yöntemine başvurulmuştur. "Psikanaliz, kültürel ve psişik arasındaki ilişkiyi ele alma biçimi bakımından" (Toscano, 2013, s. 177) bu çalışmayı özellikle ilgilendirmektedir. Psikanaliz kuramına dayalı olan bu analiz yönteminde, filmlerin çözümlenmesinde özelikle yönetmenin ruhsal dünyasının ve bilinçaltının dışavurumunun ya da toplumsal, kolektif bilinçaltının dışavurumunun izlerinin peşinden gidilmekte ve filmler tıpkı bir düş süreci gibi ele alınarak, filmlerin manifest (açık) içeriğinin altında yatan latent (örtük) içeriği ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır (Özden, 2014, s. 179). Bu çalışmada daha çok 'kolektif bilinçaltının dışavurumları' bu yöntem aracılığıyla çözümlenecektir.

Çalışma kapsamında, filmlerdeki karakterlerin paranoid kişilik bozukluğunun tespitine gidildiğinden, psikanalitik çözümleme yapılırken bu çalışmaya özgü bir modele başvurulmuştur. Bunun temel nedenlerinden biri ise Benjamin'in üzerinde durduğu; bilinçaltı ve fotoğraf arasındaki bağa dayanmaktadır: "Nasıl libidinal bilinçdışı psikanalizle ortaya çıkıyorsa, bu görsel bilinçaltının ayırdına da ilk defa fotoğraf sayesinde varabiliyoruz… Aynı zamanda fotoğraf, materyallerin görünüşleri ve imgesel dünyalarının dışa vurulabilmesini de olanaklı kılmaktadır" (2014, s. 16). İmgeler ve psikanaliz arasındaki bu 'dışavurum ortaklığı', sinema gibi, görüntüler aracılığıyla anlam üreten sanatlarda psikanalizin kullanılması için de önemli bir temel oluşturmaktadır. Filmlere pek çok farklı şekilde psikanaliz uygulaması yapılabilse de bu tekniğin matematiksel bir zemine oturtulmasının gerekliliğini Lacan şu şekilde ifade etmektedir (1998, s. 93)[2]:

> *"Gerçek yalnızca biçimlendirmenin çıkmazlarına dayanarak kaydedilebilir. Ona ait bir model oluşturmak için matematiksel biçimlendirmeyi kullanmayı düşünmenin nedeni budur çünkü matematiksel biçimlendirme, imleyenliği üretebilmek için elimizdeki en gelişmiş detaylandırmadır."*

Psikanaliz ve imgeler/sinema arasındaki bağı daha iyi anlatması açısından, İranlı yönetmen Abbas Kiarostami'nin, '*Tahran'da Psikanaliz Yapmak*' isimli kitaba yazdığı önsözdeki ifadeleri önemlidir: "Bu kitabı okumaya başladığımda beni etkileyen ilk şey, Gohar Homayounpour'un psikanalitik mercek altında keşfe çıktığı dünya ile benim kameramın merceğinden gördüğüm dünya arasındaki büyük benzerlikti" (2015, s. 9). Bütün bu bilgiler ışığında, psikanalizin imgelere ve sinemanın diline oldukça benzer bir yapıya sahip olduğu sonucu çıkmaktadır. Bu benzerlikten daha verimli sonuçlar çıkarabilmek için -yukarıda da bahsedildiği üzere- kullanılacak yönteme matematiksel bir biçim vermek gerekmektedir. Bu noktada, Robins ve Post'un (1997, s. 7-13) paranoid kişilik bozukluğunu tanımladıkları yedi kriter, çalışmadaki psikanalitik yöntemin matematiksel boyutunu oluşturmaktadır:

---

[2] Bu kısmın Türkçe çevirisi "Lacan ve Çağdaş Sinema" (McGowan & Kunkle, 2014, s. 26) isimli kitaptan alınmıştır.

1- Şüphe (Kuşku)

2- Merkeziyetçilik (Herkes beni bitirmeye çalışıyor)

3- Çokbilmişlik (Benim bildiğim doğru, diğerleri yanlış)

4- Husumet

5- Kontrolün (Özgürlük) Kendinden Alınması Korkusu

6- Yansıtma (Suçu Başkasına Atma)

7- Sanrısal (Hezeyanlı) Düşünme

Filmlerde paranoid olarak tarif edilen karakterlerin bu düşüncelerin ve davranışların kaç tanesine sahip oldukları üzerinden bir sonuca varılmaya çalışılmıştır. Çalışmada iki yöntemin harmanlanmasıyla oluşan sosyopsikanalitik perspektif, Mendel'e göre (2000, s. 410) sosyolojik boyutundan dolayı psikanalizden daha gerçekçi bir yöntemdir hatta psikanalizin sunduğu örnekler, sosyopsikanalitik bakış açısıyla tekrar gözden geçirilmeye muhtaçtır. Bu nedenle çalışmada kullanılan sosyopsikanalitik yöntem hem bireysel hem de toplumsal boyutta daha gerçekçi bir sonuca varılması bakımından da önemli bulunmaktadır.

BİREYSELDEN KOLEKTİFE PARANOYA KAVRAMI

Paranoya kelimesi Yunanca "yanında, yakınında" anlamına gelen (Çelgin, 2011, s. 491) *para* ön eki ve "anlama, idrak etme" anlamlarına gelen *noia* ya da "akıl, izan, idrak" anlamlarına gelen *nóos* kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur ve "aklını yitirme, irrasyonel korku"nun ifadesi olarak yeni anlamını kazanmıştır (Nişanyan, 2018, s. 656). Genel olarak sözlüklere bakıldığında ise paranoya kelimesinin karşılığı olarak sadece "çılgınlık, delilik" (Çelgin, 2011, s. 498) ve "delilik ve hezeyan" (Çankı, 2021, s. 31) tanımlamaları çıkmaktadır.

Kelimenin ilk kaynağı araştırıldığında ise karşımıza aynı zamanda tıbbın da atası olarak bilinen (Bynum, 2008, s. 5) Hipokrat çıkmaktadır. Hipokrat, paranoya ifadesini, insanların bazen çok yüksek ateşleri olduğunda yaşadıkları hezeyan türünü tanımlamak için kullanmıştır (Freeman & Freeman, 2008, s. 21-22). Hipokrat'ın, bir tür dengesizlik, aklını yitirme olarak tanımladığı paranoya tabirinin teknik bir terime dönüşmesi on sekizinci yüzyılın ortalarını bulmuştur. Peter Watson'a göre de tıp dilinin salgılara dayalı terminolojiden uzaklaşarak deliliği bedensel bir organda, yani beyinde ortaya çıkan bir 'zihin aksaklığı' olarak açıklaması on sekizinci yüzyıla tekabül etmektedir (2023, s. 758).

Fransız Fizikçi ve akademisyen François Bossier de Sauvages de Lacroix, 1763 yılında *Nosologia Methododica (Hastalıkları Sınıflandırmak İçin Yöntem)* isimli kitabını yayımlamıştır. Bu kitabın önemi, mental hastalıklara hatrı sayılır ölçüde yer verilmesi olmuştur (Freeman & Freeman, 2008, s. 22). Kitabın William Cullen tarafından yapılan çevirisine ulaşılabilmektedir. Bu çeviride paranoya olarak tarif edilen kavramın karşılığında: "Ateş veya uyku hali olmaksızın zihnin yargılama yetisinin işlevlerindeki bozukluk" yazmaktadır (1808, s. 140). Bu tanımlama, paranoyanın günümüzde kullanılan anlamına yakın olduğu için önemlidir.

Paranoya terimine ilk olarak psikosomatik düzeyde bakan, hezeyanlar ya da irrasyonel düşünceler üzerinden hastalara yaklaşılmasını öneren ise Johan Heinroth olmuştur (Freeman & Freeman, 2008, s. 22). Buradan sonra paranoya artık psikiyatri biliminin alanına girmiştir. Lacan'ın 1932 yılında yayımlanan tezinden öğrendiğimiz kadarıyla, paranoya kavramının sınırlarını olgunlaştıran; 1899 yılında, "Kalıcı ve sarsılması imkânsız bir hezeyan sisteminin iç nedenlere bağlı olarak ve sürekli bir evrim göstererek kurnazca gelişimi ve düşüncede, irade ve eylemde eksiksiz bir berraklığı ve düzeni koruyarak yerleşmesi" tanımını yapan Alman psikiyatr Kraepelin olmuştur (Mijolla-Mellor, 2012, s.

15). Kraepelin'in tanımlamasında hezeyanların gelip geçici bir şey olarak değil de istilacı bir konumda tanımlanması dikkat çekmektedir.

Paranoid kişilik bozukluğu olan insanlar, aşırı hassas, güven kaybı olan ve yabancılara karşı şüpheci olarak nitelenmektedir (Torrey, 1995, s. 92). Peki bu insanları bu kadar güvensiz hissettiren ve kuşkucu yapan (Brüne, 2024, s. 493) sadece kendi küçük sosyal çevreleri midir? Yoksa bu hastalıkların daha toplumsal hatta evrensel gerekçeleri de var mıdır? Psikanalitik, psikopatolojik ve psikodinamik yaklaşımı benimseyenler için bu bozukluğa sahip olan bireylerin erken çocukluk dönemlerine, aile içi ilişkilerine yoğunlaşmak onları anlamak ve tedavi etmek için genel yaklaşım olarak kabul görmektedir (Fairbairn, 2023, s. 21-42). Paranoid tutumun daha evrensel bir vaka olduğunu düşünen bir bakış açısı ise çoğu kişinin güvensiz sosyal ortamlarda veya baskı altında olduğunda paranoid düşünceler geliştirmeye eğilimli olduğuna inanmaktadır (Önderman, 2018, s. 43). Bu toplumsal perspektif, çalışmanın da temel dayanaklarından birini oluşturmaktadır.

Önderman, bu düşüncesine; Kişilik yapısı açısından paranoyadan uzak olan birçok kişinin, içinde bulunduğu ilişkilerin niteliğine veya sosyal/kültürel bağlamına göre paranoid düşüncelere meyledebildiğini ekler ve şu soruyu sorar: "Sosyal psikoloji, bireylerin sosyal kültürel etmenlerce ruhsal açıdan nasıl şekillendirildikleri veya yönlendirildikleriyle meşgul olmayacaksa, neyle olacaktır?" (2018, s. 43-45). Cevabının ne olduğu hiç fark etmeksizin bu soru, çalışmanın yönteminde sosyolojik çözümleme ile psikanalizin neden bir araya getirildiğinin sağlamasını yapması açısından kıymetlidir. Çünkü kolektif paranoya, bireysel paranoyaların toplamından ibaret değildir. Sosyolojik bir dayanağı olan canlı bir varlık gibidir. Kolektif paranoya, bir üst tabakadaki ya da mevkideki insanların kendilerinden altta olan insanlarla kurdukları ilişkilerde mevcut otoriteyi taklit etmeleri ya da onun varlığından güç alarak kendi otoritelerini inşa etmeleri üzerinden işleyen bir mekanizmaya sahiptir. Bu tabir, Foucault'nun yakın çevre, aile, akrabalar, doktorlar, polisin en alt derecesi gibi gerçek etkenlerde aranılması gerektiğini söylediği iktidarların 'mikromekaniği' (2002, s. 46) ile doğrudan bağlantılıdır. Daha sonra kullandığı 'mikro-iktidar' (Foucault, 2015) ifadesi de kollektif paranoyayı inşa eden iktidar mekanizmalarından biridir. Siyasi erkten bağımsız gibi görünen bu mikro yapılar, birey üzerinde politikacılardan daha çok baskı kurabilmektedir. Gündelik hayatın bir parçası olmaları bunda önemli bir etkendir. Birey, siyasi bir imge olarak görmediği bu küçük iktidarların tutumlarından dolayı, yalnızlaşmakta ve iyice kuytuya çekilmektedir. Başka türlü bir seçeneğin olmadığını düşünmeye başlayan birey ya onlar gibi olmayı ya da her şeyden şüphe duyduğu, kendi gibi olanların etiketlendiği diğer yolu seçmektedir. Buradan hareketle, Canetti'nin (2006, s. 460) bahsini ettiği, paranoyakların her şeyin arkasında bulduğu (düşman) 'aynı'nın iktidar olduğu yorumu yapılabilir. Bu aynılık, paranoyayı bireyselden kolektif bir boyuta taşıması bağlamında önemlidir. Aynı iktidardan muzdarip olan paranoid kişilikler, farkında olmadan kolektif bir paranoya iklimi de yaratmış olurlar. Bunun temel nedenlerinden bir tanesi de ortak bir gözetim tarafından denetleniyor olmalarıdır.

GÖZETİM, İKTİDAR VE BİREY

Paranoyanın en önemli göstergelerinden bir tanesi, başkaları tarafından gözetlenecek kadar önemli biri olduğunu düşünmektir (Preti & Cella, 2010, s. 22). Teknolojik gelişmelerin de etkisiyle insanların kendi evleri dışındaki neredeyse her alanda güvenlik kameraları aracılığıyla izlenmesi, bu gözetlenme hissini tetikleyen bir unsur olarak kabul edilmektedir (Turan, 2013). Buradaki temel ayrım, gözetlendiğini bir yanılsama olarak düşünmek ile gerçekten o kameralar vasıtasıyla her anının gözetim altında olduğunu düşünmek üzerinden yapılabilir. Ama bu noktada; içinde bulunduğumuz çağın, önce 'modern' sıfatıyla gözetimi sıradanlaştırıp (Bauman & Lyon, 2016, s. 7) daha sonra 'postmodernizm' adı altında gözetimi ve onun bir denetim aracı olarak kullanılmasını eleştirerek 'kendini meşrulatırma' (Lyotard, 2019) üzerinden inşa edilen bir 'tepkiler demeti' (Ergen, 2023, s. 17) çağı olduğunu hatırlamak gerekmektedir.

Buradan hareketle, gözetim meselesinin, iktidarlar için -her zaman haklı bir gerekçeyle yürütülen- bir denetim mekanizması olduğu sonucuna varmak yanlış olmayacaktır. Bu haklı gerekçe çoğu zaman "önleyici gözetim"[3] (Morris, 1997) adı altında sunulmaktadır. İktidar tarafından yürütülen ve 'gözetileni koruduğunu' iddia eden bu gözetim, bir süre sonra 'öz gözetim'e evrilmektedir. Bentham'ın (1995, s. 43) panoptikon tasarımınında; 'görünmeden görme' ve 'gözetleyicinin merkezi konumu'nun birleşimi ile çalışan mekanizma, modern dünyada standart bir denetim aracına dönüşmüş durumdadır. Foucault'un (1992, s. 248) bir veba salgını üzerinden yaptığı 'düzen' tarifinin artık genelgeçer bir iktidar kavramına karşılık geldiği de söylenebilir:

> *"Düzen herkesi yerine, bedenine, hastalığına, ölümüne, malına bağlamakta, bu işi heryerde hazır ve nazır, kendini bireyin, onu belirleyenin, ona ait olanın ve onun başına gelenin nihai belirlenmesine kadar alt birimlere düzenli bir şeklide bölen, herşeyi bilen bir iktidarın etkisiyle gerçekleştirmektedir".*

Yukarıda bahsi geçen öz gözetim kavramından da anlaşılacağı üzere, iktidarın başlattığı ve yürüttüğü gözetim ve denetim artık toplumun gönüllü bir şekilde kendi kendine yaptığı bir eyleme dönüşmüş durumdadır. Mevcut siyasi erk tarafından kuşatılmış hayatlarına razı gelen toplum, tahakküm aygıtlarının pratiklerini de içselleştirerek normalleştirmektedir (Canöz ve diğerleri, 2023, s. 342). Çünkü gözetim, her yerdeki varlıklarına alışılan kameralar tarafından kayıt altına alınmaktan ya da kişisel bilgilerin anonimleşmesinden daha kapsamlı bir anlam taşımaktadır: "Gözetim, yirmi birinci yüzyılda dünyayı idare etme şeklimizin bir parçasıdır" (Lyon, 2013, s. 77). Bu durum, insanlar için normalleştirilmiş bir gündelik hayat pratiğine dönüşmüş gibi görünmesine rağmen daha çok güvensizlik ve belirsizlik gibi sonuçlar doğurmaktadır. İnsanların gündelik rutinlerini yaparken bile duydukları bu güven sorunu, mevcut iktidara olduğu kadar ikili ilişki kurulan pek çok kişiye ve fenomene karşı da hissedilir durumdadır. Fakat bu, eleştirel bir sorgulamadan ziyade kendini güvende hissetmeyen insanların hayatta kalma refleksi olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, ilk başta iktidarların olmasını istemediği bir şeymiş gibi düşünülen toplumun bu tavrı, aslında erk sahiplerinin tam da istediği hatta kurguladığı bir durumdan ibarettir. Gözetim toplumunda kayıt altına alınan her şey, gözetleyenin elini güçlendiren bir olgudan (gerçek) ibarettir. Çünkü kayıtlar her zaman erk sahibinin elindedir. Bir şeylerin, gerçekleştiği zaman diliminde, olduğu gibi kaydedilmesi bağlamında kendini var eden 'gerçek', denetim ve gözetim mekanizmasındaki işlevi bakımından her daim değiştirilebilir boyuttadır. Çünkü gerçek, iktidar için en büyük tehditlerden birini oluşturmaktadır (Öztat, 2019, s. 318). Bu nedenle toplumun güven sorunu yaşaması ve belirsizlik içinde olması iktidarların arzuladığı sonuçlardan biridir. Bu sayede bireyin, kurgu olmayana (gerçeğe) ulaştığında bile güvenmemesi sağlanmış olur. Foucault'nun deymimiyle: "Bize bir bireysellik dayatarak bizim için bir kimlik imal eden bir denetim" (2011, s. 282) inşa edilmiş olur.

Bütün bu bilgiler doğrultusunda modern ve postmodern zamanların, teknolojik gelişmeler başta olmak üzere pek çok farklı değişkenin de tetiklemesiyle güvensizlik ve belirsizlik dönemleri olduğu söylenebilir. Bu durumun, iktidarlar tarafından yönetildiği ya da sadece çağın koşullarının bir sonucu olarak ortaya çıktığı düşünülebilir. Fakat her iki seçenekte de varılan noktanın iktidarların istediği kapıya çıktığını kabul etmek gerekmektedir. Bu nedenle bireyin sürüklendiği paranoid tutumun, bir savunma mekanizması olduğu kadar, kurgulanmış bir davranış biçimi olduğu da düşünülebilir. Gündelik hayatının neredeyse her anında 'gözün iktidarı'na (Çoban, 2016) maruz kalan birey, iktidarın bilgi toplamak için inşa ettiği denetim ve gözetim sistemlerinin (Özarslan, 2016, s. 141) içerisinde paranoyaya sürüklenmektedir. Kendisinin rızası olsun ya da olmasın sürekli olarak talep edilen ya da toplanan bilgi,

[3] Orijinali "preventative surveillance" olan bu tabir, Amerika Başkanı Clinton'ın baş danışmanı Dick Morris'in, aşırı sağ grupları kontrol altına almak için başkana sunduğu teklifte geçmektedir.

bireyi her şeyden şüphe duymaya itmiştir. Küresel ölçekte yaşanan bu sürecin yanında bireyi paranoyaya iten bir başka değişken ise yaşadığı coğrafyadaki politik ve sosyoekonomik gelişmelerdir.

2010-2023 ARASI TÜRKİYE'NİN SOSYO-EKONOMİK VE POLİTİK PORTRESİ

Ülke tarihi açısından oldukça köklü değişiklikleri barındıran bir referandumla başlayan 2010'lu yıllar, yaklaşık bir ay süren bir sokak protestosu, bir darbe girişimi ve küresel ölçekte patlak veren, ülke çapında ise on binlerce insanın ölümüne neden olan bir pandemi ve onun tetiklediği ekonomik krizin etkileriyle devam etmektedir. Bunların yanı sıra, Suriye'deki iç savaştan kaçarak Türkiye'ye sığınan göçmenlerin durumunun belirsizliğini koruyor olması da yine bu dönemin çerçevesini oluşturan etmenlerden bir tanesidir. Yaşanan bütün bu gelişmeler karşısında toplumun takındığı dengeci (Wigen, 2024) tutum ise Doğu Ergil'in şu tespitini akla getirmektedir: "Türk toplumundaki güvenliği merkeze koyan bakış açısının nedeni, her şeye karşı beslenen güvensizlik hissidir" (1997, s. 6).

Türkiye'nin 2010 ila 2023 yılları arasındaki siyasi özeti çıkarılacaksa politikacıların kullandığı popülist dilden de bahsetmek gerekmektedir. Popülizmin 21. yüzyıl siyasetinde devrim yaptığını iddia eden Pierre Rosanvallon, tartışmalı olan kavramın amacını şöyle özetlemektedir: "Çoğu zaman ya rakipleri yaftalamaya ya da muktedirlerin ve eğitimlilerin, uğursuz tutkularına tutsak bir kitleye dönüşmeye her daim yatkın halk sınıflarından üstün olduğunu kasteden eski iddiayı yeni bir tabir kullanarak meşrulaştırmaya hizmet etmektedir (2023, s. 9). Bu tanımlama Gilles Dauvé ve Karl Nesic'in burjuvazi bilinci için yaptığı: "…evrensel bir görevin taşıyıcısı olarak görünmek için, gerçeğin görünümlerini kendisine anlam kazandıracak unsurlar üzerinden şekillendirmiştir" (2012, s. 16) yorumunu akla getirmektedir. Anlaşılacağı üzere her iki tabir de 'onlar' ve 'biz' ayrımı üzerine kuruludur. Buradaki ayrımın amacı ötekileştirmek değil, üstünlüğünü perçinlemektir. Ötekilik kendiliğinden gelmektedir. "Bize mantıksız gelen her şeye aptallık diyerek geçiştiremeyiz" derken Bloch'un karşı çıktığı (1991, s. 5) şey de tam olarak budur. Popülist tavır özellikle siyasette bu denklem üzerinden amacına ulaşabilmektedir. Kendini üstün gören üslup, söylemini sıradanlaştırarak halka kendisini onun yerine koyma fırsatı sunmaktadır. Böylece halk, iktidarın söylemini kendi söylemi olarak kabul etmekte ve iktidarın 'onlar ve biz' ayrımını yaptığı her şeyi ötekileştirmektedir.

Türkiye'deki siyasi söylem söz konusu olduğunda sadece 2010-2023 yılları arası için değil neredeyse ülkenin bütün siyasi tarihi için bu yorumun yapılması yanlış olmayacaktır. Ama AK Parti iktidarını 2010 öncesi ve 2010 sonrası olarak iki döneme ayırırsak, ikinci döneminde popülist söylemin dozunu artırdığı rahatlıkla söylenebilir. Bu söylem halk nezdinde, partinin kendi seçmeni için bir özgüven tetikleyicisine dönüşürken, muhalif ya da apolitik kesim için güvensizlik ve belirsizliği tetikleyen bir unsura dönüşmektedir. Örneğin, Gezi protestoları sırasında sergilenen benzer tavır, toplumdaki 'biz' ve 'öteki' ayrımlaşmasını gün yüzüne çıkarmış, bu durum da birbirine güvenmeyen ve kuşkuyla yaklaşan 'paranoid-şizoid toplum' yapısını üretmiştir (Bayhan, 2014, s. 24). 2010 ile 2023 yılları arasında yaşanan gelişmeler düşünüldüğünde, sadece gezi protestoları değil, birçok değişken, toplumu en başta şüpheciliğe olmak üzere, güvensizliğe ve belirsizliğe itmiştir.

Halk oylamasında; evetçiler, 'yetmez ama evet'çiler ve hayırcılar; Gezi olaylarında ağaççılar ve hükümeti indirmeye çalışanlar; başkanlık sistemini isteyenler, parlamenter sistemde devam diyenler; 15 Temmuz sonrasında FETÖcü olanlar ve olmayanlar; Suriyelileri isteyenler ve istemeyenler; pandemide aşı olanlar ve olmayanlar gibi neredeyse her yıl başka bir ayrıştırmanın tarafı ve öznesi olmak durumunda kalan insanların, 2010-2023 yılları arasında herhangi bir şeyin ötekisi olmaması çok da mümkün görünmemektedir. Bu ve benzer ayrışmaların Türk toplumunda bireyler üzerinden çok gruplar düzeyinden başlaması kolektif başarısızlıklardan kaynaklanan utancı: 'kolektif utancı' ön plana çıkarmaktadır (Önderman, 2018, s. 387). Böyle bir atmosferde, paranoid düşünce biçimi, bir hastalık değil neredeyse bir zorunluluk halini almıştır. Halkın, başka türlü hayatta kalamayacak kadar paranoyak

bir yapıya büründüğü bile söylenebilir. Güvende olmak için hiçbir şeye güvenmemeye devam eden Türk toplumu için gelinen bu nokta, esasen yıllardır beklenen kaçınılmaz sonun ta kendisidir. Çünkü çoğu kez izolasyonu da beraberinde getiren başarısızlık, kolektif bir boyutta Türk toplumun yakasına uzun yıllardır yapışmış durumdadır (Önderman, 2018, s. 392-394). Ve bu başarısızlığın boyutu toplumsal olduğu için paranoya da ona senkronize olarak kolektif bir şekilde yaşanmaktadır.

