



SAFRANBOLU  
FETHİ TOKER  
GÜZEL SANATLAR  
VE TASARIM  
FAKÜLTESİ

**LOKUM**

Sanat ve Tasarım Dergisi  
Journal of Art and Design

Yıl : 2025  
Cilt : 3  
Sayı : 1

Year : 2025  
Volume : 3  
Issue : 1

e-ISSN: 2980-0722

**Derginin Sahibi / Yayıncı (Owner / Publisher)**

Karabük Üniversitesi Adına (On behalf of UNIKA)  
Prof. Dr. Fatih KIRIŞIK (REKTÖR/Rector)

**Yayın Yönetmeni (Publishing Manager)**

Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Adına (On behalf of)  
Prof. Dr. Suat ALTUN (DEKAN V./Dean)

**Editör (Editor-in-Chief)**

Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN  
Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE

**Yardımcı Editör (Co-Editor)**

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa TUNÇ  
Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE

**Yayın Kurulu (Editorial Board)**

Prof. Meral BATUR, Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Serkan İLDEN, Kastamonu Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Dr. Şenol ÇÖM, Selçuk Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Dr. Şengül EROL, Uşak Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Dr. Raşit ESEN, Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Evrim ÖZESKİCİ, Uşak Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Dr. Tomas PABEDINSKAS, Vytautas Magnus University, LITHUANIA  
Dr. Öğr. Üyesi Övgü ÖZPARLAK, Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE  
Dr. Dănuț ALBAN, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca, ROMANIA  
Dr. Kultasheva Nigoraxon DANIYAROVNA, Kamoliddin Behzod nomidagi Milliy Rassomlik va Dizayn  
Institutida, UZBEKISTAN

Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi, DergiPark ev sahipliğinde yılda iki sayı (Şubat & Ağustos) olarak yayınlanan açık erişimli uluslararası hakemli dergidir.  
Lokum Journal of Art and Design is an open access international peer-reviewed journal published as two issues (February & August) per year hosted by Turkish JournalPark.

**Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi uluslararası indekslerde taranan dergidir.**

Dizinler & Veritabanları (Indexes & Databases)

ABCD Index ▪ Academindex ▪ ACAR Index ▪ Asian Science Citation Index (ASCI) ▪ Catalogue SUDOC ▪ CiteFactor ▪ Cosmos Impact Factor ▪ Eurasian Scientific Journal Index (ESJI) ▪ EuroPub Index ▪ Exlibris SFX ▪ Google Scholar ▪ ICI World of Journals ▪ Index of Academic Documents (IAD) ▪ I2OR Index ▪ IP Indexing ▪ International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF) ▪ İdealonline ▪ J Gate ▪ Journament ▪ Research Bible Academic Resource Index ▪ ROAD Index ▪ Scientific Journal Impact Factor (SJIF) ▪ SciMatic ▪ Türk Eğitim İndeksi

**Yazışma Adresi (Contact Address)**

Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi  
Yenimahalle Mah. Prof. Dr. Metin Sözen Cad. No: 4/1 78600 Safranbolu / KARABÜK - TÜRKİYE  
**e-posta: lokumstd@karabuk.edu.tr**

**Yasal Sorumluluk (Legal Responsibility)**

Yayınlanan makalelerin hukuki, etik, ahlaki ve fikrî sorumluluğu yazarına aittir.  
Yazarların görüş ve söylemleri LOKUM Sanat ve Tasarım Dergisini temsil etmez.  
The legal, ethical and ideational responsibility of the articles belong to the authors. The opinions and discourses of the authors do not represent the LOKUM Journal of Art and Design.



Değerli okurlarımız,

LOKUM Sanat ve Tasarım Dergisinin üçüncü cilt birinci sayısını siz değerli okurlarımıza sunuyoruz. Dergimizin amacı, bilim ve sanat dünyasındaki nitelikli evrensel bilgiyi yaymak ve güncel araştırmaları bir araya getirmektir. Bu sayıda, 14 farklı kurumdan 15 araştırmacı tarafından kaleme alınmış 12 adet makaleyi sizlerle buluşturuyoruz.

Özgün çalışmalarını yayınlamak için dergimizi tercih eden ve dergimizin niteliğine olumlu katkı yapan yazarlarımıza teşekkür ediyorum. Bu sayımızın hazırlık sürecinde yoğun iş yüklerine rağmen titiz değerlendirmeleriyle bizlere katkı sunan 12 farklı üniversiteden 24 hakemimize de ayrıca teşekkür etmek istiyorum.

Bu sayısının yayımlanmasında emeği geçen dergi yönetimine, yayın kurulu üyelerine ve desteklerini esirgemeyen bilim ve danışma kurulumuzun akademisyenlerine şükranlarımı sunuyorum. Dergimizin gelecek sayılarında siz değerli okurlarımızı da yazar olarak aramızda görmek istiyorum. Ayrıca görüş ve önerilerinizle yolumuzu aydınlatmanızı diliyorum.

Saygılarımla;

25 Şubat 2025

Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN  
EDİTÖR

Dear readers,

We present the first issue of the third volume of LOKUM Journal of Art and Design to our esteemed readers. Our journal aims to disseminate qualified universal knowledge in the world of science and art and to bring together current research. In this issue, we present 12 articles written by 15 researchers from 14 different institutions.

I would like to express my gratitude to the authors who have chosen our journal to publish their original studies and have made a positive contribution to its quality. I also express my gratitude to 24 reviewers from 12 different universities who contributed to the preparation of this issue with their meticulous evaluations among their busy workloads.

I would like to express my gratitude to the management of the journal, the members of our editorial board, and the scientific and advisory board who have contributed to the publication of this issue. I would like to see our esteemed readers as authors in the next issues of our journal. I also wish you to enlighten our way with your opinions and suggestions.

Yours sincerely,

February 25, 2025

Assoc. Prof. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN  
EDITOR

**SAYI HAKEMLERİ (REVIEWERS OF THE ISSUE) \***

\*Alfabetik Sıra ile / In Alphabetical Order

Prof. Meral BATUR, Karabük Üniversitesi

Prof. Dr. Taşkın DENİZ, Karabük Üniversitesi

Prof. Dr. Serkan İLDEN, Kastamonu Üniversitesi

Prof. Ruhi KONAK, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Murat ATEŞLİ, Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Bekir Şahin BALOĞLU, Yıldız Teknik Üniversitesi

Doç. Muhammet BİLGİN, Kastamonu Üniversitesi

Doç. Dr. Arzu KALAFAT ÇAT, Karabük Üniversitesi

Doç. Kübra Şahin ÇEKEN, İstanbul Arel Üniversitesi

Doç. Eda ÖZ ÇELİKBAŞ, Karabük Üniversitesi

Doç. Dr. Özlem KUM, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Doç. Dr. Burak Erhan TARLAKAZAN, Kastamonu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Semih ÇINAR, Adıyaman Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Erkan ÇİÇEK, Yıldız Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Fahri DAĞI, Karabük Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KOCALAN, Karabük Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Nuri ÖZÇELİK, İstanbul Topkapı Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman ÖZSAĞIR, Karabük Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ali ÖZTÜRK, İstanbul Topkapı Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Hande BOLU SERT, Gazi Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş TOPÇU, İstanbul Arel Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa TUNÇ, Karabük Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Oylum TUNÇELLİ, Kocaeli Üniversitesi

Dr. Fatma YAŞAR, Bağımsız Araştırmacı

\* Dergimizdeki makalelerin değerlendirme sürecinde çift-kör hakem değerlendirme sistemi uygulanmaktadır. Bu bağlamda; makalenin hakemleri ile yazarının kimlikleri karşılıklı olarak gizli tutulmakta; aralarında herhangi bir iletişimin kurulmasına izin verilmemektedir.

\* Our journal employs a double-blind peer-review system for article evaluation. This ensures that the identities of both the reviewers and the authors are kept confidential from each other, and no communication is permitted between them.

**İÇİNDEKİLER / CONTENTS**

<b>Araştırma Makalesi / Research Article</b>	<b>Sayfa / Pages</b>
<b>1. Kazak Kültüründeki Figür ve Motiflerin Modern Takı Tasarımına Uygulanması</b> Implementation Of Figures and Motifs In Kazakh Culture To Modern Jewelry Design <i>Dr. Öğr. Üyesi Metin Coşkun</i>	<b>1-15</b>
<b>2. Filatelik Damgalarda Yer Alan Kadın Temsilleri</b> Representations of Women in Philatelic Seals <i>Serkan Aycil</i>	<b>16-29</b>
<b>3. Amerikan Bağımsız Sinemasında Yeni Bir Soluk: Mumblecore Alt Türünü Filmlerle Anlamak</b> A New Breath in American Independent Cinema: Understanding The Mumblecore Subgenre Through Movies <i>Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Özer Özkantar</i>	<b>30-51</b>
<b>4. Resim Sanatında Romantizm ve Sembolizm Sanat Akımlarının İlişkisi</b> The Relationship Between Romanticism and Symbolism Art Movements in Painting <i>Doç. Gülser Aktan</i>	<b>52-68</b>
<b>5. İran Minyatür Animasyonu ve Göstergibilimsel Analiz Örneği: Malek Khorshid</b> Iran Miniature Animation and Semiotic Analysis Example: Malek Khorshid <i>Arş. Gör. Dr. Esra Bostan, Farhad Eyvazi</i>	<b>69-82</b>
<b>6. Geçicilik ve Kalıcılık Arasında: Canan Tolon'un Sanatına Zamanın Yansıması</b> Between Transience And Permanence: The Reflection Of Time In Canan Tolon's Art <i>Dr. Öğr. Üyesi Bahar Karaman Güvenç</i>	<b>83-100</b>
<b>7. Belgesel Fotoğraf Sanatında Temel Duyguların Anlam İnşasındaki Rolü Üzerine</b> The Role of Basic Emotions in the Construction of Meaning in Documentary Photography Art <i>Yavuz Alkaya</i>	<b>101-119</b>

8. **Türk Mitolojisindeki Karakterlerin Türk Sinemasına Uyarlanması: Dede Korkut Hikâyeleri Filmleri** 120-134  
Adaptation of Characters from Turkish Mythology into Turkish Cinema: Dede Korkut Stories Films  
*Hatice Özkim, Prof. Dr. Nesrin Kula Demir*
9. **Nakkaş Hasan Minyatürlerinin Kompozisyon Özellikleri** 135-151  
Compositional Features of Nakkaş Hasan Miniatures  
*Dr. Yasin Urhan*
10. **Sanat Pratiklerinde Yaratıcı Yıkım** 152-172  
Creative Destruction in Art Practices  
*Dr. Öğr. Üyesi Gül Aydın, Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu*
11. **Türk Müziği Başlığı ile Yapılan Uluslararası Çalışmaların Bibliyometrik Analizi** 173-181  
Bibliometric Analysis of International Studies Under the Title of Turkish Music  
*Arş. Gör. Furkan Yılmaz*
- Derleme Makalesi / Review Article** **Sayfa / Pages**
12. **Güncel Sanatta Yeni Bir Söylem: Sanatta Fosilizm** 182-192  
A New Discourse in Contemporary Art: Fossilism in Art  
*Hasan Çağlayan*

**KAZAK KÜLTÜRÜNDEKİ FİGÜR VE MOTİFLERİN MODERN TAKI  
TASARIMINA UYGULANMASI**

*Implementation Of Figures and Motifs In Kazakh Culture To Modern Jewelry Design*

Metin Coşkun<sup>1</sup>

<b>Makale Bilgisi</b>	<b>Özet</b>
<i>Araştırma Makalesi</i>  <i>Gönderilme:</i> 27 Kasım 2024 <i>Kabul:</i> 16 Aralık 2024 <i>Yayın:</i> 25 Şubat 2025  <i>Anahtar kelimeler:</i> Kazak takıları, Taki tasarımı, Taki kültürü	<p>Bu çalışmanın amacı, Kazak takı sanatının zengin mirasını ve bu sanatın kültürel önemini daha derinlemesine incelemek ve Kazak kültüründeki Figür ve Motifleri modern takı eserlerine uygulamaktır. Bu bağlamda Kazak kültürünün önemli bir parçası olan el sanatları öğelerinden takı üretimini örnek bir uygulama çerçevesinde incelenmiştir. Çalışma kapsamında Kazak kültüründeki el sanatları, kullanılan sembol ve motifler, Kazak el sanatlarında metal işlemeciliği, Kazak kültüründe takı, takı üretiminde kullanılan materyaller ve Kazak takılarında kullanılan üretim teknikleri incelenmiş; bu takıların hem estetik hem de kültürel anlamları üzerinde bilgiler sunulmuştur. Buna göre Kazak takılarında en çok dikkati geçen materyallerin; Gümüş, altın, bakır ve tunç gibi metallerin yanı sıra, yarı değerli taşlar olduğu belirlenmiştir. Bunun yanında Telkâri, granülasyon, kabartma, mineleme, oyma ve döküm gibi geleneksel teknikler, Kazak takılarının incelikli işçiliğini ve zengin sembolik dünyasını yansıttığı sonucu da elde edilmiştir. Elde edilen bilgiler ışığında Kazak motiflerinden biri örnek bir modern takı üretimi sürecinde yeniden yorumlanarak üretim aşamaları ile sunulmuştur.</p>
<b>Article Information</b>	<b>Abstract</b>
<i>Research Article</i>  <i>Received:</i> November 27, 2024 <i>Accepted:</i> December 16, 2024 <i>Published:</i> February 25, 2025  <i>Keywords:</i> Kazakh jewelry, Jewelry design, Jewelry culture	<p>The aim of this study is to examine the rich heritage of Kazakh jewelry art and the cultural importance of this art in more depth and to apply the Figures and Motifs in Kazakh culture to modern jewelry works. In this context, jewelry production from handicraft elements, which is an important part of Kazakh culture, is examined within the framework of a sample application. Within the scope of the study, handicrafts in Kazakh culture, symbols and motifs used, metalworking in Kazakh handicrafts, jewelry in Kazakh culture, materials used in jewelry production and production techniques used in Kazakh jewelry were examined; information on both aesthetic and cultural meanings of these jewelry was presented. Accordingly, it has been determined that the most remarkable materials in Kazakh jewelry are metals such as silver, gold, copper and bronze, as well as semi-precious stones. In addition, traditional techniques such as filigree, granulation, embossing, enameling, engraving, carving and casting reflect the subtle craftsmanship and rich symbolic world of Kazakh jewelry. In the light of the information obtained, one of the Kazakh motifs was reinterpreted in a sample modern jewelry production process and presented with its production stages.</p>

**Kaynak/Cite:** Coşkun, M. (2025). Kazak kültüründeki figür ve motiflerin modern takı tasarımına uygulanması. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 1-15.

 **iThenticate**  
**İntihal / Plagiarism**

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi., Kastamonu Üniversitesi, mcoskun@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0941-0519

## GİRİŞ

Kazak kültürü, tarihsel süreçte gelişen ve derin köklere sahip olan bir kültür olarak, Osmanlı Devleti'nin egemenliği altında bulunan bölgelerde önemli bir etki yaratmıştır. Kazaklar, Orta Asya'nın geniş bozkırlarında göçebe bir yaşam tarzını benimseyen ve bu yaşam biçiminin getirdiği kültürel özellikleri günümüze kadar muhafaza eden bir toplum olarak öne çıkmaktadır. Göçebe yaşam tarzı, Kazak kültürünün temel unsurlarını şekillendirmiş ve bu kültürün manevi değerlerinin oluşumunda belirleyici olmuştur. İslam inancı, Kazakların manevi dünyasında merkezi bir rol oynamış, ancak bu inanç sistemi, eski Türk inanç sistemleriyle harmanlanarak özgün bir Kazak dini ve kültürel yapısı meydana getirmiştir. Bu bağlamda, Kazak kültüründe milliyetçilik ve manevi değerler, Kazak halkının değer yönelimlerinin şekillenmesinde kritik bir unsur olarak yer almıştır (Uzakbaeva & Beisenbayeva, 2015).

Kazak kültürünün bir diğer önemli ve özgün yönü ise kadın giyim-kuşamında ortaya çıkmaktadır. Kazak kadınlarının geleneksel kostümleri, Orta Asya ve Kazakistan bölgesinin aşırı kıtasal iklim koşullarının, benzersiz doğal kaynaklarının ve bölgenin ekonomik yapısının bir yansıması olarak şekillenmiştir. Ayrıca, komşu halklarla olan tarihsel ve kültürel bağlar, Kazak kadın kıyafetlerinin tasarımında belirgin bir etkiye sahip olmuştur. Kazak kadın kostümleri, göçebe kültürün bir fenomeni olarak işlevsel sadeliği, rasyonelliği ve yüksek performans becerisi ile karakterize edilmektedir. Bu kıyafetler, aynı zamanda görsel ve sanatsal açıdan özgün bir form sergileyerek, Kazak kadınlarının hem gündelik yaşamlarında hem de özel günlerde tercih ettikleri kıyafetler olarak dikkat çekmektedir (Aldanayeva & Mikhailova, 2021).

Kazak kadın kıyafetlerinin tasarımında, işlevsellik ve estetik unsurların dengeli bir şekilde yorumlandığı görülmektedir. Bu kıyafetler, soğuk kış aylarında sıcak tutma, yazın ise serinletme özelliklerine sahip malzemelerden üretilmiştir. Ayrıca, kıyafetlerin tasarımında kullanılan doğal malzemeler, Kazak kültürünün doğayla olan güçlü bağlarını ve çevresel uyumunu yansıtır. Bunun yanı sıra, Kazak kadın kıyafetleri, bölgedeki diğer halklarla olan kültürel etkileşimlerin izlerini de taşır. Bu kıyafetler, Kazak kadınlarının sosyal statüsünü, medeni durumunu ve yaşını yansıtan çeşitli süslemeler ve aksesuarlarla zenginleştirilmiştir (Callahan, 2023).

Özetle, Kazak kültürü, tarihsel ve kültürel bağlamda derin köklere sahip olan bir kültürdür ve bu kültürün en belirgin unsurlarından biri de kadın giyim-kuşamıdır. Kazak kadın kıyafetleri, göçebe yaşam tarzının, bölgesel iklim koşullarının ve kültürel etkileşimlerin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu kıyafetler, Kazak halkının estetik anlayışını, işlevselliğe verdiği önemi ve kültürel değerlerini yansıtan birer sembol olarak görülmektedir. Kazak kültürünün bu özgün yönlerinin, kültürel mirasın korunması ve geleceğe aktarılması açısından büyük bir öneme sahip olduğu söylenebilmektedir. Bu bağlamda bu çalışmanın amacı Kazak kültüründeki el sanatları öğelerine sanatsal bir perspektiften bakarak bu öğeler içinden takı kültürünü detaylı olarak incelemek ve örnek bir eser sunmaktır.

### **Kazak Kültüründe El Sanatları**

Kazak kültürü, Orta Asya'nın uçsuz bucaksız bozkırlarında gelişen, derin köklere sahip bir kültür olarak, bölgenin tarihsel ve coğrafi koşullarıyla şekillenmiştir. Bu zengin kültürel miras, nesilden nesle aktarılan geleneksel el sanatlarıyla yaşamını sürdürmektedir. Halı dokuma, metal işleme, ahşap oymacılığı ve keçe işleme gibi çeşitli zanaatlar, Kazak sanatçılarının ustalığını ve sanatsal yaratıcılığını sergileyen önemli alanlardır. Özellikle geleneksel takılar, Kazak kültürünün tarihsel deneyimlerini,



inançlarını ve estetik anlayışını yansıtan önemli birer kültürel sembol olarak öne çıkmaktadır (Kalshabaeva & Beisegulova, 2019).

Geleneksel Kazak takıları, sadece estetik güzellikleriyle değil, aynı zamanda taşıdıkları derin kültürel ve sosyal anlamlarla da dikkat çekmektedir. Bu takılar, bireylerin sosyal statüsünü, medeni durumunu, yaşını, inancını ve etnik aidiyetini ifade etmenin bir yolu olarak kullanılmıştır. Takıların üzerindeki motifler ve kullanılan malzemeler, Kazak toplumunun inançlarını, doğaya olan bağlılığını ve toplumsal yapısını simgelemektedir. Örneğin, telkâri ve granülasyon gibi geleneksel metal işleme teknikleri, bu takıların detaylı işçiliğini ve zengin sembolik anlamlarını ortaya koymaktadır. Takılarda kullanılan doğal taşlar, özellikle akik, mercan ve turkuaz gibi yarı değerli taşlar, bu eserlerin estetik değerini artırırken, aynı zamanda çeşitli inanışlara göre koruyucu ve şans getirici özelliklere sahip olduğu düşünülmektedir (Mazhitayeva vd., 2015).

Kazakların milli kıyafetleri de bu geleneksel kültürün önemli bir bileşenini oluşturur. Milli kıyafetler, sadece estetik birer giysi olmanın ötesinde, Kazak halkının tarihsel ve kültürel kimliğini yansıtan sembollerle süslenmiştir. Bu kıyafetlerde yer alan aksesuarların en önemlisi ise, metal işleme sanatının benzersiz örneklerini taşıyan geleneksel takılardır. Kazak takıları, işlevsellikleri kadar estetik açıdan da büyük bir öneme sahiptir. Gümüş, altın, bakır gibi metallerin ustalıklarla işlenmesiyle üretilen bu takılar, günlük hayatta ve özel günlerde önemli bir rol oynamaktadır (Kalshabaeva & Beisegulova, 2019).

Geleneksel Kazak takıları, tarihsel süreçte göçebe yaşam tarzının gereksinimleri doğrultusunda evrilmiş ve bu yaşam biçiminin getirdiği estetik anlayışla şekillenmiştir. Kazak kültüründe takı yapımı, el sanatlarının en incelikli dallarından biri olarak kabul edilmekte ve bu zanaat, Kazak halkının sanatsal yaratıcılığını yansıtmaktadır. Geleneksel takılar, aynı zamanda Kazakların inanç sistemleriyle de yakından ilişkilidir; takılar üzerindeki motifler, Kazak halkının doğayla olan güçlü bağını ve kozmolojik inançlarını yansıtan sembollerle süslenmiştir (Kılınbayeva & Beisegulova, 2019).

Kazak kültüründe el sanatları içinden geleneksel takılar, bu kültürün zenginliğini ve derinliğini yansıtan önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Bu takılar, sadece birer süs eşyası olmanın ötesinde, Kazak halkının tarihini, inançlarını ve toplumsal yapısını yansıtan kültürel semboller olarak büyük bir öneme sahiptir. Kazak milli kıyafetleriyle birlikte kullanılan bu takılar, Kazak kültürünün estetik ve işlevsel değerlerini koruyan ve geleceğe aktaran birer miras olarak değerlendirilebilmektedir. Bu bağlamda Kazak el sanatlarında kullanılan semboller ve motiflerin incelenmesi de eserlerin daha derin anlaşılması açısından önemli görülmektedir.

### **Kazak El Sanatlarında Sembol ve Motifler**

Kazak El Sanatları, sadece estetik güzellikleriyle değil, aynı zamanda derin sembolizmleri ve kültürel anlamlarıyla da dikkat çekmektedir. Yüzyıllar boyunca göçebe yaşam tarzını ve inanç sistemlerini yansıtan bu motifler, Kazak halkının dünya görüşüne dair ipuçları sunmaktadır. Kazak el sanatlarında en sık rastlanan bazı motifler ve anlamları şunlardır:

#### **Koç Boynuzu**

Bereket, bolluk ve gücü temsil eden koç boynuzu, en yaygın Kazak motiflerinden biridir. Özellikle kadın takılarında sıkça kullanılır ve doğum, evlilik gibi önemli yaşam olaylarında takılmaktadır.

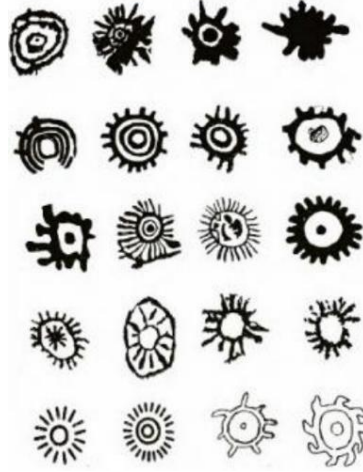


**Görsel 1.** Koç Boynuzu Motifi

Kaynak: (Erbek, 2002, s.37)

### Güneş

Yaşam kaynağı, enerji ve güç sembolü olan güneş, pek çok kültürde olduğu gibi Kazak kültüründe de önemli bir yere sahiptir. Takılarda genellikle dairesel formlarla tasvir edilir ve bereket, sağlık ve mutluluk getirdiğine inanılmaktadır.



**Görsel 2.** Güneş Motifleri

Kaynak: (Bozdemir, 2024, s. 84)

### Ay

Dişil enerjiyi, gizemi ve doğurganlığı temsil eden ay, genellikle hilal şeklinde tasvir edilmektedir. Kadın takılarında sıkça kullanılır ve bereket, sağlık ve güzellik getirdiğine inanılmaktadır.



**Görsel 3.** Semerkand Müzesi'nde yer alan

Ak Hun parası üzerindeki Türk Mitolojisindeki ay ve yıldız formu

Kaynak: (Esin,2004)

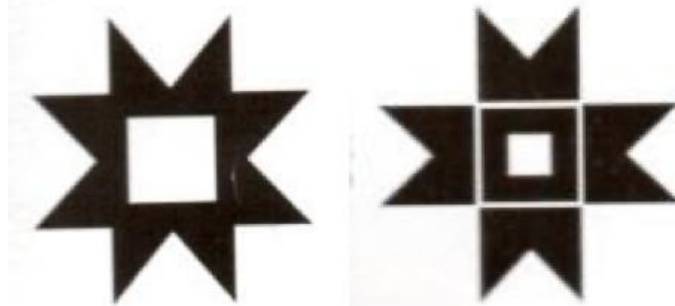


**Görsel 4.** Ay Motifi

Kaynak: (İnternet Kaynağı-1)

## Yıldız

Umut, rehberlik ve ilahi korumayı temsil eden yıldız motifi, genellikle beş köşeli olarak tasvir edilmektedir. Hem erkek hem de kadın takılarında kullanılır ve şans, başarı ve mutluluk getirdiğine inanılmaktadır.



**Görsel 5. Yıldız Motifi**  
Kaynak: (Erbek, 2002, ss. 96-99)

Bu temel motiflerin yanı sıra, Kazak takılarında bitkisel motifler, geometrik desenler ve hayvan figürleri de sıkça kullanılmaktadır. Her bir motif, Kazak halkının kültürel mirasının bir parçasını temsil eder ve nesilden nesile aktarılan zengin bir sembolizm dünyasının kapılarını aralamaktadır (Bayındır, 2005).

Kazak el sanatlarında kullanılan bu motifler, sadece estetik değerler taşımanın ötesinde, Kazak halkının tarihsel ve kültürel kimliğini simgeleyen önemli semboller olarak öne çıkmaktadır. Bu motiflerin anlamları ve kullanım yerleri, Kazak kültürünün derinliklerine dair ipuçları sunarken, aynı zamanda bu kültürün ne denli zengin ve çeşitli olduğunu da gözler önüne sermektedir. Özellikle takılarda sıkça rastlanan bu motiflerin, halkın günlük yaşamında ve özel günlerinde ne kadar önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu bağlamda, Kazak el sanatlarının bir diğer önemli dalı olan metal işlemeciliği, bu motiflerin sanatsal birer ifadeye dönüştüğü ve Kazak kültürünün sembolik dilini yansıtan eşsiz eserlerin ortaya çıktığı bir alan olarak dikkat çekmektedir.

## Kazak El Sanatlarında Metal İşlemeciliği

Kazak kültüründeki el sanatlarının en önemli dallarından biri kuşkusuz metal işleme sanatıdır. Kazak sanatçılar, gümüş, tunç ve demir gibi çeşitli metal malzemeler kullanarak olağanüstü işler üretmişlerdir. Gümüş takılar, çeşitli takı eşyaları ve süs eşyaları, Kazak metal işlemeciliğinin en önemli örneklerini oluşturmaktadır (Mazhitayeva vd., 2015). Bu metal işlemlerde kullanılan motif ve desenler, Kazak kültürünün tarihsel ve sembolik anlamlarını yansıtmaktadır. Kazakların metal işleme sanatı, yalnızca bir zanaat değil, aynı zamanda kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından da büyük bir öneme sahiptir. Her bir motif, Kazakların inançlarını, doğaya olan bağlılıklarını ve toplum içindeki sosyal yapıyı simgelemektedir.

Kazak metal işçiliğinde en yaygın uygulamalardan biri de takı üretimidir. Takılar, Kazak toplumunda hem günlük yaşamda hem de özel günlerde büyük bir rol oynamaktadır. Bu takılar, genellikle gümüşten yapılmakta ve akik, mercan, turkuaz gibi yarı değerli taşlarla süslenmektedir. Takıların üzerindeki ince işçilik, Kazak sanatçıların ustalığını ve estetik anlayışını gözler önüne sermektedir. Ayrıca, bu takılarda kullanılan motifler ve desenler, Kazak halkının geçmişten gelen geleneklerini, inançlarını ve sembollerini yansıtmaktadır (Tazhibayeva vd., 2021).

Sonuç olarak, Kazak metal işlemeciliği, özellikle takı üretiminde kendini

gösteren, kültürel zenginlik ve sanatla iç içe bir el sanatıdır. Kazak takıları, yalnızca birer süs eşyası değil, aynı zamanda Kazak kültürünün derinliklerini ve estetik değerlerini yansıtan birer sanat eseridir. Bu nedenle, Kazak takıları hakkında daha ayrıntılı bilgi verilecek olup, bu el sanatının nasıl evrildiği, hangi tekniklerin kullanıldığı ve bu takıların Kazak kültüründeki yeri ve önemi üzerinde durulacaktır.

### **Kazak Kültüründe Takı**

Kazak metal işlemeciliğinde takılar, Kazak kültürünün en önemli parçalarıdır. Gümüş, tunç ve demir gibi çeşitli metal malzemeler kullanılarak üretilen bu takılar, Kazak sanatçıların olağanüstü becerilerini yansıtmaktadır. Kazak takılarındaki motif ve desenler, Kazak kültürünün tarihsel ve sembolik anlamlarını yansıtır. Kazaklar, milli kıyafetlerinin bir parçası olarak kullandıkları takılar aracılığıyla, kültürel kimliklerini ve değerlerini sergilerler (Kalshabaeva & Beisegulova, 2019).

Kazak takıları, Kazak kültüründe hem estetik hem de sembolik anlamlar taşıyan önemli aksesuarlar arasında yer almaktadır. Bu takılar genellikle altın, gümüş, bakır gibi metallerden yapılır ve üzerlerinde ince işçilikle işlenmiş doğal taşlar bulunmaktadır. Kazak kadınları, özellikle akik, mercan, turkuaz gibi yarı değerli taşları takılarında sıklıkla kullanılmaktadır. Bu taşlar, takılara hem estetik bir değer katar hem de çeşitli inanışlara göre koruyucu bir özellik taşımaktadır. Örneğin, mercanın kötü ruhlardan koruduğuna, akik taşının ise mutluluk getirdiğine inanılmaktadır (Küçükekiciler, 2019).