2010-2023 ARASI TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE BULGULAR

Ülke sosyolojik, politik ve ekonomik olarak böyle bir dönemden geçerken, 'çağının çocuğu olan sanatın' (Kandinsky, 2015) bu gelişmelerden etkilenmemesi mümkün değildir. Bu dönemdeki filmlere genel çerçevede bakıldığında biçimsel bir devamlılık ya da bütünlük bulmak zordur. Çünkü Türk sinemasının içinde olduğu 'paranoid ethos' bilinçli olarak sanatçıların bir araya gelerek oluşturduğu bir tepki ya da akım değildir. Ancak gözlem marifetiyle dönemin haletiruhiyesini ortaya koyması anlamında dışarıdan bir bakışla fark edilebilen bir tavır olduğu söylenebilir. Bu nedenle bu filmlerdeki biçimsel tercihler, sanatçıların dışavurumları ya da genel olarak sinemada takındıkları tutumla bağlantılı olabilir. Yine de dikkat çeken bazı ortak tercihler vardır. Örneğin bu dönemde çekilen filmlerin çoğunda silüet ve gölge kullanımı ön plana çıkmaktadır. Bu sahnelerin film dili açısından estetik bir tarafı da olduğu için 'aşırı yorum'a kaçmamak maksadıyla temkinli olmak gerekmektedir. Ama filmlerde, karakterlerin içinde bulunduğu boşluk ve belirsizlik hissi bu sahnelerle birlikte görselleştirilmiştir. Bir diğer ortak biçimsel tercihse mekân kullanımlarında ön plana çıkmaktadır. Bu filmlerin çoğunda karakterler ya tek bir mekânda (*Sarmaşık, Canavarlar Sofrası, Nar, Lal Gece, Cebimdeki Yabancı, Çatlak, Okul Tıraşı*) ya da sıkışmışlık hissi veren bir bölgede (*Abluka, Görülmüştür, Mendirek, Kör Noktada, Gişe Memuru, Ev, Ses, Bir Zamanlar Anadolu'da, Gelecek Uzun Sürer, Kağıt, Tepenin Ardı, Yeraltı, Araf, Gözetleme Kulesi, Zerre, Köksüz, Hayatboyu, Ana Yurdu, Mustang, Rüzgarda Salınan Nilüfer, Tereddüt, Kaygı, Daha, Yol Kenarı, Bina, Hayaletler, Nasipse Adayız, İki Şafak Arasında, Karanlık Gece, Kerr, Kurak Günler, Kuru Otlar Üstüne*) geçmektedir. Karakterlerin belirli bir alan içerisinde olmaları hem onların çıkışsızlıklarının betimlenmesi hem de psikotik ve nevrotik bir durum varsa daha rahat gözlemlenebilmesi için anlatı içerisinde önemli yer tutmaktadır.

Filmlerde tematik olarak ilk göze çarpan detay otoriteyle girilen mücadeledir. Bu dönem içerisindeki siyasi otorite düşünüldüğünde Türkiye, neoliberal ve muhafazakâr bir iktidar tarafından yönetilmektedir ve bu yönetim şekli toplumu sadece siyaseten değil kültürel olarak da etkilemektedir (Diken, 2015, s. 394). Bu bakımdan filmlerdeki karakterlerin otoriteyle girdikleri mücadele, bu etkinin bir yansıması olarak düşünülebilir. Bu mücadele, bazen gerçek ve fiziki olarak yaşanmakta (*Abluka, Sarmaşık, Kör Noktada, Memleket Meselesi, Kâğıt, Küf, Zerre, Hayaletler, Karanlık Gece, Kurak Günler*) bazen de karakterin iç dünyasında bir mücadele alanı olarak (*Görülmüştür, Mendirek, Gişe Memuru, Ana Yurdu, Mustang, Tereddüt, Kaygı, Daha, Nuh Tepesi, Bilmemek, Okul Tıraşı, İki Şafak Arasında*) tasvir edilmektedir. Bu filmlerin otoriteyle olan mücadeleleri, Asuman Suner'in çerçevesini çizdiği, 1996-2005 döneminde Türk sinemasındaki 'yeni politik filmler'in, aidiyet ve kimlik sorunsalına (2006, s. 253-257) ek olarak değerlendirilebilir. 2010 sonrası dönemde politik filmler, otoriteyle olan mücadelelerini sadece fiziki bir iktidarı karşısına alarak değil küçük otoritelerle[4] verilen mücadeleler bağlamında yeni bir söylem inşa ederek de yapmaktadırlar. Bu nedenle paranoya temsillerinin gözlemlenebildiği filmlerin neredeyse hepsi, 'yeni politik filmler'in attığı temelin üzerine kurulmuş bir yapılanma olarak değerlendirilebilir.

[4] Çalışma kapsamında 'küçük otorite' tabiri sıklıkla kullanılmıştır. Bu kavram yukarıda aktarılan ve Foucault'ya ait olan 'mikro-iktidar' (2015) ve 'mikromekanik' (2002) kavramlarından esinlenilerek kullanılmıştır. Foucault'nun tabirleri, daha çok iktidarın kontrolündeki 'mikro yapı'ları çağrıştırdığı için, iktidardan bağımsız küçük iktidarları da kapsaması bağlamında 'küçük otorite' tabiri tercih edilmiştir.

Özetleyecek olarak, 2010 sonrası Türk filmlerinde ortak bir 'paranoid ethos' söylemi geliştiği söylenebilir. Farklı konularda çekilen onlarca filmde karakterlerin kolektif paranoyadan etkilendikleri ve davranışlarının değiştiği gözlemlenmiştir. Kolektif paranoyayı inşa eden taraflar da filmlerde sunulmakta ve onların davranışları da toplum üzerindeki otoriteyi pekiştirmeye yönelik bir rolde kullanılmaktadır. Bu da filmleri yapan yönetmenlerin, ortak bir otorite sorunu yaşadıklarını göstermektedir. Filmlerin anlattıkları hikâye kadar biçimsel öğelerin de bazı noktalarda bütünlük göstermesi ise otorite sorununun toplumsal hayata etkilerinin, yönetmenler tarafından bilinçli olarak gösterildiği anlamına gelmektedir. Karanlık atmosfer kullanımı, evlerin ya da filmde önemli yer tutan mekanların klostrofobik öğeler taşıması, karakterlerin genellikle kısa bir zaman dilimi içerisinde bir krizle mücadele etmeleri, filmlerin anlatım diline de yansımaktadır. Hem bu öğelerin bir araya geldiği bir film olması hem de çalışmaya konu olan dönemin son yılında çekilmiş olması *Kör Noktada* filmini ön plana çıkarmaktadır.

KÖR NOKTADA FİLMİNİN SOSYOPSİKANALİTİK ÇÖZÜMLEMESİ

Çalışmanın bu bölümünde ilk olarak filmin sosyolojik analizi yapılacaktır. Burada amaç filmdeki kolektif paranoyanın toplumsal nedenlerini ortaya koymaktır. Daha sonra filmdeki karakterin bireysel paranoyaları psikanaliz aracılığıyla ispatlanmaya çalışılacaktır.

Kör Noktada Filminin Künyesi

Yönetmen: Ayşe Polat

Senarist: Ayşe Polat

Görüntü Yönetmeni: Patrick Orth

Kurgu: Serhad Mutlu, Jörg Volkmar

Oyuncular: Ahmet Varlı (Zafer), Çağla Yurga (Melek), Muttalip Müjdeci (Hasan), Aybi Era (Leyla), Aziz Çapkurt (Eyüp), Tudan Ürper (Hatice), Rıza Akın (Birim Şefi Burhan), Nihan Okutucu (Sibel).

Kör Noktada Filminin Sosyolojik Çözümlemesi

Ayşe Polat'ın filmi, netliğin oyunculardan değil arka planda olduğu bir planla açılır. Daha sonra bu görüntünün Kars'ta belgesel çekimi yapan iki kişilik bir Alman ekibin kamerasından olduğu anlaşılır. Bu 'harici görüş' filmin temel meselesini de anlatması açısından oldukça kıymetlidir. Film boyunca filmdeki karakterlerin cep telefonlarındaki görüntüler, gizli kameralar ve güvenlik kamerası görüntüleri filmin anlatısının merkezinde yer almaktadır.

Almanya'dan gelen bu ekip ilk olarak, çocuğunun, Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele Grup Komutanlığı tarafından yıllar önce kaçırıldığını düşünen Hatice'nin evine gider. Yanlarında Hatice'nin çocuğu Baran gibi başka çocukların da ailelerinin avukatlığını yapan Eyüp ve tercümanlık bürosundan buldukları Almanca-Türkçe-Kürtçe çeviri yapan Leyla vardır. Hatice oğlunun iki isim kullandığını, Kürtçe isimler yasak olduğu için evde Baran, dışarıda ise Musa ismini kullandığını söyler. Hatice her cuma günü, oğlunun kaçırıldığı gün yaptığı çorbayı yaparak kendi çapında küçük bir tören düzenlemekte, çorbayı köy halkına dağıtmakta ve evde oğlu için bir sofra hazırlayarak, gelirse diye bir tas çorbayı bu sofrada bırakmaktadır. Hatice ve kayıp oğlu arasındaki bu hikâyeye, film boyunca kurgu marifetiyle pek çok kez başvurulur.

Filmin bir diğer önemli karakteri ise Melek'tir. Aynı zamanda tercümanlık yapan Leyla'nın komşusu olan Melek'le ilk kez belgesel çekim ekibinin yanında gördüğümüzde tanışırız. Dört beş yaşlarında bir kız çocuğu olan Melek'in arada bir konuştuğu 'hayali bir arkadaşı' vardır. Eyüp'le ilk

karşılaştıklarında onun gözlüklü bir çocuğu olduğunu da bu hayali arkadaşı ona söylemiştir. Daha sonra öğreneceğimiz üzere Melek'in babası Zafer terörle mücadele ekibinde çalışmaktadır. Zafer ve iş arkadaşı Hasan gizlice Eyüp'ü takip etmektedir. İlerleyen süreçte onu rehin alıp sorguya çekmişler ve işkencenin dozunu ayarlayamadıkları için ölümüne sebep olmuşlardır.

Failin tasviri ve ruh hâlini olabildiğince iyi yakalamak için hikâyeyi paranoya, korku ve gerilim türünde anlattığını söyleyen yönetmen Ayşe Polat (Büte, 2024), paranoya kavramının altını ise 'gözetim' kavramıyla doldurmaktadır. Zafer'e sürekli olarak onu bir şeyler yaparken gösteren görüntüler atan gizli numara, gözetimin filmdeki görünümlerinden biridir. Zafer görüntülere bakarak nereden çekildiğini çözmeye çalışmakta, koşarak yakalamaya çalışsa da her defasında başarısız olmaktadır. Bu nedenle Zafer de kendince bir görüntülü günlük tutmakta ve telefonuna yaşadıklarıyla ilgili kısa videolar kaydetmektedir.

Ayrıca Zafer, ceketinin ön cebine ters bir şekilde yerleştirdiği telefonuyla arkadaşlarını, yaptığı görüşmeleri, iş için gittiği yerleri gizlice kayıt altına almaktadır. Kendisine sürekli olarak gelen gizli videolar Zafer'i şüpheye sürüklemiş ve o da kendince, yaptıklarını kaydederek bir 'öz arşiv' oluşturmaktadır. Zafer'i paranoyaya sürükleyen video konusu, henüz onun haberi olmasa da bizzat terörle mücadele birimindeki arkadaşları tarafından evine yerleştirilen gizli kameralarla bir katman daha kazanmıştır. Yukarıda bahsi geçtiği üzere Hasan'la birlikte işkence ederek Eyüp'ün ölümüne sebep olan Zafer, filmde mağdur değil fail konumundadır (Liktor, 2024). Bu nedenle onun evine kamera yerleştirilmesi; görevi birilerini gözetleyip takip etmek olan birinin gözetlenmesi anlamına gelmektedir. Öyle ki, iş arkadaşı Hasan'ın arabasında kırmızı bir kadın iç çamaşırı bulan Zafer, bunun üzerine espriler yapmış, 'kim bu şanslı kadın' göndermeleriyle çapkınlık yapan arkadaşını onore etmiştir. Oysa o iç çamaşırının kendi karısına ait olduğunu, evine kameraları takmaya geldiğinde Hasan'ın yatak odalarından çaldığını bilmemektedir. Bu denklem ve 'gözetleyenin gözetlenmesi' filmdeki şüpheciliğin ve güvensizliğin de başat sebebi konumundadır. Hasan'ın evine de başka iş arkadaşları kamera koymuş olabilir. Filmde yer verilmese de o kameraları kendi iş arkadaşlarının evine yerleştiren ya da bundan haberi olan herkesin kendi evinde kamera olup olmadığından şüphe duyması normaldir.

Filmde Melek'le konuşan hayali arkadaş ile babasına videolar gönderen gizli kişi arasında bir bağ olduğu fikri, baba kız konuştukları gece, mesajın gelmesiyle birlikte oluşmaktadır. Evlerinin karşısındaki inşaattan çekildiği belli olan görüntüyü gören Zafer, hızla koşarak inşaata çıkar. Kimse yoktur, bağırır çağırır ama cevap da alamaz. O sırada, belgesel ekibinde Eyüp'le beraber gördüğü için şüphelendiği komşusu Leyla'nın penceresinin önünde çalıştığını görür ve cep telefonuyla videosunu çekmeye başlar. Kamerayı yavaş yavaş kendi evinin penceresine kaydıran Zafer, kızının camda, kendisinin olduğu yöne doğru baktığını görür. Melek'in bu 'boşluğa bakış'larının hayali arkadaşını gördüğü anlarda olduğu, 23 Nisan kutlamaları sırasında anlaşılmıştır. 23 Nisan kutlamaları için dans gösterisi ekibinde yer alan Melek, annesinin deyimiyle çok iyi hazırlanmıştır. Ama Melek arkadaşıyla dans ederken birden durmuş ve sabit bir şekilde bir yere bakmaya başlamıştır. Tedirgin olan annesi Sibel, sorularına cevap vermeyen kızı Melek'i oradan uzaklaştırmış ve eve gelmişlerdir. Bu sahne, Melek'in hayali arkadaşıyla ilk kez karşılaştığı an olabilir. Bu nedenle de film için kritik bir yerde durmaktadır. Bu sahnenin tasarımında balık gözü objektif kullanan yönetmen Polat, bir öznel bakış yaratmaya çalışmıştır. Filmdeki diğer harici bakış anlarında aygıtın formatına göre (cep telefonu görüntülerinde dikey, gizli kamera görüntülerinde tepeden geniş açı kullanımı gibi) farklı bir estetiğe başvuran yönetmen, Melek'in bakakaldığı bu anda 'ona bakan göz' anlamına gelecek bir estetiğe başvurmuştur. Böylece Melek'in hayali arkadaşının onu 'gözetlemediğinin' de altı çizilmiş olmaktadır.

Şekil 1

Kör Noktada Filminde Melek ve Hayali Arkadaşının Karşılaştığı İlk An

Buradan hareketle Zafer'in inşaatta aradığı kişi ile kızının hayali arkadaşı arasında bir bağ olabileceği düşüncesi inşa edilmiş olur. İzleyici bu noktadan sonra; Zafer'e gelen mesajları, onu takip ederek öz kontrol sağlayan bir terörle mücadele çalışanının ya da Avukat Eyüp'e yaptıklarını bilen birilerinin tehdit mesajları olarak görmeyi bırakmıştır. Artık bu mesajlar, 'halüsinatif' bir karakterden gelen, gerçekliği olmayan, bir iç hesaplaşmayla ilgili olarak görülmektedir. Bu nedenle Zafer'in içinde olduğu durum, yaptıkları için vicdan ve husumetten beslenen bir sıkışmışlık ve belirsizlik halidir.

Bu durumun en net göstergelerinden biri, komşusu olan, aynı zamanda kızı Melek'e yabancı dil öğreten Leyla'ya karşı beslediği kuşkudur. Leyla gayet basit bir şekilde, tercümanlık bürosuna kayıtlı olduğu için kendisini bulduklarını anlatmaya çalışsa da Zafer, onu sadece belgesel ekibiyle birlikte gördüğü için şüpheli ilan etmiştir. Burnunun dibindekinden haberdar olamama korkusu onu mesleki açıdan da sıkıştırmaktadır. Zafer'in bir düşmana ihtiyacı vardır. Kendisine, Eyüp gibi işkence edip öldürebileceği bir düşman değil içinde bulunduğu ve kimseye açıklayamadığı, sadece video günlüklerine kaydedip arşivleyebildiği; belirsizlik, güvensizlik ve şüphecilik sacayağında nefes alan paranoyası için sürekli olarak suçlayabileceği bir düşman aramış ve bulmuştur.

Filmin güç aldığı noktalardan bir tanesi de toplumsal bellektir. Türk sinemasında bir süredir bu konu özelinde yürütülen çalışmaların da arttığı görülmektedir. Bu 'hesaplaşma arzusu'nun toplumun tabanında ve iktidarlar nezdinde farklı bir görüntüde olduğunun altını çizen Asuman Susam, her iki taraf için de anlamların, araştırma yöntemlerinin ve koşullarının başkalaştığına dikkat çekmiştir (2021, s. 38). *Kör Noktada* filminde toplumsal bellek malzemesi olarak üzerinde durulan konu Cumartesi Anneleri (2024) eylemleridir. Filmin, yıllardır kayıp olan oğlu Baran'ı bekleyen Hatice ile başlaması da bu yüzdendir. Alman bir belgesel ekibinin bu konuyu ele almak istemesi ve sonuç olarak onlara yardım etmeye çalışan Avukat Eyüp'ün işkenceyle ve iki kişilik ekibin de otel odalarında öldürülmesi filmin konusunu daha politik bir hale getirmektedir. Filmde, her şeyin gözetlenebildiği bir çağda devletin toplumu gözetleme mekanizması olarak güvenlik kameraları (Turan, 2013) yetmezmiş gibi istediği eve gizli kamera yerleştirebilen, sokaktan istediği insanı alıp işkence edebilen, Cumartesi Anneleri gibi konuların araştırılmasını istemeyen, araştıranları da etkisiz hale getiren bir otorite tasvir edilmektedir. Filmin geçtiği coğrafyada ve böyle bir iklimde insanların her şeyden şüphe etmesi en olası ve ilk akla gelen ihtimal olmaktadır.

Bireysel paranoya olarak özetlenebilecek bu durum, kolektif bir korku ortamı oluşturmakta ve insanlar bu konularda çekimser davranmaktadır. Burada otoritenin almak istediği asıl sonuç da budur. Kimliği belirsiz ölümler, Avukat Eyüp gibi kişilerin ortadan kaybolması, toplum içinde görünmeyen bir fanus oluşturmakta ve insanlar otorite eliyle 'terbiye edilmektedir'. Filmde bunlara yer verilmediğinin de altını çizmek gerekmektedir. Yukarıda da bahsedildiği üzere filmde paranoya Zafer karakteri üzerinden 'faili mağdur etme' denklemiyle aktarılmaktadır. Hasan ya da birim şefi Burhan, aynı şeyleri hatta daha fazlasını yapmasına rağmen paranoyaya sürüklenmezken Zafer'in sürüklenmesi, izleyiciyle Zafer arasında kısmi bir özdeşlik kurulmasını sağlamaktadır. Eyüp'e yaptıkları ya da durduk yere inşaatta güvercin öldürmesi (üstelik bunu yaparken kızı Melek'e videosunu çektirmesi) gibi olaylar Zafer'le izleyicinin tam bir bağ kurmasına müsaade etmez. Ama diğer taraftan birim şefiyle restoranda yemek yedikleri sahnede öğrendiğimize göre Zafer, işine aşırı bağlı bir babanın oğludur. Şefle birlikte çalışan babası, Zafer'i çocukken zorla operasyonlara götürmüş ve Zafer, hiç görmemesi gereken şeylere çok küçük yaşta şahit olmuştur. Bu nedenle, travmatik bir çocukluk geçirdiğini öğrenmemiz ve evinde bir 'Melek' olması, izleyici nezdinde Zafer'i, diğer otorite uygulayıcılarından az da olsa ayırmaktadır.

Zafer'in paranoyasıyla baş başa kaldığı sahnelerin görsel tasarımı da dikkat çekicidir. Geceleyin evde herkes uyurken ya da inşaatta yalnız halde gösterilen Zafer, genelde bu zamanlarda ters ışık marifetiyle silüet olarak sunulmaktadır. Özellikle kimliği belirsiz bir şekilde ona gönderilen videolarla daha çok köşeye sıkıştığını hissetmekte ve videoların kaynağının kim olduğunu çözemedikçe de daha çok karanlığa sürüklenmekte ve sigarasının ışığı dışında yüzünü aydınlatan hiçbir şeyin olmadığı bir iç dünyayla baş başa kalmaktadır.

Filmde diğer bütün insanları gözetleyen güvenlik kameraları dışında sadece Zafer'i izleyen kişinin kamerası (gözü) bir paranoya aracı olarak tasarlanmıştır. Zafer'i izleyen bu göz, ona gözetlendiğini hissettirmek istemektedir. Bunun amacı ise birim şefi Burhan, iş arkadaşı Hasan ve ailelerinin yemeğe geldikleri akşam Zaferlerin evinde gün yüzüne çıkmıştır.

Şekil 2

Kör Noktada Filminde Geçmişle Yüzleşilecek Akşam Yemeği

Her şeyin yolunda gittiği yemek boyunca herkes oldukça mutludur. Melek, gün boyunca garip hareketlerine devam ettiği için annesiyle bir anlaşma yapmış ve misafirler gidene kadar odasında kalma

sözü vermiştir. Annesi de misafirlere, Melek'in midesi kötü olduğu için odasında uyuduğunu söylemiştir. Yemekler bitmiş Melek de yemeğini odasında yemiştir. Erkekler yemek masasında 'milliyetçilik' temalı kahramanlık hikayeleri anlatıp sohbet ederken Zafer mutfağa buz almaya gitmiştir. Bu sırada odasından çıkan Melek, Hasan'ın eve yerleştirdiği gizli kameraya yansıyan görüntüsünün ardından yemek masasının yanına gelir ve birim şefine bakarak konuşmaya başlar:

-(Melek) Bana adını söyler misin?

-(Birim Şefi) Kimin adını?

-(Melek) Yeşil gözlü genç adamın. (Şefe doğru yaklaşırken konuşmaya devam eder) Dedemle birlikte kaçırmışsınız. Öldürüp gömmüşsünüz. O adamın adı. Sonra annesini mezarına getirmişsiniz. Elleriyle mezarını kazdırmışsınız. Dizlerinin üzerine çöktürmüşsünüz. O, oğlunun ölü gözlerine bakarken eteğini çıkarıp-

-(Birim Şefi) Kes! (Etrafına bakar, Hasan'a bakarak gülümser). (Gülerek) Çok içirmişler lan bu kıza.

-(Hasan) Daha ne yapacaktı bu çocukcağıza.

-(Melek) O adamın adı ne bana söyler misin? Adını söylersen gidecek.

-(Birim Şefi) Zafer! Al şu ucubeyi buradan.

-(Hasan) Yani, ne olacaktı ki. Armut dibine düşer.

-(O sırada odaya giren Zafer) Hadi odana gidelim kızım.

Birim şefi, 'yok yok o kalsın biz gidelim' diyerek ayaklanmış ve bütün misafirler hızlı bir şekilde evden çıkmışlardır. Bu sahneyle birlikte yönetmen Ayşe Polat'ın üç bölümde anlattığı hikâyenin bütün parçaları birleşmiştir. Açılıştaki bölümde tanıştığımız Hatice ve oğlu Baran'ın hikayesi, Melek'in hayali arkadaşı, geçmişte birim şefiyle beraber görev yapan babasının yaşattığı travmalarla Zafer ve Zafer'e görüntüler gönderen gizli kişi aynı potada erimiştir. Evde ve dışarıda farklı isimler kullanmak zorunda kalarak ikiye bölünen Baran ve Musa'nın hikayesi yeniden bir araya gelmiştir.

Şekil 3

Kör Noktada Filminde Birim Şefinin Geçmişiyle Yüzleştiği Sahne

Kör Noktada filmi, zamanlararası geçişlerden ve atlamalardan güç alan kurgusu aracılığıyla bütün karakterlerini, geçmişleri ve paranoyaları ile birbirine bağlamaktadır. Baran ya da farklı çift isimli insanlar, annelerinin onlar için ayırdığı bir tas çorbayı hiç içemeseler de birer hayalet olarak filmdeki coğrafyada dolanmaktadırlar. Kendilerine konuşmak için bir Melek seçebildikleri gibi başka yollarla da toplumsal bellekte yer aldıklarını hatırlatmaktadırlar. Belgesel ekibinin arabasının camına fırlayan taş kadar 'doğal' yollarla olmasa da bir zihinde hortlayacak doğru zamanı gözlemektedirler.

İlk başta bireysel bir paranoyanın filmi gibi gelse de *Kör Noktada*, kolektif bir paranoyanın temsilini içermektedir. Bunun nedeni filmde kullanılan 'gözetim' mekanizmalarıdır. Yukarıda bahsi geçen yemek sahnesinde, sadece Zafer'e özgü gibi görünen 'gözün' genel olarak topluma ve otoriteye doğrultulduğu da öğrenilmiştir. Bu sahneyle birlikte, bir toplumsal denetim mekanizması olarak gözetimin "kimler tarafından, nasıl, ne amaçla ve hangi çıkarlar doğrultusunda" (Dolgun, 2008, s. 23) uygulandığı gündeme getirilmiş olur: Filmde her yeri gözetleme hakkı bulunan otoritenin kendisi de toplumsal bellek aracılığıyla denetlenmekte ve gözetlenmektedir. Baran'ın gözü sadece Melek ya da Zafer'e doğrultulmamıştır. Onlar sadece geçmişi unutturmaya çalışan otoriteye ulaşmak için bir araçtır.

Şekil 4

Kör Noktada Filminin Finalinde, Otoritenin Gözü ile Toplumsal Belleğin Gözünün Birleştiği Sahne

Film boyunca her yerde farklı estetiklerle sunulan kameralar ve gözetleme mekanizmaları arasında en 'doğal' estetize edileni Melek'e yöneltilen bakıştır (Şekil 1). Çünkü filmin başında annesini gördüğümüz Baran'a ait olduğu düşünülen bu bakışın denetlediği kişi, otoritenin gözetleme mekanizmalarının aksine bakışı yönelttiği kişi değildir. O kişi (Melek) toplumsal belleğin hortlaması için bir köprü görevi görmektedir. Ve bu köprüler artık her yerdedir. Üstelik bu 'her yerdeliği' sağlayan bizzat otoritenin mekanizmalarıdır. Final sahnesinde anne ve babasının öldürülmesinden sonra evden kaçan Melek, komşusu Leyla ile bir güvenlik kamerasına yakalanmıştır. Olduğu yerde dona kalan Melek, tıpkı film boyunca hayali arkadaşını gördüğü zamanlarda olduğu gibi dikkatle ve sabit bir şekilde kendisini 'yakalayan' güvenlik kamerasına bakmaktadır. Artık Baran'ın gözü ve bakışı da doğal estetiğinde değildir. Film boyunca otoritenin gözetim mekanizmalarında gördüğümüz bakışla Baran'ın bakışı birleşmiştir. Bundan sonra toplumsal belleğin bakışları, otoritenin mekanizmaları aracılığıyla her yerde ve herkese doğrultulabilir durumdadır.

Kör Noktada Filminin Psikanalitik Çözümlemesi

Bu bölümde *Kör Noktada* filminin psikanalitik çözümlemesi, filmdeki Zafer karakterinin yedi başlık altında incelenmesi yoluyla yapılmıştır. Anlatının merkezinde olması, paranoya belirtilerini açık bir şekilde göstermesi ve yukarıda bahsi geçen 'gözetim ve denetim'e maruz bırakıldığı için sadece Zafer karakteri incelemeye tabii tutulmuştur.

1- Şüphe (Kuşku)

Zafer'in filmdeki temel motivasyonu şüphedir. Kimliği belirsiz bir kişiden gelen kendisine ait görüntüler Zafer'i korkuya ve kuşkuya sürüklemektedir. Her görüntü geldiğinde hemen yakalamaya çalışması ve hepsinde başarısız olması da Zafer'in içine düştüğü şüpheden hiç çıkamamasını, aksine iyiden iyiye kontrolün kendisinden çıktığını ve tam bir belirsizliğin içine düştüğünü göstermesi açısından önemlidir.

2- Merkeziyetçilik (Herkes beni bitirmeye çalışıyor)

Zafer'in bu duyguyu hissetmesi, şüphesini de besleyen ana etkene bağlıdır. Her yerde gözetlendiğini düşünmesi, takip edilmesi, Zafer'e kendisini önemli bir kişi olarak hissettirse de bunu hiç dile getirmemiştir. Ya da bu doğrultuda bir davranış sergilememiştir. Her ne kadar video günlüklerinde bu kişiden 'sapık' olarak bahsetmiş olsa da içten içe o kişinin terör örgütünden olduğunu ve intikam için kendisini korkutmaya, 'ensendeyiz' mesajı vermeye çalıştığını düşünmektedir. Bunlardan hareketle Zafer'in başına gelenleri merkeziyetçi bir bakışla yorumlamadığı düşünülebilir. 'Herkesin onu bitirmeye çalıştığını' düşünmektedir ama bunun sebebi öldürülme korkusudur.

Diğer taraftan onu 'dikizleyen' kişiye sapık demesi normal gibi görünse de Zafer gibi terörle mücadelede çalışan biri için bu kişiye sapık demek tuhaf bir tercih olarak görülebilir. Ama Zafer, terör örgütünün 'dikkatini çektiğini' düşünerek kendini önemli hissetmektedir. Bu görüntünün kim tarafından gönderildiği belli dahi olmadan o kendisini merkezde, 'onların' dikkatini çeken bir konumda görmektedir. Neden Hasan değil de o takip edilmektedir? Bu gibi düşünceler filmde dile getirilmese bile karakterin analizi yapıldığında elde edilebilecek veriler olarak kabul edilmiştir.

3- Çokbilmişlik (Benim bildiğim doğru, diğerleri yanlış)

Zafer'in özellikle Leyla'ya karşı tavırları bu düşüncede olduğunu göstermektedir. Leyla'nın ne dediğini hiç umursamadan onun hakkında yargıya varmıştır. Sadece basit bir şekilde tercümanlık bürosundan onu buldukları fikri Zafer'in aklına yatmamıştır. Bu senaryo, şüphelerini de boşa çıkaracağı için kabul etmek istememiştir. Leyla'nın da kendisini izleyenlerle birlikte olduğunu, kendisini takip etmesi için komşusu olarak dibine kadar girdiğini hatta kızıyla yakınlaştığını düşünmektedir.

4- Husumet

Paranoid kişilik bozukluğunun en önemli belirtilerinden biri, kişinin kafasında inşa ettiği şeyleri üzerine atabileceği bir düşman yaratmasıdır (Jane & Fleming, 2014). Yaptığı iş icabı diken üstünde olan Zafer de cep telefonuna gönderilen görüntülerden dolayı gizli numaraya, Leyla'ya, Avukat Eyüp'e karşı husumet beslemektedir. Babasının mesleğinden devam ediyor olması da bunda önemli bir faktördür. Peşine takıldığı, iş icabı yakalamak ve takip etmek zorunda olduğu herkese karşı husumet beslemektedir. Hatta inşaattan evinin penceresini gösteren görüntü telefonuna geldiğinde koşarak inşaata gitmiş, küfürler yağdırmış, bağırarak gizli numarayı ortaya çıkarmaya çalışmış, onu korkaklıkla suçlamıştır. Bütün bu davranışlar Zafer'in düşmanlıktan ve husumetten beslenen bir karakter olduğunun ispatı niteliğindedir.

5- Kontrolün (Özgürlük) Kendinden Alınması Korkusu

Özellikle cep telefonuna gelen görüntüler Zafer'e bunu hissettirmektedir. Aynı kendisinin başka insanlara yaptığı gibi o da birisi/birileri tarafından izlenmekte, takip edilmekte, gözetlenmekte ve kayıt altına alınmaktadır. Bütün bunların Zafer'in üzerinde bıraktığı etkilerden biri de kontrol eden değil, yönlendirilen, kızdırılan, sonraki aşamalarda tehdit unsuruna dönüşebilecek malzemelerle kontrol edilebilen, edilgen bir konuma getirilme korkusudur.

Evine yerleştirilen gizli kameralarla 'tepeden bakış'a maruz bırakılan Zafer, kendisi bilmese de çalıştığı kurumun iç denetlemesine tabii tutulmaktadır. Bu korkuyu duymasının temel sebeplerinden biri de iş arkadaşlarının gözündeki konumudur. Onları gizlice telefonuyla kaydetmesi de bu güvensizlikten kaynaklanmaktadır. Zafer, kendisine gönderilen görüntülerin kaynağını öğrenemedikçe şüphesi her tarafa yayılmaya devam etmekte ve birileri tarafından kontrol edilme korkusu onu yönlendirmektedir.

6- Yansıtma (Suçu Başkasına Atma)

Freud'a göre paranoyakların davranışlarında genellikle gözlemlenen çarpıcı bir özellik de diğer insanların davranışlarındaki olağan durumlarda farkına varılmayan önemsiz ayrıntılara büyük önem vermeleri, onları yorumlamaları ve bu yorumları vardıkları önemli sonuçların temeli olarak almalarıdır (2012, s. 283). Zafer'in Leyla konusundaki davranışları tam da bu şekilde okunabilir. Bu sayede hem kendi yaptıklarından sıyrılmakta hem de başkalarını suçlayabilmektedir.

Zafer'in yansıtma tutumu sergilediği bir başka konu da mesleğe babası tarafından çok küçük yaşta çekilmiş olmasıdır. Birim şefiyle restoranda buluştukları gün, şefin anlattıklarını dinlerken bu düşünceleri hissedilmektedir. Çocukluğunda yaşadığı travmatik tecrübeleri öğrenilen Zafer, 'neden böyle oldum?'un cevabını babasında bulmanın mahcubiyetiyle (otorite olarak babaya saygı duyduğu için evde video çekerken babasının fotoğrafını kadrajdan çıkarmıştır) tedirgin bir bakış atmıştır. Aslına bu mesleği yapmasının, takip edilmesinin, her gün hayatını tehlikeye atmasının sebebi babasıdır. Bunu biliyordur ama hiç dile getirmemiştir.

7- Hezeyanlı (Sanrısal) Düşünme

Filmde Zafer'in hezeyanlı ya da sanrısal düşündüğünü gösteren sahneler, evlerindeki yemek davetinden sonra geriye dönük olarak ortaya çıkmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği üzere, kızı Melek'le sohbet ederlerken inşaattan gelen ve pencerelerini gösteren görüntünün telefonuna geldiği akşam, Melek'in hayali arkadaşı ile babasına görüntüleri gönderen kişinin aynı kişi olma ihtimali izleyiciye hissettirilmiştir.

Zafer'in evindeki yemeğin sonrasında Melek'in odasından çıkarak birim şefi Burhan'ı geçmişiyle yüzleştirdiği sahneden sonra ise artık filmin anlatısındaki pek çok şey gibi Zafer'in yaşadıkları da bir zemine oturmuştur. En başından beri, telefonuna görüntüler gelmesi Zafer'in hezeyanlarıdır. 'Birileri de beni izliyor'un onu getirdiği yerdir. Babası aracılığıyla geçmişi, işi gereği yaptıkları ve yapmaya devam ettikleri (kuşu öldürmesi ve kızına video çektirmesi) onu tam bir paranoid kişilik bozukluğuna sürüklemiştir. Freud'un psikanalizin içeriğiyle ilgili yazdıklarından (2021, s. 57) yola çıkarak; Zafer'in açıklamaları, ondaki çağrışımların 'aranılan'ıdır ancak bunlar kılık değiştirmiş dışavurumlar olarak yansımaktadır. Bunlar gerçek olmaktan daha çok birer ima niteliği taşımaktadır.

Tablo 1
Kör Noktada Filmindeki Karakterin Paranoid Davranış Biçimi

	Karakterin Adı
Paranoid Davranış Biçimi	Zafer
Şüphe	✓
Merkeziyetçilik	✓
Çokbilmişlik	✓
Husumet	✓
Kontrolü Kaybetme Korkusu	✓
Yansıtma	✓
Sanrısal Düşünme	✓

Buradan hareketle film boyunca kendisinin izlendiğini düşünen Zafer'in, bunların hepsini 'sanrılar' aracılığıyla yaşamış olduğu söylenebilir. Telefonuna gelen mesajları takip etmesi de kendi kendine düşman yaratan, şüpheciliğini her geçen gün artıran, kontrolünü daha fazla kaybeden paranoid kişilik bozukluğunun bir sonucudur. Zafer'in bu davranışları, filmin anlatmak istediği toplumsal bellek meselesiyle de uyuşmaktadır. Zafer'in ve bütün arkadaşlarının hala yapmaya çalıştıkları şeyler filmde; bir toplumsal bellek oluşmasına engel olma ya da var olan belleği görmezden gelme, yok etme girişimi olarak gösterilmektedir. Bunu yaparken, aynı insanların kendi bellekleriyle de yüzleşmediğini, sanrılar aracılığıyla düşmanlar yarattığını göstermesi açısından da Zafer'in paranoid kişiliği, filmin anlatısını ve söylemini güçlendirmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, 2010 sonrası Türk sinemasında artış gösteren paranoya temalı yapımların son örneklerinden biri olan *Kör Noktada* filmine sosyopsikanalitik bir perspektiften bakmayı denemiştir. Toplumsal hafızanın yok edilme çabası, denetim ve gözetim mekanizmaları, filmde kolektif paranoyanın temel sebepleri konumundadır. Kolektif paranoya tıpkı filmdeki gibi küçük otoriteler aracılığıyla üretildiği ve çoğaltıldığı için filmin bu tespiti ve söylemi oldukça yerinde bulunmuştur. *Kör Noktada* filmi, modern zamanlarda iyiden iyiye kendini görünür kılan 'gözetim ve denetim' birlikteliğini, toplumsal hafızanın ve eylem olarak hatırlamanın karşısına konumlandırmaktadır. Bu tercihiyle de kolektif paranoyanın birincil nedenlerinden biri olarak bireyin ve toplumun unutkanlığını göstermeye çalışmaktadır. Filmde yok edilmeye çalışılan toplumsal bellek, otorite aracılığıyla kontrol edilmektedir. Bireyin ve toplumun neyi hatırlayıp neyi unutacağına büyük ve küçük otoriteler karar vermektedir. Kolektif paranoya da bu denklemin ilerleyen aşamalarında ortaya çıkmaktadır. Gözetim ve denetim, kolektif hafızaya sadece hatırlanmasını istediği (kurgusal) malzemeler sunmaktadır. Bunu filmin biçimi olarak tasarlayan yönetmen Ayşe Polat, film boyunca farklı görüntü formatları arasında gezinmekten de çekinmemiştir. Cep telefonlarının, başlı başına bir kolektif paranoya aracı haline geldiği içinde bulunduğumuz zamanlarda, filmin gözetleme, denetleme, korkutma, kuşkuya ve belirsizliğe düşürme ve tabii ki yalnızlaştırma gibi etkileri üzerinden bu aygıtı anlatının merkezine yerleştirmesi oldukça yerinde bir tercih olarak görülmektedir. Özetle *Kör Noktada* filmi, toplumsal hayatın içerisinde,

sokakta, toplu ulaşım araçlarında, hatta evimizde bile bir denetleme ve gözetleme mekanizmasına dönüşmüş olan 'tepeden bakış'ın, otorite aracılığıyla üretilen kolektif paranoyanın temel sebeblerinden biri olduğunu söylemeye çalışmaktadır. Konumu itibariye hep 'kör noktalarda' olan bu bakış, gösterdiği, gözetlediği ve denetlediği şeyler marifetiyle o küçük ve sıkışık alandan çıkarak bütün topluma yayılmaktadır. Ve bu yolla üretilen ve çoğaltılan kolektif paranoya, bakışı kuytudan alıp 'her yer'e çıkarırken toplum içindeki bireyi ve kolektif hafızayı da kör noktalara çekmektedir.

Etik Beyan

Bu çalışma Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ danışmanlığında 26.07.2024 tarihinde sunulan "Sinemada Paranoid Tavır: 2010 Sonrası Türk Filmlerine Sosyo-Psikanalitik Bir Bakış" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%70) – Yazar 2 (%30)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%60) – Yazar 2 (%40)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%60) – Yazar 2 (%40)

Finansal Destek Beyanı

Yazarlar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar Çatışması

Yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmamaktadır.

REFERANSLAR

Bauman, Z., & Lyon, D. (2016). *Akışkan Gözetim.* (E. Yılmaz, Çev.) Ayrıntı Yayınları.

Bayhan, V. (2014, Ekim 23). Yeni Toplumsal Hareketler ve Gezi Parkı Direnişi. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi, 4*(1), s. 23-58. https://doi.org/https://doi.org/10.20493/bt.15516

Benjamin, W. (2014). *Fotografinin Küçük Tarihi.* (B. Tanyeri, Çev.) AltıKırkBeş Yayınları.

Bentham, J. (1995). *The Panopticon Writings.* (M. Božovič, Dü.) Verso.

Bloch, E. (1991). *Heritage of Our Times.* (N. Plaice, & S. Plaice, Çev.) Polity Press.

Brüne, M. (2024). *Evrimsel Psikiyatri ve Psikosomatik Tıp: Psikopatolojinin Temelleri.* (A. S. Bilgez, C. Başer, & P. Deniz, Çev.) Psikonet Yayınları.

Büte, E. B. (2024, Ocak 18). Ayşe Polat ile Kör Noktada Üzerine Söyleşi: 'Yüksek Sesli Sessizlik'. İstanbul. Mart 23, 2024 tarihinde https://altyazi.net/soylesiler/ayse-polat-ile-kor-noktada-uzerine-soylesi/ adresinden alındı

Bynum, W. (2008). *The History of Medicine: A Very Short Introduction.* Oxford University Press.

Canetti, E. (2006). *Kitle ve İktidar.* (G. Aygen, Çev.) Ayrıntı Yayınları.

Canöz, K., İrez, B., & Kaya, K. K. (2023). Halkla İlişkiler, Yapay Zekâ Ve Hegemonya: Eleştirel Bir Değerlendirme. *Karatay Sosyal Araştırmalar Dergisi*(11), 335-352. https://doi.org/10.54557/karataysad.1312694

Cullen, W. (1808). *A Methodical System of Nosology.* Cornelius Stratevant.

Çankı, M. N. (2021). *Büyük Felsefe Lugatı Cilt 3 (P-Z).* İz Yayıncılık.

Çelgin, G. (2011). *Eski Yunanca-Türkçe Sözlük.* Kabalcı Yayınevi.

Çoban, B. (2016). "Gözün İktidarı" Üzerine. J. Bentham, C. Pease-Watkin, S. Werret, B. Çoban, Z. Özarslan, B. Çoban, & Z. Özarslan (Dü) içinde, *Panoptikon: Gözün İktidarı* (B. Çoban, & Z. Özarslan, Çev., s. 111-138). Su Yayınevi.

Dauvé, G., & Nesic, K. (2012). *Demokrasinin Ötesinde.* (İ. Kahraman, Çev.) Sel Yayıncılık.

Diken, E. T. (2015, October 22). Ulak (The Messenger): a mystic fable of Islamic messianism. *Journal for Cultural Research*, s. 393-406. https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/14797585.2015.1084817

Dolgun, U. (2008). *Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu.* Ötüken Neşriyat.

Ekibi, B. N. (2024, Mayıs 24). Cumartesi Anneleri'nden 1000. hafta eylemi: 1995'ten bu yana neler yaşandı, kayıp yakınları ne istiyor? Haziran 6, 2024 tarihinde https://www.bbc.com/turkce/articles/cn00gdw2dv8o adresinden alındı

Ergen, Y. (2023). *Dijital Minber Kutsal Otorite: Postmodern Dijital Kültürde Din.* Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları.

Ergil, D. (1997). *Alla Turca: "Turkey's Encounter with Herself".* Ankara: Turkish Daily News Publication.

Fairbairn, W. R. (2023). *Psikanalitik Kişilik Çalışmaları.* (M. Arık, Çev.) İş Bankası Kültür Yayınları.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu.* (M. A. Kılıçbay, Çev.) İmge Kitabevi Yayınları.

Foucault, M. (2002). *Toplumu Savunmak Gerekir: College de France'ta Verilen Dersler.* (Ş. Aktaş,

Çev.) Yapı Kredi Yayınları.

Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma: Seçme Yazılar.* (I. Ergüden, & F. Keskin, Çev.) Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2015). *Biyopolitikanın Doğuşu: Collège De France Dersleri (1978-1979).* (A. Tayla, Çev.) İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Freeman, D., & Freeman, J. (2008). *Paranoia: The 21st-Century Fear.* Oxford University Press.

Freud, S. (2012). *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi.* (Ş. Yeğin, Çev.) Payel Yayınevi.

Freud, S. (2021). *Amatör Psikanalizi 1926.* (K. Şipal, Çev.) Cem Yayınevi.

Geçtan, E. (2023). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar.* Metis Yayınları.

Howe, I. (1991, February 18). The Value of the Canon. *The New Republic*, s. 40-47. https://newrepublic.com/article/119442/irving-howe-value-canon-essay-literature-and-education adresinden alındı

Jane, E. A., & Fleming, C. (2014). *Modern Conspiracy: The Importance of Being Paranoid.* Bloomsbury Academic.

Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi.* Ayrıntı Yayınları.

Kandinsky, W. (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine.* (G. Ekinci, Çev.) Altıkırkbeş Yayınları.

Kiarostami, A. (2015). Önsöz. G. Homayounpour içinde, *Tahran'da Psikanaliz Yapmak* (A. Mertan, Çev., s. 9-12). Everest Yayınları.

Kuçuradi, I. (2010). *Çağın Olayları Arasında.* Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Lacan, J. (1998). *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality The Limits of Love and Knowledge - Book XX Encore 1972-1973.* (J.-A. Miller, Dü., B. Fink, Y. Ertuğrul, & C. Turan, Çev.) W. W. Norton & Company.

Liktor, C. (2024, Ocak 12). Kör Noktada: Saklı Gerçekler. İstanbul. Mart 26, 2024 tarihinde https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/kor-noktada/ adresinden alındı

Lyon, D. (2013). Gözetim Toplumu. (G. Ayas, Dü.) *Sosyologca, 3*(5), 76-90.

Lyotard, J.-F. (2019). *Postmodern Durum.* (İ. Berkan, Çev.) BilgeSu Yayıncılık.

McGowan, T., & Kunkle, S. (2014). *Lacan ve Çağdaş Sinema.* (Y. Ertuğrul, & C. Turan, Çev.) Say Yayınları.

Mendel, G. (2000). *Babaya İsyan: Sosyopsikanalitik Bir Deneme.* (H. Portakal, Çev.) Cem Yayınevi.

Mijolla-Mellor, S. d. (2012). *Paranoya.* (I. Ergüden, Çev.) Dost Kitabevi Yayınları.

Morris, D. (1997). *Behind the Oval Office: Winning the Presidency in the Nineties.* Random House Publishing.

Nişanyan, S. (2018). *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi.* Liber Plus Yayınları.

Önderman, M. (2018). *Türkiye'de Paranoid Ethos.* VakıfBank Kültür Yayınları.

Özarslan, Z. (2016). Gözün İktidarı: Elektronik Gözetim Sistemleri. J. Bentham, C. Pease-Watkin, S. Werret, B. Çoban, Z. Özarslan, B. Çoban, & Z. Özarslan (Dü) içinde, *Panoptikon: Gözün İktidarı* (B. Çoban, & Z. Özarslan, Çev., s. 139-154). Su Yayınevi.

Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi.* İmge Kitabevi Yayınları.

Öztat, F. (2019). Gerçeklik, İktidar ve Beden Kavramları Işığında Matrix Filmi. *Selçuk İletişim Dergisi, 12*(1), 312-324. https://doi.org/10.18094/josc.470432

Preti, A., & Cella, M. (2010). *Paranoia in the "Normal" Population.* Nova Science Publishers.

Robins, R. S., & Post, J. M. (1997). *Political Paranoia The Psychopolitics of Hatred.* Yale University Press.

Rosanvallon, P. (2023). *Popülizm Yüzyılı: Tarih, Teori, Eleştiri.* (S. B. Çağlan, Çev.) Kırmızı Kedi Yayınevi.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek.* Metis Yayınları.

Susam, A. (2021). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema: 2000 Sonrası T ürkiye Belgesellerinde Gerçek - Temsil İlişkileri.* Ayrıntı Yayınları.

Torrey, E. F. (1995). *Surviving Schizophrenia: A Manual for Families, Consumers and Providers.* HarperPerennial Publishing.

Toscano, A. (2013). *Fanatizm: Bir Fikrin Kullanımları Üzerine.* (B. Özkul, Çev.) Metis Yayınları.

Turan, M. O. (2013). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. *Televizyon Haberlerinde MOBESE Görüntülerinin Kullanımı: Yeni Bir Tür mü, Kaynak mı?* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Watson, P. (2023). *Fikirler Tarihi: Ateşten Freud'a.* (K. Atakay, N. Elhuseyni, K. Genç, B. Pala, & B. Tırnakcı, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.

Wigen, E. (2024). Pandemi, Sokağa Çıkma Yasağı ve Bir İstifa: Türkiye'de COVID-19 Politikası. A. Yenen, E. J. Zürcher, A. Yenen, & E. J. Zürcher (Dü) içinde, *100 Kesitle Cumhuriyet Türkiyesi'nin 100 Yılı* (A. Selman, Çev., s. 569-574). İletişim Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction: In our century, the so-called 'Age of Anxiety', paranoia has become a rather 'normal' behaviour. When factors such as the domestic policies of the governments and the economic crisis are added to all these global developments, each country has started to develop its own paranoid cases. This is also inevitable for Turkey. The economic effects of both the pandemic and the earthquake disaster felt in ten cities are still continuing. For this reason, the reflections of the individual and social psychology of the people of the country can also manifest themselves in different ways. In particular, collective paranoia has been a concept frequently featured in Turkish films of this period. In Ayşe Polat's *In the Blind Spot* (2023), collective paranoia is treated as a phenomenon triggered by the destruction of collective memory.

Materials and Methods: Through the analysis of the film, this study aims to discuss collective paranoia as a social expression of the period. Two different methods will be used together in the study. Sociological analysis method will be used for the collective side of the paranoia in the film and psychoanalytical analysis method will be used for the individual side. The most important distinctions of sociological film analysis are that it does not see the film as the subjective expression of the director and does not emphasise the aesthetic features of the film (Özden, 2014, p. 154). Instead of these elements, the social conditions of the period in which the film was produced or the story takes place are moved to the centre of the criticism and a social perspective is tried to be created.

In addition, psychoanalytic analysis will be used to examine the character(s) in the film. 'Psychoanalysis is of particular interest to this study because of the way it deals with the relationship between the cultural and the psychic' (Toscano, 2013, p. 177). In this method of analysis, which is based on the theory of psychoanalysis, the traces of the director's mental world and the expression of his subconscious or the expression of the social, collective subconscious are pursued in the analysis of the films, and the films are handled just like a dream process, and the latent (implicit) content underlying the manifest (explicit) content of the films is tried to be revealed. In this study, rather 'expressions of the collective unconscious' will be analysed through this method (Özden, 2014, p. 179). From this point of view, the seven criteria that Robins and Post (1997, pp. 7-13) place in the mind of a person with paranoid personality disorder will be used as a key for psychoanalytic analysis in this study:

1- Suspicion

2- Centrality

3- Grandiosity

4- Hostility

5- Fear of Loss of Autonomy

6- Projection

7- Delusional Thinking

According to Mendel (2000, p. 410), the sociopsychoanalytic perspective, which is formed by blending the two methods in the study, is a more realistic method than psychoanalysis due to its sociological dimension, and even the examples presented by psychoanalysis need to be revised from a sociopsychoanalytic point of view.