Takılarda kullanılan taşların yanı sıra, telkâri ve granülasyon gibi geleneksel işleme teknikleri de büyük bir öneme sahiptir. Telkâri, altın, gümüş ve bakır gibi yumuşak metallerin tellerini kıvrarak bir kompozisyon oluşturma sanatıdır. Bu teknikle yapılan takılar, ince altın tellerle süslenmiş kıvrımlı filigran desenleriyle dikkat çekmektedir. Granülasyon ise, metal yüzeyine küçük taneciklerin lehimlenmesiyle oluşturulan motiflerdir. Bu teknikler, takılara derinlik ve zenginlik katarak onları sadece birer aksesuar olmaktan çıkarır ve aynı zamanda sanat eseri haline getirmektedir (Tazhibayeva vd., 2021).

Kazak takıları, genellikle büyük ve gösterişli olup, kadınların sosyal statüsünü ve inançlarını yansıtmaktadır. Özellikle zengin ailelerin kadınları, ağırlığı 3 kiloya kadar ulaşan büyük mücevher setleri takmaktaydılar. Bu setler hem günlük hayatta hem de özel günlerde, kadınların statüsünü vurgulamak için kullanılmaktaydı. Kadınlar, yaşlarına göre farklı mücevherler takmaktaydılar; genç kızların takıları daha sade olurken, yaşlı kadınların takıları daha gösterişli ve zengin olmaktadır. Takılarda kullanılan motifler de büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Bitkisel motifler, hayvansal motifler ve kozmogonik motifler, takılarda sıkça görülen süsleme unsurlarıdır (Nationalclothing, 2020).

Kazak kadınlarının kullandığı takılar arasında yüzükler, bilezikler, kemer tokaları, kolyeler ve baş süsleri bulunmaktadır. Bu takılar, sadece süs eşyası olmanın ötesinde, aynı zamanda kültürel birer sembol olarak da büyük bir öneme sahiptir. Örneğin, baş süsleri ve saç aksesuarları, Kazak kadınlarının inançlarını ve kültürel kimliklerini yansıtmaktadır. Başlıklarına taktıkları süsler, kötü ruhlardan korunmak amacıyla kullanılan çingiraklar ve sarkaçlar gibi unsurlarla zenginleştirilmiştir (İnternet Kaynağı-1).

Kazak takılarının bir diğer özelliği de giysi aksesuarlarıyla uyumlu olmalarıdır. Kadınların giysilerinin bel kısımlarında kullandıkları tokalar, metal işçiliğiyle süslenmiş ve genellikle gümüşten yapılmıştır. Bu tokalar, giysilere hem işlevsel bir özellik kazandırır hem de estetik bir görünüm sağlamaktadır. Özellikle "Kapsyrma" ve

"Kaptırma" olarak bilinen kemer tokaları, Kazak kadınlarının giysilerinin tamamlayıcı unsurları arasında yer almaktadır (E-history.kz., 2016; Turkipidya, 2023).

Özetle Kazak takılarının derin kültürel anlamları ve zengin işçiliği, kullanılan metallerin niteliğiyle doğrudan ilişkilidir. Bu takılarda tercih edilen metaller, yalnızca estetik bir değer sunmakla kalmaz, aynı zamanda takıların sembolik anlamlarını da güçlendirir. Kazak takılarında kullanılan metallerin çeşitliliği ve işlenme biçimleri, Kazak sanatçıların ustalığını ve bu zanaatın kültürel önemini ortaya koyar. Bu bağlamda, Kazak takılarında kullanılan metallerin incelenmesi, hem bu el sanatlarının teknik boyutunu anlamak hem de kültürel bağlamda taşıdıkları anlamları derinlemesine değerlendirmek açısından önemlidir.

### **Kazak Takılarında Kullanılan Metaller**

Kazak kültüründe takı yapımı, yüzyıllardır süregelen bir el sanatı olarak, toplumun estetik anlayışını, sosyal statüsünü ve inanç sistemini yansıtan önemli bir zanaat dalı olmuştur. Bu takıların yapımında kullanılan madenler hem takıların estetik özelliklerini hem de onların sembolik anlamlarını belirlemektedir. Kazak takılarında kullanılan başlıca madenler arasında gümüş, altın, bakır ve tunç gibi metaller öne çıkmaktadır. Bu madenler, takıların hem görsel çekiciliğini artırmakta hem de onların dayanıklılığını sağlamaktadır.

#### **Gümüş**

Kazak takılarında en yaygın kullanılan madendir. Gümüş hem estetik bir değer katmakta hem de dayanıklılığı ile bilinen bir metal olarak takı yapımında önemli bir yer tutmaktadır. Gümüş takılar, özellikle kadınlar arasında yaygın olarak kullanılmakta ve günlük yaşamda olduğu kadar özel günlerde de tercih edilmektedir. Gümüşün işlenmesi sırasında kullanılan geleneksel teknikler, takıların üzerindeki desen ve motiflerin detaylı ve zengin olmasını sağlamaktadır. Kazak kültüründe gümüş takılar, sosyal statünün bir göstergesi olarak da kabul edilmektedir.



**Görsel 6.** Gümüş Madeni  
Kaynak: (İnternet Kaynağı-2)

#### **Altın**

Kazak takılarında gümüşten sonra en sık kullanılan bir diğer madendir. Altın, özellikle zengin ailelerin ve yüksek sosyal statüye sahip bireylerin takılarında öne çıkmaktadır. Altın takılar hem estetik açıdan değerli hem de toplumda prestij sembolü olarak görülmektedir. Altının parlaklığı ve dayanıklılığı, takıların zamanla değerini korumasını sağlamaktadır. Altın, Kazak kültüründe özel törenlerde ve kutlamalarda sıkça kullanılan bir madendir.



**Görsel 7. Altın Madeni**

Kaynak: (İnternet Kaynağı-3)

### **Bakır**

Kazak takılarında kullanılan önemli madenlerden biridir. Bakır, genellikle altın veya gümüşle kaplanarak süslemelerde ve takılarda kullanılmaktadır. Bakırın işlenmesi kolay olması, onu takı yapımında tercih edilen bir metal haline getirmiştir. Bakır takılar, gümüş veya altınla kaplandığında daha dayanıklı hale gelir ve estetik olarak da zengin bir görünüme kavuşmaktadır.

### **Tunç**

Özellikle eski dönemlerde Kazak takılarında kullanılan bir diğer metaldir. Tunç, sağlam ve dayanıklı bir malzeme olması nedeniyle tercih edilmiştir. Tunçtan yapılan takılar, uzun ömürlü olmaları ve kolay işlenebilirlikleri ile bilinmektedir. Tunç, aynı zamanda tarihi ve kültürel anlamlar taşıyan takıların yapımında da kullanılmıştır (Mazhitayeva et al., 2015).

Kazak takılarında kullanılan madenler, bu takıların estetik ve sembolik değerini belirleyen temel unsurlardan biridir. Gümüş, altın, bakır ve tunç gibi metaller, Kazak kültürünün zenginliğini ve sanatsal mirasını yansıtan takılar oluşturmak için kullanılmıştır. Bu madenlerin işlenmesi sırasında kullanılan geleneksel teknikler, takıların üzerindeki motiflerin ve desenlerin incelikle işlenmesini sağlamış ve bu takıları yalnızca süs eşyası olmaktan çıkararak birer sanat eseri haline getirmiştir. Kazak takıları, bu nedenle hem günlük yaşamda hem de özel günlerde kültürel kimliğin birer ifadesi olarak önemli bir rol oynamaktadır (İnternet Kaynağı -2). Bu takıların tarihsel ve kültürel bağlamda incelenmesi, Kazak halkının estetik anlayışını ve toplumsal yapısını daha iyi anlamamıza katkıda bulunacaktır. Kazak takılarında kullanılan bu metallerin işlenme sürecinde uygulanan geleneksel üretim teknikleri, bu takıların sanatsal ve kültürel değerini daha da pekiştirmiştir. Kazak takılarının zengin estetik ve sembolik dünyasının anlaşılmasına ve nasıl bir zanaat ustalığı gerektirdiğinin anlaşılmasına katkı sağlamak amacıyla Kazak takılarında kullanılan başlıca üretim tekniklerinin incelenmesi önemli görülmektedir.

## **Kazak Takılarında Kullanılan Taşlar**

### **Yarı Değerli Taşlar**

Kazak takılarında kullanılan değerli metallerin yanı sıra, çeşitli yarı değerli taşlar da bulunmaktadır. Bu taşlar, renkleri ve inanışlara göre atfedilen özellikleriyle takıların sembolik anlamını zenginleştirmektedir.

### **Turkuaz**

Bereket, sağlık ve mutluluğu simgeleyen turkuaz, Kazak takılarında en popüler taşlardan biridir. Gökyüzünü ve suyu temsil eden turkuaz, kötü enerjileri uzaklaştırdığına inanılmaktadır.

### **Akik**

Koruma ve şifa gücü olduğuna inanılan akik, genellikle yüzük ve kolyelerde kullanılmaktadır. Kırmızı, kahverengi, siyah gibi çeşitli renklerde bulunan akik, cesaret, denge ve güven taşı olarak kabul edilmektedir.

### **Karnelyan**

Enerji, canlılık ve cesaret taşı olarak bilinen karnelyan, özellikle erkek takılarında sıklıkla kullanılmaktadır. Kırmızımsı turuncu rengi ile ateşi ve kanı simgeleyen karnelyan, motivasyonu ve özgüveni artırdığına inanılmaktadır.

### **Mercan**

Zenginlik ve refahı simgeleyen mercan, geleneksel Kazak takılarında sıklıkla kullanılmaktadır. Kırmızı, pembe ve beyaz tonlarda bulunan mercan, bereketi, sağlığı ve mutluluğu çekiğine inanılmaktadır (Southern Jewelry News, 2022).

Kazakistan'da takı yapımı, yüzyıllardır süregelen zengin bir kültürel mirasa sahiptir. Geleneksel motifler ve semboller, bu takılara sadece estetik bir değer katmakla kalmaz, aynı zamanda kültürel kimliğin ve tarihin de birer ifadesi olmasını sağlamaktadır. Kullanılan madenler ve taşlar, inanç sistemini, sosyal statüyü ve estetik anlayışı yansıtmaktadır. Bu nedenle, Kazak takıları, sadece süs eşyası değil, aynı zamanda kültürün ve tarihin yaşayan birer parçası olarak görülmektedir.

### **Kazak Takılarında Kullanılan Üretim Teknikleri**

Kazak kültüründe takı yapımı, geleneksel el sanatları arasında önemli bir yer tutar ve çeşitli tekniklerin kullanımıyla öne çıkmaktadır. Bu teknikler, Kazak takılarının estetik ve işlevsel özelliklerini belirleyen ana unsurlardır. Kazak takılarında kullanılan üretim teknikleri, hem tarihsel olarak köklü bir geçmişe sahiptir hem de kültürel anlamlar taşıyan sembolik motiflerin işlenmesine olanak tanımaktadır. Bu bölümde, Kazak takılarının üretiminde kullanılan başlıca teknikler ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

#### **Telkari (Filigran) Tekniği**

Kazak takı yapımında sıkça kullanılan ve ince metal tellerin kıvrılmasıyla çeşitli motiflerin oluşturulduğu bir tekniktir. Bu teknik, özellikle altın ve gümüş gibi değerli metallerin ince teller haline getirilip, bu tellerin kıvrılarak birleştirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Telkâri tekniğiyle yapılan takılar, genellikle ince detaylara sahip olup, zengin desenleriyle dikkat çekmektedir. Bu teknik, Kazak takılarının estetik değerini artırmanın yanı sıra, takılara sembolik anlamlar yüklemektedir. Telkâri ile işlenen motifler, genellikle bitkisel ve geometrik desenler olup, Kazak kültürünün doğaya olan bağlılığını ve kozmolojik inançlarını yansıtmaktadır (Mazhitayeva vd., 2015).

#### **Granülasyon Tekniği**

Kazak takı yapımında kullanılan bir diğer önemli tekniktir. Bu teknikte, metal yüzeyine küçük metal tanecikleri lehimlenerek belirli motifler oluşturulmaktadır. Granülasyon, özellikle altın ve gümüş takılarda sıkça kullanılır ve takılara derinlik ve zenginlik katmaktadır. Bu teknik, M.Ö. 3. binyıldan bu yana kullanılan bir yöntem olup,

Kazak takılarında da tarihsel bir süreklilik göstermektedir. Granülasyon ile yapılan takılar, genellikle sembolik anlamlar taşıyan desenlere sahiptir ve Kazak kültüründe önemli bir yer tutmaktadır (Gürel, 2019).

### **Kabartma (Repousse) Tekniği**

Metalin arka yüzeyinden dövülerek ön yüzeyde kabartma desenlerin oluşturulduğu bir tekniktir. Bu teknik, Kazak takılarında sıkça kullanılan bir yöntem olup, özellikle kemer tokaları, bilezikler ve broşlar gibi büyük yüzey alanına sahip takılarda uygulanmaktadır. Kabartma tekniği, takılara üç boyutlu bir görünüm kazandırmakta ve bu sayede motiflerin daha belirgin hale gelmesini sağlamaktadır. Kazak sanatçılar, bu teknikle genellikle doğadan ilham alan motifleri işler ve bu motifler, takıların kültürel ve sembolik değerini artırmaktadır (Romaozinho, 2021).

### **Mineleme (Emaye) Tekniği**

Kazak takılarında kullanılan ve metal yüzeyine renkli cam tozlarının eritilerek uygulanmasıyla yapılan bir tekniktir. Bu teknik, takılara canlı renkler kazandırır ve desenlerin öne çıkmasını sağlamaktadır. Mineleme, özellikle Kazak kadın takılarında yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir ve bu takıların estetik çekiciliğini artırmaktadır. Mineleme tekniğiyle yapılan takılar, aynı zamanda dayanıklıdır ve uzun süreli kullanım için uygundur (Suraganov, 2009).

### **Oyma ve Gravür Tekniği**

Metal yüzeyine ince aletlerle desen ve motiflerin kazınmasıyla yapılan işlemlerdir. Bu teknikler, Kazak takılarında genellikle ince detaylar ve yazılar işlemek için kullanılmaktadır. Oyma ve gravür, özellikle yüzük, bilezik ve kolyelerde tercih edilir ve takıların kişiselleştirilmesine olanak tanınmaktadır. Kazak kültüründe, bu tekniklerle işlenen motifler genellikle koruyucu semboller ve iyi şans getirdiğine inanılan figürlerdir (Yıldırım, 2021).

### **Döküm Tekniği**

Metallerin eritilip kalıplara dökülerek şekillendirildiği bir tekniktir. Kazak takılarında, özellikle büyük ve karmaşık tasarımlar için döküm tekniği kullanılır. Bu teknik, takıların dayanıklı ve estetik açıdan kusursuz olmasını sağlar. Döküm tekniği, Kazak takı yapımında özellikle kemer tokaları, büyük yüzükler ve kolyelerde yaygın olarak kullanılır. Bu teknikle yapılan takılar, genellikle sade ancak güçlü bir görünüme sahiptir (Shatayeva, 2016).

## **YÖNTEM**

Bu çalışma iki aşamalı araştırma modeli çerçevesinde tamamlanmıştır. İlk aşamada, literatür taraması yapılarak çalışmanın kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Literatür taraması, araştırmacının alanındaki teorik çerçeveyi kavramasına, mevcut araştırmalardaki eksiklikleri belirlemesine ve kendi çalışmasını bu doğrultuda konumlandırmasına olanak tanır. Hem akademik hem de uygulamalı araştırmalarda literatür taraması, araştırma sürecinin vazgeçilmez bir aşaması olarak kabul edilmektedir (Tight, 2000).

İkinci aşamada, literatür taraması sonucunda elde edilen bilgiler üretim sürecine entegre edilerek yeni tasarımların geliştirilmesi hedeflenmiştir. Bu doğrultuda, uygulamalı araştırma yöntemleri arasında yer alan Ar-Ge yaklaşımı tercih edilmiştir. Karasar (2012), araştırma-geliştirme (Ar-Ge) çalışmalarını, "bilgiyi pratiğe dönüştürme"



amacına hizmet eden bir yöntem olarak tanımlamakta ve bunu uygulamalı araştırmaların bir alt dalı olarak değerlendirmektedir. Başka bir ifadeyle, uygulamalı araştırmalar, elde edilen bilgilerin pratikte uygulanabilirliğini inceleyerek, somut problemlere çözümler üretmeyi, üretim süreçlerini optimize etmeyi ve yenilikçi ürünler tasarlamayı hedefleyen çalışmalardır. Bu yöntem, bilimin olaylara müdahale etme ve yön verme işlevini aktif hale getirerek hem süreç odaklı hem de ürün odaklı sonuçlar elde etmeyi amaçlamaktadır. Yöntem sonucunda elde edilen ürün bir sonraki bölümde detaylı olarak açıklanmıştır.

### Örnek Uygulama

Bu makalede, Kazak motiflerinin çağdaş takı tasarımında nasıl kullanıldığına dair bir örnek üzerinde durulmaktadır. Geleneksel motiflerin zengin kültürel ve sanatsal geçmişini, modern tasarım teknikleriyle buluşturmak için, Kazak takı sanatından ilham alarak hem estetik hem de kültürel açıdan derin anlamlar taşıyan bir takı tasarlanmıştır



**Görsel 8.** Kazak desenli gümüş pandantif

Kaynak: (Coşkun, 2024- Kişisel Sergisi)

Kazak motifleri, özellikle geometrik şekiller ve doğadan alınan soyutlamalar ile dikkat çeken, zengin sembolizmleri içeren bir yapıya sahiptir. Eserde bu motifleri modern takı tasarımında kullanarak geleneksel olanla çağdaş arasındaki dengeyi kurulmaya, geçmişin izlerini günümüze taşıyan özgün bir tasarım dilinin oluşturulmasına odaklanılmıştır. Geleneksel motiflerin estetik unsurları, gümüşle buluşarak, takı sanatında yeni bir formda yeniden yorumlanmıştır. Motiflerin sembolik anlamları korunarak, tasarımın sadece estetik bir aksesuar değil, aynı zamanda kültürel bir temsilci olarak da işlev görmesi amaçlanmıştır.

Bu eserde kullanılan motifler, bir yandan Kazak kültürünün köklü geçmişini ve zengin mirasını taşırken, bir yandan da modern yaşamın estetik anlayışına uygun, şık ve kullanışlı bir takı olarak tasarlanmıştır. Geleneksel desenler takının zarif ve minimalist hatlarıyla birleştirilerek, tarihsel motiflerin günümüz modasıyla nasıl uyum içinde var olabileceği yorumlanmıştır.

Bu tasarım anlayışın, kültürel mirasın korunması ve çağdaş sanatla buluşturulması noktasında önemli katkı sunması beklenmektedir. Kazak motiflerinin modern takılarda kullanılması, hem bu kültürel değerlerin geniş kitlelere tanıtılması hem de takı tasarımında yeni yaklaşımlar ortaya koyarak, geleneksel sanatın evrensel sanat formlarıyla entegre edilebileceğini göstermesi amaçlanmıştır.

Bu eser, takı tasarımında kültürel mirasın nasıl yenilikçi bir şekilde kullanılacağına bir örnek sunmakta ve kültürel değerlerin sürdürülebilirliğine katkı sağlaması beklenmektedir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

### Sonuç

Kazak takılarının üretiminde kullanılan bu teknikler, sadece estetik kaygılarla değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik anlamlar taşıyan motiflerin işlenmesi amacıyla da uygulanmaktadır. Telkâri, granülasyon, kabartma, mineleme, oyma ve döküm gibi teknikler, Kazak takılarının hem görsel çekiciliğini artırmakta hem de bu takıların kültürel birer miras olarak nesilden nesile aktarılmasını sağlamaktadır. Bu teknikler, Kazak el sanatlarının zenginliğini ve ustalığını yansıtırken, aynı zamanda bu kültürel zenginliğin korunmasına ve tanıtılmasına da katkıda bulunmaktadır. Bu tekniklerin nasıl uygulandığının daha iyi anlaşılması için, Kazak takı sanatında sıkça kullanılan telkari tekniği ile üretilen bir takının yapım aşamalarını incelemek faydalı görülmektedir. Bu inceleme, hem bu tekniklerin zanaatkârlık boyutunu gözler önüne sermeyi hem de Kazak takılarının üretim sürecindeki incelikleri ve ustalığı ortaya koymayı hedeflemektedir. Örnek takı üretim aşamaları bir sonraki bölümde detaylı olarak sunulmuştur.

Bu araştırma, Kazak takı sanatının kültürel ve estetik zenginliğini inceleyerek, geleneksel motiflerin modern tasarımlarda nasıl kullanılabileceğine dair önemli bir perspektif sunmaktadır. Geleneksel motiflerin, çağdaş tasarım ilkeleri ile bir araya getirilmesi, kültürel mirası koruma ve sanatsal yaratıcılığı geliştirme açısından değerli bir yol haritası oluşturmuştur. Çalışmada yapılan analizler ve uygulama süreci, Kazak takı sanatına ait estetik ve teknik unsurların sadece geçmişin birer yansıması olmadığını, aynı zamanda modern sanat ve tasarım süreçlerine ilham verebilecek güçlü bir kaynak olduğunu ortaya koymuştur.

Özellikle uygulama aşamasında, geleneksel motiflerin modern bir anlayışla yeniden yorumlanarak özgün bir tasarım oluşturulması, geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurulmasına olanak tanımıştır. Bu tasarım yaklaşımı, Kazak kültürüne ait unsurların günümüz estetik anlayışı ile harmanlanabileceğini göstermiştir. Araştırma sonuçları, kültürel mirasın korunması, tanıtılması ve modern bağlamda yeniden değerlendirilmesi açısından önemli bir katkı sunmaktadır.

### Öneriler

#### Eğitim Süreçlerinde Kullanım

Geleneksel motiflerin modern sanat ve tasarımda uygulanması, güzel sanatlar ve tasarım eğitimi müfredatlarına entegre edilmelidir. Bu, öğrencilerin hem kültürel mirası anlamalarını hem de yenilikçi tasarım becerilerini geliştirmelerini sağlayabilir.

#### Sergi ve Etkinlikler

Kazak takı sanatına özgü tasarımlar, yerel ve uluslararası sergilerde sergilenerek geniş kitlelere ulaştırılmalıdır. Böylelikle kültürel mirasın tanıtımı daha etkili bir şekilde gerçekleştirilebilir.

#### Dijital Teknolojilerin Kullanımı

Geleneksel motiflerin çağdaş tasarımlara entegrasyonunu desteklemek için dijital tasarım araçları ve üretim teknikleri kullanılabilir. Bu yaklaşım hem tasarım süreçlerini kolaylaştırabilir hem de motiflerin farklı estetik anlayışlarla buluşmasını sağlayabilir.

#### Araştırma ve Belgeleme

Geleneksel Kazak takı motifleri ve üretim teknikleri, sistematik bir şekilde belgelenmeli ve bu bilgiler rehber niteliğinde kaynaklar haline getirilmelidir. Böylelikle

hem tasarımcılar hem de araştırmacılar için kültürel bir referans noktası oluşturulabilir.

### **Ekonomik Potansiyelin Değerlendirilmesi**

Geleneksel motifler, modern tasarım ilkeleriyle birleştirilerek ekonomik değeri yüksek özgün ürünler haline dönüştürülebilir. Bu, yerel el sanatlarının korunmasını desteklerken, ekonomik kalkınmaya da katkı sağlayabilir.

### **Etik İlkeler**

Bu araştırmanın gerçekleştirilmesinde etik kurul onayı gerekli değildir.

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Çalışma tek yazar tarafından hazırlanmıştır.

### **Çatışma Beyanı**

Bu çalışma kapsamında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## **KAYNAKÇA**

- Aldanayeva, T. M., and N. A. Mikhailova. (2021). The Specifics of the Kazakh Women's Traditional Costume in the Development of Students' Design Thinking. *The Design Journal*, vol. 86, no. 2, 2021, pp. 191-198. <https://doi.org/10.52512/2306-5079-2021-86-2-191-198>.
- Bayindir, S. B. (2005). *Türkmen Takı Kültürü*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Callahan, D. (2023). *Kazakh Traditional Dress Through the Nineteenth Century*. Master's Thesis, Fashion Institute of Technology, State University of New York, <https://institutionalrepository.fitnyc.edu/item/120848>.
- Coşkun, M. (15 Ağustos 2024). *Geleneksel Motiflerle Modern Çizgiler: Pandantif Sergisi*. Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Sergi Salonu, Kastamonu, Türkiye.
- Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- E-history.kz. "Jewelry of Kazakh People." *E-history*, 2016, <https://e-history.kz>.
- Gürel, M. (2019). *The Art of Granulation in Ancient and Modern Jewelry*. Turkish Cultural Foundation.
- Kalshabaeva, B., and A. Beisegulova. (2019). Material Culture of the Kazakhs of Uzbekistan. *Al-Farabi Kazakh National University Journal*, vol. 93, no. 2, <https://doi.org/10.26577/jh-2019-2-h11>.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Kırkgöz, O. (2020). *Repousse Techniques in Central Asian Metalwork*. Hacettepe University Press.

- Küçükkekiciler, B. (2019). *21. Yüzyılda Trendin Takı Tasarımında Kullanımı*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Altınbaş Üniversitesi.
- Mazhitayeva, S., et al. (2015). Semiology of Kazakh Ornaments. *Review of European Studies*, vol. 7, no. 6, 2015, pp. 170-180. <https://doi.org/10.5539/res.v7n6p170>.
- Nationalclothing.org. “Kazakh Folk Jewelry – Charming Pieces and Practically Always Protection Amulets.” *National Clothing*, 2020, <https://nationalclothing.org>.
- Romãozinho, M. (2021). Sustainability in Jewellery Design Process: Reusing and Reinventing. *Advances in Design, Music and Arts: 7th Meeting of Research in Music, Arts and Design, EIMAD 2020*, Springer International Publishing, pp. 403-414.
- Southern Jewelry News. “The Story Behind the Stone: Yearning for Kazakhstan.” *Southern Jewelry News*, 2022, <https://southernjewelrynews.com>.
- Shatayeva, L. (2016). Kazakh Jewellery Making: Redefined Concept, Vintage Styles, Modern Techniques. *The Astana Times*, <https://astanatimes.com>.
- Suraganov, S. K. (2009). Silver of Kazakh Zergers: Traditions in Modern Jewelry Art. *Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia*, 37(3), 135-144.
- Tazhibayeva, S., et al. (2021). Cultural Peculiarities of Kazakh Jewellery Items and Their Reflection in the Language. *Permanent International Altaistic Conference*, <https://www.altaist.org/home/confessions/tazhibaeva-saule/cultural-peculiarities-of-kazakh-jewellery-items-and-their-reflection-in-the-language/>.
- Tight, M. (2000). Doing a Literature Review: Releasing the Social Science Research Imagination. *Management Learning*, 31(2), 267.
- Turkpidya. “Kazakh Jewelry: The Ultimate Guide 2023.” *Turkpidya*, 2023, <https://turkpidya.com>.
- Uzakbaeva, S. A., and A. Beisenbayeva. (2015). The Opportunities of Kazakh National Culture in the Formation of Value Orientations of Students. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 185, 432-436. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.03.404>.
- Yıldırım, H. (2021). *Engraving and Carving Techniques in Turkish Jewelry*. Mimar Sinan Fine Arts University Press.

### İnternet Kaynakları

- Zergerlyk (Jewellery). (n.d.). The Encyclopedia of Crafts in WCC-Asia Pacific Region (EC-APR). Retrieved from <https://encyclocraftsapr.com/zergerlyk-jewellery>
- The Magic of Kazakh National Jewelry Part 1. (2021). Kagan Media. Retrieved from <https://kaganmedia.org>
- Gümüş Madeni. (2015, Kasım, 4). Retrieved from <https://gumushouse.wordpress.com/2015/06/04/gumus-madeni-gumus-uretimi-gumusun-ozellikleri/>
- Altın Madeni. (n.d.). Retrieved from <https://listelist.com/altin-nereden-cikarilir/>

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

This study examines how traditional Kazakh figures and motifs can be adapted to contemporary jewelry design. It emphasizes the cultural richness and historical significance of Kazakh jewelry, which carries both aesthetic and symbolic value. Shaped by the nomadic lifestyle and spiritual beliefs of the Kazakh people, these designs often incorporate natural forms and geometric patterns, reflecting a deep connection to their environment and heritage. The research aims to showcase how these cultural elements can be reinterpreted in modern design, maintaining their authenticity while making them relevant to contemporary contexts.

### Method

The research followed a two-step approach. First, an extensive literature review was conducted to understand Kazakh jewelry art's historical and cultural foundations. The second step involved a practical design process, where a traditional Kazakh motif was selected and transformed into a contemporary jewelry piece. The study utilized methods focused on blending tradition with innovation, employing techniques such as filigree, granulation, and engraving to highlight the potential of combining traditional craftsmanship with modern aesthetics.

### Findings

The analysis revealed that silver, gold, and semi-precious stones like turquoise and carnelian are commonly used in Kazakh jewelry. These materials enhance the aesthetic appeal and embody cultural and spiritual meanings. Traditional techniques, including embossing, enameling, and casting, were found to be critical in creating intricate designs that hold both artistic and cultural significance. By reinterpreting a traditional motif, the study demonstrated its suitability for contemporary design, proving that a careful balance of simplicity and cultural symbolism can appeal to modern preferences without compromising authenticity.

### Conclusion and Discussion

This research highlights the value of integrating traditional motifs into modern jewelry to preserve and revitalize cultural heritage. The findings suggest that Kazakh jewelry design offers a unique opportunity to connect traditional craftsmanship with contemporary artistic trends, creating products that resonate with local and global audiences. The study provides a framework for preserving cultural elements through design, emphasizing their potential to enhance cultural awareness and contribute to the economic value of artisanal crafts. Future research could explore the digital preservation of traditional motifs or expand their application to other design fields, ensuring that such rich cultural legacies continue to inspire and thrive in the modern world.