Findings: The film *In the Blind Spot* begins with a story documenting the destruction of social memory. This memory, which the authority tries to destroy, resurfaces in an 'invisible' dimension in the film. Although social memory has not been destroyed, its reappearance has collective traumatic consequences. This situation, which can be summarised as collective paranoia, is the main issue of the film. In the film *In The Blınd Spot*, the subject emphasised as a social memory material is the "Saturday Mothers" (2024) protests. This is also the reason why the film begins with Hatice, who has been waiting for her missing son Baran for years. The fact that a German documentary crew wants to cover this issue and as a result the lawyer Eyüp, who tries to help them, is tortured and the two-person team is killed in their hotel room makes the subject of the film more political. In an age where everything can be

surveilled, the film depicts an authority that, as if security cameras (Turan, 2013) as the state's mechanism for surveillance of society were not enough, can place hidden cameras in any house it wants, can take anyone it wants from the street and torture them, does not want issues such as the Saturday Mothers to be investigated, and neutralises those who do. In the geography represented in the film and in such a climate, it is the most likely and the first thing that comes to mind that people doubt everything.

Discussion: According to the film analysed in the study, there is a connection between collective paranoia and social memory. The shift of the film's story from an individual axis to the social sphere can also be explained in line with this discourse. If personal memory is accepted as the root cause of individual paranoia, the root cause of collective paranoia will be social memory. Therefore, although at first it may seem like a film of individual paranoia, *In the Blind Spot* contains the representation of a collective paranoia. The reason for this is the 'surveillance' mechanisms used in the film. In the dinner scene, it is also learnt that the 'eye', which seems to be specific only to Zafer, is directed towards the society and authority in general. With this scene, surveillance as a mechanism of social control is brought to the agenda 'by whom, how, for what purpose and in line with what interests' (Dolgun, 2008, p. 23): In the film, the authority, which has the right to surveil everywhere, is itself controlled and surveilled through social memory.

Conclusion and Suggestions: The film *In the Blind Spot* is valuable because it presents the combination of 'surveillance and control', which has become more and more visible in modern times, as one of the main actors of collective paranoia. Designing this as the form of the film, director Ayşe Polat did not hesitate to move between different image formats throughout the film. In these times, when mobile phones have become a tool of collective paranoia, the film's placement of this device at the centre of the narrative through its effects such as surveillance, control, intimidation, suspicion, uncertainty and, of course, isolation, seems to be a very appropriate choice. In summary, the film In the Blind Spot tries to say that the 'gaze from above', which has turned into a mechanism of control and surveillance in social life, on the street, in public transport, even in our homes, is the main cause of collective paranoia produced through authority. This gaze, which is always in 'blind spots' due to its location, spreads out from that small and cramped space to the whole society through the things it shows, observes and controls. And the collective paranoia produced and multiplied in this way takes the gaze from the nooks and crannies to everywhere, while taking the individual and collective memory in society to blind spots.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

İdeolojiyi Meşrulaştırma ve Kamuoyu Oluşturma Aracı Olarak Sinema

Mustafa GÜNGÖR[1*] Meral SERARSLAN[2]

[1] Öğr. Gör. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Konya, Türkiye

[2] Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Konya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 02.10.2024
Kabul Tarihi: 30.11.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Dağ 2,
Dış Politika,
Kamuoyu,
Kahraman,
İdeoloji.

ÖZET

Kitle iletişim araçları kamuoyu oluşturma ve pekiştirme konusunda kullanılmaktadır. Medya, bu özelliği sayesinde birçok sorunda ve toplumsal krizde kitlelerin beklentilerine yanıt verebilmek amacıyla devreye girmiştir. Sinema da ortaya çıktığı günden bu yana kitleleri etkileme ve izleyiciye belirli bir düşünceyi kabul ettirme aracı olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda, sinema, izleyiciye yalnızca bir hikâye sunmakla kalmamakta; aynı zamanda, gerçek ile kurmaca arasındaki sınırları bulanıklaştırarak izleyicinin kendini bu dünyayla özdeşleştirmesine de zemin hazırlamaktadır. Perdede gördükleri karakterlerle özdeşleşen izleyiciler, filmden etkilenerek verilen mesajı daha kolay içselleştirmektedir. Gerçekliğin yanılsamalı bir biçimde algılanması, ideolojik olarak üretilen kurmaca filmlerin kitleler üzerinde derin etkiler yaratmasına neden olmaktadır. Bu durum, devletlerin de kendi iletmek istedikleri mesajları filmler aracılığıyla kitlelere ulaştırmaları sonucunu doğurmuştur. Türkiye'de de bu duruma benzer örnekler mevcuttur. Çalışmada, sinema ve politika ilişkisine örnek olması bakımından Dağ 2 filmi analiz edilmiştir. Dağ 2 filmi ve dönemin Türk dış politikası arasındaki ilişkiyi ve filmin neden üretildiğini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, Türk sinemasında da politik ve ideolojik özellikleri ön plana çıkan bir filmin hem geniş izleyici kitlesine ulaşıp beğenilebileceğini hem de devletin sinemayı kamuoyu oluşturma amacıyla destekleyebileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Çalışmada ideolojik analiz ve mizansen eleştirisi yöntemleri birlikte kullanılmıştır. İlgili analizler, Türk dış politikasını yönetenlerin söylemlerine benzer bir söylemin filmde de yer aldığı, bu söylemin mizansenle de desteklendiğini ortaya koymuştur. Ayrıca 2016'da vizyona giren Dağ 2 filminin, Türkiye'nin sınır ötesi operasyonlarına yönelik kamuoyu desteğini artırmak amacıyla kullanıldığı ve film aracılığıyla dönemin dış politikası lehine bir algı oluşturulmasının hedeflendiği anlaşılmıştır. Dağ 2'nin vizyona girdiği yıl en çok izlenen film olması, izleyicilerin doğrudan oy verdiği platformlarda da yüksek oy oranına sahip olması gibi parametreler göz önünde bulundurulduğunda kamuoyu oluşturma ve ideolojiyi meşrulaştırma bakımından izleyicide karşılık bulduğu değerlendirilmiştir.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Cinema As a Means of Legitimizing Ideology and Forming Public Opinion

Article Info

Received: 02.10.2024
Accepted: 30.11.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Dağ 2,
Foreign Policy,
Public Opinion,
Hero,
Ideology.

ABSTRACT

Mass media are used to form and consolidate public opinion. Thanks to this feature, the media has stepped in to respond to the expectations of the masses in many problems and moments of social crisis. Cinema has also been used as a means of influencing the masses and imposing a certain idea on the audience since the day it emerged. In this context, cinema not only presents a story to the audience; it also blurs the boundaries between reality and fiction, paving the way for the audience to identify with this world. Viewers who identify with the characters they see on screen are influenced by the film and internalize the message more easily. The illusionary perception of reality causes ideologically produced fictional films to have a profound effect on the masses. This situation has resulted in states conveying the messages they want to convey to the masses through movies. There are similar examples in Turkey. In this study, the film Dağ 2 is analyzed as an example of the relationship between cinema and politics. This study, which aims to reveal the relationship between the film Dağ 2 and the Turkish foreign policy of the period and why the film was produced, is important in terms of showing that a film with prominent political and ideological features in Turkish cinema can both reach and be appreciated by a wide audience and that the state can support cinema for the purpose of forming public opinion. In the study, ideological analysis and mise-en-scene criticism methods were used together. The related analyses revealed that a discourse similar to the discourses of those who manage Turkish foreign policy is also present in the film, and that this discourse is supported by the mise-en-scene. In addition, it was understood that the movie Dağ 2, which was released in 2016, was used to increase public support for Turkey's cross-border operations and that the film aimed to create a perception in favor of the foreign policy of the period. Considering the parameters such as the fact that Dağ 2 was the most watched movie in the year it was released and that it had a high voting rate on platforms where viewers voted directly, it was evaluated that it found a response from the audience in terms of forming public opinion and legitimizing the ideology.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Güngör, M., & Serarslan, M., (2024). İdeolojiyi meşrulaştırma ve kamuoyu oluşturma aracı olarak sinema. *Konya Sanat Dergisi*, 7, 305-326. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.55

***Sorumlu Yazar:** Mustafa GÜNGÖR, *mgungor@erbakan.edu.tr*

GİRİŞ

Toplumun bir kesimi ile ilgili düşünce ve inançlar kümesi olarak tanımlanabilecek olan ideolojilerin, belirli gruplara benimsetilmesi için kültürel temsiller kullanılmaktadır. Sinema da bu kültürel temsillerin ideoloji ile olan ilişkisi bağlamında önemli bir noktada durmaktadır. Pek çok ideolojiyi içinde barındıran sinema, egemen ideolojinin meşrulaştırıldığı ve yeniden üretildiği bir sanattır (Ersöz, 2011, s. 1; Sevimli & Bektaş, 2019, s. 198). Egemen ideoloji, toplumsal gerçekliği kendi çıkarları doğrultusunda yeniden yapılandırarak, bu çıkarları toplumun genel yararına hizmet ediyormuş gibi göstermektedir. Bu süreçte, ideolojik aygıtlar olarak kullanılan filmler, bireylerin bu ideolojik inşaya gönüllü olarak katılmalarını sağlamada önemli bir rol oynamaktadır (Aktaş, 2018). Filmlerdeki karakterle özdeşleşen seyircilerin, ideolojiyi benimsemesi de kolaylaşmaktadır.

Sinema seyircisi filmde gördüğü karakterlerin, oyuncunun, olayın; hayali olduğunu bilmekte ancak seyrettiği hikâyenin gizemine kapılmaktadır. Sinemanın izleyici üzerinde bıraktığı bu etkiyi iyi bilen Amerikan sinema endüstrisi bir devlet ideolojisi ile birlikte, ürettikleri filmlerin dünyanın dört bir tarafına gidebilmesi için tüm gayretleri sarf etmiştir. Günümüzde Amerika, kendi kültürünü ve ideolojisini sinema vasıtasıyla dünyaya rahatlıkla yaymaktadır (Pilgi & Özsoy, 2022, s. 90). Yani sinema, devletler tarafından politik bir araç olarak kullanılmaktadır.

Sinema ve politika arasında sıkı sıkıya bir bağ bulunmaktadır. Hatta tüm filmlerin öyle ya da böyle politik olduğunu söylemek mümkündür. Politik kavramı her zaman ve durumda aynı anlamda kullanılmasa da bu durum filmlerin hepsinin bir şekilde politik olduğu gerçeğini değiştirmemektedir (Wayne, 2001, s. 1). Sinemanın sosyopolitik bir yönü bulunmaktadır. Filmin insan deneyimiyle nasıl bütünleştiği ve onu nasıl yansıttığı sosyopolitik perspektifte ele alınmaktadır. Sinemanın psikopolitik perspektifinde ise izleyicilerin kişisel olarak film ile nasıl ilişki kurduğu açıklanmaktadır. Günümüzde popülerliğiyle ağırlığını hissettiren sinema, sosyopolitik bağlamda modern kültürde önemli bir yerde bulunmaktadır. Gerçekliğe uygun etkili sunum özelliği, sinemayı psikopolitik açıdan seyircilerde büyük etki oluşturan bir araç haline getirmiştir (Monaco, 2002, s. 249). Filmlerle saf gerçekliği aktarmak imkânsız olsa da filmlerin izleyici üzerindeki etkilerini çok geniş çerçevede değerlendirmek mümkündür (Toydemir, 2021a, s. 99).

Sinema, izleyiciyi harekete geçirebilmektedir. Bu etki gücü Birinci Dünya Savaşı'ndan beri bilinmekte ve iktidardakiler kendi halklarına uyguladıkları propagandada sinemayı bir araç olarak kullanmaktadır (Ersöz, 2011, s. 102; Sönmez, 2023). Bu propaganda aracı olma durumu uluslararası kamuoyu söz konusu olduğunda da geçerlidir. Devletler, uluslararası kamuoyunu çıkarları doğrultusunda şekillendirmek için sinemayı bir araç olarak görmektedir (Akbaş, 2022). Teknoloji, savaş ve sinema ile sinema ve propaganda arasında ayrılmaz bağlantılar bulunmaktadır. Öyle ki kameranın var olduğu ilk savaşta bile sinema, propaganda işlevi görmüştür (Stojanova, 2017). Yılmaz (2020) da araştırmasında sinemanın propaganda aracı yapıldığı, 1990 sonrası Hollywood filmlerinin; kitleleri etkilediği, ayrıca iletilerin kendi görüşlerine uyumlu biçimde tasarlanarak farklı toplumlara sinema vasıtasıyla benimsetilebildiği sonucuna ulaşmıştır.

Türkiye'de son yıllarda çekilen filmlerde devletin ideolojisi ile iç ve dış politikadaki uygulamalarının kamuoyuna benimsetilmesi için sinemanın kullanıldığı görülmektedir. *Dağ 2* filmi bu anlamda önemli bir örnek teşkil etmektedir. Türkiye'de 30 Eylül 2013'te Bakanlar Kurulu kararıyla DEAŞ terör örgütü olarak tanımlanmıştır (Türkiye'nin DEAŞ ile Mücadelesi, 2017). Ancak filmin senaryosunun yazıldığı dönemde kamuoyunun DEAŞ konusunda yeterince bilgi sahibi olmadığı bilinmektedir. Film vizyona girdiği dönemde ise Türkiye'de onlarca insanın hayatını kaybettiği terör saldırılarının bu örgüt tarafından yapıldığı hükümet yetkilileri ve haber ajansları tarafından açıklanmıştır (Erkmen, 2024). Bu süreçte sınır ötesi operasyonlar konusunda kamuoyunda bu operasyonlara yönelik

eleştiriler zaman zaman dillendirilmiştir. Hükümet yetkilileri tarafından da sınır ötesi operasyonlarının gerekliliği farklı mecralar vasıtasıyla açıklanmış ve kamuoyu ikna edilmeye çalışılmıştır (Çavuşoğlu, 2016a). Politikaların kamuoyuna benimsetilmesinde kullanılan sinema da Türkiye'de ikna araçları arasındadır.

Dağ 2 filmi ve dönemin Türk dış politikası arasındaki ilişkiyi ve filmin neden üretildiğini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, politik ve ideolojik özellikleri ön plana çıkan filmin geniş izleyici kitlesine ulaşıp beğeni topladığını farklı parametrelerle gösterirken Türk sinemasının da kamuoyu oluşturma bağlamındaki başarısını tartışmaktadır. Filmin, Türkiye'nin sınır ötesi operasyonlarına yönelik kamuoyu desteğini artırmak amacıyla kullanıldığı ve dış politika lehine bir algı oluşturduğu çalışmanın önemli çıktıları arasında yer almaktadır.

Çalışma kapsamında ilk olarak sinema ve ideoloji ilişkisi açıklanmış sonrasında filmin üretildiği dönemdeki dış politika ile çalışmanın yöntemi hakkında bilgi verilmiştir. Daha sonra ideolojik analiz ve mizansen eleştirisi neticesinde elde edilen bulgular bu literatür doğrultusunda tartışılmış ve nihayetinde film ile Türk dış politikası arasındaki bağlantıya ilişkin değerlendirme yapılmıştır.

İdeoloji Taşıyıcısı Olarak Sinema

Filmler, toplumsal yaşamı yorumlayıp değerlendirdikten sonra genellikle ideolojik bir mesaj yansıtmaktadır. Sembolik bir araç olan filmler; inançları, tutumları, değerleri, normları veya duyguları yönlendirerek ve değiştirerek izleyicileri etkileyebilmektedir. Sinema anlatısı, bir değer çelişkisinin veya kültürel çatışmaların çözümünü sunmaktadır. Dolayısıyla, filmler genellikle ideolojik olarak yorumlanabilmektedir (Getz, 2016).

Kültürel çalışmalar, filmlerin içinde bulunduğu popüler kültürü; ideolojik müzakere alanı olarak ele almaktadır. Sinema tarihçileri de filmin ideolojik bir araç olduğunu, özellikle totaliter rejimlerde propaganda amacıyla kullanıldığını kabul etmektedir. Liberal demokrasilerde de filmler, egemen sınıfların çıkarlarını destekleyen bir uzlaşı ideolojisini teşvik etmesiyle kendini göstermektedir. Örneğin, İngiliz sineması ve Hollywood'u bu bağlamda değerlendirmek mümkündür (Chapman, 2003).

Devletler dış politikadaki amaçlarına ulaşmak için sinemadan yararlanmaktadır. Bu bağlamda ABD, Hollywood'u; özellikle ikinci dünya savaşından sonra kapitalist ideolojisini ve yaşam tarzını yaymak, uluslararası politikalarını meşrulaştırmak için bir araç olarak kullanmış ve sinema vasıtasıyla uluslararası kamuoyunu etkilemiştir (Akbaş, 2022, s. 212).

Sinema; devletler, hükümetler, siyasi partiler ve çeşitli güç merkezleri tarafından gerek kamuoyu oluşturma gerekse propaganda aracı olarak kullanılmaktadır. Kendi ideolojik fikirlerini halka benimsetmek ve gerektiğinde kitleleri yönlendirmek isteyenler, sinemayı amaçlarına ulaşmak için bir yol olarak görmüştür (Kanıpek & Balıkçıoğlu, 2013, s. 2). Öyle ki Sovyet Rusya'da sinema, bizzat devlet tarafından ilgilenilen ve geliştirilmeye çalışılan bir sanat olmuştur. Devletin sinema ile bizzat ilgilenmesinin nedeni ise sinemanın kitlelere ulaşma ve etkileme potansiyelinin diğer sanatlardan daha çok olduğunu düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Dönemin koşullarında sinema, devrimin etkili bir aracı olarak görülmüştür. Sovyet hükümeti sinemayı, bir iletişim ve propaganda aracı şeklinde değerlendirmiş, fikirlerini geniş kitlelere ulaştırmak için sinemadan faydalanmıştır (Coşkun, 2003, s. 45-47).

Sovyet sinemasında, devrimin kitlelere yayılması, sanatın toplumsal işlevi olarak görülmüş ve filmler bu amaç doğrultusunda yapılmıştır. 1920'lerin sonlarından itibaren tüm sanatlarda ve sinemada, önceden belirlenen politikalara uygun, sosyalist gerçekçilik anlayışı içerisinde ürünlerin oluşturulması zorunlu kılınmıştır. 1919-1921 yıllarında yapılan sınırlı sayıdaki filmler, devrimci temalarla üretilmiştir. 1920'lerin sonlarında Sovyet sineması çok yönlü, coşkulu ve yaratıcı bir yapıya bürünmüştür. Bu

yıllarda sinema, tüm yönleriyle devrimin hizmetine sunulmuştur. 1930'ların sonlarına doğru ise merkezi olarak belirlenmiş standartlara uygun yapıtlar, Sovyet sanat ortamına hâkim olmuştur (Abisel, 2003, s. 208-215). Sinema farklı ülkelerde benzer amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır.

Nazi Almanyası'nda propaganda, kamuoyunu etkilemek amacıyla kullanılan bir araç olmakla birlikte ideolojik bir aygıt şeklinde savaşın seyrini şekillendiren bir unsur haline gelmiş ve sinemayı kullanmıştır. Bu süreçte, Joseph Goebbels'in liderliğinde yürütülen sistematik çalışmalarla sinema, Nasyonal Sosyalist ideolojinin geniş kitlelere benimsetilmesi, muhaliflerin marjinalleştirilmesi ve ideolojik düşmanların etkisiz hale getirilmesi için etkin bir yöntem olarak kullanılmıştır. Sinemanın büyük bir kitleye ulaşma potansiyeli nedeniyle, Nazi propagandası için önemli bir araç haline gelmesi sağlanmıştır (Sarıtaş, 2018, s. 345-346).

Pek çok ideoloji, icat edildiği tarihten günümüze kadar sinemayı kendi istekleri doğrultusunda kullanmıştır. Bir ideoloji taşıyıcısı olarak görülen sinema, düşüncelerin insanlara benimsetilmesi için etkili bir araç olarak halen hizmet vermektedir (Varol, 2016, s. 148). İktidarın ideoloji etrafında şekillendirdiği söylem, bireylere iyi ve kötü kavramları üzerine düşünme olanağı sunar; ancak bu süreç genellikle iktidarın ya da ilgili sınıfın yeniden inşa edilmesine neden olmaktadır. Sinemada da benzer bir durum gözlenmektedir. Sinema, hem karakterler arası diyaloglar hem de kurgu, çekim ölçekleri ve açılar gibi teknik yapılarla iktidarı yeniden üretmekte ve bu süreci sıradanlaştırmaktadır (Aytekin, 2018). Sinema bu süreçteki başarısını izleyiciyi etkilemedeki gücünden almaktadır.

Filmler, içlerinde binlerce imge barındıran anlatı araçlarıdır (Toydemir & Karakoç, 2023, s. 9). Sinemada imgeler yoluyla geniş anlamlar oluşturulabilmektedir. Sinema seyircisinin gördüğü görüntüler belleğinde bir iz bırakmaktadır (Toydemir, 2021b, s. 118). Sinemanın bu gücünü ülkeler kendi ideolojilerini benimsetmek için kullanmaktadır. Dünyadaki en büyük film endüstrilerinden biri olan Hollywood da Amerikan ideolojisi doğrultusunda pek çok film üretmektedir.

Hollywood filmleri, yalnızca sinema endüstrisinin geleneksel yapısının bir ürünü değildir. Aynı zamanda o dönemin siyasi gündemlerinin ve ideolojik çatışmalarının bir yansımasıdır. Filmler, dönemin siyasi kültürünün bir parçası olarak bu gündemleri hem onaylamakta hem de eleştirmektedir. Özellikle 1980'lerin Amerikan sineması, yoğun ve belirgin temsil biçimleriyle dönemin siyasi çekişmeleri ve ideolojik çatışmalarına yanıt vermiştir (Prince, 1992). Filmlerde kullanılan eleştirinin asıl sebebi de daha büyük eleştirilerden kaçınmaktır. Bunun için de sinema bir araç olarak görülmektedir.

Hollywood filmleri başlangıçtan bu yana, belirli bir anda, toplumsal olarak kabul edilebilir olan bakış açılarının bir yansıması olarak hizmet etmiştir. Günümüzde film yapımcıları ve film stüdyoları, daha geniş siyasi mesajları meşrulaştırmanın bir yolu olarak genellikle hafif bir şekilde küçümseme yöntemini kullanmaktadır. Başka bir deyişle, seyircinin çok daha sert eleştirilerinden kaçınmak için kendilerini eleştirmektedir (Vučković, 2024).

Hollywood; sinema seyircisine anlattığı öykü vasıtasıyla bir ideolojiyi taşımakta ve aktardığı ideolojiyi izleyicinin bilinçaltına yerleştirmektedir. Hollwood sinemasının kitleleri etkilemesi ve bir ideolojiyi izleyiciye benimsetmesi neticesinde; pek çok insan Amerika'nın üstün olduğunu, Amerikan vatandaşı olmanın ayrıcalıklı bir konumda bulunmak anlamına geldiğini düşünmektedir (Serarslan & Özgür, 2011, s. 32).

Hollywood örneğinde görüldüğü gibi sinema, egemen ideoloji tarafından yönlendirilmekte ve kullanılmaktadır. Genel anlamda sanatın, özel anlamda da sinemanın egemen ideolojinden tamamen bağımsız olması pek mümkün görünmemektedir. Ancak egemen ideolojinin de toplumdan bağımsız olduğu söylenemez (Adanır, 2003, s. 31).

Sinema ve toplumsal ideoloji birbiriyle sıkı ilişki içerisindedir. Yinelemelere dayalı olan ve

aşinalık oluşturan tür filmleri ise en etkili ideoloji taşıyıcısıdır. Toplumdan bağımsız olmayan sinema filmleri, içinde bulunduğu ortamdaki değişimlerden etkilenmektedir. Filmler bir taraftan ideolojinin sunumuna aracılık etmekte diğer taraftan da toplumsal değişime karşı direnç gösterememekte ve değişimlerden etkilenmektedir (Ryan & Kellner, 2010, s. 128).

İdeolojik bir araç olarak tanımlanan sinema, propaganda amacıyla kullanılmakta ve toplumu önemli ölçüde etkileme potansiyeline sahip olmaktadır. Türkiye'de de bu bağlamda, çeşitli ideolojilerin kitlelere benimsetilmesine yönelik örnekler bulunmaktadır. Son yıllarda, Türkiye'nin dış politika ve iç güvenlik politikaları çerçevesinde yapılan sinema eserleri, bu politikaların topluma benimsetilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. *Dağ 2* filmi de bu yönüyle analiz edilebilecek bir film niteliğindedir. Bu filmi anlamak için, üretildiği dönemde Türkiye'nin dış politikasındaki gelişmelere bakmak gerekmektedir.