**FİLATELİK DAMGALARDA YER ALAN KADIN TEMSİLLERİ**  
*Representations of Women in Philatelic Seals*

Serkan Aycil<sup>1</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<b>Araştırma Makalesi</b> <i>Gönderilme:</i> 13 Kasım 2024 <i>Kabul:</i> 22 Aralık 2024 <i>Yayın:</i> 25 Şubat 2025	Çalışmanın amacı, filatelik damgalarda yer alan kadın temsillerini tespit etmek ve hakkında müstakil olarak damga tasarlanan temsillere dair değerlendirmede bulunmaya çalışmaktır. Nitel araştırma yöntemine göre tasarlanan bu çalışmanın verileri, doküman incelemesi ile toplanmış ve araştırma süreci betimsel içerik analizi yöntemi ile ilerletilmiştir. Bu kapsamda öncelikle 1961-2023 yılları arasında tedavüle çıkarılan 16 adet ilk gün damgası ile 23 adet özel tarih damgası ve 6 adet özel gün damgasına ulaşılmıştır. Ulaşılan damgaların önemli bir kısmı halk oyunları, kadın başlıkları, kadın büstü, olimpiyat oyunları, sporcu kadın, anne çocuk temsili, kadın eli, gül motifi ve voleybol şampiyonası gibi dolaylı illüstrasyonlar içerdiği için kapsam dışında tutulmuştur. Buna bağlı olarak çalışmanın kapsamı, hakkında müstakil olarak filatelik damga çıkarılan kadın temsilleri olarak sınırlandırılmıştır. Çalışmanın bulgularını 4 adet filatelik damga oluşturmaktadır. Buna göre ilk gün damgası üzerinde herhangi bir kadın temsiline ulaşılamazken özel tarih damgasında 3 adet, özel gün damgasında ise 1 adet kadın temsiline ulaşılmıştır. Filatelik tasarımlar üzerinden kadın temsiline atıfta bulunan çok sayıda çalışma bulunmasına rağmen kadın temsilini doğrudan ele alan damga sayısının ise oldukça sınırlı olduğu anlaşılmıştır. Buna göre filatelik damgalardaki kadın temalı içeriklerin nicel olarak artırılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.
Article Information	Abstract
<b>Research Article</b> <i>Received:</i> November 13, 2024 <i>Accepted:</i> December 22, 2024 <i>Published:</i> February 25, 2025	The aim of the study is to identify the representations of women in philatelic seals and to try to make an evaluation of the representations about which seals are designed separately. The data of this study, which was designed according to the qualitative research method, was collected through document analysis and the research process was carried out through descriptive content analysis. In this context, 16 first day seals, 23 special date seals and 6 special day seals that were put into circulation between 1961 and 2023 were accessed. A significant portion of the seals were excluded from the scope as they contained indirect illustrations such as folk dances, women's headdresses, women's busts, Olympic Games, sportswomen, mother and child representation, women's hand, rose motif and volleyball championship. Accordingly, the scope of the study is limited to the representations of women about whom philatelic seals were issued independently. The findings of the study consist of 4 philatelic seals. Accordingly, while no representation of women was found on the first day seal, 3 representations of women were found on the special date seal and 1 representation of women was found on the special day seal. Although there are many studies referring to the representation of women through philatelic designs, it is understood that the number of seals that directly address the representation of women is very limited. Accordingly, it was concluded that the content of women-themed philatelic seals should be increased quantitatively.
<b>Keywords:</b> Female representation, First day seal, Special date seal, Special day seal	

**Kaynak/Cite:** Aycil, S. (2025). Filatelik damgalarda yer alan kadın temsilleri. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 16-29.

 **iThenticate**  
İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Bağımsız Araştırmacı, İstanbul PTT Başmüdürlüğü, sserkan.aycil@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3540-5548

## GİRİŞ

Tarih boyunca birçok medeniyet yapılan işlere resmiyet kazandırmak (mülkiyet belirleme, onay, güvenliğin sağlanması vb.) için damga ve mühürler kullanmıştır. Kil malzemeden üretilen ilk mühür örnekleri ise henüz yazı bilinmediği için genellikle motif, geometrik desen ya da çeşitli hayvan figürleri içermektedir. Posta hizmetlerinin yaygınlaşmasıyla birlikte artık kurşun malzemeden üretilen mühürler kullanılmaya başlanmıştır (Bozbay, 2017). Bu mühürler gerek postanın ağırlığı gerekse gideceği mesafe belirlendikten sonra doğrudan posta gönderisinin üzerine tatbik edilmekteydi (Akoba, 1963, s.22-23). Sonraki süreçte posta pulu uygulamasına geçilmiştir. Bundan sonraki süreçte damga ve mühürler artık posta gönderisi üzerine yapıştırılan pulları iptal etmek amacıyla kullanılmıştır. Zaman içerisinde posta maddelerinde artış gözlenmiş ve mektup gönderisinin yanı sıra ilk gün zarfı, özel gün zarfı, özel tarih damgalı zarf, davetiye, posta kartı ve maksimum kart gibi çok sayıda gönderi türü üretilmiştir. Posta maddesi sayısında yaşanan bu artışın sonucunda biriktirme ve koleksiyon anlayışına hitabeden farklı filatelik tasarımlar ortaya çıkmıştır.

Damga ve mühür örnekleri konusunda yapılan kadın konulu çalışmalar ise genellikle arkeolojik kazılardan elde edilen buluntular ekseninde ele alınmıştır. Buna göre Korpel (2006) çalışmasında İzebel ve diğer yetkili kadınların kullandığı mühürleri ele almıştır. Çalışma öncesinde, ataerkil toplumda yaşayan ve söz alacak kadar otoriteleri bulunmayan İsrail kadınlarının, tarih boyunca mühürlere ihtiyaç duymadığı belirtilmiştir. Buna göre arkeolojik kazılardan elde edildiği iddia edilen çok sayıda mührün ortaya çıkmasıyla birlikte bu mühürlerin sahte olabileceği üzerinde durulmuştur. Bunun yanı sıra Hennie J. Marsman, yayınladığı eserinde, kadınlara ait olması gereken 22 İbranice mühür bulunduğundan bahsetmektedir. Sonuç olarak İsrail kadınlarının da tıpkı eşleri gibi resmî belgeleri onaylamak için mühür kullandığı konusunda uzlaşmıştır. Cortebeeck (2016) çalışmasında Antik Mısır mezarlarında bulunan damgaları cinsiyet açısından ele almıştır. Buna göre arkeolojik kazılar sonucu ulaşılan damgaların kadın ve çocuk mezarlarıyla ilişkili olduğu varsayılmıştır. Bunun için bir mezar alanı seçilmiş ve hipotezi test etmek için kazılarda çıkarılan damgalar istatistiksel olarak incelenmiştir. Kadın mezarlarında bulunan damga sayısının hem erkek hem de çocuk mezarlarına kıyasla daha fazla olduğu saptanmıştır. Erkek mezarlarında bulunan damgaların ise idari bir işlevi ya da koruyucu bir kullanımı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Davis (2021) çalışmasında Orta Çağ mühürlerinin orijinal baskılar biçiminde nasıl sağlam kaldığına dair araştırmada bulunmuştur. Buna göre 14. ve 15. yüzyıla tarihlendirilen ve İskoç konteslerine ait olduğu bilinen çeşitli mühür örneklerine ulaşılmıştır. Araştırma sonuçları mühürlerin asil soyu teşvik ettiğini göstermiş ve İskoç kadınlarının kullandığı mühürlerle ilgili yeni bir bakış açısı sunmuştur. Biermann (2024) çalışmasında cinsiyet ve mühür sahipliği hakkındaki varsayımları ele almıştır. Buna göre arkeolojik kazılardan elde edilen buluntuların üzerindeki yazıların bir kısmında cinsiyetin nasıl ifade edildiği sorusu belirsiz kalmıştır. Buna bağlı olarak sadece erkeklerin mühürlere sahip olduğu ve kullandığı fikri de bir önyargıdan ibaret kalmıştır. Bu bağlamda Kudüs'teki kadınların ticaret amacıyla kap ve kavanozları mühürledikleri hatta gömülme merasimi dâhil olmak üzere çeşitli amaçlarla bu mühürleri kullandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmanın amacı, filatelik damgalarda yer alan kadın temsillerini tespit etmek ve hakkında müstakil olarak damga tasarlanan temsillere dair değerlendirmede bulunmaya çalışmaktır. Filatelik damga temsillerini içeren ürün ve hizmetler ilk gün damgalı zarf, özel tarih damgalı zarf ve özel gün zarfları biçiminde sınıflandırılmış olup filatelik damga örnekleri üzerinden kadın temsilini ele alan herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Buna

göre filatelik damgalar üzerinden kadın temsiline değinerek literatüre katkı sunması beklenen bu çalışmanın önemli bir araştırma ögesi olacağı düşünülmektedir.

## YÖNTEM

Nitel araştırma yöntemine göre tasarlanan bu çalışmanın verileri doküman incelemesi ile toplanmıştır. Görüşme, gözlem ve doküman incelemesi teknikleri kullanılarak oluşturulan nitel araştırmada, olaya ilişkin durumlar doğal ortamında izlenmektedir. Teori oluşturmayı amaçlayan bu yaklaşıma göre sosyal olguları oluşturan her bir değişken bağlı bulunduğu çevre içerisinde araştırılmalı ve anlamlandırılmalıdır (Yıldırım & Şimşek, 2008, s.34-35; Sak, Öneren Şendil & Nas, 2021, s.229).

### Araştırma Modeli

Betimsel içerik analizi yöntemi ile çalışmanın verileri irdelenmiştir. Betimsel içerik analizi, hedef konu hakkındaki olası eğilimleri belirleyerek ulaşılan sonuçları açıklamayı öngören bir incelemedir (Çalık & Sözbilir, 2014, s.34). Bu bağlamda farklı yıllarda birbirinden bağımsız olarak üretilmiş olan damgaların üzerinde yer alan temsiller hakkında değerlendirmede bulunulmuştur. Buna göre veri toplama sürecinde karşılaşılan her bir olguya sorular yöneltilmiş (tasarım sayısı, damga içeriği, tipografik özellikler, damganın biçimi, renk kullanımı vb.) alınan cevaplara göre mevcut durum anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

### Araştırma Verileri ve Veri Toplama Araçları

Çalışmanın verilerine <https://www.pulhane.com/> web adresinden erişilmiştir. Bunun için öncelikle farklı başlıklar altında sıralanmış olan filatelik ürünler (pul, posta kartı, filatelik zarf, pul portföyü, uluslararası cevap kuponu, antiye vb.) üzerine incelemede bulunulmuştur. Çalışma kapsamına dâhil edilecek tasarımların tespit edilmesinin akabinde bir sonraki aşamaya geçilmiştir. Bu aşamada gerek <https://www.filateli.gov.tr/> web sayfası gerekse PTT'nin kurumsal (basılı) yayınları üzerinden karşılaştırmada bulunulmuştur. Bu bağlamda 1961-2023 yıllarını kapsayan süreçte tedavüle çıkarılan 16 adet ilk gün damgası ile 23 adet özel tarih damgası ve 6 adet özel gün damgasına ulaşılmıştır. Ulaşılan damga örneklerinin önemli bir kısmının halk oyunları, kadın başlıkları ve voleybol şampiyonası gibi temaları içerdiği görülmüştür. Araştırmanın amacını saptıracak türde illüstrasyonlar içerdiği görülen bu tasarımlar çalışma kapsamından çıkarılmıştır. Buna göre çalışmanın kapsamı, hakkında müstakil olarak filatelik damga tasarlanan kadın temsilleri olarak sınırlandırılmıştır. Son olarak araştırmaya konu olan Sevgi Soysal, Nezihe Meriç, Tomris Uyar ve Florence Nightingale hakkında literatür taraması yapılmış ve çalışmanın verileri toplanmıştır.

### Verilerin Analizi

Çalışmanın güvenilirlik ve geçerliği basılı ve elektronik ortamda yayımlanan filateli başlıklı kaynakların karşılaştırılmasıyla sağlanmıştır. Bunun için öncelikle Google Akademik arama motoru başta olmak üzere Ulusal Tez Merkezi, ResearchGate, SOBIAD, Asosindex ve EBSCO veri tabanları üzerinden “kadın temsili, ilk gün damgası, özel tarih damgası ve özel gün damgası” anahtar sözcükleriyle aramalar yapılmıştır. Yapılan kontrollerde konuyu farklı açılardan ele alan çok sayıda araştırma yazısına ulaşılmış olmasına rağmen konuyu filatelik damgalar üzerinden değerlendiren herhangi bir araştırmaya ulaşılmamıştır. Sonraki aşamada ise filatelik damgalardaki biçimsel özellikler, renk tercihi, illüstrasyon ve tipografik okumalar üzerine değerlendirmede bulunulmuştur.



## BULGULAR

Çalışmanın bu bölümünde ilk gün damgası, özel tarih damgası ve özel gün damgası olarak tedavüle çıkarılan filatelik damgaların basım yılı, sergi yeri ve içerikleri (tipografi, renk, illüstrasyon) hakkındaki bilgiler sıralanmıştır. Bunun yanı sıra Sevgi Soysal, Nezihe Meriç, Tomris Uyar ve Florence Nightingale anısına tasarlanan filatelik damgalara yer verilerek tasarımlarla ilgili bilgilendirmede bulunulmuştur.

### İlk Gün Damgası

Üzerlerinde bir anma pulu ya da sürekli pul serisi ile aynı konuda yazı, motif ve damga tatbiki bulunan zarflar ilk gün damgalı zarf olarak değerlendirilmektedir (PTT 183. Yıl, 2016). İlk gün damgası, pulun satışa sunulduğu ilk gün, önceden belirlenen iş yerlerinde ilk gün zarflarını iptal etmek (damgalamak) için kullanılmakta ve mesai saati sonunda imha işlemine tabi tutulmaktadır (PTT, 2018, s.6).

**Tablo 1.** Kadın Temalı İlk Gün Damgası

İlk Gün Damgası	Sergi Yılı	Tema İçerik	Sergi Yeri
UNICEF'in Kuruluşunun 15. Yılı	11.12.1961	Anne ve bebek	Ankara
Meryem Ana-Efes Turistik	08.12.1962	Meryem Ana illüstrasyonu	Efes-Selçuk
Halk Oyunları	04.05.1981	Kadın ve erkek oyuncu	Ankara
Aile Planlaması ve Ana Çocuk Sağlığı	12.01.1983	Aile	Ankara
Türk Kadınına Seçme ve Seçilme Hakkı Tanınmasının 50. Yılı	05.12.1984	Oy kullanan kadın figürü, seçim sandığı	Ankara
Avrupa 1996 - Ünlü Kadınlar	05.05.1996	Kadın figürü, dünya küresi	Ankara
Türk Kadın Başlıkları	19.11.1997	Kadın portresi, Isparta gelin başlığı	Ankara
Türk Kadın Başlıkları	24.11.1998	Afyon-Dinar genç kız başlığı	Ankara
Türk Kadın Başlıkları	24.11.1999	Kadın portresi Amasya-Merzifon	Ankara
Türk Kadın Başlıkları 2000	05.07.2000	Kadın portresi İzmir gelin başlığı	Ankara
Türk Kadın Kıyafetleri	19.03.2001	Kadın figürü, Tokat yöresi	Ankara
Türk Kadın Kıyafetleri	16.04.2002	Kadın figürü, Kastamonu-Cide yöresi	Ankara
Türk Kadın Kıyafetleri 2003	08.07.2003	Kadın figürü, Gaziantep yöresi	Ankara
Türk Kadın Kıyafetleri	30.04.2004	Kadın figürü, Trabzon yöresi	Ankara
28. Yaz Olimpiyat Oyunları (Atina 2004)	13.08.2004	Süreyya Ayhan, karma tipografi	Ankara
Zeugma	05.07.2005	Çingene kızı mozaiği	Ankara

Kaynak: (Pulhane, 2024a)

Tablo 1'de 1961-2005 yılları arasında tedavüle çıkarıldığı görülen kadın temalı 16 adet ilk gün damgasına yer verilmiştir. UNICEF'in Kuruluşunun 15. Yılı, halk oyunları, Türk kadın başlıkları ve Türk kadın kıyafetleri temalarını içeren tasarımlarda illüstrasyon ve çizimlere yer verildiği için bu bölüm bilgi amaçlı verilerek çalışma kapsamından çıkarılmıştır. Ayrıca Süreyya Ayhan konulu tasarımda, sporcunun koşu sırasında betimlenmiş bir tasviri bulunmasına rağmen zarfın üzerindeki 3 pulda erkek güreşçi temasına yer verildiği görülmüştür. Bunun yanı sıra damga üzerinde sporcunun şahsına yönelik tipografi bulunmadığı için bu tasarım da kapsam dışı tutulmuştur.

### Özel Tarih Damgası

Hakkında anma pulu ya da anma bloku çıkarılmamış bazı önemli olayları anmak için belirli tarihlerde ilgili olayı anmak için özel tarih damgalı zarflar çıkarılabilmektedir. Üzerinde anma pulu bulunan ancak damganın konusu ile ilgili tasarım bulunmayan filatelik zarflar bu kategoride değerlendirilmektedir. Filatelik damga ile iptal edilen anma

pullarının toplam değeri de ilgili tarihteki posta tarifesi ile uyumlu olmalıdır. Bu bağlamda 01.01.2009'dan itibaren, kullanılan bütün özel tarih damgalarına ait zarflar Posta ve Telgraf Teşkilatı tarafından üretilip satışa sunulmuştur (PTT 183. Yıl, 2016; Pulhane, 2018).

**Tablo 2.** Kadın Temalı Özel Tarih Damgası

Özel Tarih Damgası	Sergi Yılı	Tema İçerik	Sergi Yeri
13. Dünya Genç Kızlar Voleybol Şampiyonası	23.07.2005	Kadın figürü, voleybol topu	Ankara
13. Dünya Genç Kızlar Voleybol Şampiyonası	23.07.2005	Kadın figürü, voleybol topu	İstanbul
Anneler Günü Pul Sergisi	08-10.05.2009	Anne, çocuk	Ankara
Marmaris Kadın ve Sanat Festivali	08-10.03.2010	Sanatsal kadın portresi	Marmaris
Dünya Üniversiteler Kış Oyunları Artistik Patinaj	04.02.2011	Kadın figürü	Erzurum
Uluslararası Marmaris Kadın ve Sanat Festivali	08-10.03.2011	Sanatsal kadın portresi	Marmaris
Kozyatağı Kültür Merkezi 1.Tematik Pul Sergisi	02-12.02.2012	Kadın figürü, lale motifi	İstanbul
Gaziantep 2012 Pul Sergisi	05-08.06.2012	Çingene kızı mozaiği	Gaziantep
Uluslararası Marmaris Kadın ve Sanat Festivali	10.03.2013	Kadın illüstrasyonu	Marmaris
Türk Hukukçu Kadınlar Derneğinin 45. Yılı	27.03.2013	Kadın portresi	İstanbul
9. Uluslararası Marmaris Kadın ve Sanat Festivali	27-28.03.2014	Sanatsal kadın portresi	Marmaris
Marmaris 10. Uluslararası Kadın ve Sanat Festivali	06-08.03.2015	Kadın eli, gül motifi	Marmaris
Dünya Kadınlar Günü	08.03.2016	Kadın portresi, sekiz sembolü	Ankara
Anneler Günü Pul Sergisi	10-14.05.2017	Anne, çocuk	İstanbul
Yılın Yazarı Sevgi Soysal	16.02.2018	Sevgi Soysal	Bursa
08 Mart Dünya Kadınlar Günü	08.03.2018	Kadın portresi, sekiz sembolü	Bursa
Atatürk ve Zübeyde Hanım Pul Sergisi	09-11.05.2018	Atatürk ve Zübeyde Hanım illüstrasyonu	İzmir
Yılın Yazarı Nezihe Meriç	28.02.2019	Nezihe Meriç	Bursa
Dünya Kadınlar Günü Pul Sergisi	07-11.03.2019	Kadın portresi, sekiz sembolü	İzmir
Dünya Kadınlar Günü	05-09.03.2020	Kadın illüstrasyonu	Ankara
Dünya Kadınlar Günü	05-09.03.2020	Kadın illüstrasyonu, sekiz sembolü	İstanbul
Dünya Kadınlar Günü	05-09.03.2020	Kadın illüstrasyonu, sekiz sembolü	İzmir
Yılın Yazarı Tomris Uyar	17.02.2023	Tomris Uyar	Bursa

Kaynak: (Pulhane, 2024b)

Tablo 2'de 2005-2023 yılları arasında tedavüle çıkarıldığı görülen kadın temalı 23 adet özel tarih damgasına yer verilmiştir. UNICEF'in Kuruluşunun 15. Yılı, halk oyunları, Türk kadın başlıkları ve Türk kadın kıyafetleri gibi başlıkları içeren tasarımlarda kadın illüstrasyonunun yanı sıra sembol, çizim ve geometrik şekiller de kullanılmıştır. Buna göre kadın temsillerindeki görünürlüğün azaldığı bu çalışmaların yerine yalnızca hakkında filatelik damga tasarlanan Sevgi Soysal, Nezihe Meriç ve Tomris Uyar başlıklı çalışmalar kapsama dâhil edilmiştir.

## 2018 Yılın Yazarı Sevgi Soysal

30 Eylül 1936'da İstanbul'da doğan Sevgi Soysal Selanik asıllı mimar-bürokrat bir baba ile Alman asıllı bir annenin çocuğudur. 1952'de Ankara Kız Lisesi'nden mezun olan Sevgi Yenen, lisans eğitimine Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Arkeoloji bölümünde devam etmiştir. İlk evliliğini 1956'da Özdemir Nutku (şair, çevirmen) ile yapan Sevgi Yenen eşi ile birlikte bir süre Almanya'da bulunmuştur (Davran, 2024, s.223; Soysal 2017). Almanya'da bulunduğu sırada da Göttingen Üniversitesi'nde arkeoloji ve tiyatro derslerini izleme imkânı bulmuştur. 1958'de Türkiye'ye döndüğünde Alman Kültür Merkezi ve İrtibat Bürosu ile Ankara Radyosu'nda çalışmıştır. Bu dönemde kaleme aldığı öykü ve yazıları *Ataç*, *Değişim*, *Dost*, *Yeditepe* ve *Yelken* dergilerinde yayımlanmıştır. 1961'de yönetmenliğini Haldun Dormen'in yaptığı *Zafer Madalyası* adlı oyunda tek kadın rolünü oynamıştır. 1970'te evlilik teması ve kadın-erkek ilişkisini ele aldığı ilk romanı olan *Yürümek* ile TRT Sanat Ödülleri Yarışması Başarı Ödülü'nü kazanmıştır. Ancak romanda geçen müstehcenlikler nedeniyle eseri toplatılmış ve tutuklanma süreci başlamıştır. Bu sırada Anayasa Profesörü Mümtaz Soysal ile tutuklu kaldığı Mamak Cezaevi'nde evlenmiştir. Sonrasında siyasal nedenlerle tekrar tutuklanan Sevgi Soysal sekiz ay kadar Yıldırım Bölge'de, iki buçuk ay kadar da sürgünde olduğu Adana'da kalmıştır. Tutukluyken yazdığı *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* adlı romanıyla Orhan Kemal Roman Armağanı'nı da kazanmıştır (Soysal, 2017). 1976'da hayatını kaybeden Sevgi Soysal'ın *Bakmak*, *Barış Adlı Çocuk*, *Hoş Geldin Ölüm*, *Şafak*, *Tante Rosa*, *Tutkulu Perçem*, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* ve *Yürümek* adlı eserlerinin yanı sıra *Andorra*, *Arturo Ui'nin Önlenebilir Tırmanışı*, *Godot Geldi*, *Dimitrof* ve *Beş Paralık Roman* adlı çevirileri de bulunmaktadır (Özkırmı, 1991, s.7-15). Bu bağlamda Nilüfer Belediyesi Kütüphaneleri tarafından 2018'de düzenlenen Hayatın Emekçisi Sevgi Soysal Sempozyumu'nda, yazarın hayatı bütün yönleriyle ele alınmış ve Sevgi Soysal yılın yazarı olarak ilan edilmiştir (Nilüfer Belediyesi Bursa, 2020).



**Görsel 1.** Yılın Yazarı Sevgi SOYSAL temalı özel tarih damgası, 2018

Kaynak: (Pulhane, 2018)

Görsel 1'de 16.02.2018'de Yılın Yazarı Sevgi SOYSAL başlığıyla tedavüle çıkarılan bir adet özel tarih damgasına yer verilmiştir. 2,50 TL bedel ile satışa sunulan ve toplam 900 adet filatelik zarfı mühürlemek amacıyla tasarlanan damga, aynı tarihte Nazım Hikmet Kültür Merkezi Nilüfer/Bursa adresinde açılan sergide kullanılmıştır

(Pulhane, 2018). Yuvarlak formda kurgulanan ve sade bir görünüme sahip olan bu damgada Sevgi Soysal'ın sağ profilden betimlenmiş resmî kıyafetli bir temsiline yer verilmiştir. Fotoğraf albümündeki diğer resimlerine göre daha kısa bir saç modeliyle tasvir edilen yazarın güldüğü görülmektedir. İllüstrasyonun yanı sıra tipografinin de kullanıldığı bu tasarımda üst kısma anma programının amacını belirten bir ifade, alt kısma ise tasarımın künyesi yerleştirilmiştir. Yazarın saç ve yaka kısmını belirginleştirmek ve daha genç yaşlarda olduğunu göstermek için koyu renk tonunda bir dolgu işlemi uygulandığı anlaşılmaktadır. Halkanın iç kısmında kavis oluşturacak biçimde düz yazı fontunda ve tamamı büyük harflerle olmak kaydıyla bilgilendirme metni yerleştirilmiş ve tipografinin birleşim noktalarına da birer adet yıldız sembolü eklenmiştir.

### 2019 Yılın Yazarı Nezihe Meriç

28 Şubat 1924 Gemlik doğumlu olan Nezihe Meriç, ilkokulu Doğu Anadolu'da (Erzincan ve Ağrı'da) ortaokulu ise Kırşehir'de okumuştur. 1943'te Eskişehir Lisesi'nden mezun olduktan sonra öğrenimine önce İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde, akabinde aynı üniversitenin Felsefe bölümünde devam etmiştir. Sonraki süreçte öğrenimini yarıda bırakan yazar 1945'te eşinin kurucusu olduğu *Dost Yayınları* ve *Dost Dergisi*'nin yönetiminde görev almıştır. Yazar ilk olarak 1962'de *Korsan Çıkmazı* adlı eseri ile Türk Dil Kurumu Roman Ödülü'nü almıştır. Sonrasında 1990'da *Bir Kara Derin Kuyu* ile Sait Faik Hikâye Armağanı'nı, 1998'de *Yandırma* ile Sedat Simavi Edebiyat Ödülü'nü, 2004'te *Çavlanın İçinde Sessizce* ile 2004 Dünya Kitap-Yılın Telif Kitabı Ödülü'nü, son olarak 2007'de Mersin Kenti Edebiyat Ödülü'nü almıştır (Hilmioğlu, 2004, s.1-16). Yazarın öykü, roman, oyun, çocuk kitapları ve anı tarzında ele alınmış çok sayıda eseri bulunmaktadır (Meriç, 2019). Bu bağlamda Nilüfer Belediyesi Kütüphanelerinin her yıl düzenlediği yılın yazarı projesi kapsamında 2019 yılı, Nezihe Meriç'e atfedilmiştir (Nilüfer Belediyesi Bursa, 2019).



**Görsel 2.** Yılın Yazarı Nezihe Meriç temalı özel tarih damgası, 2019

Kaynak: (Pulhane, 2019)

Görsel 2'de 28.02.2019'da Yılın Yazarı Nezihe Meriç başlığıyla tedavüle çıkarılan bir adet özel tarih damgasına yer verilmiştir. 3,00 TL bedel ile satışa sunulan ve toplam 500 adet filatelik zarfı mühürlemek amacıyla tasarlanan damga, aynı tarihte Nazım Hikmet Kültürevi Nilüfer/Bursa adresinde düzenlenen etkinlikte kullanılmıştır (Pulhane, 2019). Yuvarlak formda kurgulanan ve sade bir görünüme sahip olan bu damgada Nezihe Meriç'in alınsal olarak betimlenmiş bir temsiline yer verilmiştir. Orta

yaşlı ve kısa saç modeliyle tasvir edilen yazarın gözlüklü olduğu görülmektedir. İllüstrasyonun yanı sıra tipografinin de kullanıldığı bu tasarımda üst kısma, anma programının amacını belirten bir ifade yerleştirilmiş olup alt kısma, programın tarih ve yer bilgisini belirten ibareler eklenmiştir. Yazarın saç ve boyun kısmını belirginleştirmek için dolgu işlemi uygulanmıştır. Tasarıma canlılık kazandırmak için de siyah renkte mürekkep kullanımı tercih edilmiştir. Halkanın iç kısmında kavis oluşturmak kaydıyla düz yazı fontunda ve tamamı büyük harflerle olacak biçimde bilgilendirme metni yerleştirilmiş ve tipografinin birleşim noktalarına birer adet yıldız sembolü eklenmiştir.

### 2023 Yılın Yazarı Tomris Uyar

15.03.1941 İstanbul doğumlu olan Tomris Uyar, ilkokulu Yeni Kolej’de, ortaokulu İngiliz High School’da, liseyi ise Arnavutköy Amerikan Kız Koleji’nde okumuştur. Lisans öğrenimini İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi’ne bağlı bulunan Gazetecilik Enstitüsü’nde tamamlayan yazar 1987’de Boğaziçi Üniversitesi’nde Çağdaş Öykü ve Türk Öykücülüğü adlı seçmeli bir ders vermiştir. *Papirüs Dergisi*’nin yayın sürecine dâhil olan yazar, altmıştan fazla İngilizce kitap çevirmiştir. *Yürekte Bukağı* ve *Yaza Yolculuk* eserleri ile Sait Faik Hikâye Armağanı’nı, *Güzel Yazı Defteri* ile Sedat Simavi Edebiyat Ödülü’nü kazanmıştır (Davran, 2024, s.269-270; İnci, 2016).



**Görsel 3.** Yılın Yazarı Tomris Uyar temalı özel tarih damgası, 2023

Kaynak: (Ptt Filateli, 2023)

Görsel 3’te 17.02.2023’te Yılın Yazarı Tomris Uyar başlığıyla tedavüle çıkarılan ve İrmak Çam tarafından tasarlanan bir adet özel tarih damgasına yer verilmiştir. 20,00 TL bedel ile satışa sunulan ve toplam 1000 adet filatelik zarfı mühürlemek amacıyla tasarlanan damga, aynı tarihte Nilüfer Çocuk Kütüphanesi Nilüfer/Bursa adresinde düzenlenen etkinlikte kullanılmıştır (Ptt Filateli, 2023; Pulhane, 2023). Yuvarlak formda kurgulanan ve sade bir görünüme sahip olan bu tasarımda Tomris Uyar’ın alınsal olarak betimlenmiş bir temsiline yer verilmiştir. Orta yaşlı ve küt saç modeliyle tasvir edilen yazarın güldüğü görülmektedir. Yazarın olgunluğunu ön plana çıkarmak için saç ve yüz kısmı beyaz bırakılmışken çizgi değeri, koyu renk tonu kullanılmak suretiyle baskın bir formda illüstre edilmiştir. Sağ bilek kısmı ve gözleri haricindeki herhangi bir yerine dolgu işlemi uygulanmamıştır. İllüstrasyonun yanı sıra tipografinin de kullanıldığı bu tasarımda, dış halka kısmını saracak biçimde üst kısma, düz yazı fontunda ve tamamı büyük harflerle olmak kaydıyla anma programının amacını belirten bir ifade, alt kısma

ise programın yapıldığı tarih ve yer bilgisi yerleştirilmiştir. Kavisli tipografinin birleşim noktalarına birer adet yıldız sembolü eklenmek suretiyle diğer tasarımlardan farklı olarak tipografik ifadeler halkanın dışına konumlandırılmıştır.

### Özel Gün Damgası

Özel gün zarflarını iptal etmek amacıyla kullanılan baskılar, özel gün damgası olarak nitelendirilmektedir. Özel gün zarfının üzerinde herhangi bir konuyu betimleyen bir ya da birkaç pul ile damga konusuyla ilintili yazı ve motifler bulunmaktadır (PTT 183. Yıl, 2016). PTT haricindeki birçok firma 1953-1980 yılları arasında özel gün zarfları hazırlamıştır. 1970 yılında ise PTT Meslek Okulları Birliği Yardımlaşma Derneği'ne bağlı bulunan Ankara Şubesi tarafından, PTT adına özel gün zarfları hazırlatılarak dolaşıma sunulmuştur (Pulhane, 1970).

**Tablo 3.** Kadın Temalı Özel Gün Damgası

Özel Gün Damgası	Sergi Yılı	Tema İçerik	Sergi Yeri
Florence Nightingale'in Doğumunun 150. Yılı	05.06.1970	Florence Nightingale	İstanbul
İlk Kadın Mitinginin 75. Yılı	10.12.1994	Kadın portreleri	Kastamonu
İ.T.Ü. Bilim Mühendislik ve Teknolojide Kadın Araştırmaları ve Uygulama Merkezi	08.03.2013	Kadın illüstrasyonu, sekiz sembolü	İstanbul
8 Mart Dünya Kadınlar Günü			
Gaziantep 2014 Milli Pul Sergisi	12-21.11.2014	Çingene kızı mozaiği	Gaziantep
İstiklal Harbinde Kadın Kahramanlarımız	08.03.2022	Kadın eli, sekiz sembolü	Ankara
Kadına Yönelik Şiddete Karşı Uluslararası Mücadele Günü	25.11.2021	Kadın portresi, kadın eli	Ankara

Kaynak: (Pulhane, 2024c)

Tablo 3'te 1970-2021 yılları arasında tedavüle çıkarıldığı görülen kadın temalı 6 adet özel gün damgasına yer verilmiştir. Diğer filatelik damgalarda, kadın illüstrasyonunun yanı sıra sembol, çizim ve geometrik şekiller de kullanılmıştır. Bu nedenle yalnızca hakkında filatelik damga tasarlanan Florence Nightingale'in Doğumunun 150. Yılı başlıklı çalışma kapsama dâhil edilmiştir.

### Florence Nightingale'in Doğumunun 150. Yılı 1970

12.05.1820'de doğan Florence Nightingale istatistikçi, sosyal reformcu ve modern hemşireliğin kurucusu olarak ön plana çıkmıştır. Florence Nightingale Kırım Savaşı sırasında hemşire eğitmeni ve yönetici olarak görev yapmış ve bu sırada Selimiye Kışlası'ndaki yaralı askerlere yönelik yapılan bakım planını organize etmiştir. Hijyen kurallarını oldukça önemseyen Florence Nightingale, askerlerin yaşam standartlarını iyileştirerek ölüm oranlarını önemli ölçüde azaltmış ve bu sayede hemşireliğe olumlu bir ün kazandırmıştır. Geceleri yaralı askerlerin başında dolaştığı için kendisine lambalı kadın biçiminde bir yakıştırmada bulunulmuştur. 1860'ta St Thomas Hastanesi'nde hemşirelik okulu kuran Florence Nightingale, profesyonel hemşireliğin temellerini atmıştır. Florence Nightingale'e ait birçok yayın bulunmakla birlikte eserlerin önemli bir kısmı ölümünden sonra yayımlanmıştır. Florence Nightingale'in onuruna iki önemli uygulama başlatılmıştır. Bunlardan biri başarılı olan hemşirelere takdim edilen Florence Nightingale Madalyası diğeri ise genellikle mezun hemşireler arasında okunan Nightingale Andı'dır. Ayrıca geleneksel olarak her yıl düzenlenen Uluslararası Hemşireler Günü kutlamaları Florence Nightingale'in doğum günü olan 12 Mayıs tarihinde kutlanmaktadır (Hebert, 1981, s.1-9).



**Görsel 4.** Florence Nightingale'in Doğumunun 150. Yılı temalı özel tarih damgası, 1970

Kaynak: (Pulhane, 1970)

Görsel 4'te 05.06.1970'te Florence Nightingale'in Doğumunun 150. Yılı başlığıyla tedavüle çıkarılan bir adet özel gün damgasına yer verilmiştir. PTT Meslek Okulları Birliği Yardımlaşma Derneği tarafından hazırlatılan filatelik zarflar, aynı tarihte PTT Genel Müdürlüğü'ne bağlı bulunan Filateli Gişesi Ulus/Ankara adresinde damgalatılarak satışa sunulmuştur (Pulhane, 1970). Yuvarlak formda kurgulanan ve sade bir görünüme sahip olan bu tasarımda Florence Nightingale'in sol profilden betimlenmiş bir temsiline yer verilmiştir. Orta yaşlı ve resmî kıyafetli olan Florence Nightingale oldukça yorgun görülmektedir. Florence Nightingale'in olgunluğunu ön plana çıkarmak için saçlarının arasına koyu tonda dolgu işlemi uygulanmış ve saçlarına aklar düştüğü izlenimi verilmiştir. İllüstrasyonun yanı sıra tipografinin de kullanıldığı bu tasarımda halkanın iç kısmına kavis oluşturacak biçimde düz yazı fontunda tamamı büyük harflerle olmak kaydıyla bilgilendirme metni yerleştirilmiştir. Baskı kalitesi açısından bu damga diğerlerine göre daha soluk ve yıpranmış görülmektedir.

### TARTIŞMA VE SONUÇ

Filatelik damga örneklerinin önemli bir kısmının klasik anlayışa göre yuvarlak bir formda tasarlandığı bilinmektedir. Günümüzde ise damga örnekleri daha çok hazırlanan konseptte uygun olarak üretilmektedir. Buna göre bir damganın üçgen, kare, dikdörtgen, altıgen, sekizgen veya ev, araba ya da doğum günü pastası biçiminde tasarlanması olasıdır (Bezaz, 2006, s.266-284). Mevcut tasarımlar incelendiğinde sadece Tomris Uyar anısına tasarlanan damga örneğinde tipografinin, dış halka kısmına konumlandırıldığı görülmektedir. Bunun dışındaki damga örneklerinin tamamında ise klasik anlayışın hâkim olduğu anlaşılmaktadır.

Tomris Uyar'ın 62 yıl, Nezihe Meriç'in 85 yıl, Florence Nightingale'in 90 yıl, Sevgi Soysal'ın ise 40 yıl yaşadığı bilinmektedir. Filatelik tasarımlarda yer alan temsillerde ise Sevgi Soysal haricindeki diğer kadın figürlerin orta yaşlı ya da mesleki olgunluğa eriştikleri hâliyle tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra erken yaşta yaşamını yitiren Sevgi Soysal'ın ise son anlarındaki hâliyle tasvir edildiği görülmektedir.

Damga üzerindeki tipografinin tamamı düz yazı fontunda ve büyük harflerle yazılmıştır. Tasarım sürecinde herhangi bir bölüme vurgu yapıldığında ifade ya tırnak içerisinde sunulmakta ya da italik olarak yazılmaktadır. Bunun yanı sıra büyük harf

kullanımı ise çoğunlukla zorunluluk, gereklilik ya da sinirlenme durumlarında kullanılmaktadır (Acar Büyükpehlivan, Zelzele & Özdemir, 2011, s.248-252). Mevcut damgalarda yazı karakterinin tamamının büyük harflerle yazıldığı görülmektedir. Yazışma ortamında yanlış anlaşılmalara sebebiyet verme ihtimali bulunan bu tarz kullanımların çoğunlukla kullanıcılar tarafından tercih edilmediği bilinmektedir.

Mürekkebin rengi ve kalitesi daha estetik bir görünüm sağlamak ve etkili bir unsur olarak kullanılabilir (Mengüberti, 2011, s.379-380). Genel olarak yeşil, kırmızı, mavi, siyah ve lacivert renkleri içeren ıstampa mürekkepleri, tasarımcının uygun gördüğü biçimde kompozisyona uygulanabilmektedir. Buna göre yeşil ve kırmızı renkler canlılıkla özdeşleşmişken, koyu olarak nitelendirilen siyah, mavi ve lacivert renkler resmiyetin simgesi hâline dönüşmüştür. Bu bağlamda özellikle kamusal alanlarda kullanılan mürekkeplerdeki renk tercihinin de hususi olarak koyu renkte olmasına dikkat edildiği anlaşılmaktadır. Buna bağlı olarak mevcut damgalardaki renk kullanımının da kamunun öngördüğü ölçüde koyu ve tek tip olduğu görülmektedir.

Filatelik tasarım türleri içerisinde kadın konulu çalışmaları ele alan çok sayıda temsile ulaşılmıştır. Ulaşılan temsillerin önemli bir kısmının ise kadın temsilinin yanında hazırlanan kompozisyonla ilgili dolaylı illüstrasyonlar içerdiği görülmüştür. Portföydeki çalışma sayısını nicel olarak artırdığı görülen bu yaklaşımın, kadın temsiline atıfta bulunan damga sayısını etkilemediği anlaşılmıştır. Buna göre kadın temsiline doğrudan atıfta bulunan filatelik damgaların nicel olarak artırılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

## **Etik İlkeler**

Bu araştırmada literatür taraması ve kuramsal bir değerlendirme olduğu için etik kurul izni gerektirmemektedir.

## **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Çalışma tek yazar tarafından hazırlanmıştır.

## **Çatışma Beyanı**

Bu makalenin yazarı tarafından herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması belirtilmemiştir.

## **KAYNAKÇA**

- Acar Büyükpehlivan, G., Zelzele, Ö. B., & Özdemir, L. (2011, Kasım, 24-26). Tipografide yazı karakterlerinin okunabilirliğe etkisi. *IV. International Printing Technologies Synposium*. [Sempozyum]. İstanbul, Türkiye.
- Akoba, M. M. (1963). *Türkiye'de pul ve pulculuk*. Ceylan Yayınları.
- Bezaz, Y. G. (2006). *Geçmişten günümüze haberleşme ve PTT tarihi*. Türkiye Haber-İş Sendikası.
- Biermann, B. (2024). Male until proven otherwise? Searching for women with the help of inscribed stamp seals from Jerusalem. *Near Eastern Archaeology*, 87, 32-40. 10.1086/727577.
- Bozbay, H. (2017). *Mührün tarihi: Eski Mezopotamya ve Anadolu'da mühür*. 9 Eylül 2024'te [https://www.researchgate.net/publication/346313236\\_Muhrun\\_Tarihi\\_Eski\\_Mezopotamya\\_ve\\_Anadolu'da\\_Muhur](https://www.researchgate.net/publication/346313236_Muhrun_Tarihi_Eski_Mezopotamya_ve_Anadolu'da_Muhur) adresinden erişildi.



- Cortebeeck, K. (2016). Stamp seals in ancient Egyptian tombs: A revision of the usages in quest of the sex of their owners. *Studien Zur Altägyptischen Kultur*, 45, 105-123. <http://www.jstor.org/stable/44160248>
- Çalık, M., & Sözbilir, M. (2014). Parameters of content analysis. *Education and Science*. 39(174), 33-38. <http://dx.doi.org/10.15390/EB.2014.3412>
- Davis, R. M. (2021). Material evidence? Re-approaching elite women's seals and charters in late medieval Scotland. *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 150, 301-326. <https://doi.org/10.9750/PSAS.150.1318>
- Davran, M. (2024). Kalbinin rotasındaki kadınlar (1. Baskı). Mona Kitap.
- Hebert, R. G. (1981). *Florence Nightingale--saint, Reformer, Or Rebel?* R.E. Krieger Publishing Company.
- Hilmioğlu, S. (2004). *Nezihe Meriç'in hayatı, sanatı ve eserleri*. [Yayınlanmamış doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- İnci, H. (Haz.). (2016). *Aşkın yıpranma payı elele dergisindeki yazılar ve söyleşiler 1976-1985*. Yapı Kredi Yayınları.
- Korpel, M. C. A. (2006). Seals of Jezebel and other women in authority. *Journal for semitics*, 15(2), 349-371.
- Mengüberti, M. (2011, Kasım, 24-26). İyi mürekkep kavramı. *IV. International Printing Technologies Symposium*. [Sempozyum]. İstanbul, Türkiye.
- Meriç, N. (2019). *Menekşeli bilinç* (1. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Nilüfer Belediyesi Bursa. (2019). *2019 yılının yazarı Nezihe Meriç*. Nilüfer Belediyesi. 8 Ekim 2024'te <https://www.nilufer.bel.tr/haber/2019-yilinin-yazari-nezihe-meric> adresinden erişildi.
- Nilüfer Belediyesi Bursa. (2020). *Sevgi Soysal'ın kadın yazarlığını konuştular*. Nilüfer Belediyesi. 6 Ekim 2024'te <https://www.nilufer.bel.tr/haber/sevgi-soysal-in-kadin-yazarligini-konustular> adresinden erişildi.
- Özkırmımlı, A. (1991). Tutkulu Perçem'den Şafak'a Sevgi Soysal'ın yazarlık çizgisi. *Birikim*, 23, 7-15.
- PTT 183. Yıl. (2016). *Filateli sözlüğü*. 1 Kasım 2024'te <https://www.ptt.gov.tr/pul-ve-filateli-filateli-sozlugu> adresinden erişildi.
- Ptt Filateli. (2023). *Pul emisyon tanıtma kağıtları ve özelgün, özel tarih damgaları zarflar*. Değerli Kağıtlar Daire Başkanlığı.
- PTT. (2018). *Filateli işletme prosedürü*. PTT. 6 Eylül 2024'te [https://pttwebdosya.ptt.gov.tr/api/file/getfile?FileName=a618c366-7fd0-42a4-85ba-f5db873ef65c\\*Filateli-İşletme-Prosedürü.pdf](https://pttwebdosya.ptt.gov.tr/api/file/getfile?FileName=a618c366-7fd0-42a4-85ba-f5db873ef65c*Filateli-İşletme-Prosedürü.pdf) adresinden erişildi.
- Pulhane. (1970). *Florence Nightingale'in doğumunun 150. yılı*. Pulhane. 5 Ekim 2024'te <https://www.pulhane.com/OzelGunZarfiSayfalari/oz197006.html> adresinden erişildi.
- Pulhane. (2018). *2018 Yılın yazarı Sevgi SOYSAL 16.02.2018 Bursa*. Pulhane. 5 Ekim 2024'te <https://www.pulhane.com/OzelGunDamgaSayfalari/ot201801.html> adresinden erişildi.

Pulhane. (2019). *Yılın yazarı Nezire Meriç 28.02.2019 Bursa*. Pulhane. 5 Ekim 2024'te <https://www.pulhane.com/OzelGunDamgaSayfalari/ot201905.html> adresinden erişildi.

Pulhane. (2023). *Özel tarih damgaları (ÖTDZ)*. Pulhane. 5 Ekim 2024'te <https://www.pulhane.com/OzelGunDamgaSayfalari/ot202301.html> adresinden erişildi.

Pulhane. (2024a). *İlk gün zafları ile ilk gün damgaları*. Pulhane. 5 Ekim 2024'te <https://www.pulhane.com/YilSayfaListeleri/ig0yillarilksayfa.html> adresinden erişildi.

Pulhane. (2024b). *Özel tarih damgaları ile damgalanmış pullu zarflar*. Pulhane. 5 Ekim 2024'te <https://www.pulhane.com/YilSayfaListeleri/ot0yillarilksayfa.html> adresinden erişildi.

Pulhane. (2024c). *Özel tarih damgaları ile damgalanmış pullu zarflar*. Pulhane. 5 Ekim 2024'te <https://www.pulhane.com/YilSayfaListeleri/ot0yillarilksayfa.html> adresinden erişildi.

Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç., & Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227-250. <http://doi.org/10.33400/kuje.843306>

Soysal, S. (2017). *Sevgi Soysal bütün eserleri 2*. İletişim Yayınları.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

Throughout history, many civilizations have used seals to formalize their work. The first examples of seals made of clay materials often contained motifs, geometric patterns or various animal figures, as writing was not yet known. With the widespread use of postal services, seals made of lead material began to be used (Bozbay, 2017). In the following period, postage stamps were used. Later, seals were used to cancel the stamps affixed to the mail shipment. Over time, the number of postal mailings increased and many types of mailings such as first day envelopes, special day envelopes, special date seals envelopes, invitations, postcards and maximum cards emerged in addition to letters. As a result of this increase in the number of mailings, different philatelic designs have emerged. The aim of this study is to identify the representations of women in philatelic seals and to evaluate the representations for which individual seals were designed.

### Method

The data of this study, which was designed according to the qualitative research method, were collected through document analysis. The data of the study were analyzed by descriptive content analysis method. The data of the study were accessed from <https://www.pulhane.com/> web address. For this purpose, firstly, philatelic products listed under different headings (stamps, postcards, philatelic envelopes, stamp portfolios, international reply to coupons, letterheads, etc.) were examined. After determining the

designs to be included in the scope of the study, the next step was taken. At this stage, comparisons were made both on <https://www.filateli.gov.tr/> web page and PTT's corporate (printed) publications. In this context, 16 first day seals, 23 special date seals and 6 special day seals that were put into circulation in the period covering the years 1961-2023 were reached. A significant portion of the seals samples were excluded from the scope of the study because they contained illustrations such as folk dances, women's headdresses and volleyball championships, which would distract from the purpose of the study. Accordingly, the scope of the study was limited to the representations of women for whom philatelic seals were designed independently. Finally, data was collected through a literature review on Sevgi Soysal, Nezihe Meriç, Tomris Uyar and Florence Nightingale.

### **Findings**

The findings of the study consist of first day seals, special date seals and special day seals. In addition, philatelic seals designed in memory of Sevgi Soysal, Nezihe Meriç, Tomris Uyar and Florence Nightingale were included and information about the designs was provided.

In addition, literature research was conducted on Sevgi Soysal, Nezihe Meriç, Tomris Uyar and Florence Nightingale, which are the subject of the research, and the parts of the data obtained that are closely related to the subject were included in the scope of the study. In this context, definitions were made about the first day seal, special date seal and special day seal, which constitute philatelic designs, and the design examples obtained were processed in the tables prepared.

### **Conclusion and Discussion**

It is known that a significant portion of philatelic seal examples are designed in a round form according to the classical understanding. Today, examples of seals are mostly produced in accordance with the prepared concept. Accordingly, it is possible for a seal to be designed in the form of a triangle, square, rectangle, polygon or house, car or birthday cake. It is also known that red, blue, pink or green inks are preferred for sealing philatelic envelopes. When the existing designs are examined, it is seen that only in the seal example designed in memory of Tomris Uyar, the typography is positioned on the outer ring. In all other examples, it is understood that the classical approach is dominant.

It is known that Tomris Uyar lived 62 years, Nezihe Meriç 85 years, Florence Nightingale 90 years and Sevgi Soysal 40 years. In the representations in philatelic designs, it is understood that except for Sevgi Soysal, other female figures are depicted as middle-aged or having reached professional maturity. In addition, Sevgi Soysal, who died at an early age, is depicted in her last moments.

Within the philatelic design genres, a large number of representations dealing with works on women were found. A significant number of the representations include indirect illustrations related to the composition prepared in addition to the representation of women. This approach, which quantitatively increased the number of works in the portfolio, did not affect the number of seals referring to the representation of women. Accordingly, it was concluded that the number of philatelic seals with direct references to the representation of women should be quantitatively increased.

**AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASINDA YENİ BİR SOLUK: MUMBLECORE  
ALT TÜRÜNÜ FİLMLEMLERLE ANLAMAK**

*A New Breath in American Independent Cinema: Understanding The Mumblecore  
Subgenre Through Movies*

Mustafa Özer Özkantar<sup>1</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<i>Araştırma Makalesi</i>  <i>Gönderilme:</i> 9 Aralık 2024 <i>Kabul:</i> 8 Ocak 2025 <i>Yayın:</i> 25 Şubat 2025  <i>Anahtar kelimeler:</i> Sinema, Amerikan Sineması, Mumblecore	Sinema birçok farklı kültürün sinema anlayışından ilham alan, bunu kendi bünyesinde eriten, dönüştüren, bu yönüyle de sürekli yenilenen, güncellenen ve kendini değiştiren bir sanat dalıdır. Bu bakımdan sinema alışılmış anlatıları bükebilen, yeni sinema anlatılarına kapı aralayabilen ve insanı ve ona dair olan hemen herşeyi kendi perspektifinden sunmayı başarabilen bir tarzı sahiptir. Bu noktada bağımsız film anlayışı, sinemanın sanatsal gücünü öne çıkaran en önemli kollarından biri olarak ifade edilebilir. Kitle sinemasından, Hollywood'un ticari anlayışından ve standart anlatılardan ayrılan, alışılmış sinema kodlarından farklı bu sistem, kendi içerisinde de yeni alt türler üretmekte ve yeni anlatılara zemin hazırlamaktadır. Bu türler içerisinde en bilinenlerden biri Amerikan Bağımsız Sineması bünyesinde kendine yer edinmiş olan Mumblecore alt türüdür. Bu çalışmanın amacı bu yenilikçi alt türün genel özelliklerini ve sinematik prensiplerini filmler üzerinden ortaya koymak ve Mumblecore'un genel yapısını ortaya çıkarmaktır. Bu doğrultuda amaçlı örneklem yoluyla belirlenmiş olan Funny Ha Ha (2002), Hannah Takes the Stairs (2007) ve Nights and Weekends (2008) isimli filmler Mumblecore'a ait özellikler çerçevesinde belirli kategoriler dâhilinde betimsel analiz yoluyla incelenmiştir. Sonuç olarak ismi geçen filmler özelinde Mumblecore yapımların kendilerine has özellikleri olduğu, bu özellikleri ile Hollywood'dan ayrıştığı ve avant-garde sinema zemininde kendine yer edindiği ancak yine de Amerikan kültürünün belirgin kodlarından beslendiği görülmüştür.
Article Information	Abstract
<i>Research Article</i>  <i>Received:</i> December 9, 2024 <i>Accepted:</i> January 8, 2025 <i>Published:</i> February 25, 2025  <i>Keywords:</i> Cinema, American Cinema, Mumblecore	Cinema is an art form that draws inspiration from the cinematic understanding of many different cultures, melts and transforms it within its own body, and in this respect, it is constantly renewed, updated and changing itself. In this respect, cinema has a style that can bend conventional narratives, open the door to new cinematic narratives and succeed in presenting human beings and almost everything about them from its own perspective. At this point, the independent film concept can be expressed as one of the most important branches that emphasize the artistic power of cinema. This system, which differs from mass cinema, Hollywood's commercial understanding and standard narratives, and is different from the usual cinematic codes, produces new sub-genres within itself and prepares the ground for new narratives. One of the most well-known of these sub-genres is the Mumblecore sub-genre, which has found its place within American Independent Cinema. The aim of this study is to reveal the general characteristics and cinematic principles of this innovative subgenre through films and to reveal the general structure of Mumblecore. In this direction, the films Funny Ha Ha (2002), Hannah Takes the Stairs (2007) and Nights and Weekends (2008), which were determined through purposive sampling, have been analyzed through descriptive analysis within certain categories within the framework of the characteristics of Mumblecore. As a result, it has been observed that Mumblecore productions have their own characteristics, differentiate themselves from Hollywood with these characteristics and take their place on the ground of avant-garde cinema, but still feed on the distinctive codes of American Culture.

**Kaynak/Cite:** Özkantar, M. Ö. (2025). Amerikan bağımsız sinemasında yeni bir soluk: Mumblecore alt türünü filmlerle anlamak. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 30-51.

 **iThenticate**  
İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ozerozkantar@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9364-5606

## GİRİŞ

Sinema, bireylerin deneyimlerini kendine dair yöntemlerle ve kendi imkânları ile yansıtan, bunu gerçekleştirirken birçok alandan beslenen ve bu yönüyle de diğer sanat dallarından ayrılan bir yapıya sahiptir. Sinemanın bu yaklaşımını meydana getiren birçok sinema akımı, farklı ülkelerin kendilerine has sinematik kodları ve bu akımların ve kodların oluşmasına zemin hazırlayan birçok sosyal, kültürel ve ekonomik hadisenin varlığından bahsetmek mümkündür. Bu noktada sinema endüstrisinin belki de en önemli üretim merkezi olarak ifade edilmesi olası olan Amerikan Sinemasına dair ek bir parantez açılması elzem görünmektedir.

Sinemayı ticari bir şekilde ele almasıyla bilinen Hollywood'un yanı sıra, Amerikan Sineması'nın bağımsız sinema ile de güçlü bağları bulunmaktadır. Avant-garde sinema külliyatından beslenen, muhalif, alışılmış Amerikan anlatılarından farklı ve gerçeklikle ilişkisi daha güçlü bağımsız film anlayışına sahip bu yapı, kendi içerisinde de değişen, yenilenen, farklı arayış ve anlayışlarla sinemayı daha katmanlı bir hale taşıyan bir sistem olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla Amerikan Bağımsız Sineması kendine dair bazı alt türler oluşturmakta ve kendi anlatısına farklı bağlamlar katmaktadır (Cantek, 2000, s.57). Yeni Hollywood Sineması ya da Amerikan Bağımsız Sineması çatısı altında farklı isimlerle ifade edilmesi mümkün olan bu yaklaşımlar farklı bir prodüksiyon anlayışı ile şekillenmiş, daha alternatif anlatıları kendisi içerisinde çeşitlendirmiş ve seyirci kuşağını ve onların film izleme deneyimlerini dönüştürmüştür (Tosun, 2022, s.188). Bu cesur ve modern dönüşümün kendi içerisinde de farklı deneysel türlere ilham kaynağı olduğunu iddia etmek mümkündür. Bunlar içerisinde en yenilikçi ve güncel olanının ise Mumblecore alt türü olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Kendine has temaları, alışılmışın dışında sinematik kodları ve farklı biçimsel yapısı ve kültürel uzantıları ile Mumblecore yapımlar, Hollywood'dan net şekilde farklılık göstermekte ve sinema evrenine kendine özgü bir yaklaşımla eklemlenmektedir.

Bu çerçevede bu çalışmanın amacı, Mumblecore alt türünü bağımsız sinema çerçevesinde ve Amerikan Bağımsız Sinema gelenekleri bağlamında film örnekleriyle anlamak ve analiz etmek ve ilgili türün temel dinamiklerini ortaya koymaktır. Dolayısıyla ilgili türe ait 3 film kasti örneklem yoluyla seçilmiştir. İsmi geçen filmler sırasıyla *Funny Ha Ha* (2002), *Hannah Takes the Stairs* (2007) ve *Nights and Weekends* isimli yapımlardır. Adı geçen filmlerin belirlenmesinde iki ana faktör rol oynamıştır. Bunlardan ilki, her üç filmin de Mumblecore türüyle özdeş birçok nitelik taşımasıdır. İkinci faktör ise filmlerin kendi içlerinde benzerlik ve ortaklıkların bulunması ve bu benzerliklerin doğrudan Mumblecore türüyle kesişmesidir. Filmlerin ele alınmasında ise betimsel analiz tercih edilmiş, her üç filmde Mumblecore'a ait özellikler belirli gruplar özelinde irdelenmiştir. Bu çalışmanın literatür taraması aşamasında, Mumblecore ile alakalı Türkiye'de yazılmış herhangi bir akademik makaleye ya da master-doktora tezine rastlanmamıştır. Dolayısıyla bu türe ait yazılmış akademik çerçevedeki ilk yayınlardan birisi olacak olan bu çalışmanın konu ile ilgili gelecekte yazılacak çalışmalara rehberlik edebilme potansiyeli olduğu düşünülmektedir. İlgili çalışmanın analiz bölümünde önce Hollywood ve ticari sinema, avant-garde sinema, bağımsız sinema, Amerikan Bağımsız Sineması gibi kavramlar ele alınmış ve açıklanmış, ardından ise Mumblecore alt türü bu bilgiler ışığında detaylandırılmıştır. Bu noktada, bu yaklaşım ile film çözümlemelerinin kavramsal çerçeve ile uyumlu bir hal alması amaçlanmıştır.

### Hollywood ve Ticari Sinema

Hollywood ve ticari sinema, kitlelere ve kitle ve popüler kültüre hitap etmesiyle

bilinmektedir. Hollywood hem Amerika'nın hem de dünya sinemasının merkezi olması nedeniyle film evreninde üretilen çoğu yapımın da odak noktası olarak bilinmektedir. Klişe sinema kalıpları, klasik anlatının merkeze alındığı giriş-gelişme-sonuç formülüne uygun ve katharsis deneyimini önceleyen bu ulusal sinemanın yarattığı yıldız sistemi, günümüzde de halen etkisini sürdürmektedir (Sürücü, 2021, s.14). Amerikan Sineması ele alınırken üzerinde durulması gereken bazı hususlar olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bunlar sırasıyla stüdyo sistemi, tür filmlerinin doğuşu, yapım yasaları ve sansür olgusudur.

Amerika'nın özellikle sinemanın ilk yıllarında film üretim merkezi Chicago ve New York olmuş ancak iklim şartları ve lojistik gibi sebeplerle sinema üretimi Los Angeles'a kaymış ve stüdyo sisteminin ilk adımları da burada atılmıştır. Bu dönemde Büyük Beş olarak adlandırılan beş firma Amerikan Sineması'nın tüm dinamiklerini belirlemekte, tekel bir sistem yaratmakta ve Amerika'daki sinema anlayışını doğrudan kendi çıkarları doğrultusunda belirlemektedir. Bu firmalar Paramount Pictures, Warner Bros., Metro-Goldwyn-Mayer, Twentieth Century Fox ve son olarak RKO Radio Pictures isimli şirketlerdir. Bu şirketler Amerikan Sinemasına dair kurallar oluşturmuş, sistemi tamamen ticari bir düzleme oturtmuş ve sinema dinamiklerinin ticarileşmesinde önemli rol oynamıştır (Schatz, 1988, s.11-12).

Stüdyo sisteminin varlığı tür filmlerinin de inşasında önemli rol oynamıştır. Amerikan Kültürü ve Amerikan politikalarının sürdürülmesi, pekiştirilmesi ve yeniden şekillenmesi noktasında önemli işlevler gösteren tür filmleri, Hollywood sisteminin de en önemli parçalarından biri olarak ifade edilebilir. Şirketlerin dağıtım ve gösterim süreçlerinde izleyici taleplerine yönelik oluşturduğu tür filmleri, ticari anlamda da riskleri azaltan ve kar etme olasılığını arttıran, arz-talep ilişkisini kendine önceleyen yapımlardan oluşmaktaydı (Kırel, 2010, s.249). Western, Bilim Kurgu, Komedi, Dram gibi janrların varlığı yapımcıların sinema ile ilgili kategoriler oluşturabilmesine olanak sağlamış ve her türe ait sinematik ve ticari kodlar oluşturularak kendi içerisinde fabrikasyon ürünler çıkartılması hedeflenmiştir. Böylelikle birçok türün ya da bu türlere dair alt türlerin kendine has özellikleri belirlenmiştir. Bu durum ise popüler sinema anlayışının doğmasını hızlandırmıştır (Crowdus, 1992, s.211). Buna ek olarak, tür sineması yıldız sisteminin de Hollywood filmlerine entegre olmasına ön ayak olmuştur. Filmlerde ünlü film starlarının yer aldığı ve filmlere olan rağbetin bu star oyuncular aracılığıyla arttırıldığı bu yapı, günümüzde hala etkisini sürdürmektedir.