Dağ 2 Filminin Üretildiği Dönemde Türkiye'nin Dış Politikası

Kamuoyunda ilk olarak IŞİD adıyla tanınan daha sonra DEAŞ şeklinde yeniden adlandırılan terör örgütü, Batı ülkeleri ve Türk liderleri tarafından güvenliği tehdit edici bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Türkiye'nin sınır komşuları olan Irak ve Suriye'de bu örgüt pek çok terör eylemi yapmıştır. Dönemin hükümet üyeleri tarafından belirtildiği üzere bu eylemlerden en çok etkilenen ülkelerden biri olan Türkiye; havadan ve sınır ötesi operasyonlarla karadan, örgüte müdahale etmiştir (Çavuşoğlu, 2016a, s. 76-83). Ancak Türkiye'nin sınır ötesi operasyonlarını ve bu konudaki dış politikasını muhalefet zaman zaman eleştirmiştir.

Başbakanlık tarafından 2013 yılının Ekim ayında meclise gönderilen tezkerede "Ulusal güvenliğimize yönelik Suriye kaynaklı açık ve yakın tehdit oluşturan her türlü eyleme karşı, uluslararası hukuktan kaynaklanan haklarımız doğrultusunda gereken tedbirlerin alınmasını zorunlu kılmaktadır." (Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurul Tutanağı, 2013, s. 13) ifadelerine yer verilmiştir.

Tezkerenin görüşmeleri sırasında dönemin ana muhalefet partisi adına söz alan bir milletvekili dış politika hakkında şu eleştirileri dile getirmiştir:

> *"AKP Hükûmetinin iki buçuk yıldır izlediği Suriye politikasına baktığımızda bu görevin gerektirdiği sorumluluk ve bilincin izlerine rastlayamıyoruz. Adalet ve Kalkınma Partisi mezhep eksenli, feraset ve öngörüden yoksun, geçersiz varsayım ve beklentilerle şekillenen, maceraperest ve sorumsuz bir Suriye politikası izlemektedir. Uyarılara ve artık kendilerinin de kabul ettikleri yalnızlığa rağmen bu politika inatla sürdürülmektedir. AKP iktidarı halkımızın can ve mal güvenliğine büyük zararlar vermeye devam ettiği gibi, ülkemizi bir savaş felaketinin de eşiğine getirmiştir" (Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurul Tutanağı, 2013, s. 15).*

Suriye'deki sorunlar devam ettiği süre boyunca bu konuyla alakalı Türkiye'de de ciddi tartışmalar yaşanmıştır. Türkiye'nin, gerek Suriye'ye yönelik müdahaleleri gerekse Suriye'den gelen sığınmacılar konusundaki tutumu, yıllarca ülke gündemini meşgul etmiştir. Muhalefet zaman zaman hükumetin tutumunu eleştirse de hükumet üyeleri Suriye politikalarının doğru olduğu yönünde bu eleştirilere cevap vermiştir.

Dönemin Dışişleri Bakanı Mevlüt Çavuşoğlu, 5 Mart 2016 tarihinde TBMM Genel Kurul'unda yaptığı, Hükümetin dış politika hedeflerine, uygulamalarına ve güncel konulara ilişkin değerlendirmelerini içeren takdimde DEAŞ'ın bölgesel ve uluslararası barışı tehdit ettiğini belirtmiştir (Çavuşoğlu, 2016a, s. 76-83). Bakanın açıklamaları *Dağ 2* filminin senaryosunun yazıldığı dönemde DEAŞ'ın durumunu ve bu örgütle ilgili gerek ulusal gerekse uluslararası düzeyde alınan tedbirleri içermektedir.

Bakan açıklamasında, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin 24 Temmuz 2015'ten itibaren Suriye içindeki belirli DEAŞ unsurlarına müdahale ettiğini belirtmiştir. Irak'taki DEAŞ işgalinden de Türkiye ve Türkmenlerin ciddi anlamda etkilendiğini söyleyen Bakan, Türkiye'nin Irak'taki Başika Kampı'na DEAŞ tarafından yapılan saldırı neticesinde TSK personelinin yaralandığını dile getirmiştir. Türkiye'nin Irak politikasında Türkmenlerin ayrı bir yerinin bulunduğunu dile getiren Bakan, Türkmenlerin huzur ve güvenliği için de Türkiye'nin önemli tedbirler aldığını açıklamıştır (Çavuşoğlu, 2016a, s. 76-83).

Bakan, 9 Aralık 2016'da TBMM Genel Kurulu'nda; 24 Ağustos 2016'da başlayan, Fırat Kalkanı Harekâtı operasyonuyla Suriye'deki muhaliflere DEAŞ'la mücadelelerinde destek verildiğini ve 2 bin km²'ye yakın bir alanın terörist unsurlardan arındırıldığını açıklamıştır. Irak'ta da DEAŞ'la mücadele konusunda önemli kazanımların elde edildiğini söyleyen Çavuşoğlu, Anbar Vilayeti'nin büyük bölümünün terör örgütünün elinden kurtarıldığını ve Musul'un kurtarılması için 17 Ekim 2016 günü operasyon başlatıldığını dile getirmiştir (Çavuşoğlu, 2016b, s. 84-88).

Türkiye'nin komşularıyla olan ilişkisi ve aldığı kararların yanında, bölgede etkin olan diğer ülkelerin tutumlarının bilinmesi de film analizinin sağlıklı yapılabilmesi açısından önemlidir. Bu anlamda farklı ülkelerin Suriye üzerindeki politikasını ortaya koymak gerekmektedir.

Rusya - ABD ve Türkiye'nin Suriye Politikası

Orta Doğu, stratejik konumu nedeniyle tarih boyunca küresel güçlerin ilgi odağı olmuştur ve Rusya da bu bağlamda Suriye'ye yönelik çeşitli müdahalelerde bulunmuştur. İki ülke arasındaki askeri ve teknik iş birliği, 1956'da imzalanan anlaşmayla başlamış ve Rusya'nın Suriye'ye sağladığı askeri destek ve silah satışlarıyla güçlenmiştir. Bu ilişkide, Akdeniz'deki Tartus Limanı'nda yer alan Rus askeri üssü ve Suriye'nin jeopolitik önemi, Moskova'nın bölgedeki stratejik çıkarlarının merkezinde yer almaktadır. Rusya, Suriye yönetimini destekleyerek hem ABD'nin bölgedeki etkisini dengelemeyi hem de tek kutuplu bir dünya düzenini reddetmeyi amaçlamaktadır (Ağır & Takar, 2016, s. 301-302).

Rusya için stratejik öneme sahip olan Suriye'nin bazı politikaları, Türkiye'de sorunlar yaşanmasına neden olmuştur. Suriye'de iktidar olan Baas Partisi'nin, Türkiye'ye yönelik bazı faaliyetleri iki ülke arasındaki ilişkilerin gerilmesine neden olmuştur. Baas Partisi Türkiye'ye karşı zaman zaman düşmanca bir tavır almıştır (Sarı, 2015, s. 16). Suriye ve Türkiye arasındaki ilişkiler sadece iki ülkeyi değil dolaylı yoldan Rusya'yı da etkilemektedir.

Türkiye-Rusya ilişkileri, Osmanlı ve Çarlık Rusyası dönemlerindeki çatışma odaklı tarihin ardından, 1917 Devrimi'yle Sovyet Rusya'nın Türkiye için tehdit olmaktan çıkması ve Kurtuluş Savaşı sırasında destek sağlamasıyla yeni bir döneme girmiştir. Ancak, İkinci Dünya Savaşı sonrasında başlayan Soğuk Savaş döneminde ilişkiler yeniden gerginleşmiştir. Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla 1990'lardan itibaren iş birliği, özellikle ekonomik ve ticari alanda artmış; buna rağmen, tarihsel ve jeopolitik faktörler, ilişkilerin kırılganlığını korumuştur (Yılmaz M. E., 2023).

Türkiye-Rusya ilişkileri tarihsel olarak dalgalı bir seyir izlemiştir; bazı dönemlerde iş birliği ve olumlu gelişmeler görülürken, bazı zamanlarda ise gerilimler yaşanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra ilişkiler başlangıçta olumlu bir yönde ilerlemiştir, ancak Soğuk Savaş dönemi bu durumu tersine çevirmiştir. 1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından ise ekonomik ve ticari ilişkilerde önemli bir canlanma yaşanmış, bu da 2000'li yıllarda siyasi ilişkilerin de iyileşmesine katkı sağlamıştır (Özbay, 2011, s. 36-37). İki ülke arasındaki ilişkilerdeki seyir zaman zaman başka devletlerin bölgedeki faaliyetlerinden de etkilenmiştir.

ABD ve Batılı müttefiklerin Türkiye'ye yönelik politikaları ve terör örgütleri hakkındaki tutumları, Türkiye-Rusya ilişkilerinin gelişmesine sebep olan unsurlar arasında yer almaktadır.

Türkiye'nin bölgesel çıkarları doğrultusunda Rusya'nın attığı bazı adımların tehdit oluşturabileceği ve iki ülke arasında çıkar çatışmalarının var olduğu da bilinmektedir (Özkan, 2023, s. 254).

Türkiye – Rusya arasındaki ilişkiler 2014 yılında Kırım'ın Rusya'ya bağlanması neticesinde gerilmiştir. Türkiye bu durumu sert bir şekilde eleştirmiştir. 2015 yılının Kasım ayında yaşanan uçak krizi [1]neticesinde ise iki ülke arasındaki ilişkiler durma noktasına gelmiştir. Olay sonrasında Türkiye'ye ekonomik açıdan yaptırımlar uygulanmış ve ticari ilişkiler olumsuz etkilenmiştir (Abdullah & Babaç, 2016, s. 2136 – 2140). Türkiye ile Rusya arasındaki ilişkilerin seyrini belirleyen pek çok unsur vardır. Öyle ki diğer devletlerin Türkiye ile Rusyanın içinde bulunduğu coğrafyadaki politikaları, buralardaki; ekonomik, politik, stratejik vb. gelişmeler, ilişkilerin olumlu ya da olumsuz yönde ilerlemesine yol açabilmektedir.

Türkiye, Rusya ve ABD'nin Suriye ile ilgili tutumları farklılık göstermektedir. ABD, Esad'ın gitmesini istemekte, Rusya ise sorunları Suriye'nin iç meselesi olarak görüp başka bir ülkenin müdahale etmesini istememektedir. Türkiye ise Suriye'deki olayların başladığı yıllarda ABD ve Rusya ile ilişkilerini zarar görmeyecek şekilde hassas dengeler üzerinde sürdürmektedir (Deniz, 2013, s. 322).

Suriye'deki gelişmeler, Türkiye, Rusya ve ABD'nin farklı stratejik yaklaşımlar sergilediği bir güç mücadelesi alanı olarak öne çıkmaktadır. ABD, Esad rejiminin sona ermesini desteklerken; Rusya, hükümeti koruyarak dış müdahalelere karşı çıkmaktadır. Türkiye ise Suriye'nin kuzeyindeki güvenlik endişeleri doğrultusunda, iki ülkeyle ilişkilerini dengede tutarak hareket etmeye çalışmıştır. Türkiye, komşu ülkelerini de ilgilendiren kararlarını dünyaya ve kendi vatandaşlarına benimsetmek için sinemayı kullanmıştır. Sinemanın nasıl kullanıldığı, politika ve sinema ilişkisinin nasıl gerçekleştiği gibi konular çalışmanın uygulama bölümünde değerlendirilmiştir.

AMAÇ ve YÖNTEM

Sinema ve politika birbirlerinden etkilenmektedir. Filmler vasıtasıyla kitleler yönlendirilebilmektedir. Dünyada buna örnek pek çok film bulunmakta ve çekilmektedir. Hollywood'da çekilen birçok film, farklı kahramanlık hikâyelerini anlatmaktadır. Bu filmler aracılığıyla izleyiciye, Amerikan ideolojisi ve dünya görüşü aktarılmak istenmektedir. Genellikle Amerika'nın, haksızlığa uğrayanların yanında yer aldığı ve adaletsizliğe karşı durduğu mesajı öne çıkarılmaktadır. Ayrıca, bu filmler aracılığıyla Amerika'nın müdahale ettiği bölgelere barış ve düzen getirdiği algısı oluşturulmaktadır. Benzer şekilde, kahramanlık temalı film örnekleri yalnızca ABD'de değil, Türk sinemasında da çekilmektedir. Bu filmler, farklı yönleriyle çeşitli araştırmalara konu olmuştur. Bu çalışmada ise sinema ile politika arasındaki ilişki, seçilen bir örnek film üzerinden incelenmiştir.

Çalışmanın evrenini politik Türk filmleri oluşturmaktadır. Örneklem olarak ise *Dağ 2* filmi belirlenmiştir. Örneklem belirleme yöntemi ise olasılıksız örnekleme yöntemlerinden amaçlı örneklemedir. Bu yöntemde araştırmanın amacına en uygun yanıtı verebilecek objeler seçilir (Aziz, 2020, ss. 51-52). *Dağ 2* filminin vizyona girdiği dönem itibariyle dış politika ile ilişkisi ve büyük kitlelere ulaşması bağlamında sinema - politika ilişkisine önemli bir örnek teşkil ettiği için örneklem olarak belirlenmiştir.

Dağ 2 filmi, Türk dış politikasına yönelik çeşitli eleştirilerin gündemde olduğu bir dönemde çekilmiş ve vizyona girmiştir. Film, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin desteğiyle çekilmiş olup, Türkiye'nin

[1] Türkiye'nin Suriye sınırındaki hava sahasını ihlal ettiği gerekçesiyle bir Rus uçağını düşürmesi, iki ülke arasında ciddi bir krize yol açtı. Bu olay, Türk-Rus ilişkilerinde derin bir gerginlik yarattı ve Türkiye'nin uluslararası hukuka dayandığına dair açıklamaları, Rusya'nın tepkileriyle karşılandı. Kriz, iki ülkenin siyasi ve ekonomik ilişkilerini olumsuz etkiledi (bkz.: https://www.ntv.com.tr/dunya/ucak-krizi-sonrasi-turk-rus-iliskilerinde-neler-yasandi,nqUpARHsW0Sizw9Jx9LgZQ).

terörle mücadele operasyonlarını konu alır. Türk Özel Kuvvetleri'nin bir kurtarma operasyonunu işleyen filmde, milliyetçilik, kahramanlık, fedakârlık gibi temalar ön plandadır. Filmin bu dönemde vizyona girmesi, kamuoyunda belirli bir algı oluşturmayı amaçladığı şeklinde yorumlanabilir. 2016 yılında vizyona giren *Dağ 2'*nin, aynı yıl Türkiye'de en çok izlenen film olması ve izleyicilerden aldığı yüksek puanlar, filmin izlerkitle tarafından beğeni topladığını göstermektedir. Bununla birlikte filmin tüm zamanlarda en çok izlenenler listesinde de önemli bir sıralamada olması; sinema - politika ilişkisini ve izleyicinin filmlerle ne derece etkilenebileceğini dolayısıyla benimsetilmek istenen ideolojinin ne denli başarılı olabileceğine ilişkin önemli fikir vermesi bakımından Dağ 2 filmi araştırma için tercih edilmiştir. Bu çalışma ile "Dağ 2 filmi ve filmin vizyona girdiği dönemin Türk Dış Politikası arasında ilişki var mıdır?" sorusuna cevap aranmıştır.

Dağ 2 filmi vizyona girdiği dönemde büyük bir izleyici kitlesine erişmiş ve kitlelerin beğenisini toplamayı başarmıştır. Böylece filmde verilen mesajlar geniş kitlelere ulaşmıştır. Bu çalışmada filmde ön plana çıkan mesajların neler olduğu ve bu mesajların dönemin Türk Dış Politikası ile ilişkisi araştırılmıştır. Çalışma, sinema ve politika arasındaki ilişkinin nasıl gerçekleştiğini *Dağ 2* filmi özelinde ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaca ulaşmak için film, farklı yönleriyle analiz edilmiştir.

Bir filmin analiz edilmesinde pek çok yöntem bulunmaktadır. Bazen birkaç yöntem bir arada kullanılabilmektedir. *Dağ 2* filminin analizinde ise egemen ideolojinin film üzerindeki yansımalarını anlamak amacıyla ideolojik çözümleme uygulanmıştır. Ayrıca çerçevenin içerisinde olanlar ve onların sunuluş yöntemi ile ideoloji arasındaki ilişkiyi anlamak için mizansen analizine başvurulmuştur. Mizansen analizi ile özellikle ideolojiyi pekiştirmek için mizansenin nasıl oluşturulduğu araştırılmıştır.

İdeolojik film eleştirisine göre filmler, toplumun ve çekildiği dönemin bir yansımasıdır. İdeolojik eleştiride sosyoekonomik temellere sahip altyapı ilişkilerinin üst yapı ürünü olarak filmleri ideolojik belirlemelere vurgu yaparak araştırılmaktadır. Gerçeğe benzer görünümlerin bütününün ideoloji olarak tanımlanması durumunda sinema; ekrana taşıdığı ideolojiyi kuvvetlendirmekte, onu bir gerçekmiş gibi sunmaktadır. İdeolojik yaklaşım, sinema aygıtının icadını ve günümüze kadarki gelişimini ideolojik ve ekonomik nedenlere bağlamaktadır. Bu görüşe göre filmler egemen ideolojinin belirlediği 'ruhsal vekalet aracı' şeklinde tanımlanmaktadır. Bununla birlikte ideolojik film çözümlemesi, bir anlatı aracı olarak filmlerin mevcut sosyal ilişkileri desteklemeleri ve yeniden inşa etmeleri bağlamında gördükleri işlevleri de açıklamaya çalışmaktadır (Özden, 2004, s. 165-177). Bu çözümleme yöntemi filmlerde yüzeydeki anlamların yanı sıra örtük olan mesajlar ve anlatı öğeleriyle de ilgilenmektedir (Çöm & Toydemir, 2022, s. 1153).

Sinemanın izleyiciye verdiği mesaj içerikleriyle sınırlı değildir. Filmler, pek çok açıdan sunuluş biçimiyle de sinema seyircisine bazı mesajlar vermektedir. Sahneye koyma anlamına gelen mizansen, sinemada çerçevenin içerisinde olanları ve onların sunuluş yöntemini kapsamaktadır. Çerçevenin içerisinde ışık, kostüm, dekor ve oyuncular gibi unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurların birbirleri ile olan ilişkilerinin yanında kamera ile olan ilişkisi de mizanseni kapsamaktadır. Mizansen ayrıca kamera hareketleri ve özel lens kullanımı gibi diğer fotoğrafik unsurları da içermektedir. Mizansen bu nedenle hem izleyicinin görebildiğini hem de sinemanın izleyicinin görmesini istediği unsurları sunuş yöntemini kapsamaktadır (Gibbs, 2003, s. 5).

Çalışmanın amacı doğrultusunda bahsedilen bu analiz yöntemleri ile film eleştirisi gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın amacı, "*Dağ 2* filmi ve dönemin Türk dış politikası arasındaki ilişkiyi" ve "filmin neden üretildiğini" anlamaya çalışmaktır. Bu amaçlar doğrultusunda aşağıdaki araştırma sorularına cevap aranmıştır.

Araştırma Sorusu 1: *Dağ 2* filmi ile dönemin Türk dış politikası arasında ilişki var mıdır?

Araştırma Sorusu 2: *Dağ 2* filmi, sınır ötesi askeri operasyonların gerekliliği konusunda kamuoyunu ikna etmeyi amaçlamakta mıdır?

Araştırma Sorusu 3: *Dağ 2* filmi, dış politikada alınan kararlar hakkında izleyiciyi ikna etme amacıyla mizansen unsurlarını kullanmış mıdır?

Araştırma Sorusu 4: *Dağ 2* filmi, askeri operasyonları ve kahramanlık hikayelerini ele alarak milliyetçi duyguları canlandırmakta ve bu bağlamda devlet politikalarına yönelik desteği artırmayı amaçlamakta mıdır?

BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın ikinci bölümünde *Dağ 2* filmi üzerine ideolojik analiz ve mizansen eleştirisi yapılmıştır. *Dağ 2* filmi, Türk sinemasında askeri ve milli temaları işleyen yapımlardan biridir. Film, Türk Silahlı Kuvvetleri'ne bağlı özel bir timin terörle mücadelesini ve kahramanlık hikayesini anlatırken, Türkiye'nin ulusal değerlerine, vatanseverliğine ve toplumsal hassasiyetlerine dair güçlü bir temsil olma özelliğine sahiptir. Bu bakımdan, *Dağ 2* filminin sadece popüler bir aksiyon filmi olmanın ötesinde; Türkiye'nin güvenlik, milli kimlik ve toplumsal dayanışma gibi konularını işleyen kültürel bir yönü de vardır.

Dağ 2'nin, milli duyguları pekiştirmesi ve belirli bir ideolojiyi yayma potansiyeli taşıması bakımından ideolojik analizlere uygun bir zemini vardır. Film, sinemada ideolojinin nasıl inşa edildiğini, hangi semboller ve anlatım teknikleriyle sunulduğunu anlamak açısından önemli bir örnektir. Film, vizyona girdiği dönemdeki dış politika ile uyumlu mesajları vermesinin yanında, farklı parametrelerdeki başarıları neticesinde izlerkitledeki etkileri bakımından da incelenme potansiyeline sahiptir. Tablo 1'de üç farklı siteden (Beyaz Perde, 2024; IMDb, 2024; Letterboxd, 2024) film ile ilgili bağımsız kullanıcıların verdiği oylarla ilgili istatistikler verilmiş ve filmin izleyicilerdeki etkisi anlaşılmaya çalışılmıştır.

Tablo 1

Dağ 2 Filmi ile İlgili Farklı Sitelerin Oylama Verileri

	Bağımsız Kullanıcıların Oylama Yaptığı Siteler			
	Beyaz Perde[2]	IMDb[3]	Letterboxd[4]	Ortalama
Puanlama Derecesi	5	10	5	---
Aldığı Puan	4,4	8,2	3,4	---
Yüzdelik Karşılığı	88%	82%	68%	79,3%
Kullanılan Oy Sayısı	3158	111000	7330	---

Şahin (2021, s. 349) sinemanın kitleri etkileme, yönlendirme ve bir ideoloji çerçevesinde hareket ettirme aracı olarak işlev gördüğünü belirtmektedir. Göker (2018) de sinemanın izleyiciler üzerinde etkin bir güce sahip olduğunu bin 365 kişi ile gerçekleştirdiği araştırmada ortaya koymuştur. Buna

[2] https://www.beyazperde.com/filmler/film-247803/kullanici-elestirileri/ adresinden 29 Ekim 2024 tarihinde alınan kullanıcı puanlarını ifade eder.
[3] https://www.imdb.com/title/tt5813916/ratings/?ref_=tt_ov_rt adresinden 29 Ekim 2024 tarihinde alınan kullanıcı puanlarını ifade eder.
[4] https://letterboxd.com/film/the-mountain-ii/ adresinden 29 Ekim 2024 tarihinde alınan kullanıcı puanlarını ifade eder

benzer çalışmalardan yola çıkarak üç farklı kaynaktan elde edilen verilere göre, *Dağ 2'*yi izleyenlerin ortalama yüzde 79 oranında filmi beğenmesi, filmin izleyiciler üzerinde belirgin bir etki yarattığını göstermektedir.

Film aynı zamanda büyük bir izleyici kitlesine de ulaşmıştır. Vizyona girdiği yıl en çok izlenen film olan *Dağ 2* (Box Office Yıllık, 2024) 1989 yılından beri vizyona giren tüm filmler arasında en çok izlenenler listesinde de 3 milyon 600 bin seyirci ile 24'üncü sırada yer almıştır (Box Office Türkiye Tüm Filmler Seyirci Rekoru, 2024). Bu durum ve beğeni oranı birlikte değerlendirildiğinde filmden etkilenen kitlenin azımsanmayacak ölçüde olduğu değerlendirmesi yapılabilir.

Dağ 2 Filminin Öyküsü ile İdeoloji ve Propaganda İlişkisi

Film "Bu film Ömer Halisdemir gibi astsubaylara, Harun Kılınç gibi subaylara Yunus Emre Uçar gibi uzman erbaşlara sahip olan Türk Silahlı Kuvvetleri ve bütün fedakâr askerlerine ithaf edilmiştir." yazısı ile başlamaktadır. Filmin Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından desteklenmesinin yansıması en başta açık olarak görülmektedir.

Filmin ilk sahnesinde Türk askerinin masum insanlara zarar vermeyeceği yönünde mesaj verilmiştir. Bir çocuğun çatışma bölgesinden gitmesi için asker, çocuğa top hediye etmiş ve onun zarar görmesini engellemiştir. Daha sonra operasyon başlatılmıştır. Stojanova'ın (2017) belirttiği sinema ve propaganda arasındaki bağ bu sahnede görülmektedir. Burada açıkça Türk askerinin masumlar konusundaki hassasiyeti ile ilgili propaganda yapılmıştır.

Dağ filminin devamı niteliğinde olan *Dağ 2,* ilk filmde teröristlerden kurtulan Oğuz ve Bekir adında iki asker arkadaşın, seneler sonra özel bir görev için katıldıkları Özel Kuvvetler 8. Muharebe Arama Kurtarma Timi'ndeki (MAK) maceralarını konu edinmiştir. Timin görevi Kuzey Irak'ta IŞİD'in kaçırdığı gazeteci Ceyda Balaban'ı kurtarmaktır. Tim yaptığı bir röportaj nedeniyle terör örgütü tarafından öldürülmek üzere olan gazeteci Ceyda Balaban'ı son anda kurtarmayı başarmıştır.

Gazeteciyi Türkiye'ye geri götürmek için yola çıkan tim, bir Ezidi merasında öldürülmüş insanların cesetlerini görür. Gazeteci, DEAŞ'ın Ezidilere yaptıkları işkenceleri askerlere anlatır. DEAŞ'ın, Ezidileri şeytan olarak gördüğünü söyleyen Gazeteci Ceyda Balaban, ölen insanların tek günahının DEAŞ'ın anlamadığı bir dine mensup olmak olduğunu belirtir.