Amerika'nın sinema kültürü içerisindeki en önemli janr ya da tarzlardan birinin Film Noir yani Kara Film olduğunu ifade etmek mümkündür. Özellikle 1940-1960 yılları arasında Hollywood çerçevesinde oldukça popüler olan bu türe ait yapımlar temelde İkinci Dünya Savaşı ve sonrası umutsuzluğu, melankoliyi ve ihaneti kendine esas alan ve Alman Dışavurumcu Sinemadan beslenen suç ve dedektif filmleridir (Öztürk, 2019). Bu filmlerde mekân olarak karanlık sokaklar, dumanlı barlar ve boğucu ofisler tercih edilir; bu mekânlar, karakterlerin ahlaki çelişkilerini ve ruhsal kaoslarını yansıtır. Kendine ait sinematografik yapısı, ışık ve gölgelendirme oyunları, olay örgüsü, özgün karakterlerin varlığı ile Film Noir bu dönemde Amerikan film endüstrisinin en güçlü filmlerinin üretilmesine olanak sağlamıştır. Özellikle kaybeden erkek dedektif kimliği ve cazibesi ile erkeklerin başını döndüren femme fatale kadın kimliği bu filmlerin en önde gelen karakterleridir. İlgili türün esneyebilme ve toplumsal dönüşümlere açık bir yapıda olması ise bu türün Neo-Noir yani Yeni Kara Film olarak günümüze kadar ulaşmasını olanaklı hale getirmiştir (Bozkurt Avcı, 2022, s.246).

Amerika'nın sinema politikaları ve sansür kavramına yönelik yaklaşımı da Hollywood dinamiklerinin oluşmasında önemli rol oynamıştır. Amerikan Sineması, sinemanın ilk icadından bu yana sinemayı kültürel bir bağlam olarak da görmüş ve Amerikan kültürünü pazarlama ve Amerikan milliyetçiliğini ortaya koymada sinemadan doğrudan beslenmiş ve sinema politikalarını da doğrudan ülke çıkarlarına yönelik bir perspektifle şekillendirmiştir (Hıdıroğlu, 2019, s.10). Sansür kavramı da ülkenin siyasi ve politik düzlemi içerisinde hareket eden bir olgu olarak tanımlanabilir ve Hollywood'un sansür ile olan bağı bu sistem çerçevesinde ele alınmalıdır. Hollywood 1930-1960 yılları arasında Hays Yasaları olarak bilinen ve Hollywood özelinde belirli temalara sınırlar koyan kanunlardır. Cinsellik, şiddet, din eleştirisi, erotizm gibi kavramlar dönemin muhafazakâr ideolojisi tarafından rahatsız edici bulunmuş ve sansür yasaları gereği belirli kriterlere bağlanmıştır. Böylelikle Hollywood tam anlamıyla bir kitle sinemasına evrilmiş, belirli sınırlarla çevrelenmiş ve stüdyo sistemi ve hükümet kontrolü çerçevesinde bir bağlamda üretimlerine devam etmiştir (Onat, 2022, s.3). Bu çerçevede Hollywood, ticari sinema anlayışının genel hatlarını ortaya koymuş ve sinemanın sanatsal boyutunun dışında endüstriyel bir yanının da olmasına zemin oluşturmuştur.

Ticari sinema, kültür endüstrisinin bir çıktısı olarak ele alınmaya uygun bir kavramdır. Ticari sinema, büyük kitlelere hitap etmeyi ve kar elde etmeyi amaçlayan bir sanat dalı olarak öne çıkar. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer gibi Frankfurt Okulu düşünürleri, bu tür sinemayı eleştirel teori kapsamında ele almış ve ticari sinemanın kültür endüstrisinin bir uzantısı olduğunu ileri sürmüştür. Kültür endüstrisi, bu bağlamda, sanatın ve kültürel ürünlerin ticarileşmesi ile standartlaşmasını ifade eden bir kavram olarak öne çıkar (Yaylagül, 2006, s.89).

Adorno ve Horkheimer (2002) 1944'te yayımladıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserlerinde, ticari sinemanın kapitalist sistemin bir ideolojik aygıtı olduğunu dile getirmiştir. Bu eleştirilerinde, ticari sinemanın izleyiciyi edilgenleştirdiğini ve eleştirel düşünme becerilerini zayıflattığını belirtmişlerdir. Özellikle Hollywood gibi büyük sinema endüstrisi merkezlerinde üretilen filmlerin, çoğunlukla klişe hikâye yapıları, basmakalıp karakterler ve olumlu sonlarla donatıldığına dikkat çekmişlerdir. Bu özelliklerin, bireysel yaratıcılığı körelttiği ve izleyiciyi yalnızca bir tüketici haline getirdiği iddia edilmiştir (Şahin, 2021, s.352).

Frankfurt Okulu düşüncesine göre, ticari sinema yalnızca eğlence sağlamaz; aynı zamanda mevcut toplumsal düzeni eleştiriden muaf tutarak bu düzenin devamlılığını pekiştirir. Adorno, bu tür filmlerin izleyiciyi yalnızca tatmin etmekle kalmayıp, toplumsal gerçeklikleri sorgulama potansiyelini de ortadan kaldırdığını savunur. Horkheimer ise, ticari sinemanın özgün sanatsal bir ifade biçimi olmaktan çok, kitlesel manipülasyon ve kontrol aracı olarak işlev gördüğüne vurgu yapar. Bu nedenle ticari sinema, Frankfurt Okulu'nun perspektifinden bakıldığında, bireyselliğin bastırılması ve eleştirel potansiyelin köreltilmesi üzerinden kapitalist toplumun ideolojik yapısını sürdüren bir araç olarak değerlendirilir (Aktaran Yaylagül, 2006, s.101). Bu eleştiriler, özellikle günümüz dijital platformları ve global sinema endüstrisinin işleyişi bağlamında güncelliğini korumaktadır. Bu durumu pekiştiren en önemli örnekler süper kahraman filmleri olarak ifade edilebilir. *Superman, Spiderman, Batman, Hulk* gibi seri yapımlarda yaratılan ideal güç imajları sıklıkla izleyicinin zihinsel anlamda derinden etkilenmesi ile sonuçlanır. Hatta bu türde filmler izleyiciye katarsis deneyimi yaşatarak geçici bir süre ideolojilerden arınma imkânı sağlar. İzleyiciler, kahramanın mücadeleleriyle kendi hayatlarının zorluklarını ilişkilendirir ve bu zorlukların üstesinden gelme umudunu içselleştirir. Özdeşleşme, karakterlerle empati kurma, duygusal bağ geliştirme ve olay

örgüsüyle bağlantı kurma yoluyla gerçekleşir. Bu süreç, sinemanın kültür endüstrisi içinde maddi çıkar sağlama aracı olarak kullanılmasına hizmet edebilmektedir (Kırel, 2012, s.190). Bu noktada Hollywood'un ticari sarmalının film izleme deneyimini derinden etkilediğini, anlamın açıkça verilmesine alışık bir izleyici yarattığını ve ruhsal gerçekliği apaçık bir temelde konumlandığını iddia etmek mümkün görünmektedir. Bu durum sanatsal yapımların anlaşılması ve hazmedilmesinin de belirli ölçüde önünü tıkamaktadır (Clarke, 2012, s.75).

Kitle kültürünü pekiştiren, eğlence odaklı, eleştirel düşünceden uzak, sıklıkla yüksek gişe başarısı hedefleyen ve bu nedenle blockbuster olarak sınıflandırılmaya uygun, stüdyo sisteminin yarattığı formülleri kendi bünyesinde revize eden ve bu formülleri janrların içerisinde klişeleştiren, izleyicilerin beklentilerini çoğu kez birinci sıraya yerleştiren, seri yapımların önemli yer tuttuğu ticari sinema ürünleri çoğu kez pazarlama ve gösterim süreçlerinde de büyük kitlelere hitap etmektedir. Ticari sinema yaklaşımının tohumları her ne kadar Amerika'da atılmış olsa da günümüzde hem Avrupa hem Hint hem de Orta Doğu sinemaları ticari sinema dinamiklerinden beslenmektedir (Booth, 1995, s.170-171). Ticari sinema anlayışının sistematik yapısının dışında yer alan ve sinemanın sanatsal boyutunu merkeze koyan bir sinema anlayışından bahsetmek mümkündür. Düşüncüyü ve felsefeyi kendine merkeze alan bu yapımların çıkış noktasında ise modern sanat akımları ve bu akımların çok yönlü eleştirel perspektifleri yer almaktadır. Bu yapımlar çoğu kez kristal imajlarla yoğurulmuş, düşünce yoğun filmler ya da zaman imge yapımlar olarak literatüre eklenmiş durumdadır (Öztürk, 2018).

### **Avant- Garde Sinema ve Bağımsız Sinema Kavramlarına Genel Bir Bakış**

Avant-garde sinema ve bağımsız sinema anlayışları çağdaş sanat içerisinde filizlenen çeşitli sanat akımlarından ilham alarak oluşmuş ve kendine dair alt anlamlar yaratmıştır. Bu noktada Sürrealizm, Fütürizm, Dadaizm gibi modern sanat anlayışları Avant-Garde Sinema, Underground Sinema, Deneysel Sinema ya da Sanat Sineması gibi kavramların şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Hatta sinema akımlarının kendini yenilemesi, daha güçlü ve muhalif anlatılara dair yeni kapılar açılması ve sinemanın kitle kültürü ve popüler kültürden ayrılarak sanatsal bağlamlarla daha güçlü bir zeminde buluşabilmesinde ismi geçen sanat akımlarının önemli etkisi olmuştur (Yılmaz, 2011, s.371).

Avant-garde kavramı sıklıkla sanat için kullanılan bir terimdir. Söz konusu sinema olduğunda da oldukça alternatif bir yaklaşım çerçevesinde bir bağlam ile literatürde kendine yer edinmektedir. Avant-garde sinema, 20. yüzyılın başlarından itibaren geleneksel sinema anlayışını sorgulayan ve sanatı daha ileri taşımaya amaçlayan bir akım olarak öne çıkmıştır. Fransızca "öncü" anlamına gelen bu terim, sanatta yenilik ve deneyin önemine vurgu yapar. Modernist sanat akımlarıyla iç içe geçmiş olan avant-garde sinema, Dadaizm ve Sürrealizm gibi hareketlerin etkisiyle şekillenmiştir. Bu akımların tesiriyle, rastlantısallık, bilinçaltı ve absürt unsurlar sinemaya taşınmıştır. İzleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, sanatsal sürecin bir parçası yapmayı hedeflemiştir (Crane, 2015, s.393, Nichols, 2001).

1920'ler ve 1930'larda, Avrupa'daki avant-garde sinema, yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda bir sanat formu olarak da tanınmaya başladı. Özellikle Sovyetler Birliği'nde Dziga Vertov gibi yönetmenler, montaj tekniklerini politik bir araç olarak kullandılar. Vertov'un "Kino-Eye" (1929) filmi, gerçeklik algısını yeniden tanımlayarak sinemayı bir ifade biçimi haline getirmiştir (Subotić, 2019, s.8).



1940 ve 1950'lerde Amerika'da gelişen deneysel sinema, Maya Deren gibi sanatçıların öncülüğünde yeni bir yön kazandı. Deren'in *Meshes of the Afternoon* (1943) adlı eseri, rüya ve bilinçaltını soyut imgelerle birleştirerek avant-garde sinemanın estetik özelliklerini güçlendirdi. Bu dönemde, geleneksel anlatı kalıpları tamamen reddedilmiş, bireysel ve özgün ifade biçimlerine odaklanılmıştır (Walldén, 2017, s.113). 1960 ve 1970'ler ise avant-garde sinemanın çeşitlendiği ve toplumsal eleştiriye yöneldiği bir dönem olmuştur. Feminist hareketler, kadın deneyimlerini ve bakış açılarını ön plana çıkararak sinemada cinsiyet rollerini tartışmaya açmıştır. Bu dönemde ayrıca video sanatı gibi yeni teknolojilerin ortaya çıkması, sinemanın estetik sınırlarını daha da genişletmiştir (Riccioni ve Halley, 2021, s.213). Avant-garde sinema, izleyiciyi pasif bir tüketici olmaktan çıkarıp, düşünsel bir katılımcıya dönüştüren bir yaklaşım sunmaktadır (Mohan, 2023). Estetik sınırları zorlayan bu akım, yalnızca bir sanat formu değil, aynı zamanda toplumsal ve politik tartışmaların bir aracı olarak varlığını sürdürmektedir. Günümüz yönetmenleri, bu mirası yenilikçi yöntemlerle devam ettirerek, sinemanın dönüştürücü gücünü yaşatmaktadır (Dović, 2021, s.95). Ancak avant-garde yapımlar da kendi içlerinde bir yapımcıya ya da bir organizasyona bağlı olarak işlev görebilmektedir. Bu yönüyle avant-garde filmlerin bağımsız sinema örnekleri olup olmadıkları bir tartışma konusudur.

Bağımsız sinema kavramı kendi içerisinde stüdyo sistemine yönelik bir tür muhalif hareket olarak değerlendirilebilir. Bağımsız sinema, büyük stüdyoların katı kurallarından arınmış anlatısı kendi içerisinde daha muhalif ve eleştirel olan, düşük bütçeli, yaratıcı yönetmenliğe alan açan, ana akım medya ve sinema tavrına karşı güçlü bir meydan okumadır (Holm, 2011). Özellikle İkinci Dünya Savaşı ve sonrası dönemde ortaya çıkan bazı sanat akımları ve sinema dalgaları bağımsız sinemaya yönelik ilk adımlar olarak ifade edilebilir. Bu noktada Hollywood sisteminin yarattığı stüdyo odaklı ve kuralcı sinema anlayışını esneten İtalyan Yeni Gerçekçi Sinema anlayışı ve Fransız Yeni Dalga akımı bağımsız sinema kültürünün oluşmasında öncü olmuş iki sinema akımıdır (Cook, 2004, s.298). İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı büyük ekonomik zorluklar ve toplumsal travmalar İtalya'da sinema anlayışına dair köklü değişimler yaratmış, toplumsal gerçekliğin ön plana çıkartıldığı, düşük bütçeli, amatör oyuncuların yer aldığı, doğal mekân kullanımının yaygın olduğu, minimalist ve eleştirel bir dile sahip filmler İtalyan Yeni Gerçekçi (1944-1952) sinema akımı içerisinde çekilmiştir (Önbayrak, 2014, s.194-195).

Fransız Yeni Dalga akımı ise çok daha modern bir anlatı ile bağımsız sinema kavramının köklerini inşa etmiştir. Anlatıyı esneten, auteur yönetmen kavramını sinema dünyasına kazandıran, stüdyo geleneklerinin katı kurallarını yapı bozuma uğratan, star sistemini ters düz eden, düşük bütçeli yapımlara ev sahipliği yapan bu dalgaya ait yapımlar, 1950'li yılların sonlarından 1960'lı yıllara kadar hüküm sürmüştür. Fransız Sineması'nın eleştirel, muhalif ve alternatif anlatıları böylelikle bağımsız sinema kültürünün genel çerçevesini oluşturmuştur (Cook, 2004, s.299). Bağımsız Sinema salt Avrupa sineması ile de sınırlı kalmamıştır. Japon Sineması ve İran Sineması da bu rüzgârdan etkilenmiş ve Hollywood'un geleneklerini yıkan yapımlara öncülük etmiştir.

Alternatif sinema anlayışına yönelik en güçlü adımlardan birinin 1990'lı yılların ortasında ortaya çıkan Dogma 95 Hareketi olduğunu iddia etmek de mümkündür. Ana akım sinemaya karşı net bir karşı duruş barındıran Dogma 95 akımının en önemli temsilcileri Lars Von Trier ve Thomas Vinterberg'dir. 10 maddeden oluşan bir erdem manifestosuna sahip bu yaklaşım temelde gerçeklik algısını güçlendirmek adına bir tavır sergilemektedir. Bu nedenle bu yapımlar gerçek mekanlarda çekilir, el kamerası

kullanılır, özel aydınlatmalardan uzak durulur ve tür filmleri bu akım içerisinde kendine yer edinemez. Bu noktada Dogma 95, auteur yaklaşımına da mesafelidir ve bu yönüyle Fransız Yeni Dalga Sinemasına da eleştirel bir bakış getirmiştir (Öztürk, 2020, s.37). Dogma 95'in en önemli özelliklerinden bir diğeri ise alternatif bir sinema üretim projesi olarak genç sinemacıları cesaretlendirmesi ve farklı sinema denemelerine kapı açmasıdır

Bağımsız sinemanın temelleri her ne kadar Avrupa'da atılmış olsa da olgunlaşma ve güçlenme dönemi ilginç şekilde yine Amerikan Sineması etkisi ile gerçekleşmiştir. 1970-1980'li yıllar ile Amerikan Sinemasındaki ayrılıkçı fikirler, yeni bir sinema anlayışının fitilini ateşlemiştir. Ancak bu anlayış Hollywood'dan neredeyse tamamen farklı ve yepyeni bir kimlik barındırmaktadır (Tzioumakis, 2017).

### **Yeni Hollywood Sineması ve Amerikan Bağımsız Sineması (Indiewood)**

Yeni Amerikan Sineması ya da Hollywood'ın Rönesansı olarak adlandırılan dönem her ne kadar net şekilde tanımlanamamış olsa da bu konuda iki genel yargının varlığından bahsetmek mümkün görünmektedir. Buna göre Yeni Amerikan Sineması 1960-1975 yılları arasında genç, yenilikçi ve kendine ait sinema kurallarından taviz vermek istemeyen bir grup yönetmenin klasik Amerikan filmlerinden daha farklı biçimler deneme çabasıyla ortaya çıkmıştır (Tosun, 2022, s.189). Bu yönetmenlerin kendi sinema deneyimlerini filmlerine aktarma arzusu Hollywood'da yeni bir sinema anlayışının kapılarını aralamıştır. Bu yönetmenlerin en önde gelenleri Stanley Kubrick, Arthur Penn, Roman Polanski, Mike Nichols, William Friedkin, Robert Benton, Francis Coppola ve Woody Alen şeklinde sıralanabilir. Bu grubun daha genç olan ikinci nesil temsilcileri ise Steven Spielberg, Martin Scorsese, George Lucas, Terrence Malick ve Brian De Palma gibi idealist ve filmleri ile oldukça büyük ses getiren yönetmenlerdir. Her ne kadar ismi geçen yönetmenler farklı janrlardan ve farklı tarzlardan filmler üretmiş olsalar da daha deneysel ve daha cesur denemeler yapmış olmaları bu yönetmenlerin Hollywood'un dönüşüm sürecini başlattığını düşündürmektedir (Biskind, 1998). *The Godfather*, *Star Wars*, *Jaws*, *Taxi Driver* gibi filmler bu yaklaşım çerçevesinde çekilen en ünlü yapımlar olarak sıralanabilir.

Yeni Amerikan Sineması'nı ortaya çıkmasına zemin hazırlayan etmenlerin de doğru anlaşılması önemli görünmektedir. Bu noktada televizyonun dünyanın her yerinde yaygınlaşması, stüdyo sisteminin zayıflaması, Avrupa'da Fransa ve İtalya'daki çağdaş sinema akımları, 1960'lı yılların muhalif gençlik hareketleri gibi faktörler Hollywood'un giderek daha esnek bir çerçevede filmler üretmesini mümkün kılmıştır. Daha farklı sinematografik tekniklerin kullanıldığı, senaryo ve müzik kullanımının dönüştüğü bu dönem Amerikan Sinemasında çok daha muhalif ve bağımsız filmlerin çekilebilmesinin de önünü açmıştır (Tosun, 2022, s.206).

Amerikan bağımsız sineması, ana akım Hollywood yapımlarının aksine, daha özgün ve bireysel anlatılar sunan bir sinema hareketidir. Genellikle düşük bütçelerle, stüdyo sisteminin dışında gerçekleştirilen bu filmler hem tematik hem de stil açısından daha deneysel yaklaşımlar benimser. 1960'larda Yeni Hollywood ile başlayan Amerikan bağımsız sineması, 1980'lerde ve 1990'larda büyük bir ivme kazanarak önemli bir sanatsal ifade alanı oluşturmuştur. Ancak Indiewood konusunda da birçok tartışmanın olduğunu ifade etmek mümkündür. Öncelikle Amerikan bağımsız sinema anlayışı hem sanatsal bir yaklaşım ortaya koymayı amaçlar hem de ticari kaygılar güder. Bu durum çoğu kez kendi içerisinde bir çelişkiyi de beraberinde getirmektedir. Bu yapımlar genelde Godard'ın öncülüğünde şekillenmiş Avrupa Sineması anlayışı ile Hollywood kültürünü birbirleriyle sentezleyen hibrit yapımlardır (Cantek, 2000, s.58-59). Utah'daki Sundance

Film Festivali de bağımsız yönetmenlere ve alternatif filmlere kapı açarak Amerika’da yenilikçi filmlerin çekilmesine önemli katkılar sunmuştur.

Amerikan Bağımsız Sineması ile ilgili en büyük soru işaretlerinden biri bu yaklaşımla üretilen filmlerin ne derece bağımsız olduğu üzerinedir. Her ne kadar Hollywood stüdyo sisteminden ayrışan birçok özellik barındırsa da yine de Indiewood yapımların da zamanla kendi içerisinde ayrıştığı görülmektedir. Bu noktada Hollywood’a göz kırpan ve ticari stüdyolarla dönemsel iş birliği yapan ve ana akımlaşan sözde bağımsız film örnekleri olduğu gibi neredeyse tamamen sanat sinemasını önceleyen ya da klasik anlatıyı reddeden saf bir bağımsız sinema anlayışından bahsetmek mümkündür. Bu noktada David Lynch ve Oliver Stone gibi yönetmenler Amerikan Bağımsız Sineması için önemli isimler olarak nitelendirilebilir (Tziomakis, 2015). Bu yönetmenlerin yapımlarında cinsellik, argo ve şiddet normalleştirilir ve erkeklik vurgusu ön plandadır (Cantek, 200, s.60) Ancak 2000 sonrası çekilen filmlerde bu durum da zaman içerisinde dönüşüme uğramıştır. Bu çerçevede Indiewood kendi içerisinde de türler üretme yetkinliğine sahip olabilmış ve Amerikan Sineması’nın kendi içerisinde çok yönlü yapımlar oluşturabilmesine olanak sağlamıştır. Bu alt türlerden biri de Mumblecore’dur.

### **Mumblecore Alt Türünü Anlamak**

Mumblecore, Bağımsız Amerikan Sineması’nın bir alt türü olarak 2000’li yıllarla beraber sinema ikliminde kendine yer edinmiş ve kendine dair bazı özellikleri ile alışlagelmiş Hollywood anlatısından radikal şekilde ayrılan, postmodern anlatının özelliklerinden beslenen yapımları kendi merkezinde barındırmaktadır (Johnston, 2014, s.68). Mumblecore, kelime kökeni olarak İngilizce mumble yani mırıldanmak, gevelemek kelimelerinden türemiştir. İlgili türe ismini SXSW’de (Southwest Festival in Texas) görev yapan bir ses tasarımcısı olan Eric Masunga vermiştir. Masunga filmlerdeki birçok diyalogun belli belirsiz oluşundan kaynaklı olarak bu adı bir espri olarak önermiştir. Mumblecore alt türünün kökleri Texas’daki Southwest Film Festivalinde (SXSW) gösterime giren ve yönetmenliğini Andrew Bujalski’nin gerçekleştirmiş olduğu *Funny Ha Ha* (2002) ve *Mutual Appreciation* (2005) isimli yapımlara dayanmaktadır. Düşük bütçeli, minimal bir estetikle şekillenen, sıklıkla el kamerası ile çekimleri gerçekleştirilen, “do it yourself” yaklaşımı ile ele alınan, basit kamera hareketleri ile üretilen, genelde çekimlerin bir iki günde tamamlandığı, amatör oyuncuların yer aldığı bu yapımlar, farklı tarzıyla hızlıca fark edilebilmektedir (Popescu, 2013, s.569).

Mumblecore dendiğinde akla gelen en önemli isim Andrew Bujalski’dir. Ayrıca bu tür ile anılan diğer isimlerin Joe Swanberg, Mark and Jay Duplass, Lynn Shelton, Aaron Katz ve Greta Gerwig olduğunu iddia etmek mümkündür. Bu türe dair bilinen en önemli filmler ise *Funny Ha Ha* (2002), *The Puffy Chair* (2005) *Hannah Takes the Stairs* (2007), *Baghead* (2008), *Nights and Weekends* (2008) ve *Humpday* (2009) olarak sıralanabilir (Miyamoto, 2024).

Mumblecore alt türü hem teknik hem tematik hem de kültürel kodlara sahip bir жанr olarak ifade edilmeye uygundur. Teknik açıdan bakıldığında bu türe ait hemen her filmde doğal mekanların ve doğal ışığın kullanıldığı görülmektedir. Bu filmler sıklıkla sokaklarda, parklarda, süpermarketlerde ya da ev/ofis ortamlarında gündelik hayat rutinine uygun bir çerçevede çekilmektedir. Bu filmlerin genelde senaryolar taslak halinde ele alınır ve oyunculuklar doğaçlama üzerine kuruludur. Bu durum filmdeki diyalogların gerçek hayatla olan bağına arttırmaya yönelik bir tutum olarak belirtilebilir. Filmler sıklıkla sade, minimalist ve abartıdan uzak bir atmosferde çekilir. Bu türe ait

filmlerde sıklıkla görüntülerin elde edilmesinde el kamerasından yararlanılır ve uzun çekimlere, plan sekanslara, zoom-in/zoom-out çekimlere başvurulur. Oyuncuların büyük bölümü amatördür ya da filmleri üreten/çeken kişiler aynı zamanda filmin aktör ya da aktrisleri olarak da filmlerde kendilerine yer edinmektedir. Filmlerin ses tasarımı ortamdaki gürültüyle bir arada işitilir, bu nedenle doğal bir ses kullanımı vardır. Bu durum çoğu kez film içerisindeki diyalogların tam anlaşılmasında ile sonuçlanmaktadır. Müzik kullanımını da oldukça minimal düzeydedir (Popescu, 2013).

Mumblecore türünde işlenen konulara ve temalara bakıldığında ise benzer olguların ele alındığı görülebilmektedir. Örneğin bu yapımların birçoğunda çoğu kez üniversiteden yeni mezun genç bir kadın ya da erkeğin içsel kayboluşları, hayata dair tereddütleri, varoluşsal krizleri ya da aşk hayatları işlenmektedir. Genelde 20'li yaşlardaki genç Amerikalı kişilerin işlendiği bu filmlerde bireyler kendi arzularına dair net cevaplar bulamamakta ve etrafındaki kişileri de kendi kayboluşlarının içerisinde sürüklemektedir. Mumblecore filmlerin alışlagelmiş Hollywood kodlarından en çok ayrıışan özelliklerinden biri de toplumsal cinsiyet rollerini kadının lehine esneten bir tavır sergilemeleridir. Çoğu Mumblecore filmde kadınların hayata dair arayışları, istekleri, korkuları öncelenmekte ve karakterlerin ilişkilerinde karar verici bir mekanizma olarak erkeklerden çok kadınlar ön plana çıkmaktadır. Bunlara ek olarak, bu yapımlarda hikâye anlatımı oldukça muğlaktır. Anlatı içerisinde katharsis deneyimi yaşamak neredeyse imkansızdır. Dahası izleyicilerin karakterlerle güçlü bir özdeşleşme yaşamaları da çok olası görünmemektedir.

Mumblecore Amerikan Bağımsız Sineması içerisinde filizlenen bu sebeple de Amerikan Kültürüne dair birçok göndermeyi içerisinde barındıran bir türdür. İlk olarak bireysellik ve bağımsızlık arayışı bu filmlerde sıklıkla işlenen temalardandır ve bu temalar Amerika'nın liberal yaşam pratikleri içerisinde insanların yaşam tarzlarına eklenmiş olgular olarak ifade edilebilir. Keza bu türe ait filmler içerisinde yer alan diyaloglar çoğu kez Amerikan kültürünün gündelik meselelerini kendine esas almaktadır. Örneğin genç işsizliği, ilişki problemleri, Amerika'daki kent hayatının rutinleri bu filmlerdeki en belirgin Amerikan Kültürü uzantılarıdır. Ancak bu yapımların bağımsız sinema çerçevesinde değerlendirilmesi durumunda Amerikan Kültürüne dair bazı muhalif anlatılara da sahip olduğunu gözlemlemek mümkündür. Örneğin çoğu film Amerikan Rüyası mitinin aksi yönde ilerleyen konulara sahiptir. Filmlerdeki karakterler güçlü ya da kahramanvari nitelikler taşımaz ve çoğu hedeflerine ulaşmaktan epey uzak, gelir düzeyleri düşük kişilerdir (Johnston, 2014).

Mumblecore bir yandan Bağımsız Amerikan Sineması adına önemli bir adım olarak görülürken öte yandan bazı eleştirmenler bu alt türü bir hayli sert bir şekilde eleştirmektedir. Taubin'e (Aktaran Popescu, 2013, s.570) göre, Mumblecore alt türü, beyaz ve orta sınıfa hitap eden, daha çok film festivali çevresindeki bir hype olarak eleştirilmiştir. Matt Dentler ve blogosferin etkisiyle tanımlanıp popülerleşen bu tür, dijital medyanın rolüne dair tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Mumblecore, dijital çağın duygusal olarak yabancılaşmış bir kuşağı için temsil sunmuş ve teknolojiyi iyi kullanan hipster kitlesi tarafından kolayca benimsenmiştir.

Bu filmlerin popüleritesinin büyük bir kısmı, ana akım dağıtım kanallarının dışında kalarak alternatif yollarla erişilebilir olmasından kaynaklanmıştır. Özellikle film festivalleri, kullanıcı tarafından oluşturulan çevrimiçi videolar ve sosyal medya aracılığıyla yapılan pazarlama, bu türün geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamıştır. Dijital platformlar ve ağlar sayesinde bağımsız sinemacılar, filmlerini düşük bütçeyle üretip

dağıtabilmiş ve kendilerine özgü bir seyirci kitlesi oluşturmuşlardır. Mumblecore'un, teknik imkânların gelişmesi ve dijital medyanın yaygınlaşması ile ortaya çıktığı düşünüldüğünde, bu eleştiriler türün doğasına işaret eder. Dijital medya hem bu türün oluşumunda hem de tanınırlığında kritik bir rol oynamıştır. Festival çevrelerinden başlayarak sosyal medya aracılığıyla yayılma, türün bağımsız sinema içindeki yerini sağlamlaştırmıştır (Johnston, 2014). Kimi kaynaklar tarafından kısa ömürlü bir akım olarak görülse de Mumblecore'a benzer filmler Avrupa ülkelerinde de çekilmiştir. Hatta Türkiye'de 2024 yılında Barış Demirdelen tarafından çekilen *Aynı İpte Asılı* isimli film Mumblecore etkisinin Türk Sineması üzerindeki etkisine dair önemli bir örnek olarak ifade edilebilir. Sonuç olarak, Mumblecore'un eleştirileri, türün sınıfsal ve kültürel sınırlarını vurgulasa da dijital çağda bağımsız sinema için yeni yollar açtığı bir gerçektir. Hem yaratıcı bir ifade biçimi hem de dağıtım stratejisi olarak, dijital medya sayesinde benzersiz bir alan yaratmıştır.

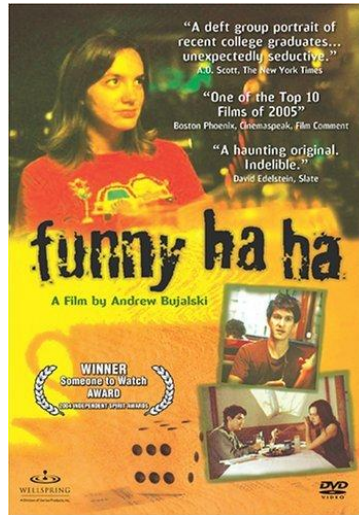
## YÖNTEM

Bu çalışmanın film analizlerinde betimsel analizden faydalanılacaktır. Betimsel analiz nitel araştırma yöntemleri kapsamında ele alınmaktadır. Bu yaklaşımda elde edilen veriler belirli kategorilere ayrılarak analiz edilmekte veya yorumlanmaktadır. Bu yöntem, araştırmacının belirli bir olay, durum veya olguyu olduğu gibi ortaya koymasını ve elde edilen veriler üzerinden anlamlı bir yapı oluşturmasını sağlar. Betimsel analiz, genellikle önceden belirlenmiş bir çerçeve ya da kavramsal model doğrultusunda yapılmaktadır. Bu yöntem aracılığıyla oluşturulan temalar ile bulguların tanımlanması, yorumlanması ve konu ile ilgili bir çerçeve oluşturulması öncelenir. (Karataş, 2015, s.70-73).

## BULGULAR VE YORUMLAR

Çalışmanın bu bölümü Mumblecore türünün özelliklerini ortaya koyan 3 filmin analizini barındırmaktadır. İlgili yapımlar Mumblecore'a ait biçimsel, tematik ve kültürel kodlar ışığında ele alınacaktır. Biçimsel kodlar Mumblecore'a ait sinematografik özellikleri ve oyunculuk, kostüm tasarımı, dekor ve makyaj gibi unsurları barındırmaktadır. Tematik kodlar bu türde sıklıkla ele alınan konuların incelenmesine dayanmaktadır. Kültürel kodlar ise Mumblecore ve Amerikan kültürü ilişkisini ortaya koymayı önceleyen temel özellikler üzerinden inceleyecektir.

### Funny Ha Ha (2002) Filminin Mumblecore Alt Türü Çerçevesinde Analizi



**Görsel 1.** Funny Ha Ha Film Afışı

Kaynak: (<https://www.imdb.com/title/tt0327753/>)

**Yönetmen:** Andrew Bujalski

**Oyuncular:** Kate Dollenmayer, Christian Rudder, Jennifer L. Schaper, Andrew Bujalski

**Süre:** 89 dakika

Filmin Özeti: *Funny Ha Ha* (2002) Mumblecore alt türünün ilk örneği olarak kabul edilen ve bu türe dair kodları belirleme noktasında mihenk taşı olarak işlev gören bir filmidir. Filmin ana karakter, Marnie (Kate Dollenmayer) 20'li yaşlarının başlarında olan, üniversiteden yeni mezun olmuş bir genç kadındır. Alkol, parti ve eğlence üçgenindeki hayatı geride kalan Marnie, bir yandan çalıştığı iş yerinden kovulmuş diğer yandan ise hayatta ne yapmak istediğini henüz belirleyememiş genç bir kadındır. Hep kısa süreli işlerde çalışan Marnie, artık kalıcı ve düzgün bir iş aramakta ve aynı zamanda da kaliteli bir ilişkinin özlemini yaşamaktadır. Marnie, kendi yaşamına bir yön çizmek istemektedir ancak hayata dair korkuları onu daha da kararsız bir insan haline dönüştürmüştür.

İlgili yapım Marnie'nin Alex (Christian Rudder) ile olan diyalogları ile açılmaktadır. Marnie, Alex'e âşiktir ancak Alex, Marnie'ye yönelik güçlü duygular beslememekte, bu nedenle ondan uzak durmaktadır. Hatta Alex'in beraber olduğu bir sevgilisi vardır. Fakat Alex dönem dönem Marnie'ye ilgi göstermekte ve Marnie'nin kafasını karıştırmaktadır. Marnie, bu süreçte hayatını düzene koymak için yeni insanlarla tanışmaya ve kalıcı bir iş bulmaya karar verir. Ancak bu kararları uygulamada çok başarılı olduğunu söylemek mümkün görünmemektedir. Önce en yakın arkadaşlarından birinin sevgilisiyle yakınlaşan Marnie, ardından farklı farklı erkeklerle duygusal ve fiziksel anlamda küçük deneyimler yaşar ancak genç kadın hiçbirinde dikiş tutturamaz. Özellikle yeni çalışmaya başladığı ofiste ona özel ilgi duyan genç adam (Andrew Bujalski) ile yakınlaşan Marnie'nin, yine de Alex'den başkası ile bağ kuramadığını görürüz. Daha sonra ise Marnie, Alex'in başka bir genç kadın ile nişanlandığını öğrenir. Bu durum Marnie için büyük bir çöküşe neden olur. Ancak filmin son bölümünde ilginç şekilde Alex, Marnie'ye yakınlık göstermeye devam etmektedir.

Film boyunca Marnie, gerek yakın dostları gerekse ailesi tarafından sürekli olarak manipüle edilmektedir. Rotasını çoktan kaybeden genç kadının Alex ile yaşadığı karmaşık, muğlak ve sonu belirsiz ilişki filmin finaline de eklemlenmekte ve ilgili yapım Marnie'nin karmaşık evrenine dair net bir cevap vermeden son bulmaktadır. *Funny Ha Ha* (2002) Marnie'nin bu duygusal gel-gitli hallerini olabildiğince gerçekçi bir perspektifle ele almaktadır. İlgili alt türün öncüsü olması, filmdeki belli belirsiz diyaloglar, karakterlerin ilişkileri ve olay örgüsü ile ilgili yapım detaylı bir çerçevede incelenmeye uygun görünmektedir.

Mumblecore Türüne Dair Biçimsel Kodlar: *Funny Ha Ha* (2002) türün öncüsü olarak kabul edilen Andrew Bujalski'nin oldukça deneysel bir şekilde ürettiği ve Mumblecore tanımının yapılmasını mümkün kıldığı en ikonik filmlerden biri olarak ifade edilebilir. İlgili filmin düşük bütçeli bir yapım olduğu film başlar başlamaz anlaşılabilir. Klasik Hollywood unsurlarının neredeyse tam zıttı şekilde konumlanan bu yapımın teknik açıdan oldukça düşük bütçeli bir prodüksiyon olduğu ses tasarımından ve kamera kullanımından anlaşılabilir. Film boyunca kamera genellikle elde taşınmaktadır. Bu durum filmdeki doğallığı bir hayli arttırmaktadır ancak filmdeki görüntü kalitesi oldukça düşüktür. Buna ek olarak, filmde oyunculuklar doğaçlama odaklı ve amatör bir düzlemde ilerlemektedir. Özellikle Marnie ve Alex'in diyaloglarındaki sıradanlık ve doğallık bu yapımın Mumblecore türü olduğunu ortaya koyan belki de en belirgin kanıttır. Buna ek olarak filmin süresi ortalama 89 dakikadır ve

bu da hemen birçok Mumblecore filminin ortalama süresiyle uyumludur.

Filmdeki müzik kullanımı ise olay akışına uygun, doğal ancak minimal seviyededir. Dolayısıyla diegetik müzik kullanımının varlığından bahsetmek mümkün görünmektedir. *Funny Ha Ha* (2002) sıklıkla kafe, ev ya da ofis gibi mekanlarda çekilmiştir. Bu tercih günlük hayatın olağan akışı içerisinde karşılaşılması mümkün olan gündelik rutinlerin ve olay örgüsünün oluşmasını mümkün kılmakta ve bu filmin sade ve doğal anlatımını güçlü bir biçimde pekiştirmektedir. Filmdeki anlatı da Hollywood anlatısının bir hayli dışındadır. Sahneler arası mantıklı geçişler yakalamak bir hayli zor görünmektedir. Hatta Marnie'nin zihinsel ve duygusal karmaşası filmin anlatısında da doğrudan hissedilmektedir. Bu durum bir yandan bu yapımın modern anlatıdan beslendiğini ortaya koyarken bir yandan da Mumblecore türünün en güçlü özelliklerinden biri olarak film içerisinde kendine yer edinmektedir. Filmin kurgusallıktan uzak, stilize imajlardan arınmış bu hali Mumblecore türünün de ana ayaklarından biridir. Dolayısıyla bu film biçimsel tasarımı ile adeta bu alt türün kurallarını oluşturmuş bir film olarak sinema perdesinde kendine yer edinmiştir.

Mumblecore Türüne Dair Tematik Kodlar: İlgili yapım ele aldığı konu ve temalar özelinde de Mumblecore türünün genel hatlarını oluşturan bir film olarak belirtilebilir. Mumblecore filmler sıklıkla 20'li yaşlarında olan kişilerin hayatlarına merkeze almasıyla bilinmektedir. Marnie de Y kuşağının karmaşık, kaotik, belirsizliklerle dolu hayatının bir temsili olarak filmde kendine yer edinmektedir. Ayrıca Marnie kendine yabancı, varoluşsal çıkmazları olan bir karakter olarak Mumblecore karakterizasyonuna oldukça uyumlu bir birey olarak ilgili yapımda kendine yer bulmuştur. Buna ek olarak, Marnie'nin idealize edilmeden sunulan bir genç profili çizmesi ve bu durumun gündelik rutinlerle örtüşmesi de filmdeki en belirgin temalardan biri olarak vurgulanmaya uygun görünmektedir.

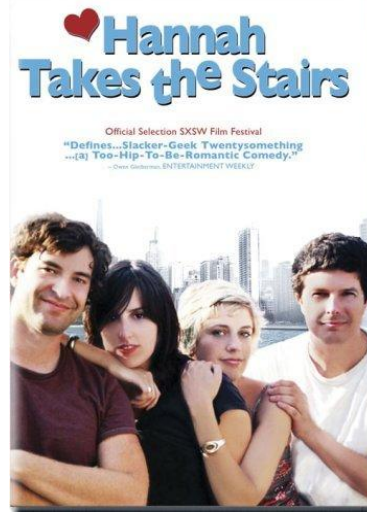
Mumblecore filmlerin birçoğunda kadınlık ve erkeklik rolleri patriyarkal bir bakış açısından ziyade kadın merkezli bağlamlarla ele alınmaktadır (Nichols, 2001). Bu durumun bu film özelinde de bazı yansımaları olduğunu iddia etmek mümkündür. Öncelikli olarak film Marnie'nin merkezinde geçmekte ve bu genç kadının arayışları odaklı ilerlemektedir. Marnie'nin aşk ve sevgi arayışında karar verici mekanizma da çoğu kez Marnie'dir. Alex dışında birçok farklı erkekle duygusal anlamda yakınlaşan genç kadın iletişim kurma ve iletişimi sonlandırma süreçlerinde de karar verici olarak filmde kendine yer edinmektedir. Bu yönüyle *Funny Ha Ha* (2002) Hollywood'un edilgen kadın tanımını kendi imkanları ile dönüştürmekte ve bağımsız sinema dinamikleri çerçevesinde ele almaktadır.

Mumblecore Türüne Dair Kültürel Kodlar: *Funny Ha Ha* (2002) genç bir Amerikalı kadının üniversiteden sonra işsiz kalması ve işsizlik ve ilişki krizlerini ele almasıyla Amerikan Y kuşağı arasında bir hayli yaygın olan quarter life crisis (Üniversite eğitimi sonrası bireylerin iş hayatına geçişlerinde yaşadıkları travmalar) kavramına atıfta bulunmaktadır. Bu durum Mumblecore türünün Amerikan kültürü ile de olan bağını ortaya koyan unsurlardan biri olarak sıralanabilir. Mumblecore filmlerin Amerika'nın gündelik yaşam kültürüyle olan ilişkisi oldukça gerçekçi ve yaşamın akışına uygun ilerlemektedir. Bu bağlamda filmdeki bireysellik olgusu ve benmerkezci yaklaşım da Amerikan toplumunun kimlikler üzerindeki önemli bir etkisi olarak ifade edilebilir.

Film ayrıca Amerikan kültürünün en bilinen kavramlarından biri olan Amerikan Rüyası olgusuna da dolaylı bir gönderme yapmaktadır. Marnie işsiz kalmış ve kalıcı bir iş bulamayan bir genç kadındır ve ne yaparsa yapsın işler istediği gibi gitmemektedir. Bu

durum Amerikan Rüyası kavramının tam aksi bir durum olarak filmde kendine yer edinmekte ve Amerikan Rüyası bitti mi? sorusunu oldukça dolaylı şekilde kültürel bir alt mesaj olarak filmin içerisine eklemektedir. İlgili yapım 2002 yılında çekilmiş olması dolayısıyla 9/11 etkisinin travmatik sonuçlarının gençler üzerinde yarattığı mutsuzluk ve umutsuzluk da Marnie üzerinden filme aktarılmıştır. Mumblecore yapımların hayatın gerçeklerini ortaya koymadaki yalın ve anlaşılır dili hesaba katıldığında, *Funny Ha Ha* toplumsal belleğin travmalarını gençlerin ruh hali üzerinden yansıtmasıyla oldukça iddialı bir işi başarmış görünmektedir.

### **Hannah Takes the Stairs (2007) Filminin Mumblecore Alt Türü Çerçevesinde Analizi**



**Görsel 2.** Hannah Takes the Stairs Film Afişi

Kaynak: (<https://www.imdb.com/title/tt0841108/>)

**Yönetmen:** Joe Swanberg

**Oyuncular:** Greta Gerwig, Kent Osborne, Andrew Bujalski, Mark Duplass

**Süre:** 83 dakika

**Filmin Özeti:** *Hannah Takes the Stairs* (2007) 20'li yaşlarındaki bir genç kadının duygusal ve ruhsal arayışını kendine merkeze alan Mumblecore türünün en güçlü örneklerinden biri olarak sinema evreninde kendine yer bulmuş bir yapım olarak nitelendirilebilir. Hannah (Greta Gerwig) üniversiteden yeni mezun olmuş, oldukça güzel, eğlenceli ve hayat dolu bir genç kadındır. Hannah, Mike (Mark Duplass) isimli genç bir adamla sevgilidir. Mike ise işten yeni ayrılmış, materyalist dünyaya karşı, hayata dair planları çok net olmayan bir adamdır ve bu durum Hannah'ı içten içe ondan uzaklaştırmaktadır. Hannah, bir reklam ajansında çalışmakta ve oradaki mesai arkadaşları olan Paul (Andre Bujalski) ve Matt (Kent Osbourne) ile de oldukça eğlenceli vakit geçirmektedir. Hatta Mike bu durumdan rahatsız olmuştur. Mike, Hannah, Paul ve Matt'in olduğu bir iş yeri partisinde Mike ve Hannah'ın ilişkilerindeki sorun çok daha belirgin hale gelmiş ve bunun üzerine Hannah Mike'den ayrılmıştır. Hannah, her ne kadar ayrılma kararını Mike'e çok zor bir şekilde ifade etmiş olsa da bu süreç Hannah'ı çok fazla yıpratmamış ve Hannah duygusal anlamda yeni bir arayışa yelken açmaya başlamıştır.

Filmin devam eden kısmında Hannah ofisteki mesai arkadaşı Paul ile yakınlaşır ve ikili sevgili olur. Paul oldukça çalışkan ve başarılı bir genç adamdır. Paul'un tarzı,



Mike'a oranla daha farklıdır ve Paul'ın karakteri Hannah'ı oldukça fazla etkilemiştir ancak Paul Hannah'a çok fazla ilgi gösterememektedir. Bu durum Hannah'ı oldukça mutsuz etmektedir ve bu problemini ofisteki diğer arkadaşı Matt ile paylaşmıştır. Matt de Hannah'dan hoşlanmaktadır ve ikilinin bu dostluğu birdenbire boyut değiştirir. Hannah ve Matt beraber vakit geçirdikçe ikili çok fazla ortak yönleri olduğunu keşfetmiştir. Her ikisi de benzer müzik zevklerine sahiptir ve her iki karakter de trompet çalmaktadır. Hannah, Matt'in ona gösterdiği ilgiden aşırı derecede etkilenmiştir. Bu durum Hannah'ın Paul'den ayrılması ile sonuçlanacaktır. Filmin son bölümünde Hannah ve Matt sevgili olur ve film ikilinin küvette trompet çaldığı sahne ile son bulur.

Hannah'ın hayatındaki bitmek bilmeyen anlam arayışı üç erkek arasında kalması ile sonuçlanmaktadır. Filmin temposu, olay örgüsü ve konuyu ele alma şekli ise seyircilere adeta gerçek bir video kaydına tanıklık etme deneyimi sunmaktadır. Çekim açıları, diyaloglar, doğaçlama oyunculuklar ve Hannah'ın düşünce evreni, ilgili yapımı Mumblecore türünün adeta merkezinde konumlanmaktadır.

Mumblecore Türüne Dair Biçimsel Kodlar: *Hannah Takes the Stairs* (2007) biçimsel imajlar çerçevesinde ele alındığında birçok yönüyle Mumblecore türüne göz kırpmaktadır. İlk olarak ilgili film minimal yapısı ile dikkat çekmektedir. Filmde mekân olarak sıklıkla küçük bir ofis ya da Hannah'ın yaşadığı ev kullanılmıştır. Bu yönüyle ismi geçen film gerçek hayatın rutinlerini yerine getirmede oldukça başarılı bir iş çıkarmaktadır. Oyunculuklara bakıldığında ise doğaçlamaların, uzun diyalogların ve belli belirsiz mırıldanmaların filmin geneline hâkim olduğu görülebilmektedir. Özellikle Hannah'ın kapalı alanlarda çekilen sahnelerinde özellikle sevgilileri ile olan diyaloglarında doğaçlamaların varlığı izleyici tarafından rahatlıkla fark edilebilmektedir. Bu durum, filmdeki senaryo yapısının da temelde bir taslak niteliği taşıdığını ve birçok diyalogun oyuncular tarafından yorumlanarak ele alındığını düşündürmektedir.

Bu yapımda kamera açıları, uzun planlar, amatör kesmeler, el kamerası kullanımı filmin hemen her sekansında göze çarpmaktadır. Bu teknik, filmdeki gerçeklik algısını doğrudan arttırmaktadır. Dogma 95 akımında da görülen bu teknik yaklaşımlar bağımsız sinema anlayışının bu filmdeki en güçlü teknik uzantıları olarak ifade edilebilir. Bunlara ek olarak, filmdeki ses tasarımı da Mumblecore üretim ilkeleri ile uyumludur. Kimi zaman gürültülü bir ortamda belli belirsiz gelişen diyaloglar ortamdaki gürültü nedeniyle zor işitilmektedir. Filmde doğal ışık kullanımı da oldukça net şekilde gözlemlenebilmekte ve de bu teknik tercih de ilgili yapımı Mumblecore ile olan bağıntısını ortaya koymaktadır. Filmdeki anlatı ise Hollywood'dan bir hayli uzak bir yapıdadır. Bu sebeple güçlü bir katharsis yaşamak veya da filmdeki olay örgüsünü net şekilde adlandırmak çok kolay görünmemektedir. Son olarak birçok Mumblecore yapım ortalama 80 dk sürmekte, oyuncu kadrosu oldukça dar bir cast ekibinden oluşmaktadır. *Hannah Takes the Stairs* (2007) 83 dakikalık süresi ve yalnızca 5 oyuncudan ibaret oyuncu kadrosu ile de Mumblecore bir tür olarak sınıflandırılmaya uygun görünmektedir.

Mumblecore Türüne Dair Tematik Kodlar: Mumblecore türüne dair birçok filmde gözlemlenebilen belirgin temaların olduğunu iddia etmek mümkündür. Örneğin bu alt türe ait duygusal yalnızlık ve kayboluş teması birçok filmde kendine yer bulmaktadır. *Hannah Takes the Stairs* (2007) konusu itibarıyla doğrudan Hannah'ın romantik karmaşasına odaklanmaktadır. Hannah kendini tanımlamakta zorlanan bir genç kadın olarak romantik ilişkilerinde de benzer karmaşayı yaşamaktadır. Bu durum genç kadının farklı partnerlerle küçük birliktelikler yaşamasına neden olmaktadır. Bu romantik karmaşa, Hannah'ın korkuları ve hataları ile birleştiğinde çok daha kaotik ama bir o kadar



**Yönetmen:** Joe Swanberg, Greta Gerwig

**Oyuncular:** Greta Gerwig, Joe Swanberg, Kent Osbourne, Jay Duplass, Alison, Bagnall

**Süre:** 80 dakika

Filmin Özeti: Mumblecore türüne dair birçok özelliği içerisinde barındıran özellikleri ile *Nights and Weekends* (2008), farklı iki kentte yaşayan ve uzak mesafeli bir ilişki yürüten genç bir çiftin gel-gitli ve oldukça gerçekçi iletişimine odaklanan, kendine has tarzı ve farklı atmosferi ile alışılmış Amerikan yapımlarından ayrılan bir film şeklinde ifade edilebilir. Film iki bölümden oluşmaktadır. Filmin ilk bölümü genç çiftin ilişkilerindeki deneyimlere odaklanırken ikinci kısım ise çiftin ayrılma karar aldıktan sonra tekrar bir araya gelme ve ilişkilerine bir şans daha verme çabalarına değinmektedir.

Filmde, Mattie (Greta Gerwig) Chicago ve James (Joe Swanberg) ise New York City’de yaşamaktadır. Mattie, fırsat bulduğu her an ilişkilerini taze tutmak adına James’i ziyarete gitmektedir. Filmin başlangıcında ise ikilinin uzun süre görüşmemenin verdiği özlemle beraber oldukları an oldukça tutkulu ve gerçekçi bir şekilde kadrja yansımaktadır. Hem Mattie hem de James filmin ilk sahnesinde itibaren izleyicilere bir filmde çok hayatın içindeki bir kesitten enstantaneler sunmaktadır. Çiftin diyalogları, kimi zaman anlaşılması güç olan, yarım yamalak cümleleri, kendi aralarındaki esprileri, uzak mesafe ilişkisini yürütme çabaları ve bu sürecin onlarda bıraktığı olumlu ve olumsuz etkiler, filmin atmosferinde olabildiğince net şekilde kendine yer edinmektedir. Filmin ilk yarısı Mattie ve James’in gündelik yaşamdaki rutinlerine, aşklarını yaşama biçimlerine ve ilişkilerine dair genel kaygılarına odaklanmaktadır. Mattie ve James’in kahvaltı seansları, beraber oldukları bölümler ve dijital bir fotoğraf makinesinin karşısında fotoğraf çektirdikleri anlar filmin gerçekçi, yalın, doğal ve sade anlatısını çok daha fazla pekiştiren sahneler olarak nitelendirilebilir. Öte yandan filmdeki olay örgüsü kendi içerisinde güçlü bir aşkın bitiş ve sönüşüne ayna tutmaktadır.

Filmin ilk yarısı genç kadın ve genç adamın ayrılma kararı almasıyla sonlanmaktadır. *Nights and Weekends*’in ikinci yarısı ise ayrılan çiftin bir sene sonra James’in bir iş gezisi nedeniyle tekrar buluşmasına odaklanmaktadır. Mattie ve James aradan geçen bir senenin ardından birbirlerinden epey uzaklaşmıştır. Ancak Mattie hala James’e güçlü duygularla bağlıdır. Hatta James ile restoranta gittiğinde ya da beraber otelde konakladıklarında genç adamın ilgisini çekmek adına elinden geleni yapmaktadır. Ancak James artık Mattie’ye eskisi kadar bağlı değildir. Filmin bu son bölümünde ayrılan çiftin aralarındaki iletişim kopuklukları, kıskançlık krizleri ve ilişkinin bitme nedenlerine yönelik endişeler çok daha belirgin şekilde kendine yer edinmektedir. *Nights and Weekends* (2008) genç çiftin bir otel odasında fiziksel olarak yakınlaştıkları sahne ile zirve noktasına ulaşmaktadır. James, Mattie’yi cinsel olarak çok fazla arzulamaktadır ancak James hem cinsel hem de duygusal anlamda Mattie’ye eskisi gibi bağlılık duymamaktadır ve bu sekansta Mattie aralarındaki fiziksel ve duygusal kopuşu travmatik bir şekilde hissetmiştir. Artık genç çift zaten biten ilişkilerinin tekrardan ayağa kalkamayacağını bir kez daha görür ve film ikilinin havaalanında romantik vedası ile son bulur. İlgili yapım, izleyiciyi genç bir çiftin ilişkisinin anatomisini tüm çıplaklığıyla sunmasıyla net bir şekilde Mumblecore alt türünün ilkelerinden beslenmektedir.

Mumblecore Türüne Dair Biçimsel Kodlar: *Nights and Weekends* (2008) yaklaşık 80 dakikalık süresi, düşük bütçeli bir yapım olması ve minimal yapısı ile Mumblecore türünün önemli örneklerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Öncelikli olarak film boyunca oyuncular arasındaki diyalogların neredeyse tamamen doğaçlama odaklı ilerlemesi bu yapımin Mumblecore ile özdeşleştirilmesini mümkün kılan en güçlü

özelliklerinden biri olarak ifade edilebilir. Hatta diyalogların kesik, kısa ve çoğu kez eksik bırakılması da bu yapıyı Mumblecore kategorisinde sınıflandırılması mümkün hale getirmektedir. Filmde kullanılan doğal aydınlatma yöntemleri ve minimal müzik kullanımı da yine bu yapının Mumblecore alt türüyle doğrudan bağdaştırılmasını olanaklı hale getirmektedir. Bunlara ek olarak, minimal kamera hareketleri ve uzun süreli sabit çekimler *Nights and Weekends* (2008) filmi boyunca oldukça yaygındır. Bu çekim anlayışı da yine ismi geçen filmin bağımsız sinema kültüründen beslendiğini ortaya koyan yaklaşımlardan biridir.

Filmin çekildiği mekanlar da bu yapının Mumblecore kültürünün bir uzantısı olduğunu kanıtlar niteliktedir. Çoğu sahnenin ev ortamında çekilmesi ve mekân kullanımının bireyin mahrem yaşamlarını olabildiğince açık şekilde ortaya koyması, bu filmin gerçeklik algısını da bir hayli arttırmaktadır. Hatta stüdyoda çekilen filmlerin estetik anlayışından tamamen uzak olan bu tercih, bu filmin Hollywood kültürüne yönelik bir karşı duruş olarak da yorumlanmasını olası kılmaktadır. Son olarak filmin anlatısı da bağımsız sinema dinamikleri ile örtüşmektedir. Olay örgüsünün kesik kesik ilerlemesi ve Mattie ve James arasındaki ilişkinin gel-gitli halleri filmdeki anlatı ile de pekişmektedir. Bu biçimsel özellikler hesaba katıldığında bu yapının birçok açıdan Mumblecore türünün genel özelliklerini taşıdığı iddia etmek yanlış olmayacaktır.

Mumblecore Türüne Dair Tematik Kodlar: *Nights and Weekends* (2008), 20'li yaşlarda iki bireyin uzak mesafe ilişkisini konu edinmesiyle aslında oldukça romantik bir aşk hikayesine odaklanmaktadır. Ancak filmin bu aşk hikayesini işleme biçimi klişe aşk öykülerinin oldukça dışında gerçekleşmektedir. Mattie ve James'in birbirlerine duydukları özlem ve arzu daha filmin ilk sahnelerinden itibaren gerçekçi şekilde kadraja yansıtılmaktadır. Bu iki karakterin ilişkileri ile ilgili korkuları, bireysel arzuları ve bağımsızlık mücadeleleri de filmde en güçlü temalardan yalnızca birkaçıdır. Dahası iletişim ve yabancılaşma teması Mumblecore türünün sıklıkla altını çizdiği meselelerdendir. Bu filmde de bu iki olgu Mattie ve James çerçevesinde ele alınmaktadır. Genç sevgililerin yaşadıkları iletişimsizlik ve zaman içerisinde kopan bağlarının yarattığı yabancılaşma bu filmin tam da merkezinde yer almaktadır. Son olarak filmdeki Mattie karakteri bir kadın olarak her ne kadar film boyunca ikinci planda konumlandırılmış olsa da filmin finalinde karar verici konumda yer almaktadır. Bu yönüyle bu film kadın erkek rollerini kadın kimliğinin lehine evirmekte ve Hollywood'un dinamiklerinin dışında bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Mumblecore türünün toplumsal cinsiyet kavramına olan bakışını ortaya koyması açısından *Nights and Weekends* (2008) değerli bir örnek olarak ifade edilebilir.

Mumblecore Türüne Dair Kültürel Kodlar: *Nights and Weekends* (2008) özellikle 2000'li yıllarında başlarında Amerika'da hızla artış gösteren online dating ve sonrasında devam eden uzak mesafeli ilişkileri kendine mesele edinen bir yapıdır. Buna ek olarak Birleşik Devletler'in geniş coğrafyası nedeniyle uzak mesafe ilişkisi yaygın bir ilişki türüdür. Dolayısıyla bu yapının Amerika'daki gençlerin ilişki eğilimlerini ele alma şekli ve Mumblecore'un bu kültürün tam merkezinde yer alması bu yapının bu alt tür ile olan bağıntısını ortaya koyan kültürel kodlardan yalnızca biridir. Ayrıca filmdeki bireysellik vurgusu hem Mattie hem de James'in diyaloglarından rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Çift ortaklaşa bir eylem yapmaktan ziyade kendi arzularını ön plana çıkartan iki farklı özgürlüğüne düşkün kişi olarak filmde yer almaktadır. Filmde Amerikan Kültürüne özgü en güçlü vurgulardan biri de kent hayatı odaklı görsellerdir. Chicago ve New York City'e ait imajlar, kentli insanların ilişki rutinleri ve Amerikalıların yaşam pratiklerinin öne çıkartıldığı bu film Amerika'nın sıradan insanlarına ve onların rutin deneyimlerine

odaklanmaktadır. Dolayısıyla Hollywood'un star sistemine dayalı kahraman karakterleri bu yapımda yer almamaktadır. Ancak bu durum ismi geçen filmin gerçeklik noktasında elini güçlendirmekte ve Amerikan insanların yaşam öykülerine dair daha gerçekçi bir pencere açılabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu yönüyle de *Nights and Weekends* (2008) Amerikan Sinemasının salt Hollywood'dan ibaret olmadığını ortaya koyan, Mumblecore türünün bu kültür ile olan bağlantısını ortaya koyan bir yapım olarak sinema evreninde kendine yer edinmektedir.