MAK 8 timi bulundukları bölgenin 2 bin kişilik terör örgütü tarafından kuşatıldığı öğrenir. Timin bir an önce bölgeden çıkıp görevlerini yerine getirmesi gerekmektedir. Gazeteci Ceyda Balaban, Türkiye'nin buradaki zulme kayıtsız kalmaması gerektiğini, burada acı çeken insanların bir zamanlar Türkiye'nin bir parçası olduğunu söyler. Çavuşoğlu (2016a) film vizyona girmeden uzun süre önce yaptığı açıklamada da Türkmenlerin Irak'ta bu terör örgütünden olumsuz etkilendiğini, Türkiye'nin Irak politikasında, Türkmenlerin ayrı bir yerinin bulunduğunu belirtilmiştir. Bakan, Türkmenlerin huzur ve güvenliğine büyük önem verdiklerini de ifade etmiştir. Bakanın açıklaması ve filmdeki sahne birlikte değerlendirildiğinde Getz'in (2016) belirttiği gibi inançları, tutumları, değerleri, normları veya duyguları yönlendirerek ve değiştirerek ideolojik bir mesaj verilmiştir.

Tim yollarına devam ederken DEAŞ tarafından öldürülmek üzere olan bir kadını ve yanında bir çocuğu görür. Askerler görevleri olmamasına ve kim olduğunu bilmemesine rağmen kadını ve çocuğu kurtarmaya karar verir. Filmin bu sahnesiyle de adeta muhalif bazı milletvekillerinin TBMM'de de dillendirdiği "iktidarın mezhep eksenli dış politika yürüttüğü" şeklindeki eleştirilere (Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurul Tutanağı, 2013) cevap niteliği taşımaktadır. Gerbner'in (2014, s. 163) belirttiği medyanın büyük topluluklara belli fikir ve tutumlara sahip olmaları için gerekli malzemeleri vermesi *Dağ 2* filmindeki bu sahnede görülmektedir. Burada ayrıca Sevimli ve Bektaş'ın (2019, s. 198) belirttiği, kitlelerin yeni süreçleri kabullenmesini sağlamak için de filmin bir araç olarak kullanıldığı

yorumunu yapmak mümkündür.

Askerler kadını ve çocuğu kurtarmak için canları pahasına, araçlarında DEAŞ simgesi olan büyük bir terörist grupla çatışmaya girer. Cephane ve insan sayısı açısından yeterli imkânı olmayan askerler, büyük bir çatışma neticesinde başarılı olur ve kadın ile çocuğunu kurtarır. Az sayıdaki askerin bu başarısı ile de Türk Silahlı Kuvvetleri'nin gücü ile ilgili propaganda yapıldığı görülmektedir. Stojanova'nın (2017) teknoloji, savaş ve sinema ile sinema ve propaganda arasındaki sıkı ilişkiye yaptığı vurgu bu sahnede kendini göstermiştir. Öyle ki filmde Türk yapımı gerçek silahlar kullanılmıştır. Burada teknoloji konusunda propaganda yapılmıştır. Az sayıdaki askerin, terör örgütü karşısındaki başarısı ile de Türk askerinin yeteneği vurgulanmıştır.

Askerlerin görevlerini tamamlamak, yani gazeteciyi Türkiye'ye götürmek için kullandıkları güzergâhın üzerinde; Çardaklı adında bir Türkmen köyü bulunmaktadır. Kurmay Yarbay Veysel Gökmusa, uzaktan köye bakarken "Türkiye'yi görüyorum burada" der. Bu cümle ile izleyiciye Türk askerinin operasyon yaptığı bölgelerin bir nevi Türk yurdu olduğu şeklinde bir mesaj verilmektedir. Burada da hükümet yetkililerinin bölgenin Türkiye için önemine dair yaptığı açıklamaların benzeri bir sahne söz konusudur. Benzer söylemlerden yola çıkarak; Kanıpek ve Balıkçıoğlunun (2013, s. 2) da belirttiği şekliyle iktidarın kamuoyu oluşturma ve propagandada filmlerden faydalandığı değerlendirmesi yapılabilir.

Gazeteci Ceyda Balaban'ın, bölgeyi kurtarmaları konusunda askerleri ikna etme girişimi Çardaklı köyüne giderken de devam etmektedir. Gazeteci Ceyda; Oğuz ve Bekir'e, zulmedilenlerin öz be öz Irak Türkü olduğunu ve onların kurtarılması gerektiğini söylemiştir. Bu sahne ile sınır ötesi operasyonlarda Türklerin korunduğu, operasyonların bu bağlamda gerekli olduğu mesajı verilmiştir.

Askerler Çardaklı köyüne ulaşmış; kadın ve çocuğu sağ salim ailelerine teslim etmiştir. Köyde eli silah tutan bir tek Baran adında bir köylü vardır. 25 yaşlı 15 de çocuk köyde ikamet etmektedir. Baran askerlere köyü anlatırken "Çocuklar burada sizin öykülerinizle büyüyor." demiştir.

Çardaklı köyünde dinlenmeye geçen askerlere merkezden telsizle gelen bilgide DEAŞ'ın yağma için Çardaklı Köyü'ne yöneldiği söylenir. Askerlerin sabah erkenden köyü terk etmesi gerekmektedir. Gazeteci Ceyda Balaban ve Baran da bu bilgiyi duymuştur. Bunun üzerine Gazeteci Ceyda Balaban ve Yarbay Veysel arasında şu diyalog geçer:

Ceyda: - Veysel Yarbay burası Şii bir köy…

Veysel: - Biliyorum

Ceyda: - Veysel buradaki herkesi öldürecekler

Veysel: - Görevimiz onları savunmak değil

Ceyda: - Burada mesele görev değil

Veysel: - Tüm mesele görev… Benim hislerimin ve isteklerimin bir önemi yok… Önemli olan tek şey görev… Senin dünyanda sorumluluk hissi idealist dünya görüşü… Tozpembe insanlara yardım etme hayali… Benimkinde ise çok iyi tanıdığım, ailem gibi sevdiğim bu cesur adamları ayakta tutmak… Tüm mesele görev…

Ceyda: - Hayır komutanım… Burada mesele cesaretin ne olduğu… Cesaret; düşmanı öldürmek, haritadaki sınırı korumak falan değil. Savaşmak için cesur olmanın geçerli tek bir sebebi var o da masumları korumak… O savaş buraya geliyor. Buradaki insanların ne suçu var? Bir şey söyle…

Ceyda bu arada askerlerin DEAŞ'ın elinden kurtardığı çocuğu yani Enegül'ü yanına getirir ve konuşmasına devam eder…

Ceyda: - Enegül'e anlatın bilsin… Biz gidiyoruz deyin… Yarın akşam burada canlı kimse kalmayacak deyin… Bu kızın başına ne gelecek komutanım… Anlatın bilsin… Söyleyin… Gerçek cesaret; bu kızı, buradaki insanları kaderlerine terk etmekse ben korkak olmak istiyorum. Buyurun siz cesur kalın.

Ertesi gün sabah bir helikopter askerleri ve Ceyda Balaban'ı almak üzere köye gelir. Ancak askerler helikoptere çocukları ve Ceyda'yı bindirir ve helikopteri gönderir. MAK 8 timi köyde kalmayı tercih eder. Veysel daha sonra askerlere şöyle bir konuşma yapar:

Veysel:- Bizim için savunulacak toprak halkımızın olduğu topraktır. Bu insanlar da halkımız. Burası bugün vatan toprağımızdır.

İktidar yetkililerinin ve Deniz'in (2013, s. 322) belirttiği gibi Türkiye komşu ülkelerinde yaşanan gelişmelerden etkilenmektedir. Filmde bu durum net bir şekilde "Burası bugün vatan toprağımızdır." ifadeleriyle açıklanarak izleyicilere dış politikadaki kararların gerekliliği hakkında mesaj verilmiştir.

Daha sonra Türk bayrağı köyün en yüksek tepesine dikilir ve köylüler bayrağın dikili bulunduğu binaya yerleştirilir. Büyük bir terörist grup saldırıya geçer. Ellerinde tanklar ve ağır silahlar vardır. Çatışma başlar ve MAK 8 timinin bazı üyeleri bu çatışmada hayatını kaybeder.

Astsubay Kıdemli Başçavuş Mustafa Şahin'i teröristler yakalamıştır. Teröristler tarafından öldürülmeden önce Kıdemli Başçavuş Mustafa'nın ağzından şu sözler dökülür: "Bir ölür bin diriliriz." Bu sahne ile Türkiye'nin asker kaynağının sonsuz olduğu, dolayısıyla yenilmeyeceği yönünde propaganda oluşturulmuştur.

Kod adı "Fırtına Getiren" olan MAK 8, mühimmat ve asker sayısı bakımından karşısındaki terör örgütüne göre yetersiz olmasına rağmen masum köylülerin yanında olmayı tercih etmiş ve zorlu bir mücadelenin ardından bazı üyelerini kaybetse de terör örgütüne karşı masumları korumayı başarmıştır.

Filmin öyküsüne bakıldığında genel manada sınır ötesi operasyonlarının gerekliliğine dikkat çekildiği görülmektedir. Türkiye'nin bu operasyonlarda önceliğinin Türkler ve masumlar olduğu da filmin başından sonuna kadar vurgulanmıştır. Filmde bir taraftan Türk askerinin ve Türkiye'nin propagandası yapılırken diğer taraftan da mevcut ideolojiler hakkında kamuoyu ikna edilmeye çalışılmıştır.

Dağ 2 Filminin Mizansen Analizi

Bu çalışmada *Dağ 2* filminin öykü bölümünde anlatılan sahnelerine mizansen analizi yapılacaktır. Işık, kostüm, dekor ve oyuncular gibi unsurların birbirleri ile olan ilişkilerinin yanında kamera ile olan ilişkisi de mizansen analizi çerçevesinde ele alınacaktır.

Şekil 1
Türkmen Köyü Çardaklı

Şekil 2
Yarbay Veysel ve Astsubay Kıdemli Üstçavus Arif Sayar

Gazeteci Ceyda Balaban'ı ve Türkmen bir çocuk olan Enegül'ü DEAŞ'ın elinden kurtaran MAK 8 timi görevlerini tamamlamak üzere yollarına devam ederken bir Türkmen köyü olan Çardaklı'yı görürler. Kamera üst açıdan araziyi görmektedir. İzleyiciye uçsuz bucaksız, geniş, yeşil bir arazi geniş açıdan gösterilmektedir. Bu arada Yarbay Veysel ve yanındaki Astsubay Kıdemli Üstçavuş Arif Sayar'ı kamera alt açıdan çekmektedir. Çerçevede iki askerle birlikte güneş görünmektedir. Bu sahnede Yarbay Veysel'in "Türkiye'yi görüyorum burada" demesiyle izleyiciye Türkiye'nin huzurlu sakin bir ülke olduğu mesajı verilmektedir. Dahası yüksek bir tepede duran askerler, bir taraftan alt açıdan gösterilerek yüceltilmiş, diğer taraftan da kamerada gösterilen alana hâkim tepede askerlerin gösterilmesiyle Türk askerinin ülkenin güvencesi olduğu şeklinde bir algı oluşturulmuştur.

Türkmen köyü olan Çardaklı'nın üst açıdan, sonrasında ise Türk askerlerinin alt açıdan gösterildiği sahnenin mizanseni ile dönemin Türk dış politikası ve filmin çekildiği dönemdeki egemen ideolojinin bağdaştığı ortaya çıkmaktadır. Filmin çekildiği dönemde egemen söylem; Türk askerinin Suriye'deki mazlumları koruması gerektiği, Türkiye'nin Suriye'deki Türkmenler ve mazlumların güvenliğini sağlamasının bir zorunluluk haline geldiği şeklindeydi. Filmin mizanseninde de bu söylemin bir yansıması olarak Türkmen köyüne Türk askeri yukarıdan, hâkim bir tepeden bakmaktadır.

Gazeteci Ceyda Balaban'ın, Veysel Yarbay'ı; Çardaklı Köyü'nün kurtarılması için ikna etmeye çalıştığı sahnede, kamera göz hizasındadır ve yakın çekimler kullanılmıştır. Burada Türk askerinin milletiyle eşit olduğu; askerin vatandaştan herhangi bir şekilde üst konumda ya da alt konumda olmadığı şeklinde bir mesaj verilmiştir. Yakın çekimlerle özellikle gazetecinin duyguları izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır.

Şekil 3

Köyün Tepe Noktasındaki Bina ve Türk Bayrağı Sahnesi

MAK 8 timi kendilerini almak için gelen helikopterle köydeki çocukları ve gazeteciyi uğurlamış ve kendileri Çardaklı Köyü'nü kurtarmak için kalmıştır. Köyde kalan yaşlıların korunması için güvenli bir yere ihtiyaç vardır. Bunun için köyün en tepe noktasındaki bir bina tercih edilir. Bu binanın üzerine büyük bir Türk bayrağı dikilir. Bu sırada kamera önce yan yana duran iki askerin bayrağın dikildiği sahneyi izlemesini gösterir. Askerler yukarı doğru bakmaktadır. Kamera da alt açıdan askerlerle birlikte bayrağı göstermektedir. Daha sonra bina ve bayrağın olduğu görüntü ekrana gelir. Kamera burada olabildiğince alt açıdan bayrağı göstermektedir. Bu sahnede Türkiye'yi temsil eden Türk bayrağının en üst konumda olması ile vatanın her şeyden önce geldiği belirtilmiştir. Türk bayrağının alt açıdan çekilmesiyle Türkiye yüceltilmiştir. Bayrağın dalgalanmasıyla da Türkiye'nin dinamik, canlı ve ayakta duran bir ülke olduğu mesajı verilmiştir.

Şekil 4

Yarbay Veysel'in Askerlerle Konuşma Yaptığı Sahne

Yarbay Veysel'in askerlere, onları Amerikan filmlerinde olduğu gibi son anda birilerinin gelip kurtarmayacağını söylediği sahnede Yarbay Veysel alt açıdan çekilmiştir. Bu sahneyle Türk askerinin üstünlüğü gösterilmiştir. Astsubay Kıdemli Üstçavuş Arif Sayar'ın cami minaresinde konumlanacağını öğrendiği sırada da kamera alt açıdan minareyi göstermektedir. Bu sahne ile de İslam'ın yüceliği anlatılmıştır.

Şekil 5

Askerin "Burası Son Kale" Dediği Sahne

Türk bayrağının dikili olduğu binaya köylüler yerleştirilirken kamera alt açıdan binayı ve bayrağı göstermektedir. Bu sırada askerlerden biri "Burası son kale" der. Böylece izleyiciye mazlumların sığınabileceği son ülkenin Türkiye olduğu anlatılmak istenmiştir. Bu mizansen ile Suriye'den Türkiye'ye yoğun bir şekilde devam eden göçlere yönelik eleştirilere bir cevap verildiği görülmektedir. O dönemde Suriyelilere kapılarını açacak, onları koruyup kollayacak başka bir ülkenin olmadığı, Suriyelilerin tek çaresinin Türkiye'ye sığınmak olduğu sürekli dile getirilen egemen bir söylem biçimi ve ideolojiydi. Filmin mizanseninin bu söylem ve ideolojiyi destekleyecek ve kitlelere kabul ettirecek şekilde oluşturulduğu anlaşılmaktadır.

Filmin geneline bakıldığında askerlerin birbirleri ile olan diyaloglarında kamera göz hizasında çekim yapmaktadır. Bu da askerlerin operasyon sırasında ast – üst ilişkisiyle hareket etmediğini, amaçlarının ortak olduğunu ve tüm askerlerin eşit olduğunu göstermektedir.

SONUÇ

Dağ 2 filmi, 2016 yılında vizyona girdiğinde geniş bir izleyici kitlesine ulaşmış ve izleyici tarafından %79 oranında beğeni (bkz. Tablo 1) ile karşılanmıştır. Aynı yılın en çok izlenen filmi olan Dağ 2, toplamda 3 milyon 600 bin seyirciyle 1989'dan itibaren vizyona giren tüm filmler arasında en çok izlenen 24'üncü yapım olarak yerini almıştır (Box Office Türkiye, 2024). Bu veriler, filmin izleyiciler üzerinde belirgin bir etki yarattığını ve kitlesinde kayda değer bir yankı uyandırdığını göstermektedir. Bu bağlamda, filmin anlatısının ve sunulan görselliğin izleyici algısında güçlü bir iz bıraktığı değerlendirilmiştir.

Dağ 2, ideolojik bir film olma özelliği taşımaktadır. Filmin beğeni ve izlenme oranları göz önünde bulundurulduğunda Türk dış politikası lehine oluşturulmaya çalışılan olumlu algının izleyicide karşılık bulduğu yorumunu yapmak mümkündür. Filmde Türk askerinin kahramanlığını gösteren ögelere yer verilmiştir. Türk askerinin bulunduğu bölgelerdeki masum insanları canları pahasına koruyacağı ve gittiği ülkelere ya da bölgelere huzur getireceği gerek mizansen unsurlarıyla gerekse de diyaloglarla gösterilmiştir.

Dağ 2 filminde, filmin çekildiği dönemde kamuoyundaki dış politika eleştirilerine yanıt niteliğinde sahnelere yer verilmiştir. Örneğin, Kurmay Yarbay Veysel Gökmusa'nın köye bakarken 'Türkiye'yi görüyorum burada' ifadesi ve 'Bizim için savunulacak toprak halkımızın olduğu topraktır. Bu insanlar da halkımız. Burası bugün vatan toprağımızdır.' sözleri, operasyonların Türkler ve masumlar için yapıldığı algısını pekiştiren unsurlar arasındadır. Gazeteci Ceyda'nın, zulme uğrayanların öz be öz Irak Türkü olduklarını vurgulaması ve köyün en yüksek tepesine Türk bayrağının dikilmesi gibi sahneler de bu durumu desteklemektedir. Bu bağlamda, filmin dönemin dış politikasını izleyiciye

benimsettirmeyi ve operasyonların gerekliliği konusunda kamuoyunu ikna etmeyi amaçladığı söylenebilir.

Filmin mizansenine bakıldığında Türkiye'nin yüceltildiği görülmektedir. Ayrıca Türkiye'nin bölgeye hakim olduğu da mizansenle izleyicilere aktarılmaktadır. Yine komşu ülkelerdeki masumların içinde bulundukları zor duruma karşı son sığınacağı yerin Türkiye olduğu yönündeki mesaj, mizansenle izleyiciye aktarılmıştır. Türkiye'nin savaş teknolojisinde ne kadar güçlü olduğu, askerlerinin ne kadar yetenekli olduğu da mizansenden anlaşılmaktadır. Tüm bu değerlendirmeler vasıtasıyla, filmin dış politikada alınan kararlar hakkında izleyiciyi ikna etme amacıyla mizansen unsurlarını kullandığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Sonuç olarak, *Dağ 2* filmi, askeri operasyonları ve kahramanlık hikayelerini ele alarak milliyetçi duyguları canlandırmakta ve bu bağlamda Türkiye'nin sınır ötesi operasyonları ile sığınmacılara yönelik politikası lehine bir algı oluşturmaya çalışmaktadır. Filmin beğeni ve izlenme oranlarından izleyiciler üzerinde belirgin bir etki yarattığı ve kamuoyunu ikna etme amacıyla mizansen unsurlarını kullandığı anlaşılmaktadır. Mizansen, Türk askerinin masum insanları koruma rolü üzerine odaklanarak, izleyicilerin bu operasyonların gerekliliği konusunda ikna edilmesine yardımcı olmaktadır. Filmin ideolojik analizi, dönemin dış politika eleştirilerine yanıt niteliğindeki sahnelerle Türkiye'nin bölgedeki hâkimiyetini ve güvenlik sağlama çabasının yüceltildiğini, böylece devlet politikalarına olan desteğin artırılmasının hedeflendiğini göstermiştir. Tüm bu değerlendirmeler, filmin dış politikada alınan kararlar hakkında izleyiciyi ikna etme amacıyla tasarlandığını ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada Türkiye'nin dış politikası ve Türk sineması arasındaki ilişki değerlendirilmiştir. İlerleyen çalışmalarda, Türkiye'deki *Dağ 2* gibi askeri operasyonları ve milliyetçi temaları ele alan filmler ile Orta Doğu bölgesine yönelik dış politika yansımaları olan ABD, Rusya veya İran gibi ülkelerde çekilmiş benzer filmler karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilebilir. Bu sayede her ülkenin sinemada kendi dış politikasını ve ideolojisini nasıl yansıttığı gösterilebilir. Böylece ülkelerin filmleri kendi ideolojileri doğrultusunda nasıl şekillendirdiği ya da bu filmlerin bulundukları ülkelerin dış politika ve ideolojilerine nasıl uyum sağladığı daha ayrıntılı bir şekilde ortaya konabilir.

Etik Beyan

Bu makale, 3. Uluslararası Akdeniz Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan ancak ancak tam metni yayımlanmayan "Dağ 2 Filmi ve Türk Dış Politikası" adlı bildirinin içeriği geliştirilerek ve kısmen değiştirilerek üretilmiştir.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%70)) – Yazar 2 (%30)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%60)) – Yazar 2 (%40)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%70) – Yazar 2 (%30)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%70) – Yazar 2 (%30)

Finansal Destek Beyanı

Yazarlar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar Çatışması

Yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmamaktadır.

REFERANSLAR

Abdullah, A., & Babaç, E. (2016). Ekonomik Açıdan Rusya'ya Uygulanan Yaptırımlar ve Türkiye İle Yaşanan Uçak Krizinin Etkileri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 5*(7), s. 2134-2143.

Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema.* Om Yayınevi.

Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım.* Alfa Yayınları.

Ağır, O., & Takar, M. (2016). Rusya-Suriye İlişkilerinin Tarihsel Arka Planı. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13*(2), s. 285-306.

Akbaş, E. (2022). ABD Dış Politikasını Meşrulaştırma Aracı Olarak Hollywood Sineması: Tarihsel Bir Özdeyiş. *tarihyazımı, 4*(2), s. 212-223. https://dergipark.org.tr/tr/pub/tarihyazimi/issue/74225/1211490 adresinden alındı

Aktaş, S. (2018). İdeolojik Bir Aygıt Olarak Sinema: "Top Gun"Film Anlatısında Egemen İdeolojinin Temsili. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11*(2), s. 96-112. doi:https://doi.org/10.18221/bujss.441447

Aytekin, M. (2018). Sinemada Söylem ve İdeoloji: Samira Makhmalbaf Filmleri Üzerine Bir İnceleme. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, 1*(1), s. 59-76. https://dergipark.org.tr/en/pub/ktc/issue/37170/418561 adresinden alındı

Aziz, A. (2020). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem ve Teknikleri. Nobel.

Beyaz Perde. (2024, Ekim 29). Beyaz Perde: https://www.beyazperde.com/filmler/film-247803/kullanici-elestirileri/ adresinden alındı

Box Office Türkiye Tüm Filmler Seyirci Rekoru. (2024, Ekim 29). Box Office Türkiye: https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/tum-filmler adresinden alındı

Box Office Yıllık. (2024, Ekim 29). Box Office Türkiye : https://boxofficeturkiye.com/yillik/2016/tum-filmler adresinden alındı

Chapman, J. (2003). *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present.* Reaktion Books.

Coşkun, E. (2003). *Dünya Sinemasında Akımlar.* İzdüşüm Yayınları.

Çavuşoğlu, M. (2016a). *2016 Yılı Başında Dış Politikamız.* 04 27, 2017 tarihinde http://www.mfa.gov.tr/site_media/html/2016-yili-basinda-dis-politikamiz.pdf adresinden alındı

Çavuşoğlu, M. (2016b). *2017 Yılına Girerken Dış Politikamız.* 04 27, 2017 tarihinde http://www.mfa.gov.tr/site_media/html/2017-yili-basinda-dis-politikamiz.pdf adresinden alındı

Çöm, Ş., & Toydemir, H. H. (2022). Bir Savaş Yarası Olarak Dilsizlik: Çamur ve Flaşbellek Filmlerindeki Sessizliğe İdeolojik Bir Bakış. *İdil, 96*(2022 Ağustos), s. 1151–1161. doi:10.7816/idil-11-96-01

Deniz, T. (2013). Suriye'nin Durumu, ABD - Rusya ve Türkiye'nin Tutumu. *Marmara Coğrafya Dergisi*(27), s. 314-332.

Erkmen, S. (2024, Ağustos 24). *Türkiye'nin DEAŞ terörüyle mücadelesinde bir milat: Fırat Kalkanı*. Kasım 4, 2024 tarihinde Anadolu Ajansı: https://www.aa.com.tr/tr/analiz/turkiyenin-deas-teroruyle-mucadelesinde-bir-milat-firat-kalkani/3311722 adresinden alındı

Ersöz, A. (2011). *Siyasi İdeolojiler Bağlamında Sinema.* Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gerbner, G. (2014). *Medyaya Karşı.* Ayrıntı.

Getz, J. G. (2016). Transmission of Ideology through Film: The Cinematic Construction of Gendered Domination in Mr. Deeds Goes to Town. *The Sociological Quarterly, 57*(4), s. 654-674. doi:https://doi.org/10.1111/tsq.12155

Gibbs, J. (2003). *Mise-En-Scene: Film Style and Interpretation.* Wallflower.

Göker, N. (2018). Sinema Seyirci İlişkisini Etki Çerçevesinde Düşünmek Bir İzleyici Araştırmasının Sonuçları. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(29), s. 270 - 292. doi:https://doi.org/10.31123/akil.383670

IMDb. (2024, Ekim 29). IMDb: https://www.imdb.com/title/tt5813916/ratings/?ref_=tt_ov_rt adresinden alındı

Kanıpek, K., & Balıkçıoğlu, İ. (2013). Bir İletişim Aracı Olarak Sinema Filmlerinde Dini İdeolojinin Kullanımı: Takva. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*(39), s. 1-16. https://dergipark.org.tr/tr/pub/abuhsbd/issue/32923/365739 adresinden alındı

Letterboxd. (2024, Ekim 29). Letterboxd: https://letterboxd.com/film/the-mountain-ii/ adresinden alındı

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?* (E. Yılmaz, Çev.) Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.

Özbay, F. (2011). Soğuk Savaş Sonrası Türkiye-Rusya İlişkileri: 1992-2010. *Bilge Strateji, 3*(4), s. 35-77.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi.* İmge Kitabevi.

Özkan, A. (2023). Çıkarlar ve Çatışmalar Bağlamında Türkiye – Rusya İlişkilerinin Analizi. *Liberal Düşünce Dergisi*(111), s. 241-255. doi:https://doi.org/10.36484/liberal.1291508

Pilgi, S., & Özsoy, S. (2022). Filmlerin Tüketim Kültürüne Etkisi: Marvel Örneği. *Electronic Cumhuriyet Journal of Communication, 4*(2), s. 89-101.

Prince, S. (1992). *Visions of Empire: Political Imagery in Contemporary American Film.* Praeger.

Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera.* (E. Özsayar, Çev.) Ayrıntı Yayınları.

Sarı, Ö. (2015). *Türkiye – Suriye İlişkilerinin Yakın Geçmişi.* Yüksek Lisans Tezi, Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sarıtaş, İ. (2018). Nazi Döneminde Sinemanın Propaganda Aracı Olarak İşlevi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*(47), s. 329-350.

Serarslan, M., & Özgür, Ö. (2011). Sinemada 'Dünyayı Kurtarmak': Türk Sinemasında Dünyayı Kurtaran Adam ve Oğlu. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 6*(4), s. 31- 47.

Sevimli, M. A., & Bektaş, E. (2019). "Kolpaçino" Filmi Örnekleminde Popüler Komedi Filmlerinde Suç Unsurunun Meşrulaştırılması. *Dördüncü Kuvvet, 2*(2), s. 198-211.

Sönmez, M. F. (2023). Propaganda (1999) Filminde Söylemin Politik İzdüşümleri. C. Yıldırım içinde, *Türk Sinemasında Politik Söylem* (s. 135-150). Literatürk.

Stojanova, C. (2017). The Great War, Cinema Propaganda: The Emancipation of Film Language. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*(14), s. 131-156.

Şahin, A. (2021). Kültür Endüstrisi Bağlamında Sinema ve Amerikan Sineması. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 11*(2), s. 349-364. doi:10.48146/odusobiad.867808

Toydemir, H. H. (2021a). Geçmişin Düşünde Bir Belgeselci: Nostalji ve Gerçeklik Bağlamında Hakan

Aytekin Belgeselleri. Ş. Çöm içinde, *Yarına Kalan Bir Belgesel Sinemacı Hakan Aytekin* (s. 91-102). Kriter.

Toydemir, H. H. (2021b). Gölgeler ve Rüyaların Avant-Garde Anlatıcısı: Maya Deren. A. Can, M. Aytaş, & N. A. Konya içinde, *Deneysel Sinema* (s. 107-122). Tablet Kitabevi.

Toydemir, H. H., Karakoç, E. (2023). Şimdiden Kaçarken Geçmişe Kümelenmek: Aftersun ve Blonde Filmlerinde Hatırlamanın Felsefesi. E. Karakoç, & O. Taydaş içinde, *Sinema Felsefesi* (s. 7-24). Nobel.

Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurul Tutanağı. (2013, 10 3). 10 2, 2024 tarihinde TÜRKİYE BÜYÜK MİLLET MECLİSİ: https://www.tbmm.gov.tr/Tutanaklar/Tutanak/21996 adresinden alındı

Türkiye'nin DEAŞ ile Mücadelesi. (2017). Kasım 4, 2024 tarihinde icisleri.gov.tr: https://www.icisleri.gov.tr/kurumlar/icisleri.gov.tr/IcSite/strateji/deneme/YAYINLAR/%C4%B0%C3%87ER%C4%B0K/deas%CC%A7%20frans%C4%B1zca.pdf adresinden alındı

Varol, F. (2016). *Yılmaz Güney Sinemasının İdeolojik ve Gerçekçi Sinema Dilinin Çözümlenmesi.* Yüksek Lisans Tezi , Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.

Vučković, A. (2024). Cinematic Self-Criticism as a Method of Justification of Contemporary Politics: The Case of Barbie and Oppenheimer. I. Matić (Dü.), *Film and Politics* içinde (s. 381-398). Belgrade: Institute for Political Studies. doi:https://doi.org/10.18485/ips_film_politics.2024

Wayne, M. (2001). *Political Film: The Dialectics of Third Cinema.* Pluto Press.

Yılmaz, M. E. (2023). Türkiye-Rusya İlişkilerinin Gelişimi (1923-2023). *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*(Özel Sayı: Cumhuriyetin 100. Yılında Türkiye), s. 24-45. doi:https://doi.org/10.33692/avrasyad.1252032

Yılmaz, Y. K. (2020). Propaganda Aracı Olarak Sinema. H. Yılmaz içinde, *Siyaset Toplum Medya* (s. 175-198). Orion Kitabevi.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction: Research shows that mass media are effective in the formation and consolidation of public opinion. With this feature, the media has stepped in to meet the expectations of the masses in many problems and social crises. Cinema has also been used to influence the masses and to impose a view on the audience since its emergence. For the movie audience, the line between reality and fiction sometimes disappears. The audience identifies with the characters they see on the screen and adopts the message given by being influenced by the movie they watch. As a result of the illusionary perception of reality, ideologically produced fictional movies have a serious impact on the masses. States also convey the messages they want to adopt to the masses through movies. There are such examples in Turkey as well.

As Turkey was preparing to take stringent measures in its foreign policy against terrorist threats from neighboring countries, it used cinema to convince the public opinion. The movie Dağ 2, released in 2016, is an important example in this context.

Methods: Many movies made in Hollywood tell different heroic stories. With these movies, American ideology is intended to be adopted by the audience. The movies generally convey the message that America is on the side of the oppressed and against the oppressors. In addition, a perception that "America brings peace to the regions where it goes" is created on the audience through the movies. Such movies are not only made in the US. Films telling heroic stories have also been made in Turkish cinema. These films have been the subject of research in different aspects. In this study, the relationship between cinema and politics was investigated on a sample film.

The universe of the study consists of political Turkish films. The movie Dağ 2 was selected as the sample. The sampling method is purposive sampling, one of the non-probability sampling methods. In this method, objects that can give the most appropriate answer to the purpose of the research are selected (Aziz, 2020, pp. 51-52). The movie Dağ 2 was selected as a sample because it constitutes an important example of the relationship between cinema and politics in the context of its relationship with foreign policy and its reach to large audiences in the period when it was released.

Dağ 2 was started to be filmed and released in a period of criticism against Turkish foreign policy. In this respect, it is possible to say that the movie aims to create a certain perception in the public opinion. This study aims to answer the question "Is there a relationship between the movie Dağ 2 and the Turkish Foreign Policy of the period when the movie was released?".

The movie Dağ 2 reached a large audience at the time of its release and succeeded in gaining the admiration of the masses. Thus, the messages given in the movie reached large masses. In this study, the prominent messages in the movie and the relationship between these messages and the Turkish Foreign Policy of the period were investigated. The study aims to reveal how the relationship between cinema and politics is realized in the specific case of Dağ 2. In order to achieve this goal, the film was analyzed in different aspects.

There are many methods for analyzing a film. Sometimes several methods can be used together. In the analysis of Dağ 2, ideological analysis was applied to understand the reflections of the dominant ideology on the film. In addition, mise-en-scene analysis was used to understand the relationship between the ideology and the people in the frame and the way they are presented. Through mise-en-scene analysis, it was investigated how the mise-en-scene was created in order to strengthen the ideology.

In line with the purpose of the study, film criticism was carried out with these two methods of analysis. The aim of the study is to try to understand "the relationship between the movie Dağ 2 and the Turkish foreign policy of the period" and "why the movie was produced". In line with these objectives, answers to the following research questions were sought.

Research Question 1: Is there a relationship between the movie Dağ 2 and the Turkish foreign policy of the period?

Research Question 2: Does the movie Dağ 2 aim to convince the public opinion about the necessity of cross-border military operations?

Research Question 3: Does the film Dağ 2 use mise-en-scene elements to convince the audience about the decisions taken in foreign policy?

Research Question 4: Does the movie Dağ 2 revitalize nationalist sentiments through military operations and heroic stories, and in this context, does it aim to increase support for state policies?

Conclusion: Released in 2016, Dağ 2 is an ideological film. As a result of the analysis, it was understood that the perception tried to be created in favor of the Turkish foreign policy of the period with the film was successful. Elements showing the heroism of the Turkish soldier were included in the movie. The perception that Turkish soldiers would protect the innocent people in the regions they are in at the cost of their lives and bring peace to the countries or regions they go to has also been successfully finalized.

In the movie Dağ 2, there are scenes that respond to the criticism of foreign policy in the public opinion at the time of the filming. It was also emphasized that the operations were carried out for Turks and innocents. When evaluated in this context, it can be interpreted that the movie aimed to strengthen and adopt the current ideology.

Looking at the mise-en-scene of the film, it is seen that Turkey is glorified. The mise-en-scene also conveys to the audience that Turkey dominates the region. Again, the message that Turkey is the last refuge for the innocents in neighboring countries against the difficult situation they are in is conveyed to the audience through the mise-en-scene. It is also understood from the mise-en-scene how powerful Turkey is in war technology and how skilled its soldiers are. Through all these evaluations, it is concluded that the ideology is strengthened through the mise-en-scene of the film.

In conclusion, the film Dağ 2 tried to create a perception in favor of Turkey's cross-border operations and its policy towards refugees. It is seen that this perception was successful as a result of ideological analysis and mise-en-scene analysis.

Sayı: 7 Yıl: 2024 Araştırma Makalesi e-ISSN: 2667-789X

Fikret Mualla'nın Moulin Rouge'un Önündeki Zarif Kadın Tablosunun Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi ile İncelenmesi

Semih Emin KAYA[1*] Kerim LAÇİNBAY[2]

[1] Yüksek Lisans Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi, Ankara, Türkiye

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 25.09.2024
Kabul Tarihi: 23.12.2024
Yayın Tarihi: 28.12.2024

Anahtar Kelimeler:
Plastik Sanatlar,
Resim,
Göstergebilim,
Fikret Mualla,
Eser Analizi.

ÖZET

Çağdaş Türk resminin önemli isimlerinden biri olan Fikret Mualla, yaşamının ilk yarısını Türkiye'de, geri kalanını ise Fransa'da geçirmiştir. Sanatsal varoluşunda çok önemli yeri olan Paris; sosyal yaşam, eğlence yerleri ile onun resimlerinde önemli bir ilham kaynağı olarak yer almıştır. Mualla'nın resimleri ağırlıklı olarak figüratif imgeler üzerine dışavurumcu ve renkçi bir anlayışla ortaya çıkmıştır. Bu yönleriyle dönemin Paris'inde en önemli ressamlar arasında yer bulmuştur. Araştırma kapsamında ele alınan ''Moulin Rouge'un Önündeki Zarif Kadın'' adlı eser; kompozisyon dili, renk anlayışı ve figür betimlemesi bakımından sanatçıyı temsil eden önemli yapıtlardan biridir. Bu eserdeki imgelerin anlamlandırılması ve imgeler arasındaki bağlantının kurulması ancak yapısal göstergelerin çözümlenmesi ile mümkündür. Bu bakımdan göstergebilimsel yöntem; göstergeleri inceleyen ve analiz eden bir bilimsel yaklaşım olarak kullanılmaktadır. Bu araştırmada, göstergebilimsel yöntemden faydalanılarak, Fikret Mualla'nın ilgili eseri üzerinden göstergebilimsel çözümleme yapmak amaçlanmaktadır. Bu eser üzerinden Fikret Mualla'nın yaşamına, sanat hayatına baktığımızda önemli göstergelere ulaşılmıştır. Eser, göstergebilimsel olarak çözümlendiğinde kullanılan imgelerin Fikret Mualla'nın geçmiş yaşamından izler taşıdığına ulaşılmaktadır. Mualla, oluşturduğu coşkulu ve sevinç dolu resimde aslında geçmişinden, vatanına özleminden, eski dostlarından, annesinden ve otorite ile ilgili problemlerinden imgeleri dışavurmuştur.

This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

Analysis of Fikret Mualla's Elegant Woman in Front of Moulin Rouge with Semiotic Analysis Method

Article Info

Received: 25.09.2024
Accepted: 23.12.2024
Published: 28.12.2024

Keywords:
Plastic Arts,
Paint,
Semiotics,
Fikret Mualla,
Artwork Analysis.

ABSTRACT

Fikret Mualla, a prominent figure in the field of contemporary Turkish painting, spent the initial half of his life in Turkey and the subsequent half in France. Paris, which played a pivotal role in his artistic development, served as a significant source of inspiration for his paintings, particularly in terms of the social milieu and locales of leisure. Mualla's paintings were primarily based on figurative imagery, employing an expressionist and coloristic approach. As a result of these factors, he was able to establish himself as one of the most significant painters in Paris during that era. The work titled "Elegant Woman in Front of the Moulin Rouge," which is the subject of this research is one of the artist's most significant contributions in terms of compositional language, color understanding, and figure depiction. In order to comprehend the images depicted in this work and establish a connection between them, it is essential to conduct an analysis of the structural indicators. In this regard, the semiotic method is employed as a scientific approach that examines and analyzes signs. This research employs the semiotic method to analyze the social and artistic life of Fikret Mualla. An examination of Fikret Mualla's life and artistic output through the lens of this work reveals significant insights. A semiotic analysis of the work indicates that the images employed therein bear the hallmarks of Mualla's personal history. In his exuberant and joyous painting, Mualla effectively conveys images from his past, evincing a profound longing for his homeland, nostalgic reminiscences of his friends, his mother, and his struggles with authority.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Kaya, S., E., & Laçinbay, K., (2024). Fikret Mualla'nın Moulin Rouge'un önündeki Zarif Kadın tablosunun göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile incelenmesi. *Konya Sanat Dergisi,* 7, 327-340. https://doi.org/10.51118/konsan.2024.56

***Sorumlu Yazar:** Semih Emin KAYA, *semiheminkaya@gmail.com*

GİRİŞ

Çağdaş Türk Resim Sanatının önemli isimlerinden olan Fikret Mualla, Cumhuriyet'in ilanından önce varlıklı bir ailenin çocuğu olarak İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Yaşamı doğumundan itibaren sorunlarla dolu geçen Mualla, annesinin İspanyol gribinden dolayı vefat etmesinden sonra suçluluk duygusunu yoğun bir şekilde hissetmiştir. Bu suçluluk hali futbol oynarken sakatlanmasının ardından, kendisine ve etrafına karşı öfke nöbetleri geçirmesine sebep olmuştur (Toros, 1986: 12). Annesinin ölümünden sonra babasının özel hayatı ile ilgili sorunlar onun İsviçre'ye gönderilmesine yol açmıştır. Okumak üzere gönderildiği İsviçre'de mühendisliğin kendisine göre olmadığını anlayan Mualla, resim eğitimi almak için Almanya'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne kendi isteğiyle geçmiştir. Almanya'dan Türkiye'ye döndüğünde de hayatında çeşitli sorunlarla karşılaşmıştır. Kendini var etmeye ve resim çizerek geçinmeye çalışan Mualla, babasının ölümünden ve nezarete düşmesinin ardından Türkiye'de daha fazla yaşayamayacağını düşünerek Abidin Dino'nun ayarladığı bir işten kazandığı parayla Fransa'ya gitmiştir (Dino, 1980: 80-86). Mualla'nın geri kalan yaşamı Fransa'da geçmiştir. Fransa'da yaptığı resimlerden sergiler açılmış ancak Mualla'nın payına cüzi miktarda paralar düşmüştür. Bu galeriler ile imzaladığı kontratlar sebebiyle yoksulluk ve alkolle dolu bir yaşam sürmüştür (Toros, 1986: 30-31). İkinci Dünya Savaşı da Mualla'nın Fransa'da geçirdiği hayatı zorlaştıran etkenlerden biri olmuştur. Fransa'da hayatının ilerleyen dönemlerinde Madam Angels adlı bir kadın tarafından korumaya alınan Fikret Mualla, Fransa'nın Reillanne köyüne yerleştirilmiştir. Reillanne'da başına hem gardiyan hem de bakıcı olacak bir kadın konmuş ve hayatının son yedi yılını burada huzur içinde geçirmiştir (Edgü, 1995: 89-90). Resim yapmaktan hiçbir zaman vazgeçmeyen Mualla yaşamının son anlarına kadar resim yapmıştır. 1967'de hayata veda eden Mualla'nın mezarı kendi isteğine uygun olarak 1974 yılında Fahri Korutürk ve Emel Korutürk tarafından Türkiye'ye getirtilmiştir.

Türk Resim Sanatı İçerisinde Yeri ve Önemi

Fikret Mualla, Çağdaş Türk Resmi içerisinde incelendiğinde kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. Almanya'da okuduğu dönemde Alman Ekspresyonizm'i hâkim akım olduğundan eğitimi süresince gördüğü veya şahit olduğu bazı sanatçılardan etkilendiği söylenebilir (Yasa, 1995: 46). Mualla'nın etkilendiği ressamlar arasında Matisse, Van Dongen ve Derain'i söylenebilir. Ancak Mualla bir akıma belirgin biçimde bağlı olmadan özgün resimler oluşturmuştur (Diğler & Soylu, 2023).

Sanatçı yetişkin döneminin büyük bir kısmını Fransa'da geçirmiş olsa da İstanbul özlemi her zaman içinde var olmuştur. Hıfzı Topuz ile yaptığı röportajda bunu şöyle dile getirmiştir; ''İstanbul gözümde tütüyor… On dört senedir hasretim memlekete, dostlara, ahbaplara. Fakat korkuyorum. İstanbulda yaşayamayacağım gibi geliyor bana.'' Fikret Mualla yaşarken Türkiye'de bazı eleştirmenler ve yazarlar onun temel Türk Kültürüne sahip olmadığını, Avrupalı bir ressam olarak anılmasının daha doğru olduğunu söylemişlerdir (Dino, 1980: 124). Mualla'ya Avrupalı bir ressam diyerek onu Türk Sanatından uzaklaştırmak doğru bir yaklaşım değildir. Fikret Mualla'nın Türk resmine katkısını anlatmak gerekirse, geçmişi taklit etmeden, hem natürmortlarıyla Türk sanatında yer edinmiştir hem de duygu ve bilgi çerçevesinde kadını, kadınlığı anlatmıştır (Dino, 1980: 125).

Resimlerinde Ele Aldığı Başlıca Konular ve Kompozisyon-Üslup Anlayışı

Fikret Mualla, resimlerinde çok çeşitli konuları ele almıştır. Sanatçının sanat hayatı İstanbul ve Paris dönemi olarak iki bölümde incelenebilir. İstanbul yıllarında, Haliç, mezarlıklar, cami avluları, İstanbul'un değerli semtlerini resmetmiştir (Topuz, 1995: 12). Mualla için Ayasofya ayrı bir öneme sahiptir, arkadaşları ile oturup kahve içtikleri, uzun uzun konuştukları ve resim yaptıkları bir yerdir. Ayasofya onların zihninde kültürel ve sosyal bir birleşim noktası olarak yer almıştır (Dino, 1980: 31-33). Bunların yanı sıra kitap resimleri de yapmıştır. Bunların arasında Nazım Hikmet'in "Benerci

kendini nasıl öldürdü?'' isimli kitabı da vardır (Topuz, 1995: 12-13). Paris yıllarında ise, kafelerde oturanlar, iskambil oynayanlar, şarap içenler, barlar, natürmortlar, balıklar, limandaki tekneler, yaşlı insanlar, pazarlarda gezen kadınlar, sokaklarda balon satıcıları ve hayatın akışından bir kare gibi sunulan sokakları resmetmiştir. Paris döneminde ayrıca akıl hastanesinde bulunduğu sırada resmetmiş olduğu hayvan resimleri ve akıl hastalarını da sanatına dahil etmiştir (Topuz, 1995: 13). Fikret Mualla, Almanya'da aldığı Güzel Sanatlar Eğitiminin hayatındaki önemini kendi cümleleriyle şöyle ifade etmiştir "Asıl ressamlığımı Berlin'de Güzel Sanatlar Yüksek Mektebi Direktörü Prof. Von Arthur Kampf'a borçluyum'' (Toros, 1986: 32). Sözlerinden de anlaşıldığı gibi Mualla Alman Ekspresyonizmini yerinde yaşamış bir sanatçıdır. Resimlerinde kübik bir biçim dili kullanmıştır. Bunların yanı sıra Mualla, kendini her yönden donatmış ve tek bir ekole bağlı kalmayarak özgün sanat üslubunu geliştirmiştir. Mualla'nın resimlerinde, Ekspresyonizm, Kübizm, Konstrüktivizm, Fovizm, Alman baskı sanatı izleri ve Kirschner'den Nolde'ye kadar değişen çeşitli bir çizgi kalitesi görülmektedir (Yaman, 1995: 46).

Eserleri genel çerçevede incelendiğinde özellikle kafe ve sokak kompozisyonlarında genel olarak açık kompozisyon kullanmıştır. Bu resimlerde normal seyrinde yaşayan insanlar bulunmaktadır (Şirin ve Coşkun, 2023). Resim göremediğimiz kısımlarda da devam ediyormuş hissiyatı vermektedir. Portre ve natürmort resimlerinde ise kapalı kompozisyon kullanmayı tercih etmiştir. Resimlerini çoğunlukla guaj boyayla yapmış, olabildiğince hızlı ve kararlı bir şekilde resimlerini tamamlamıştır. Kontür çizgileri belirgindir. Arka planda tek bir renk ile başlayan resimler ön plandaki figürleri de içine alır. Dolayısıyla arka plandaki renk genelde resmin hâkim rengi olmaktadır. Resimlerinde hâkim öge ise renktir. Figürlerin detaylarına veya kompozisyonun doğruluğuna odaklanmaktan çok, sanatçının o anki ruh halini yansıtacak renkler seçilmiş ve yerleştirilmiştir.

Resimlerinde Tercih Ettiği Başlıca İmgeler

Resimlerinde tercih ettiği başlıca belirgin imgeler bulunmaktadır. Bunların içerisinden ön plana çıkan "balon'' imgesi çoğu resminde dikkat çekmektedir. Balon imgesi çoğunlukla çocukluk, neşe, sevinç gibi anlamlarla özdeşleştirilmektedir (Aydoğdu, 2021: 6-7). Ancak bu resimde sanatçı balon imgesini geçmişine, çocukluğuna, annesi ile geçirdiği güzel günlere, İstanbul'a, arkadaşlarına duyduğu özlemi ve hasret duygusunu yansıtmak için kullanmıştır. Figürlerin yüzleri ve detayları belirgin olmasa da görebildiğimiz "Monokl takan smokinli erkek figür'' de birçok resminde bulunmaktadır. Bu figürü babası veya hayatı boyunca sorunlu olduğu bütün otorite figürleri yerine kullanmıştır. Genelde sokak ve kafe resimlerinde karşımıza çıkan ''köpek'' figürü de belirgin bir diğer imgedir. Köpek insana ve insanın yaşam alanına en yakın hayvanlardan biri olduğundan sanat yapıtlarında karşımıza çıkmaktadır. Dostluk, arkadaşlık, vefa, sadakat gibi anlamlarda kullanılmıştır (Keten, 2016). Mualla'nın resimlerinde de sadakat ve bağlılık anlamlarının pekiştirilmesinde kullanılmıştır. Genelde sokak veya belirli yerler resmedilirken kullanılan imgelerden biri de anne ve çocuk imgesidir. Anne imgesinin resmedildiği eserlerde yanında genellikle çocuk da bulunmaktadır. Bu, annesine olan özleme, annesiyle geçiremediği günlere olan bir hasret göstergesidir. Çocuk imgesi eğer etekli ve kısa saçlı gösteriliyorsa kendi çocukluğunu resmettiği anlaşılmaktadır. Sanatçının resimlerinde renkler büyük bir yer tutar ve genellikle kullandığı renkler; kırmızı, mavi ve sarı olarak görünmektedir.

Moulin Rouge'un Önündeki Zarif Kadın

Fikret Mualla'nın karakteristik ögelerini içeren bir eseri olan "Moulin Rouge Önündeki Zarif Kadın'' adlı çalışması imgelerin detaylı çözümlemesi yapılmak üzere ele alınmıştıur. Resimde yer alan Moulin Rouge Fransa'da bir kabaredir. Sarı bir fon üzerinde resmedilen kabare etrafında bir şehir silüeti ile resmedilmiştir. Resmin asıl odak noktası olan kırmızı fon üzerindeki figürler, Mualla'nın başlıca imgelerini üzerinde bulundurmaktadır. Kırmızının sarı üzerindeki hakimiyeti ve ön planda olması bu

resimde bastırılmış duygular ve bastırılmış bir güç gösterir (Itten, 1973: 134). Mualla'nın yaşamı süresince bu bastırılmışlık ve geri çekilmişliğin etkisi reddedilemez bir şekilde sanatçının hayatına yön vermiştir.