## SONUÇ

Sinema geçmişten günümüze çok yönlü bir şekilde gelişmiş, birçok farklı sanatın uzantılarından beslenmiş, kimi zaman ideolojik bir aygıt olarak kullanılmış kimi zaman ise muhalif anlatıların en önemli destekçisi olarak sanat evreninde kendine yer bulmuştur. Dolayısıyla sinema bir propaganda aracı olarak işlev görebildiği gibi tahakküme karşı bir sistem eleştirisinin baş aktörü olarak da işlev görebilmektedir. Bu noktada sinemayı bir kitle iletişim aracı ve eğlence aygıtı olarak görme, anlama ve yorumlama yaklaşımı Amerikan Sineması yani Hollywood'un sinema eğilimi ile bağdaştırılabilir. Hatta Hollywood'un stüdyo odaklı, kâr amaçlı sinema yaklaşımı birçok açıdan ana akım bir yaklaşım olarak ifade edilmeye uygun bir tavır olarak nitelendirilebilir. Ancak bu yaklaşımın tam zıttı konumda ancak yine Amerika'da yer alan daha alternatif sinema yaklaşımlarının varlığından da bahsetmek mümkündür. Bu noktada özellikle Amerikan Bağımsız Sineması'nın Hollywood anlatısını ters düz ettiği birçok alt tür bulunmaktadır. Bunlar içerisinde 2000'li yılların başlarında ortaya çıkan Mumblecore türü, kendine has yaklaşımları ile çağdaş sinema anlayışını bir araya getiren oldukça önemli bir жанr olarak nitelendirilebilir.

Sinema hayatın olağan akışını insana dair hemen her olgu ile anlatma kabiliyetine sahip bir sanattır. Bu yetkinlik sinemayı hem farklı bir konuma yerleştirmekte hem de bu sanatın gerçeklik ile olan ilişkisini pekiştirmektedir. Bu noktada Mumblecore gibi alternatif sinema yaklaşımları bu tavrın sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle Mumblecore perspektifinde üretilen filmlerin anlaşılmasının sinema ve gerçeklik bağlantısını ortaya koymada önemli bir yaklaşım olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada Mumblecore türünün genel özellikleri film örnekleri ortaya konulmaya çalışılmış ve ilgili alt türün diğer sinema yaklaşımları ile bağdaşan ve ayrışan yanları Amerikan Sineması çerçevesinde ele alınmıştır. Bu nedenle gerek kavramsal çerçeve bölümünde gerekse film analizlerinde hem Hollywood hem de bağımsız sinema kavramları birçok kere altı çizilen kısımlar olmuştur.

Mumblecore, düşük bütçeli, doğaçlama oyunculuk çerçevesinde ilerleyen, doğal aydınlatma kullanımını merkeze alan, minimal sinema perspektifinden beslenmektedir. Buna ek olarak, kamera hareketleri, olay örgüleri, ele alınan temalar ve işlenen konular sıradan insanların problemlerine dayanmaktadır. *Bu türün kendine has estetiği, gerçeklik duygusunu artırmak adına bilinçli bir şekilde belirgin yapısal eksiklikleri benimsemektedir. Bunun sonucunda, karakterlerin yaşam mücadeleleri daha insani ve etkileyici bir biçimde aktarılmaktadır.* Bu çerçevede özellikleri Amerikalı genç bireylerin travmaları, kayboluş ve arayışları bu türde üretilen filmlerin ortak paydası olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda analiz edilen *Funny Ha Ha* (2002), *Hannah Takes the Stairs* (2007) ve *Nights and Weekends* (2008) isimli filmler ismi geçen türün tanımlanması ve daha net anlaşılması noktasında çeşitli kategoriler dâhilinde betimsel analiz yaklaşımı ile incelemeye tabi tutulmuştur. İlgili filmlerin biçimsel, tematik ve kültürel uzantıları Amerikan Kültürü ile bağdaştırılarak analiz edilmiştir. Bu noktada her üç filmde birçok

ortak noktası olduğunu ifade etmek olası görünmektedir. İlk olarak biçimsel anlamda her üç filmde düşük bütçeli yapımlardır, minimal sinema anlayışından beslenmektedir, müzik ve kamera hareketleri de bu yaklaşımın bir parçası olarak filmlerde yer almaktadır. Doğaçlama oyunculuk tüm filmlerde en belirgin Mumblecore özelliklerden biri olarak gözlemlenebilmektedir. Buna ek olarak, olay örgüsü ve anlatı biçimi senaryo olmaksızın kameraya alınmış günlük görüntüler şeklindedir.

*Funny Ha Ha* (2002), *Hannah Takes the Stairs* (2007) ve *Nights and Weekends* (2008) tematik açıdan ele alındığında da Mumblecore çatısı altında konumlandırılmaya uygundur. 20'li yaşlardaki genç insanların kendilerine ve topluma yabancılaşmış rutin hayatlarının aşk, ihanet, işsizlik, ölüm, kaos gibi temalar çerçevesinde ele alındığı her üç yapımla da kendi içerisinde benzeşmektedir. Bunlara ek olarak, Mumblecore türünün kadınlık ve erkeklik rollerini esnettiği ve kadının lehine ele aldığı hesaba katıldığında, burada analiz edilen her üç filmin de bu duruma uygun sunumlar ve imajlar sunduğunu ifade etmek elzem görünmektedir. Son olarak, kültürel uzantılar ve Amerikan imajlar çerçevesinde ele alınan filmler, Amerikan Kültürü'ne dair birçok farklı kavramdan beslendiği görülmüş ve Amerikalı genç insanların gündelik rutinlerinin bu çerçevede film atmosferine yansıtıldığı gözlemlenmiştir. Sonuç olarak, bu çalışma özelinde incelemeye tabi tutulan üç film Mumblecore alt türünün genel özelliklerini farklı kategoriler dâhilinde de ortaya koymada oldukça başarılı yapımlar olarak ifade edilmeye uygundur.

### **Etik İlkeler**

Bu çalışma Etik Kurul Onayı gerektiren çalışmalar içerisinde yer almamaktadır.

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Çalışma tek yazar tarafından hazırlanmıştır.

### **Çatışma Beyanı**

Bu makalenin yazarı tarafından herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması belirtilmemiştir.

### **KAYNAKÇA**

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of enlightenment*. Stanford University Press.
- Avcı, İ. B. (2022). Sinemanın tehlikeli bir sokağı olarak Neo-noir: Blood Simple ve Fargo. *İNİF E- Dergi*, 7(1), 242-259.
- Benjamin, W. (1968). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Schocken Books.
- Biskind, P. (1998). *Easy Riders, Raging Bulls*. Simon & Schuster.
- Booth, G. D. (1995). Traditional content and narrative structure in the Hindi commercial cinema. *Asian Folklore Studies*, 54(2), 169–190. <https://doi.org/10.2307/1178940>
- Cantek, L. (2000). Bağımsız Hollywood sineması. *Kültür ve İletişim*, 3(2), 55-73.
- Clarke, J. (2012). *Sinema akımları: Sinema dünyasını değiştiren filmler*. Kalkedon Yayıncılık.

- Crane, D. (2015). Avant-Garde art and artists. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 320-325. <https://doi.org/10.1016/b978-0-08-097086-8.10402-7>
- Crowdus, G. (1992). Bir yeni Amerikan sineması mı?. *Marmara İletişim Dergisi*, 1, 212-220.
- Cook, P. (2004). Auteur cinema and the film generation in 1950s France. *French Cultural Studies*, 15(3), 297–305.
- Dović, M. (2021). From svetokret to tank: Zenitism and the Slovenian interwar avant-garde (1921-1927). *Zbornik Akademije Umetnosti*, (9), 91-110. <https://doi.org/10.5937/zbaku2109091d>
- Hesmondhalgh, D. (2013). *The cultural industries*. Sage Publications.
- Hıdıroğlu, İ. (2019). *Türkiye’de sinema politikaları*. Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Holm, K. D. (2011). *Bağımsız sinema*. Kalkedon Yayıncılık.
- Johnston, N. (2014). Theorizing “bad” sound: what puts the “mumble” into Mumblecore? *The Velvet Light Trap*, 74 (1), 67 - 79. University of Texas Press.
- Karataş, Z. (2015). Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri. *Sosyal Hizmet E-Dergi*, 1(1), 62-80.
- Kırel, S. (2010). Sinemada tür kavramı ve popüler türleri anlamak üzerine bir yol haritası denemesi. M. İri (Dü.) içinde, *Sinema araştırmaları: kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar* (s. 247-290). Derin Yayınları.
- Kırel, S. (2012). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Miyamoto, K. (2024). What are Mumblecore Movies.10 Films That Define the Movement? <https://thescriptlab.com/blogs/41271-what-are-mumblecore-movies-10-films-that-define-the-movement/>
- Mohan, J. (2023). Hans Namuth’s photographs and film studies of Jackson Pollock: transforming American postwar avant-garde labor into popular consumer spectacle. *Arts*, 13(1), 5. <https://doi.org/10.3390/arts13010005>
- Nichols, B. (2001). Documentary film and the modernist avant-garde. *Critical Inquiry*, 27(4), 580-610. <https://doi.org/10.1086/449023>
- Onat, E. (2022). Bir iktidar ve özgürlük aldatmacası. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları*, 1(2), 1-18. <https://doi.org/10.32955/neuissar202212565>
- Önbayrak, N. (2014). Sanatta gerçeklik içerisinde İtalyan yeni gerçekliği. *Marmara İletişim Dergisi*, 13(13), 187-203.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema felsefesine giriş: Film-yapımı felsefe*. Ütopya.
- Öztürk, A. (2019). Sinemada klasik kara filminden (film noir) yeni kara filme (neo noir) geçiş: Dönüşü olmayan yol (point blank). *The Journal Of Academic Social Science*, 7(94), 215-231.
- Öztürk, A. (2020). Sinemada Dogma 95 akımının “Budalalar” (Idiots) filmi üzerinden okunması. *Turkish Academic Research Review*, 5(1), 31-50. <https://doi.org/10.30622/tarr.691953>
- Popescu, S. O. (2013). Hyper-Real narratives: The emergence of contemporary film

- subgenres. *Journal of Literature and Art Studies*, 3(9), 568-575.
- Riccioni, I. and Halley, J. A. (2021). Performance as social resistance: pussy riot as a feminist avant-garde. *Theory, Culture & Society*, 38(7-8), 211-231. <https://doi.org/10.1177/02632764211032726>
- Schatz, T. (1988). *The genius of the system: Hollywood filmmaking in the studio era*. Pantheon Books.
- Sürücü, E. (2021). Amerikan bağımsız sineması. *Medya ve Sanat Çalışmaları Dergisi*, 1, 7-23.
- Şahin, A. (2021). Kültür endüstrisi bağlamında sinema ve Amerikan sineması. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 11(2), 349-364. <https://doi.org/10.48146/odusobiad.867808>
- Subotić, I. (2019). Research on the avant-garde(s): case study: zenitism and the central european contacts. *Zbornik Akademije Umetnosti*, (7), 18-31. <https://doi.org/10.5937/zbakum1907018s>
- Tosun, A. F. (2023). Amerikan sinemasında farklı yönelimler: Yeni Hollywood sineması ve Easy Rider film örneği. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 13(1), 187-210. <https://doi.org/10.48146/odusobiad.1165331>
- Tzioumakis, Y. (2017). *American independent cinema: Second Edition*. Edinburgh University Press.
- Yaylagül, L. (2006). *Kitle iletişim kuramları*. Dipnot Yayınları.
- Yılmaz, S. (2011). 20. yüzyıl avangard akımların gelişim sürecinde sinema. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2), 371-382.
- Walldén, R. (2017). Beware! construction! a semiotic methodology for approaching avant-garde cinema. *Punctum. International Journal of Semiotics*, 3(2), 111-136. <https://doi.org/10.18680/hss.2017.001>

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

Cinema is an art form that reflects individuals' experiences through its unique methods and possibilities, distinguishing itself from other art forms by drawing inspiration from a variety of disciplines. Many cinematic movements, distinctive cinematic codes of different countries, and the social, cultural, and economic events that shape these movements and codes contribute to cinema's dynamic nature. Within this framework, American Cinema, often regarded as one of the most significant centers of cinematic production, warrants particular attention. Beyond Hollywood's commercial approach, American Cinema is also deeply connected to independent filmmaking. This tradition, rooted in avant-garde cinema, challenges conventional American narratives with a stronger connection to reality, offering a layered and evolving system enriched by diverse explorations and perspectives. American Independent Cinema, under the broader umbrellas of movements like New Hollywood, has reshaped production approaches, diversified alternative narratives, and transformed audience expectations and viewing experiences. Among the bold and modern transformations inspired by this tradition,



Mumblecore emerges as one of the most innovative and contemporary subgenres. Defined by its distinct themes, unconventional cinematic codes, unique stylistic structures, and cultural extensions, Mumblecore productions diverge sharply from Hollywood, contributing to the cinematic landscape with an original approach.

### **Method**

This study aims to explore and analyze the Mumblecore subgenre within the framework of independent cinema and American Independent Cinema traditions, focusing on specific films to identify the genre's core dynamics. For this purpose, three films were selected through purposive sampling: *Funny Ha Ha* (2002), *Hannah Takes the Stairs* (2007), and *Nights and Weekends*. These films were chosen based on two primary factors: their embodiment of numerous characteristics associated with the Mumblecore genre and their shared similarities that directly align with the genre. Descriptive analysis was employed to examine the features of Mumblecore in these films, organized under specific categories. A review of the literature revealed no academic articles or theses on Mumblecore written in Turkey, positioning this study as one of the pioneering academic contributions in this area.

### **Findings**

The analysis begins by addressing concepts such as Hollywood and commercial cinema, avant-garde cinema, independent cinema, and American Independent Cinema, providing a contextual foundation for a detailed examination of the Mumblecore subgenre. This approach ensures that the film analyses align conceptually with the broader framework. Consequently, this research aims to serve as a guide for future studies on the topic. The analysis highlights the defining characteristics of Mumblecore through the selected films: *Funny Ha Ha* establishes the foundational elements of the genre with its low budget and improvisational acting, *Hannah Takes the Stairs* emphasizes the vulnerabilities of young adults in relationships, and *Nights and Weekends* portrays the complex dynamics of a couple's relationship through minimalist cinematography. These films demonstrate the transformative influence of the genre on both the film industry and independent cinematic narratives.

### **Conclusion and Discussion**

This study underscores the genre's significant contributions to the understanding of independent cinema, providing a pioneering perspective in Turkish academia. It concludes that Mumblecore, with its minimalist storytelling, character-driven narratives, and improvisational performances, holds a distinct place in the cinematic world, meriting further exploration both academically and cinematically.

**RESİM SANATINDA ROMANTİZM VE SEMBOLİZM SANAT  
AKIMLARININ İLİŞKİSİ**

*The Relationship Between Romanticism and Symbolism Art Movements in Painting*

Gülser Aktan<sup>1</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<i>Araştırma Makalesi</i>  <i>Gönderilme:</i> 20 Aralık 2024 <i>Kabul:</i> 20 Ocak 2025 <i>Yayın:</i> 25 Şubat 2025  <i>Anahtar kelimeler:</i> Bilinçdışı, Romantizm, Sembolizm	<p>Bu çalışma, Romantizm ve Sembolizm sanat akımlarının resim sanatındaki ilişkisini ele almayı amaçlamaktadır. Romantizm, bireysel duygulara, hayal gücüne ve insanın iç dünyasına odaklanarak; dramatik ifadeler ve güçlü temalar aracılığıyla insan deneyimlerini sanata taşımıştır. Sembolizm ise soyut imgeler ve metaforlar aracılığıyla daha derin, metafizik anlamlar yaratmayı hedeflemiştir; bireysel olduğu kadar evrensel bir anlatım dili geliştirmiştir. Bu bağlamda, iki akım arasındaki benzerlikler ve farklılıklar incelenmiştir. Araştırmada hem nitel analiz hem de literatür taraması yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmada, Romantizm ve Sembolizmin önemli temsilcilerinin eserleri üzerinden bu akımların temel özellikleri değerlendirilmiştir. Sanatçıların eserlerinde kullandıkları teknikler ve temalar arasındaki paralellikler ve ayrımlar analiz edilmiştir. Bulgular, her iki akımın da bilinçdışı, hayal gücüne ve insan ruhunun derinliklerine odaklandığını göstermektedir. Sonuç olarak, her iki akım da bu hedeflerine ulaşmak için farklı yaklaşımlar benimsediği tespit edilmiştir. Romantizm, duyguların yoğunluğunu ve dramatik ifadeyi ön plana çıkarırken; Sembolizm, soyut imgeler ve metaforlar aracılığıyla derin ve evrensel anlamlar yaratmayı tercih etmiştir. Bu yönleriyle, sanat tarihinde birbirini tamamlayan, ancak estetik bakımdan farklı yollar izleyen iki özgün akım olarak yer almışlardır. Bu çalışmanın bulguları, Romantizm ve Sembolizmin modern ve çağdaş sanata olan etkilerini daha iyi anlamak için önemli bir bakış açısı sunmaktadır.</p>
Article Information	Abstract
<i>Research Article</i>  <i>Received:</i> December 20, 2024 <i>Accepted:</i> January 20, 2025 <i>Published:</i> February 25, 2025  <i>Keywords:</i> Romanticism, Symbolism, Unconscious	<p>This study aims to examine the relationship between the Romanticism and Symbolism art movements in painting. Romanticism focused on individual emotions, imagination, and the inner world of humans, bringing human experiences into art through dramatic expressions and powerful themes. Symbolism, on the other hand, aimed to create deeper, metaphysical meanings through abstract images and metaphors, developing a narrative language that is both individual and universal. In this context, the similarities and differences between the two movements were analyzed. The study employed both qualitative analysis and literature review methods. The fundamental characteristics of these movements were evaluated through the works of prominent representatives of Romanticism and Symbolism. The parallels and distinctions between the techniques and themes used by the artists in their works were analyzed. The findings reveal that both movements focus on the unconscious, imagination, and the depths of the human soul. As a result, it was determined that both movements adopted different approaches to achieve their goals. Romanticism emphasized the intensity of emotions and dramatic expression, while Symbolism preferred to create profound and universal meanings through abstract images and metaphors. In this way, they have taken their place in art history as two unique movements that complement each other but follow different aesthetic paths. The findings of this study provide an important perspective for better understanding the influence of Romanticism and Symbolism on modern and contemporary art.</p>

**Kaynak/Cite:** Aktan, G. (2025). Resim sanatında romantizm ve sembolizm sanat akımlarının ilişkisi. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 52-68.

 **iThenticate**  
İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Doç., Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, gaktan@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0830-4335

## GİRİŞ

Romantizm ve Sembolizm, sanat tarihinde farklı başlıklar altında incelenmesine rağmen, derin bir bağla birbirine bağlıdır. İnsan ruhunun derinliklerinden beslenen Romantizm sanatçıları, eserlerinde ister istemez kendi sembollerine yer vermiştir. Bu durum, Sembolizm ile Romantizm arasında doğal bir köprü oluşturmuştur. Romantizm, 18. yüzyılın sonlarında Avrupa’da, özellikle Almanya ve İngiltere’de, bir sanat, edebiyat ve felsefe akımı olarak doğmuş; 19. yüzyıl boyunca etkili olmuştur. Aydınlanmanın akılcılık ve düzen vurgusuna bir tepki olarak şekillenen bu hareket, bireysel duygulara, hayal gücüne, doğa sevgisine ve geçmişe duyulan nostaljiye öncelik tanımıştır.

Sembolizm ise 19. yüzyılın sonlarında, 1880’lerde Fransa’da ortaya çıkmış bir edebiyat ve sanat akımıdır. Realizm ve natüralizm gibi doğrudan gözleme dayalı yaklaşımlara tepki olarak gelişen Sembolizm, duygu, hayal gücü ve simgeler aracılığıyla daha derin anlamlar yaratmayı amaçlamıştır. Bu akım, edebiyat, resim ve müzik alanlarında önemli bir etki yaratmıştır. Her iki akım da insan ruhunun karmaşıklığını ve derinliklerini sanat yoluyla ifade etmeyi hedeflemiş, böylece birbirini tamamlayan farklı yaklaşımlar sunmuştur.

Romantizm ve Sembolizm arasındaki bağlantı, insan ruhunun derinliklerine olan ortak ilgileriyle daha iyi anlaşılabilir. Her iki akım da bireyin bilinçdışı dünyasına ve duygularının karmaşıklığına ışık tutmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda, sembol kavramı, yalnızca sanat ve edebiyat eserlerini değil, aynı zamanda insan zihninin işleyişini anlamada da kritik bir rol oynar. Bilinçdışının semboller aracılığıyla kendini ifade etmesi, hem Romantizmin bireysel duygulara olan vurgusunda hem de Sembolizmin daha soyut ve metaforik anlatımlarında önemli bir yere sahiptir. Bu noktada bilinçdışının sembol üretme sürecine değinmek faydalı olacaktır.

Bilinçdışı düşüncelerin varlığı esasen bastırmanın sonucudur. Bu düşünceler bir zamanlar bilinçliyken bireyin veya kültürün vicdanının etik dışı, ahlaksız veya tabu konular olarak gördüğü şeylerle ilişkili oldukları için bastırılmışlardır. Bastırılan duygu, konu, durum vb. bilinçten, hafızadan bilinçdışının derin rezervuarına itilmişlerdir. Bastırılmış düşüncelerin içerikleri genel olarak sevgi ve nefret; yaratma ve yıkım duyguları, çekim ve itme gibi diğer zıtlıklarla ilgilidir; uzun zamandır aşılmış olduğu varsayılan çocuksu istekler de yaygındır. Ağır bastırma altında olsa da bilinçdışı bir düşünce değişmiş veya gizlenmiş bir form alarak bilinçli bir duruma ulaşabilir. Bunu yaparken, orijinal bilinçdışı fikrin bir ikamesi veya sembolü haline gelir (Schnier,1953, s.67). Bilinçdışının içeriği bilince açık olmadığından, kişinin kendi hayatına özgü bu sembollerini anlaması kolay değildir.

Bastırılmış düşünceler, bireyin bilinçli zihin düzeyinde ifade edemediği ya da kabul edemediği içeriklerdir. Bu düşünceler, genellikle toplumsal veya ahlaki nedenlerle bilinçaltına itilmiştir. Ancak tamamen yok olmazlar; bunun yerine, kılık değiştirmiş veya değişime uğramış biçimlerde kendilerini dışavurma eğilimindedirler. Bu süreçte bastırılmış içerikler, genellikle rüyalar, sanat eserleri ya da semboller gibi dolaylı yollarla ifade bulur. Bu tür semboller, özellikle cinsel içerikli temaların ön planda olduğu simgelerle karşımıza çıkar. Örneğin, rüyalarda ya da mitolojik hikâyelerde yer alan metaforlar, bu bastırılmış düşüncelerin dışavurumunun bir aracı olabilir. Halk hikâyeleri, günlük dilde kullanılan ifadeler veya kültürel geleneklerdeki semboller, bilinçdışının kendini ifade ettiği alanlardan bazılarıdır. Böylece, bilinçdışı içerik, semboller aracılığıyla kendine bir ifade alanı yaratır ve bireyin psikolojik dünyasında bir anlam kazanmaya devam eder (Freud, 1994).

Sanat eserlerine yansıyan semboller psikanalitik açıdan, bastırılmış bilinçdışı fikirlerin ya da arzuların işaretleri veya yerini alan ifadeler olarak kabul edilir. Sanatçı, eserini duygusal bir ifade aracı olarak ele alırken, bilinçdışı zihni aracılığıyla semboller seçer. Bu semboller, izleyicilerin kendi bilinçdışı zihinlerinde de yankı bulur ve böylece sanatın ortak bir duygusal anlam oluşturmaya olanak sağlar (Schnier, 1953, s.74-75). Bu noktada, bilinçaltı ve bastırılmış düşünceler hem bireyin ruhsal dünyasını hem de sanatsal ifadelerini şekillendiren temel unsurlar arasında yer alır. Bilinçaltının semboller aracılığıyla kendini ifade etme biçimi, Romantizmin bireysel duygulara ve hayal gücüne yaptığı vurgu ile doğrudan örtüşür.

Romantizm, insan yaşamının olanaklarına ve engellerine odaklanan bir ifade biçimi olarak tanımlanır. İnsanların dünyayla olan ilişkilerini, hayal gücünü, duygularını ve yaratıcı potansiyellerini ön plana çıkarır. Romantizm, bireyin iç dünyasına derin bir ilgi gösterir ve bu dünyayı hem estetik bir alan hem de bir ifade biçimi olarak değerlendirir. Romantik düşünce, bireyin içsel deneyimlerinin, hayal gücünün ve duygularının, insan yaşamını anlamada temel bir araç olduğunu savunur. Bu yaklaşım, romantizmi bilinçaltının ve iç dünyanın karmaşıklıklarını keşfetme çabasının merkezine yerleştirir (Kompridis, 2006, s.250-252).

Sembolizm hem bireysel hem de evrensel anlamları bir arada taşıyan ve bu anlamları birleştiren bir ifade biçimi olarak tanımlanır. Bu yaklaşım, bir sembolün yalnızca bir nesneyi temsil etmekle kalmayıp, aynı zamanda kendi başına bir varlık ve estetik değer taşımasını vurgular. Başka bir deyişle, bir sembol, yalnızca bir şeyi işaret etmek için kullanılan bir araç değil, aynı zamanda kendi başına anlamlı ve dikkate değer bir unsur olarak görülür. Semboller, zamansal olan ile ebedi olan arasındaki bağın bir temsili olarak şeffaflık özelliğine sahiptir. Bu, bireysel olanın içinde evrensel olanı görmeyi mümkün kılar. Örneğin, bir gül sembolü, hem fiziksel bir çiçeği temsil eder hem de aşk, güzellik ya da geçicilik gibi daha derin anlamlar taşıyabilir. Bu özelliği sayesinde semboller, sadece dışsal bir göstergeden ibaret olmayıp, derin bir anlam ve duygu katmanını da barındırır. Modern anlamda sembolizm, sıradan imgelerin ötesinde bir kavram olarak ortaya çıkar. İmgelem, genellikle bir şeyin zihinsel bir tasviri veya çağrışımı ile sınırlıyken, semboller bundan daha geniştir; daha kapsamlı, yoğun ve çok katmanlıdır. Semboller, bir sanat eserinde ya da edebi bir metinde hem içerik hem de estetik bir değer taşır ve izleyiciye ya da okuyucuya çok yönlü bir deneyim sunar. Bu anlayış, sembolizmi yalnızca bir sanat ya da edebiyat tekniği olmaktan çıkarır; onu insan deneyimlerini, duyguları ve fikirleri daha derin ve zengin bir şekilde ifade eden bir araç haline getirir. Sanatta semboller, izleyicinin yalnızca gördüğü şeyin ötesine geçerek, daha geniş bir bağlam ve anlam dünyasıyla bağlantı kurmasını sağlar. Sembol, bir sanat eserinde ya da bir metinde, okuyucuya ya da izleyiciye kendi hayal gücünü ve içsel dünyasını keşfetme fırsatı sunar (Cohn, 1974, s.181-182).

Sembolizm, 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan bir akım olarak modernizmin doğuşunda önemli bir rol oynamıştır. Sembol, bir nesne veya işaretin belirli bir anlamı temsil etmesidir, sembolizm ise sembolleri kullanarak soyut ve derin anlamlar yaratmayı amaçlayan bir sanat veya edebiyat akımıdır. Bu akım, romantizmin son aşaması olarak değerlendirilmiş ve sanatın mistik ve sembolik anlamlar üzerinden bir ifade biçimi kazanmasına öncülük etmiştir. Sembolizm, sanatı salt görsel temsilin ötesine taşıyarak duygusal ve manevi gerçeklikleri iletmeye çalışmıştır. Sembolizmin romantik sanatla birlikte yükselişi, özellikle Avrupa'daki endüstriyel ve sosyal değişimlerin bir yansıması olarak anlaşılabilir. 19. yüzyılın sonunda yaşanan bu dönüşüm, Avrupa toplumlarında büyük kültürel şoklara neden olmuş ve bu durum sanatın da köklü bir değişim yaşamaya

yol açmıştır. Paul Gauguin ve Gustave Moreau gibi Sembolizm sanatçıları, geleneksel imgeleri ve sembolleri kullanarak daha derin anlamlar iletmeye çalışmışlardır. Bu sanatçıları, mitolojik ve dini temaları keşfederek, semboller aracılığıyla toplumsal ve bireysel deneyimleri yorumlamayı amaçlamışlardır. Modern sanatın kurucu figürlerinden Wassily Kandinsky, Sembolizmi mistisizmle birleştirmiştir. Kandinsky'nin eserleri, renklerin ve formların bağımsız birer ifade aracı olarak kullanılabilirliği fikrini ortaya koymuş ve soyut sanatın temelini atmıştır. Bu anlayış, Sembolizmin soyut bir dil haline dönüşümüne katkı sağlamış ve modern sanatın doğasını belirlemiştir (Vereyken, 2023).

Sembolizm ve Romantizmin bu karşılıklı etkileşimi, yalnızca sanat tarihindeki dönüşümleri anlamak için değil, aynı zamanda insan deneyimlerini ve bilinçdışının yaratıcı süreçlerdeki rolünü çözümlenmek için de değerli bir perspektif sunmaktadır. Bu iki akımın ortaya koyduğu bireysel ve evrensel semboller hem geçmiş hem de modern sanatın dinamiklerini anlamada kritik bir anahtar işlevi görmektedir.

## YÖNTEM

Bu çalışmada, Romantizm ve Sembolizm sanat akımlarını incelemek için nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Nitel analiz yöntemi ile Romantizm ve Sembolizm akımlarına ait önemli sanatçıların eserlerin derinlemesine incelenmesini sağlamış, bu eserlerdeki temalar, semboller ve estetik yaklaşımlar detaylı olarak değerlendirilmiştir. Literatür taraması, bu iki sanat akımının tarihsel gelişimi, temel özellikleri ve önemli temsilcilerinin eserleri hakkında mevcut bilgilerin toplanmasını ve değerlendirilmesini sağlamıştır. Örnek eser analizi ise belirli sanat eserleri üzerinden akımların estetik ve tematik özelliklerinin karşılaştırılmasını mümkün kılmıştır.

Araştırmanın evrenini, Romantizm ve Sembolizm akımlarına ait sanat eserleri oluşturmaktadır. Örneklem olarak, bu akımların en önemli temsilcileri arasında yer alan sanatçıların eserleri seçilmiştir. Örneklemde yer alan eserler arasında Caspar David Friedrich'in Deniz Kenarındaki Keşiş, Théodore Géricault'un Medusa'nın Salı, Arnold Böcklin'in Ölüler Adası, Gustave Moreau'nun Orpheus ve Odilon Redon'un Göz-Balon gibi çalışmaları bulunmaktadır. Bu eserler, akımların estetik özelliklerini ve tematik eğilimlerini açıkça yansıttığı için seçilmiştir.

Araştırmada kullanılan veriler, sanat eserlerinin incelenmesi ve bu eserlerle ilgili akademik kaynakların taranması yoluyla toplanmıştır. Sanat eserleri, içerik analizi yöntemiyle incelenmiş; kullanılan temalar, semboller, teknikler ve kompozisyon özellikleri detaylı olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, sanat tarihi ve estetik üzerine yapılmış akademik çalışmalar, makaleler ve kitaplardan elde edilen bilgiler çalışmanın teorik altyapısını oluşturmuştur.