YÖNTEM

Göstergebilim ile Sanat Eseri Çözümleme

Göstergebilim kavramını doğru biçimde anlayabilmek için öncelikle göstergenin tanımını yapmak gerekmektedir. Gösterge; bir durum ya da olgu hakkındaki bilgiyi dolaylı yoldan iletmektir. Bu dolaylı yoldan ifade edilen bilgiyi aktarabilmek için de konu hakkında yetkin olmak gerekmektedir (Erkman, 1986: 8). Göstergebilimin 20. yüzyılda bir bilim dalı olarak kabul edilmesinin yanı sıra, önceki zamanlarda 'gösterge' kavramı farklı isimler tercih edilmiş ve üzerine düşünülmüştür (Erkman, 2005: 47). Göstergebilim dizgelerin okunmasına olanak sağlayarak anlamın oluşma sürecini tanımlayıp açıklayabilme niteliği olan bir bilim dalıdır (Ertan ve Sansarcı, 2017: 21).

Göstergebilim için anlam yaratan her şey çözümlenebilirdir. Bu; bir tiyaro oyunu, film, tablo veya edebi bir eser de olabilir. Göstergebilim, mitler, metaforlar ve kültürel kodlar aracılığıyla anlamı tekrar inşa eder ve bir üst dil aracılığıyla tekrar ortaya koyar (Civelek, 2020). Sanat yapıtı eleştirisinde bazı problemler ortaya çıkmaktadır. Görsel niteliklerinden dolayı sanat yapıtları, alımlayana göre farklı öznellikler edinmeye açık nesnelerdir. İçerisinde bulundukları bağlamla ve dizgeyle başka anlamlara gelmeye müsaittirler. Alımlayıcının esere bakmaya başlamasıyla içine girilen süreç içerisinde sanat eserinin anlam kazanmaya başlamasının yanı sıra bulanıklaşmaya başladığı da görülür. Göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak aşırı yorumdan uzak, bilimsel çerçevede anlam çözümlemesi yapılır. Bu sanat eleştirisi sürecinin bir parçası haline getirildiğinde, ortaya daha nesnel ve kabul edilebilir bir yorum çıkar (Batu, 2014).

Göstergebilim içerisinde birçok farklı modeller ve yöntemler bulunmaktadır. Bu çalışmada Roland Barthes'ın göstergebilim çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemde anlamlama, düz anlam ve yan anlam olarak ele alınır. Barthes'a göre düz anlam, göstergenin neyi temsil ettiğini, yan anlam da nasıl temsil edildiği ile ilgilenir. Barthes'ın göstergebilim yöntemi dizgeleri takip ederek anlam arayışını sürdürür. Barthes şöyle söyler, "nerede anlam varsa orada dizge vardır'' (Bircan, 2015).

BULGULAR

Moulin Rouge'un Önündeki Zarif Kadın Resmindeki İmgelerin Göstergebilim Çözümlemesi

Şekil 1

Moulin Rouge'un Önündeki Zarif Kadın, (Evrensel, 2018; URL-1)

Görsel (Biçimsel) Analiz

Sanatçı Adı: Fikret Mualla Saygı

Eser Adı: Moulin Rouge'un Önündeki Zarif Kadın

Malzeme ve Teknik: Kâğıt Üzeri Guaj

Ölçek: 49x64 cm.

Tarih: 1950-1970 yılları arasında yapıldığı düşünülmektedir.

Bulunduğu Yer: Net olmamakla beraber Paris'te özel bir koleksiyonda bulunduğu söylenmektedir.

Kompozisyon (Perspektif ve Tema): Tabloda yatay düzlemde sıralanmış kompozisyon unsurlarını şöyle açıklanabilir: Kırmızı renkli paralel düzlemde figür grupları, arka planda sarı renkli paralel düzlemde mimari yapılar, en arka plandaki paralel düzlemde ise, gökyüzü ve bulutları görülmektedir. Kompozisyonda yatay ve dikey unsurların dengeli bir şekilde verilmediğini, dikey kompozisyonun hâkim olduğunu söylenebilir. Eserde ufuk çizgisi ve büyüklük-küçüklük oranı kullanılarak oluşturulmuş bir perspektif anlayış bulunmaktadır. Eserdeki figürlerden kadın ve erkek figürü ön planda gözükmektedir. Kadın figürü vurgulanmak istendiği için tablonun sağ tarafında büyük bir kısmı kaplamaktadır. Kadının makyajı ve giyimiyle üst kesimden biri olduğuna dair bir göstege niteliğindedir. Erkek figür ön planda olmasına rağmen, kadının hakimiyeti belirgindir. Ellerinde balon tutan bir kadın figürü ve iki çocuk figürü kompozisyonda geri planda görülmektedir. Bu figürlerde bir hareket hissiyatı verilmek istenmiştir. Geri planda olan figürlerin yüz ve ifade detayları belirgin değildir. Kişiliklerine dair herhangi bir detay göze çarpmaz.

Resim Düzlemi: Resimde renkler kullanılarak figürlerin ve mimari yapıların sıralandığı bir düzlem oluşturulmuştur. Figürler ve mimari yapılar perspektifin etkisiyle ön plandan arka plana doğru gidildikçe küçülmüştür. Bu resimde sanatçı perspektif anlayışı üzerinde değil, renk ve figürler üzerinde durmuştur.

Biçim: Tabloda insan figürleri, bulutlar, gökyüzü, güneş gibi doğal biçimler bulunurken; araba, mimari yapılar, aksesuarlar, balonlar gibi yapay biçimler de bulunmaktadır. Bu biçimler üç boyut kaygısı gözetilmeksizin, iki boyutlu, derinliksiz, hızlı ve bilinçli bir şekilde deforme edilerek resmedilmiştir.

Çizgi: Biçimleri birbirinden ayırmak için belirgin kontur çizgileri kullanılmıştır. Çevre ve figürlerin ayrımı bazen siyah bazen de beyaz kontur çizgileri ile sağlanmıştır.

Renk: Eserde renk olarak üç ana renk bulunmaktadır. Düzlemdeki kırmızı rengin yoğunluğu ve arka plandaki Moulin Rouge'da da kırmızı renk kullanılması, kırmızı rengin bulunduğu kısımlarda dikkat çekilmesini sağlamıştır. Özellikle vurgulanmak istenen ögeler eserde kırmızı rengin içinde ifade edilmiştir. Ön plandaki kadın figürün elbisesindeki ve gökyüzündeki mavi tonları kırmızı renkle kontrast oluşturmuştur. Kadın figürünün ve çocukların üzerindeki elbiseler beyaz renk kullanılarak oluşturulmuştur. Monokl gözlüklü adam, elinde balon tutan kadın figürünün elbiseleri ve araba siyah kullanılarak resmedilmiştir. Arka planda üzerinde mimari yapıları bulunduran bir sarı renk hakimdir. Ayrıca resimde kırmızı, beyaz, yeşil, mavi ve gri balonlar bulunmaktadır.

Işık: Bu resimde renklerin tonlarını rahatlıkla seçebilmemize rağmen belirgin bir ışık ve gölge kullanımı görememekteyiz.

Ton: Resimde sıcak tonlar ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Özellikle kırmızıyı tek tonda görmemize karşı mavinin ve sarının açık ve koyu tonlarını tespit etmek mümkündür.

Doku: Resimde kullanılan malzeme ve resmin oluşturulma tekniği bakımından inceleyecek olursak, belirgin bir doku görülmemektedir.

Desen: Resimde örüntü oluşturacak detaylı bir desen bulunmamaktadır. Ancak Smokinli erkek figürün pantolonunda, şapkasında ön plandaki kadın figürün paltosunda tekrar eden gelişigüzel desenler bulunmaktadır.

Göstergeler

Göstergeyi oluşturan ögeler gösterilen ve gösteren olarak ifade edilmektedir. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini oluşturmaktadır. Gösterilenler düzlemi de içerik düzlemini oluşturmaktadır (Vardar ve Rıfat, 1979: 31). Yani gösteren söz konusu imgenin duyularımıza yansıyan anlamlandırma sürecinin başlamasını sağlayan ögedir. Gösterilen söz konusu imgelerin arkasındaki anlamlar ve kavramları ifade etmektedir (Ertan ve Sansarcı, 2017: 34).

Fikret Mualla'nın Moulin Rouge'un Önündeki Zarif Kadın eserinde resmedilen imgeler aşağıda birer gösterge olarak ele alınmıştır. Düz anlam, yan anlam ve derin anlam şeması ile çözümlemesi yapılmıştır.

Kırmızı zemin: Renk sembolizminde kırmızı zemin, ateşli bir duygu durumu, ışık, enerji özellikle eril enerji göstergesidir. Ayrıca Kandinsky'e göre kırmızı sınır tanımaz bir renktir, canlı, hareketli ve huzursuz bir etkisi vardır (Samur, 2019).

Büyük boyutlu kadın figür ve küçük boyutlu erkek figür: Tabloda boy hiyerarşisi bulunmasından ötürü bu iki figürün çözümlenmesi sürecinde bu dikkate alınarak yapılmıştır. Büyük boyutlu kadın figür, erkeğin üzerindeki hakimiyetini anlatırken, erkeğin kadına göre küçük resmedilmesi, erkeğin kadına ulaşmakta ve söz hakkı elde etmekte başarısızlığını, iletişimsizliğini göstermektedir.

Erkek çocuklar: Çocuk figürleri resimde kimliksiz olarak resmedilmiştir. Çocuk neşenin ve canlılığın göstergesi olmasına rağmen tabloda gördüğümüz çocukların cinsiyet kimlikleri olmaması,

üzerlerinde kız elbisesi bulunması neşeden önce kimliksizlik ve bastırılmışlığın göstergesidir.

Etek (erkek çocuklarda): Çocukların kimliklerini bulamamasının göstergesi olarak kullanılmıştır. Çocukların üzerinde etek bulunmasına rağmen saçları kısadır, yüz hatları ve yüz belirsizdir.

Balonlar: Balonlar çocukluk dönemine karşı bir özlem göstergesidir (Aydoğdu, 2021). Sanatçı özelinde ise çocukluğuna, futbol oynadığı ve annesi ile geçirdiği güzel günlere, İstanbul'a olan özleminin göstergesidir.

Sarı arka plan: Resimlerde genel olarak aydınlık, gündüz ve lüks, şatafatın temsili olarak kullanılır. Sarı renk ekspresyonizme dahil sanatçılardan olan Franz Marc tarafından güneşi ve aydınlığı sembolize edecek şekilde kullanılmıştır. Sarı renk Marc'a göre neşeli ve duygusaldır (Samur, 2019).

Smokin: Bir asalet göstergesidir. Üzerinde bulunduğu kişinin, bürokrasinin üst sınıflarında olan önemli biri olduğu konusunda çağrışım yaratır.

Beyaz gece elbisesi (kadın): Gece elbisesi kadında bakımlı ve gösterişli görünüm çağrışımı yapar.

Aşağıda Tablo 1'de eserin göstergebilimsel açıdan çözümleniş aşamasındaki göstergelere, göstergelerin düz, yan ve derin anlamlarına yer verilmiştir.

Tablo 1
Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Kırmızı Zemin	Renk	Işık, Enerji, Eril Enerji, Cinsellik, Aşk, Coşku, Hakimiyet
Kadın Figür (Büyük)	Canlı, Hacim, Boyut, Dişil	Hakimiyet, Cinsellik, Üstünlük Kurma, Ulaşılmazlık
Kadın Figür (Dadı)	Canlı, Annelik, Çocuk, Bakıcılık, Dişil	Sorumluluk, Merhamet
Erkek Figür (Küçük)	Canlı, İnsan, Eril	Erillik, Pasiflik, Geri Planda Kalmışlık, Sorumluluk Almama, Otorite
Çocuk Figürleri	Canlı, Yetişkin Olmayan, İnsan,	Neşe, Hareket, Korunmaya Muhtaçlık, Kabul Edilme İsteği, Masumiyet, Saflık, Kimliksizlik
Etek (Erkek Çocuk Üzerinde)	Giysi, Kadın Elbisesi	Kimliksizlik, Özgüven, Özsaygı, Uyumsuzluk, Zıtlık

Balonlar	Oyuncak, Dairesel Plastik Nesne	Özlem, Çocukluğa Özlem, Geçmişe Hasret, Anne Özlemi, Memleket Hasreti
Sarı Renkli Fon	Renk, Güneş	Aydınlık, Gündüz, Yaz Günleri, Bolluk-Bereket
Smokin	Giysi, Erkek Kıyafet	Saygınlık, Asalet, Soyluluk, Zıtlık
Gece Elbisesi (Kadın)	Giysi, Kadın Kıyafet	Özbakım, Bireysellik, Gösteriş
Moulen Rouge	Kabare, Gece Hayatı	Eğlence, Kendini Kaybetme, Cinsellik

Eser göstergebilimsel olarak incelendiğinde temel karşıtlıklar şeması Tablo 2.'de yer alan karşıtlıklar kapsamında ele alındığı görünmektedir.

Tablo 2
Temel Karşıtlıklar Şeması

Eril	Dişil
Otorite	Acizlik
Gurbet	Yurt
Hakimiyet	İtaat
Kimliksizlik	Benlik Algısı
Mutluluk	Mutsuzluk
Geçmiş	Gelecek
Kent	Kırsal

SONUÇ VE ÖNERİLER

Fikret Mualla yaşadığı hayatın büyük bir kısmını resim çizmeye ve sanatıyla ilgilenmeye adamıştır. Yaşadığı dönemin Paris'inde sanatını kabul ettirmiş, eserlerindeki ustaca renk kullanımı, figür soyutlamaları ve dışavurumsal etkiler ile birçok kişiyi büyülemeyi başarmıştır. Yaşadığı akıl sağlığı problemlerinin de etkisiyle zor bir hayat yaşamış ancak bu zor hayatı ve nevrozlarını sanatla ve resimle dindirmeyi ve hayatta kalmayı başarmıştır. Ülkesinden uzakta geçirdiği yıllarını, İstanbul'u ve arkadaşlarını özleyerek geçirmiş, onlarla bağını hiçbir zaman koparmamıştır.

Mualla, Almanya'da okuduğu senelerde ekspresyonizmi içinde ve yerinde yaşamış, gözlemlemiştir. Emil Nolde ve Kirchner ile yadsınamaz çizgi ve üslup benzerliği de buradan geldiği düşünülmektedir. Almanya'da hocası olan Arthur Kampf atölyesinde ve okuduğu dönemde çevresinde dahil olduğu atölyeler sayesinde çizgisini ve bakış açısını geliştirmiştir. Yaşadığı dönemde Türk sanatında benzeri görülmemiş bir üslubu geliştirmesinde ve vefatından sonra dahi konuşulacak eserler bırakmasında Almanya'da geçirdiği zamanın etkisi çok büyüktür.

Fikret Mualla, sanatında hızlı ve çevik hareketlerle oluşturduğu resimlerde, ailesini, özellikle annesini ve babasının otoritesinin onun üzerinde bıraktığı yaraları resmetmiş, annesi ile geçiremediği ve sevgi eksikliği ile geçen hayatını resimlerinde buruk bir neşe ile izleyicilerine aktarmıştır. Resimlerinde kullandığı imgeler çözümlendiğinde ulaştığımız sonuçlardan yola çıkarak Fikret Mualla'nın geçmişindeki travmatik olayların; erkek olarak doğmasının kabul edilmeyip kız elbiseleri ile büyütülmesi annesinin ölümü karşısında duyduğu büyük suçluluk, ayağının sakatlanması sonucunda insanlar tarafından kabul görmeme ve alay edilme korkusu, ergenlik döneminde bu korku ile beraber gelişen aksi ve agresif tepkiler sonucunda babası tarafından İsviçre'ye sürgün edilmesi, ailesi ile kurduğu bağların zayıflamasına, hayatında arkasında hissedebileceği hiç bir desteğin kalmaması düşüncesinin doğmasına sebep olmuştur. Bu ağır olaylar sonucunda Mualla gerek duyduğu desteği fırçasında, kağıdında ve alkolde bulmuştur. Resimlerinde kullandığı figürlerin anlam çözümlemesinde görebileceğimiz gibi onun için otorite, güvenilmez bir kavram olmuş, otoriteden her zaman zarar bekler bir halde yaşamıştır.

Sonuç olarak Fikret Mualla hayatını sanata adamış üretken ve yaratıcı bir ressamdır. Resimlerindeki imge zenginliğinin onun yaşadığı travmatik olaylardan ve sarsıntılı geçmişinden kaynaklandığı düşünülmektedir. O'nun resimlerine ilk bakıldığında; figürlerinde neşe, sevinç gibi pozitif duygular görülebilir. Derine inildiğinde ise hayatı ile paralel olarak resimlerindeki anlam bütünlüğüne ulşmak mümkündür.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%50)) – Yazar 2 (%50)

Araştırma - Veri Analizi - Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%50)) – Yazar 2 (%50)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%50) – Yazar 2 (%50)

Finansal Destek Beyanı

Yazar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması yoktur.

REFERANSLAR

Aydoğdu, M. (2021). *Çağdaş Türk resminde balon imgesi: Fikret Mualla ve Tuncay Betil örneği* (Yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye.

Batu, B. (2014). Sanat yapıtı eleştirisinde karşılaşılan sıkıntılar ve göstergebilimsel çözümleme yöntemi. *Art-E Sanat Dergisi, 7*(13), 114-128. https://doi.org/10.21602/sduarte.221578

Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, *26*, 17-41.

Civelek, M. (2020). Göstergebilimin kuramsal açıdan incelenmesine yönelik bir araştırma. *Alanya Akademik Bakış, 4*(3), 771-784. https://doi.org/10.29023/alanyaakademik.683974

Dino, A. (1980). *Gören göz için Fikret Mualla*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Diğler, R., & Soylu, R. (2023). Fikret Mualla'nın çağdaş Türk resim sanatı içindeki yeri ve resimlerinde ekspresif-fovist eğilimlerin yansımaları. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR), 10*(95), 1034-1043. https://doi.org/10.26450/jshsr.3654

Edgü, F. (1995). *Dostlara mektuplar*. Ankara: Yapı Kredi.

Erkman, F. (1986). Göstergebilime Giriş, İstanbul: Alan.

Erkman, F. (2005). Göstergebilime Giriş, İstanbul: Multilingual.

Ertan, G., & Sansarcı, E. (2017). *Görsel sanatlarda anlam ve algı*. Alternatif Yayıncılık.

Itten, J. (1973). *The art of color*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.

Keten, H. (2016). Modern sanatın nesnesi olarak 'hayvan'— 'animal' as the object of modern art. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8*(15), 285-300. https://doi.org/10.20875/sb.76604

Samur, D. (2019). *Sanat yapıtında renklerin fizyolojik ve psikolojik etkilerinin sarı renk bağlamında incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiye.

Şirin, B., & Coşkun, N. (2023). İkonografi ve ikonoloji yöntemi ile Fikret Mualla Saygı'nın "Yeni harfleri öğrenen kızlar" adlı eserinin analizi. *Akademik Sanat, 19*, 27-42.

Topuz, H. (1995). Fiktet Mualla'nın sanatı. Z. Y. Yaman (Ed.), Nakkaş içinde (s. 11-14). Ankara: Vakıfbank.

Toros, T. (1986). *Fikret Moualla*. İstanbul: Akbank Kültür.

Vardar, B., & Rıfat, M. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yaman, Z. Y. (1995). Nakkaş Fiktet Mualla. Z. Y. Yaman (Ed.), Nakkaş içinde (s. 33-51). Ankara: Vakıfbank.

URL-1: Südor, G. (2023). *Canlı ve parlak renklerin arkasına sığınan yalnızlık: Fikret Mualla*. Evrensel. https://www.evrensel.net/haber/357029/canli-ve-parlak-renklerin-arkasina-siginan-yalnizlik-fikret-mualla

(Erişim tarihi: 15.06.2024).

EXTENDED ABSTRACT

Introduction: Fikret Mualla is one of the important names of Contemporary Turkish Painting. He faced many problems throughout his life. Many of these are the problems he experienced during his childhood. To briefly mention them, he infected his mother with Spanish flu, even if he survived this disease, his mother could not bear the disease and died, and he blamed himself for this death throughout his life. This guilt resulted in tantrums and isolation from the social environment after he was injured while playing soccer (Toros, 1986). Mualla was sent to Switzerland to study engineering, but he could not adapt to engineering and went to Germany to study painting and art. When he graduated from university and returned to Turkey, his father continued to put pressure on him and he was able to get a job through his father. Unable to succeed here, Mualla resigned and started to paint only to earn a living. After the death of his father, he went to France during the Second World War (Dino, 1980). His life there was not comfortable either; gallery owners made money off him and cheated him. Fikret Mualla's alcohol problem progressed further during these years and his psychological state became maladaptive (Toros, 1986). He continued to paint until the end of his life. He died in 1967.

Fikret Mualla has a unique style of his own. He was influenced by the painters he met and followed in Germany, but he managed to keep his style original (Yaman, 1995). He is an important artist for Turkish Painting Art. He missed Turkey throughout his life and talked about this situation in his conversations with his friends. He was an artist who carried the Turkish culture with him during his time in France (Dino, 1980).

He talked about a wide variety of subjects in his paintings. Mualla's life is analyzed in two parts. During his Istanbul years, he painted the Golden Horn, cemeteries, mosque courtyards, and the valuable districts of Istanbul (Topuz, 1995). During his Paris years, he painted people sitting in cafes, playing cards, drinking wine, bars and entertainment centers.

He depicted a wide variety of subjects in his paintings. Mualla's life is analyzed in two parts. During his Istanbul years, he painted the Golden Horn, cemeteries, mosque courtyards, and the valuable districts of Istanbul (Topuz et al., 1995). During his Paris years, he painted people sitting in cafes, playing cards, drinking wine, bars and entertainment centers.

When the compositional features of his works are analyzed, we generally encounter open compositions. In these paintings, we see people who continue their lives in the normal flow (Şirin & Coşkun, 2023). He prefers to use closed compositions in portrait and still life paintings. He mostly painted his paintings with gouache paint, we can see fast and decisive brush strokes. Contour lines are evident. He starts his paintings with a single color in the background and later paints the figures in the foreground on this color. The dominant element in his paintings is color. Fikret Mualla does not use details in human figures.

He clearly prefers certain images in his paintings. These are the balloon, the male figure with monocle glasses, the dog, the mother and the child. He prefers these images because they have a connection with his past.

The reason for choosing the painting I will analyze in this article, “The Elegant Woman in Front of the Moulin Rouge”, is that it contains many of the common images I mentioned above. The Moulin Rouge is a cabaret in France. In this painting, he depicted the Moulin Rouge on a yellow background with a city skyline around it. In the foreground, he painted five figures on a red background color. The dominant color of red expresses repressed emotions and repressed power (Itten, 1973).

Materials and Methods: The method used in this study is the semiotic artwork analysis method. Everything that creates meaning for semiotics can be analyzed. Semiotics breaks down the meaning that emerges in many disciplines. It completely defines and explains the process by which meaning emerges (Ertan & Sansarcı, 2017). It reconstructs meaning through myths, metaphors and cultural codes and reasserts it through a meta-language (Civelek, 2020).

In this study, Roland Barthes' semiotic analysis method will be used among many different models and methods of semiotics. In this method, signification is handled as plain meaning and connotation. In addition to this method, Hjelmslev's narrative content plane and Greimas' semiotic quadrilateral scheme and the model of agents were utilized.

Findings

Semiotic Analysis of the Images in the Picture of the Elegant Woman in Front of the Moulin Rouge

Artist Name: Fikret Mualla Respect
Title: The Elegant Woman in Front of the Moulin Rouge
Material and Technique: Gouache on paper
Scale: 49x64cm
Date: It is thought to have been painted between 1950-1967.

Gallery where it was exhibited: Although it is not clear, it is said to be in a private collection in Paris.

When analyzed visually and stylistically, we can see elements of composition lined up on a horizontal plane. In the painting, colors are used to create a plane where figures and architectural structures are lined up. In this painting, the artist focused on color and figures. In terms of form, while there are natural forms such as human figures, clouds and sky in the painting, artificial forms such as cars, architectural structures, accessories and balloons are also used. Distinct contour lines are used to separate the forms from each other. There are three main colors. The parts of the painting where the color red is used intensely draw attention. The elements to be emphasized are in the red color. Mainly warm tones are used in the painting.

Signifiers: The elements that make up the sign are expressed as signified and signifier. The images used in Fikret Mualla's Elegant Woman in Front of the Moulin Rouge will be explained by considering them as signs.

Red Ground expresses the concept of energy in color symbolism. It is a color that knows no boundaries. It has an active and restless effect (Samur, 2019).

There is a male and female figure in the foreground and a size hierarchy between these figures. The reason why the female figure is depicted in a large size is that the woman exerts pressure and dominance over the man. The opposite hierarchy is also valid for the male and background figures

Figures of boys wearing skirts, these figures are depicted without identity. Although the figure of children is an indicator of joy and vitality, we see them in this painting in a suppressed form.

The balloons show a longing for childhood (Aydoğdu, 2021). The artist painted balloons to show his longing for Istanbul and his mother.

The yellow background is generally used in paintings as a representation of bright, daytime. Yellow is a cheerful and emotional color (Samur, 2019).

Tuxedo is a sign of nobility. We can understand that the wearer is in the upper classes of the bureaucracy.

White evening dress is used to evoke sexuality in women.

In the article, all the above-mentioned indicators were analyzed on the meaning analysis schema, the basic opposites schema and the actants schema.

Conclusion: Fikret Mualla was a prolific painter who devoted his life to art. The richness of the images

in his paintings comes from the traumatic events he experienced and his traumatic past. When we first look at Mualla's paintings, we see positive emotions such as joy and happiness in his figures. He paints with vivid colors in bright themes. When her paintings are analyzed and when her life, social life and family relations are taken into consideration, the meaning strings in Mualla's paintings reflect the true meaning of her paintings.