Toplanan veriler, nitel analiz yöntemleriyle değerlendirilmiştir. İlk olarak, her iki sanat akımına ait eserlerdeki benzerlikler ve farklılıklar belirlenmiştir. Daha sonra, bu bulgular ışığında, Romantizm ve Sembolizmin insan deneyimlerini, bilinçdışını ve sanatsal ifade biçimlerini ele alış tarzları karşılaştırılmıştır.

## ROMANTİZM

Romantik sanatın ortaya çıkışı, saray sanatının çöküşü ve burjuva öznelliğinin yükselişi ile doğrudan ilişkilidir. 18. yüzyılın sonlarında, saray geleneğinden kopuşla birlikte, burjuva sınıfının duyarlılıkları sanatın merkezine yerleşmiştir. Bu süreçte, Barok-Rokoko tarzının gösteriş ve ihtişamına karşılık sadelik ve samimiyet ön plana çıkmıştır. Özellikle Fransız Devrimi ile siyasal doruğuna ulaşan bu değişim, sanatta duygusal ve bireysel ifadelerin ağırlık kazanmasıyla romantik sanatın doğuşunu

hazırlamıştır. Romantizm, klasisizmin düzen ve akılcılığına tepki olarak duygulara, bireysel deneyimlere ve doğa sevgisine vurgu yapmıştır (Hauser, 2006, s.18-26).

Romantizm, bireyselliğin ve özgürlüğün sanattaki en belirgin ifadelerinden biri olarak, klasik kuralların reddi üzerine temellenmiştir. Hauser'e göre, bu üslup, klasisizmin kurallara dayalı ve düzenleyici yapısına karşı bir başkaldırı niteliği taşır ve sanatta bireysel özgürlüğü ön plana çıkarır. Her sanatçının kendi üslubunu yaratmasını vurgulayan bu yaklaşım, bireysel ifadelerin eşsizliğini önceler ve nesnel kuralları reddeder (2006, s.141). Romantik üslup, sanatı yalnızca bir güzellik ya da hakikat arayışı olarak değil, aynı zamanda bireyin duygusal ve estetik dünyasının bir dışavurumu olarak görür. Bu nedenle, romantik sanatçılar, geleneksel formları zorlayarak, daha içsel ve dramatik ifade biçimlerini tercih etmişlerdir. Bu, sanatın yalnızca duygusal değil, aynı zamanda ruhsal ve sezgisel bir araç olarak görülmesini sağlamıştır (Hauser, 2006, s.149). Romantik dönemin bir diğer önemli özelliği ise, sanatçıların topluma karşı daha eleştirel ve bağımsız bir tutum sergilemeleridir. Bu durum, romantik sanatçıların toplumla sürekli bir gerilim içinde olmalarına yol açmış ve eserlerine eleştirel bir boyut katmıştır (Hauser, 2006, s.181).

Romantik ressamlar arasında Théodore Géricault, Eugene Delacroix, William Turner ve Caspar David Friedrich gibi isimler öne çıkmaktadır. Delacroix'nin eserlerinde, dinamik kompozisyonlar ve güçlü renk kullanımı dikkat çekerken, Friedrich'in yapıtlarında melankoli, yalnızlık ve insanın doğayla ilişkisi temaları ön plana çıkar. William Turner ise doğayı dramatik bir şekilde ele alarak ışık ve atmosferle yoğun duygular yaratmıştır (Kinay, 1993, s.157-165). Géricault ise toplumsal trajedileri güçlü bir gerçekçilikle betimlemiştir.

### Romantik Eser İncelemeleri



**Görsel 1.** Théodore Géricault, Medusa'nın Salı, 1818-1819, Tuval üzerine yağlı boya, 491 cm × 716 cm, Louvre Müzesi, Paris

Kaynak: ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Medusa%27n%C4%B1n\\_Salı](https://tr.wikipedia.org/wiki/Medusa%27n%C4%B1n_Salı))

Théodore Géricault'un Medusa'nın Salı isimli eseri, 1816 yılında gerçekleşen bir gemi kazasını konu alır. Bu kazanın ardında yatan nedenler ve sonuçları, toplumsal eleştirilerle derin bir şekilde bağlantılıdır. Medusa, Senegal'e doğru yol alırken liyakatsiz ve aristokratik ayrıcalıklarla atanmış bir kaptanın yönetiminde karaya oturmuş, bu durum

Fransız Bourbon Monarşisi'nin çürümüş yapısını gözler önüne sermiştir. Gemideki sınırlı sayıdaki cankurtaran botları, yüksek statüdeki yolculara ayrılmış, yaklaşık 150 kişi ise bir sala terk edilmiştir. Eserin konusu, bu salda hayatta kalmaya çalışan insanların trajedisini ele alır. Açlık, susuzluk ve kaos ortamında hayatta kalanların yaşadığı umutsuzluk ve mücadele, kompozisyonun merkezinde yer alır. Géricault, bu sahneyi tasvir ederken aynı zamanda dönemin sosyal sınıf farklılıklarına ve güç ilişkilerine eleştirel bir bakış getirir. Salda yer alan kişiler arasında statü farkı ortadan kalkmış hem sıradan işçiler hem de düşük rütbeli subaylar aynı acı dolu kaderi paylaşmıştır. Ancak kurtarıldıktan sonra bile sınıf farklılıkları devam etmiştir. Örneğin, mühendis Corréard, bir beyefendi olarak Senegal'deki hastanede alt sınıftan insanlarla aynı koşullara maruz kalmasından şikayetçi olmuştur (Lum, 1999, s.37).

Medusa'nın Salı, Géricault için yalnızca bir tarihi olayın temsili değil, aynı zamanda ırksal ve cinsel bilincin dönüşümü üzerine bir platform olmuştur. Resimdeki kompozisyon, gemideki sosyal hiyerarşiyi yansıtırken, aynı zamanda bir topluluk duygusu oluşturur. Sal üzerindeki insan piramidi, Fransız İmparatorluğu'nun temellerinin büyük ölçüde Afrikalı kölelerin emeği üzerine kurulduğunu sembolize eder. Özellikle piramidin tepesindeki siyahi figür, geleneksel olarak alt sınıfla ilişkilendirilen bu kişilerin, aynı zamanda bir umudu temsil etmesi bakımından çarpıcı bir detaydır.

Géricault, Bourbon Monarşisi'nin başarısızlığı ve toplumsal düzenin yozlaşmasını eleştirmek amacıyla bu eseri yaratmıştır. Bu bağlamda, tablo yalnızca bireysel bir trajediyi değil, modern toplumdaki sınıf çatışmalarını ve güç dengesizliklerini de gözler önüne serer. Salon'da sergilendiğinde, resim "Le Naufrage" (Gemi Enkazı) adıyla sunulmuş, böylece olayın politik etkisi hafifletilmeye çalışılmıştır. Ancak toplum, Medusa'nın hikayesini ve onun yarattığı skandalı zaten iyi bilmektedir. Bu nedenle eser, güç ilişkilerini sarsan ve modern topluma dair çoklu sosyal roller fikrini sorgulayan bir eleştiri olarak okunmuştur (Lum, 1999, s.38-39).

Görsel 1'deki piramidal kompozisyon, Romantik sanatın sıkça kullandığı bir yöntemdir ve burada umut ile çaresizlik arasındaki çatışmayı vurgular. Figürlerin yukarıya doğru yönelişi, kurtuluş umudunu temsil ederken aşağıdaki ölü ve çaresiz bedenler, felaketi ve ölümle yüzleşmeyi gösterir. Géricault, Caravaggio etkisinde bir chiaroscuro (ışık-gölge) tekniği kullanmıştır. Bu teknik, ışığın dramatik kullanımıyla figürleri ön plana çıkarırken arka planı karanlıkta bırakır. Eserde, yoğun kahverengi, gri ve koyu yeşil tonları kullanılmıştır. Bu renkler, felaketin kasvetini ve doğanın sertliğini yansıtır. Arka planda yer alan fırtınalı gökyüzü, doğanın korkutucu gücünü simgelerken; insan figürlerinin solgun ve gri tenleri, açlık ve ölümün izlerini taşır. Beyaz kumaş ise resmin en parlak noktasıdır ve aynı zamanda kurtuluş umudunu temsil eder.

Eser, insanın doğaya karşı çaresizliği ve hayatta kalma mücadelesini vurgulayan bir trajedi olarak öne çıkar. Romantik sanatın karakteristik özelliklerinden biri olan insan duygularının abartılı ve dramatik bir şekilde ifade edilmesi burada net olarak görülür. Figürlerin yüz ifadeleri ve beden dilleri; korku, umutsuzluk ve çaresizlikle birlikte umudu aynı anda taşır. Bu durum, insanın doğa karşısındaki direncini ve aynı zamanda çaresizliğini gözler önüne serer.



**Görsel 2.** J. M. W. Turner, Köle tüccarları Ölü ve Ölmekte Olan'ı denize atıyor - Tayfun geliyor (Köle Gemisi), 1840, Tuval üzerine yağlıboya, 90,8 x 122,6 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi

Kaynak: (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Slave-ship.jpg>)

Joseph Mallord William Turner (1775–1851), Romantizm sanatının bir temsilcisi olarak, eserlerinde doğa ve onun yıkıcı gücü, tarihsel olaylar, mitolojik anlatılar ve Sanayi Devrimi'nin etkileri gibi temaları sıkça işlemiştir. Özellikle deniz manzaraları, fırtınalar ve ışığın dramatik kullanımı, Turner'ın doğayla olan derin bağını yansıtır. Köle ticareti gibi toplumsal konulara da eleştirel bir bakış getiren sanatçı, eserlerinde insanın doğa karşısındaki kırılganlığına ve ahlaki sorumluluklarına dikkat çekmiştir.

Turner, resimlerinde kullandığı sahneleri genellikle doğrudan gözlemleyerek ve eskizler yaparak kaydetmiştir. Seyahatlerinde yanından ayırmadığı eskiz defterleri, sahnenin ana hatlarını belirlemek ve ışık-gölge ilişkilerini kaydetmek için kullanılmıştır. Çoğu zaman, bu eskizler yağlı boya tablolarına dönüşmeden yıllar boyunca arşivinde kalmıştır (Roberts vd., t.y., s.28). Onun eserleri, özellikle ışığın dramatik etkilerini ve atmosferik koşulları yansıtmasıyla dikkat çeker. Bu, hem duygusal hem de estetik bir deneyim sunarak Romantik sanatın temel özelliklerinden birini oluşturur. Turner'ın annesinin zihinsel rahatsızlıkları ve ölümünün yarattığı travma, sanatına melankolik ve dramatik bir ton kazandırmıştır. Ayrıca, çocukluğunda annesiyle olan sınırlı etkileşim ve babasının ona sunduğu destek, Turner'ın bireysel bir sanat anlayışı geliştirmesine katkıda bulunmuştur. Özellikle, annesinin akıl hastanesine yatırılması ve genç yaşta hayatını kaybetmesi, Turner'ın eserlerindeki yoğun duygusal derinliği açıklar (Roberts vd., t.y., s.9).

Van Thi Diep, Turner'ın sanat anlayışını manzara resimleri üzerinden açıklarken, doğanın fiziksel güçlerini mistik bir bakış açısıyla değil, kabul edilmiş bir gerçeklik olarak ele aldığını belirtmektedir. Diep'e göre Turner, özellikle Kant ve Burke'ün yüce kavramları çerçevesinde, doğanın gücünü ve yoğunluğunu temsil etmeye odaklanmıştır. Turner'ın sanatında fırça darbeleri ve yumuşak tonlar, doğanın fiziksel üstünlüğünü vurgularken, Alman Romantiklerinin aksine, bu güçlerin mistik yönleri sorgulanmaksızın kabul edilmiştir. Turner, doğayı yalnızca insanın karşısında aşılmaz bir güç olarak değil,



aynı zamanda görsel bir deneyimin kaynağı olarak da betimlemiştir. Böylece eserleri, Burke'ün yüce anlayışına daha yakın bir duruş sergilemiştir (2020, s.147-148).

Görsel 2'de gösterilen Köle Gemisi isimli eser doğanın yıkıcı gücünü gösteren ve eserin yapıldığı dönemin toplumsal olaylarına eleştiri barındıran bir resimdir. Turner, bu eserde 18. yüzyılda yaşanmış gerçek bir olayı referans almıştır. Resim, köle taşıyan bir geminin kaptanının ekonomik kaygılarla, hastalanan ve ölüme yaklaşan köleleri denize atmasını konu alır. Bu trajik olayın ardında, gemi kaptanının sigorta parası alabilmek amacıyla canlı köleleri değil, yalnızca kayıp malları tazmin edebilme şartı yatmaktadır (Roberts vd., t.y., s.27). Turner, denize atılan kölelerin etrafında vahşi dalgaları, kan kırmızısı bir gün batımını ve doğanın yıkıcı gücünü betimleyerek dramatik bir sahne yaratmıştır.

Turner, eserde (görsel 2) kölelerin trajedisini betimlerken doğayı önemli bir anlatı unsuru olarak kullanır. Doğa, sadece bir arka plan olarak kullanılmaz; eserin mesajını güçlendiren sembolik ve ahlaki bir rol üstlenir. Fırtına ve vahşi dalgalar, doğanın adeta insanın ahlaksız eylemlerine tepki gösterdiği bir cezalandırıcı güç gibi görünür. Şiddetli fırtına ve dev dalgalar, köle gemisinde yaşanan insanlık dışı trajediyi yansıtır ve bu olayın korkunçluğunu doğanın kaotik hareketleriyle anlatır. Burada doğa, insanın kötülüklerine sessiz kalmayarak bir tepki veriyor gibi tasvir edilir. Turner, doğayı adeta bir tanrısal yargıç gibi kullanarak insanlığın ahlaki çöküşünü eleştirir. Köleleri denize atan kaptanın eylemi, sadece insani bir trajedi değil, aynı zamanda ahlaki bir suçtur. Turner, doğanın yıkıcı gücünü göstererek, bu tür insanlık dışı eylemlerin cezasız kalmayacağını ima eder. Güneşin batışı hem kölelerin hayatlarının sonunu hem de insanlığın ahlaki çöküşünü simgeler.



**Görsel 3.** Caspar David Friedrich, Deniz Kenarındaki Keşiş, 1809 dolayları, Tuval üzerine yağlı boya, 110 x 171,5 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin

Kaynak: (<https://smarthistory.org/friedrich-monk-by-the-sea/>)

Caspar David Friedrich'in sanat anlayışı, doğanın tinsel bir yansıması olarak tanımlanmıştır. Friedrich'in eserlerinde, Hristiyan ikonografisinin geleneksel sınırlarının ötesine geçerek Tanrısal olanı doğa üzerinden hissettirme çabası öne çıkmaktadır. Friedrich'in eserlerinde doğa, yalnızca bir fiziksel mekân değil, insanın metafiziksel sorularına yanıt aradığı, kendi küçüklüğünü ve evrenin büyüklüğünü fark ettiği bir

düşünce ve ruh hâli mekânıdır. Bu doğrultuda eserlerinde melankolik bir atmosfer, dramatik içsellik ve sonsuzluk hissi hâkimdir. Friedrich'in resimlerinin, genellikle alacakaranlıkta, siste ya da sonbaharda, belirli mekânlar ve ışık oyunları ile insanın tinselliğini ve doğa ile olan bağımlı ifade ettiği belirtilmektedir (Gül, 2016, s.6-7).

Görsel 3'te Friedrich'in, Deniz Kenarındaki Keşiş isimli eseri, doğayı Tanrısal bir varlık olarak gösterir. İnsan, burada küçük, yalnız ve fanidir. İzleyiciye sırtı dönük keşiş figürü, doğayla yüzleşen insanı temsil eder. Keşiş, doğanın sonsuzluğu ve Tanrı'nın yüceliği karşısında bir arayış içindedir. Bu, insanın varoluşsal sorgulamalarını simgeler. Resimde koyu ve soğuk tonlar hâkimdir. Koyu mavi, gri ve yeşilimsi tonlar, doğanın haşinliğini ve melankolik bir atmosferi yansıtır. Gökyüzündeki ışık geçişleri, umudun ve ilahi bir varlığın hissedilmesine olanak tanır. Üst bölümdeki açık mavi tonları, sakinlik ve huzur hissi uyandırır. Zıtlık kullanımı dikkat çekicidir: Alttaki koyu renkli deniz ile üstteki hafif aydınlık gökyüzü arasındaki geçiş, umut ve karanlığın bir aradalığını simgeler.

Friedrich'in resimlerindeki melankoli, Romantik dönemin ruhunu yansıtır. Doğa ile insan arasındaki karşılaşma, yalnızlığın ve varoluşsal kırılmanın bir yansımasıdır. Keşişin duruşu ve çevresindeki boşluk, insanın ölümlülüğünü ve yalnızlığını hatırlatır. Deniz, ölüm, bilinmezlik ve sonsuzluğu sembolize ederken; gökyüzü ise ilahi olanı, ruhani yükselişi ve umudu temsil eder. Gökyüzündeki hafif açıklık, karanlık karşısında bir kurtuluş imgesidir.

## SEMBOLİZM

Sembolizm temelde şiir ve edebiyat üzerinden tanımlanmış ve bu alanda gelişim göstermiştir. Ancak akımın görsel sanatlara etkisi de çok geçmeden kendisini göstermiştir. Sembolizm, özellikle Mallarmé ve onun kuşağının liderliğinde, edebiyatın dil aracılığıyla soyut ve metafizik anlamlar yaratma yeteneğini geliştirmiştir. Bununla birlikte, görsel sanatlarda Sembolizm, dolaylı anlatımlar ve derin anlamlarla resim sanatında da kendine yer bulmuştur. Hauser'e göre, sembolist ressamlar, doğrudan gerçekliği betimlemek yerine, ruhsal ve metaforik anlamları görsel kompozisyonlarla ifade etmeye çalışmışlardır. Sembolizmin resim sanatında öne çıkan en belirgin özelliği, anlatılması güç duygular ve düşünceler için dolaylı yollarla bir ifade yaratmasıdır. Bu yaklaşım, doğrudan anlatımın sınırlarını aşarak soyut imgeler ve semboller aracılığıyla daha derin anlamlar sunmayı amaçlamaktadır. Sembolizm, yalnızca bireysel duyguların bir yansıması değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve ruhsal krizlerinin sanata yansıması olarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda, sembolist ressamlar hem bireysel hem de kolektif bilinçdışının dışavurumlarına odaklanarak, eserlerinde çok katmanlı bir anlam dünyası yaratmışlardır (2006, s.233-235).

Sembolizm, 19. yüzyılın sonlarına doğru empresyonizmin doğrudan gözleme dayalı yöntemlerine bir tepki olarak doğmuş, doğrudan gerçeklikten ziyade soyut ve ruhsal anlamları ifade eden bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Sembolizm, bireysel duyguların ve bilinçdışı süreçlerin sanatsal bir araç olarak kullanıldığı ve sanatçının hayal gücünü ön planda tutan bir akım olarak tanımlanabilir. Bu akımın üslup özellikleri, rüya ve hayal dünyasının temsilleri, metafiziksel temalar ve yoğun bir atmosfer yaratma çabasıyla öne çıkar. Sembolizm, üslup açısından, basit tasvirin ötesine geçerek izleyiciye derin bir düşünsel ve duygusal deneyim sunmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda, soyut fikirlerin görsel bir formda somutlaşması, Sembolizmin en belirgin özelliklerinden biri olmuştur (Kinay, 1993, s.215). Sembolizm üslubu, metaforik imgeler, mistik temalar ve doğrudan değil dolaylı anlatımlarla karakterize edilir. Gombrich, sembolist sanatın

temelinde, bir anlamın açıkça belirtilmesi yerine sezgisel bir şekilde hissedilmesi gerektiği fikrinin yer aldığı vurgular. Bu akımda kullanılan semboller, açık ve net olmaktan ziyade, farklı anlam katmanları sunarak izleyicinin hayal gücünü harekete geçirir (2007, s.626).

Sanatın bu yaklaşımı, özellikle Gustave Moreau, Odilon Redon ve Arnold Böcklin gibi ressamın eserlerinde somutlaşmıştır. Gustave Moreau, eserlerinde mistik ve alegorik temaları işlerken, hayal gücüne dayalı kompozisyonlar oluşturmuştur. Salome'nin Hayaleti (Apparition) ve Jüpiter ve Semele gibi tabloları hem tematik derinliği hem de dramatik üslubuyla dikkat çeker. Odilon Redon ise bilinçdışı ve hayal gücü arasındaki bağı görsel olarak keşfetmiş, eserlerinde rüya ve hayal dünyalarını sembollerle ifade etmiştir. Arnold Böcklin'in yapıtları ise mitolojik unsurları dramatik ve duygusal bir şekilde ele almıştır. Özellikle Ölüler Adası ve Sakin Deniz adlı eserleri, bu yaklaşımı yansıtan önemli örneklerdir (Kinay, 1993, s.216-217).

### Sembolist Resim İncelemeleri

Gustave Moreau'nun sanat anlayışı, sembolizm ve mitolojiyle olan derin ilişkisiyle şekillenir. Sanatçı, mitolojik ve dini temaları modernist bir bakış açısıyla ele alarak antik semboller ile Hristiyan imgelerini estetik bir bütünlük içinde spiritüel bir senteze dönüştürür. Moreau'nun eserlerinde, yaratıcı süreç, bireyin içsel dünyası ve kozmik düzen arasındaki bağ derinlemesine incelenir. Sanatçı, bu bağı mitolojik imgeler ve sembolik anlatımlarla zenginleştirerek, hem insanın yaratıcı potansiyelini hem de evrenle olan ilişkisini estetik bir perspektifle ortaya koyar.



**Görsel 4.** Gustave Moreau, Orpheus (Orpheus'un Başını Lirinin Üzerinde Taşıyan Trakyalı Kız), 1865, Tuval üzerine yağlıboya, 154 × 100 cm, Musée d'Orsay  
Kaynak: (<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/orphee-1091>)

Görsel 4'te gösterilen Gustave Moreau'nun "Orpheus'un Başını Lirinin Üzerinde Taşıyan Trakyalı Kız" adlı eseri, mitolojik ve sembolik anlamlarla doludur. Eser, Orpheus'un mitolojik hikâyesini yeniden yorumlayarak hem yaratıcı süreç hem de

insanın fiziksel ve ruhsal dünyaları arasındaki ilişkiye odaklanır. Orpheus, sanatın ve şiirin gücüyle doğaya hükmedebilen, ancak trajik bir şekilde Dionysos'un takipçileri Bakkhalar tarafından öldürülen bir figürdür. Mitolojide, Orpheus'un başı ve lirinın nehre sürüklenmesi ve başının hala şarkı söylediği anlatılır. Ancak Moreau, bu hikâyeyi değiştirerek, Orpheus'un başını taşıyan genç bir Trakyalı kız figürü yaratmıştır (Sertakova vd., 2019, s.1322-1323). Eser, yaratıcı sürecin ve sanatın ölümsüzlüğünün bir simgesi olarak görülür.

Moreau'nun eserinde Orpheus fiziksel olarak ölü olmasına rağmen, onun sanatının ve yaratıcılığının etkisinin devam ettiği fikri vardır. Orpheus'un başının, kesilmiş olmasına rağmen hala şarkı söylemeye devam etmesi, bedenın yok olmasının ruhsal varlığı ya da sanatsal etkinliği durduramayacağına işaret eder. Bu, ruhun ve yaratıcılığın fiziksel sınırlamaların ötesine geçebileceği fikrini destekler. Eserdeki Orpheus'un kesik başı, bir taraftan onun ölümüyle trajediyi yansıtırken, diğer taraftan bu ölümün onun sanatını ve mesajını susturmadığını vurgular. Böylelikle, ruhsal varlık, bedensel sonluluğu aşan bir güç olarak konumlandırılır.

Bu durum, Hristiyan geleneğindeki Vaftizci Yahya'nın başı ile paralellik kurularak pekiştirilir (Sertakova vd., 2019, s.1324). Yahya, fiziksel olarak öldürülmesine rağmen, manevi öğretileri ve peygamberlik mesajları yaşamaya devam etmiştir. Moreau'nun bu bağlantıyı kullanması, yaratıcılığın ve ruhsal gerçeklerin ölümsüzlüğünü göstermek için güçlü bir metafor oluşturur. Böylece eser hem Orpheus'un sanatsal mirasını hem de insan ruhunun ve yaratıcı gücün fiziksel sınırlamalara üstünlüğünü simgeler.

Odilon Redon'un sanat anlayışı, doğa gözlemleri ve hayal gücünü birleştirerek kendi benzersiz fantastik evrenini yaratmaya odaklanmıştır. Redon, doğadan esinlenmesine rağmen, eserlerinde gerçeklikten koparak görünür dünyanın ötesindeki bir ruhsal ve hayali dünyayı keşfetmiştir. Sanatçının amacı, gözlemlenen doğayı içselleştirerek ve hayal gücünün hizmetine sunarak görünmeyeni görünür kılmaktır. Redon, sanatındaki orijinalliğın, hayali varlıkları insani bir şekilde canlandırmaktan ve görünür dünyanın mantığını görünmeyen öğelere hizmet edecek şekilde dönüştürmekten kaynaklandığını ifade etmiştir (Museum of Modern Art, 1961, s.22-23).

Odilon Redon'un sembolist sanat anlayışı, doğaüstü, bilinçaltı ve hayal gücünün birleşiminden oluşan güçlü bir estetik anlayış üzerine kuruludur. Sanatçı, eserlerinde genellikle rüyalar, mitolojik öyküler ve fantastik imgelerden yararlanmıştır. Eserlerinde kullandığı imgeler, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmamış, aynı zamanda izleyiciyi içsel sorgulamalara yönlendirmiştir. Örneğın, göz imgesi aydınlanma ve ruhsal uyanışı temsil ederken; iskelet, ölüm ve yeniden doğuşu simgelemektedir. Redon'un fantastik yaratıkları, bilinçaltının birer yansıması olarak ortaya çıkmış ve çoğu zaman izleyicide hayranlık ve korku duygularını bir arada uyandırmıştır (Batur Çay, 2021, s.88-100).

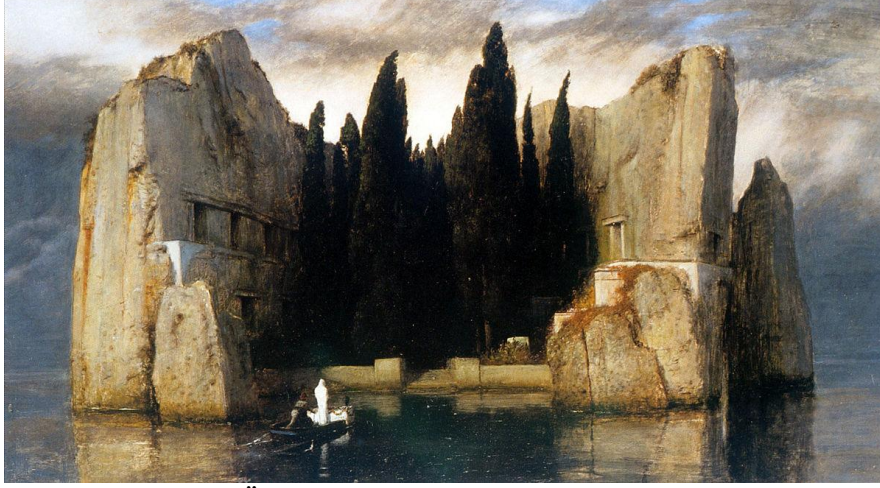


**Görsel 5.** Odilon Redon, Göz-Balon, 1878, Renkli kağıt üzerine kömür ve tebeşir, 42,2 x 33,3 cm

Kaynak: (<https://www.moma.org/collection/works/33013>)

Görsel 5'te gösterilen Odilon Redon'un Göz-Balon adlı eseri, sembolizm sanatının temel unsurlarını taşıyan, hayal gücünü ve bilinçaltını merkeze alan bir çalışmadır. Eserde yer alan göz imgesi, aydınlanma, bilgelik ve ruhsal farkındalığın sembolü olarak yorumlanabilir. Göz, tarih boyunca hem tanrısal bir güç hem de insanın iç dünyasını yansıtan bir araç olarak ele alınmıştır. Redon, bu imgede yalnızca görsel bir gerçekliği değil, bilinçaltına erişimi ve ruhsal uyanışı temsil eder. Aynı zamanda, balonun yükselişi, fiziksel dünyanın ötesine geçme arzusunun ve insanın sonsuzluk arayışını simgeler. Gözün bir balon formunda gökyüzüne yükselmesi, maddi dünyadan kopuşu ve metafizik bir boyuta geçişi ifade eder. Bu sembolizm, Sembolizm akımının fiziksel dünyanın ötesindeki anlamları keşfetme fikriyle örtüşür. Balonun taşıdığı kesik baş ise, ruhsal olanın fiziksel olan üzerindeki zaferine işaret eder; beden yok olmuş, ancak zihin ve ruh yolculuğuna devam etmektedir şeklinde yorumlanabilir.

Redon'un kömür ve tebeşir kullanarak oluşturduğu buğulu ve karanlık atmosfer, eserin mistik ve bilinmeyenle ilişkili yönlerini güçlendirir. Sembolizmde sıkça rastlanan bu teknik, izleyiciyi yalnızca görselliğin değil, duygusal ve sezgisel bir deneyimin içine çeker. Gözün etrafındaki karanlık ve silik çizgiler, eserin gizemini artırarak izleyiciyi bilinmeyen sınırlarına doğru çeker.



**Görsel 6:** Arnold Böcklin, Ölüler Adası, 1883, Ahşap üzerine yağlıboya, 80 x 150 cm, Alte Nationalgalerie

Kaynak: ( [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Arnold\\_Boecklin\\_-\\_Island\\_of\\_the\\_Dead,\\_Third\\_Version.JPG](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Arnold_Boecklin_-_Island_of_the_Dead,_Third_Version.JPG))

Böcklin, Sembolizm akımının önde gelen isimlerinden biri olarak mitoloji, efsane ve ölüm temalarını merkezine almıştır. Sanatı hem Romantizm hem de Pre-Rafaelit estetikle kesişen sembolist bir yaklaşımla, klasik dünyanın hayali yorumlarını ve fantastik dünyalar tasvirlerini içerir.

Böcklin'in eserleri, genellikle mitolojik temalar ve ölüm ile ölümsüzlük kavramlarına odaklanır. Görsel 6'da Ölüler Adası adlı seriden bir resim gösterilmektedir. Ölüler Adası serisi, ölüm temasını işleyen en bilinen eserlerinden biridir. Bu seri, selvi ağaçlarıyla kaplı bir adayı ve adaya taşınan bir cenaze törenini betimlemektedir. Eserin karanlık ve ölüme çağrıştıran, hüzünlü, kasvetli atmosferi, sanatçının hayatında yaşadığı kişisel trajedilerle ilişkilendirilmiştir; Böcklin, 14 çocuğundan 8'ini kaybetmiştir ve bu durum eserlerine doğrudan yansımıştır. Bu, onun sembolist yaklaşımında ölüm temasını tekrar tekrar işlemesine neden olmuştur. Ayrıca, bu resimlerin fin de siecle<sup>2</sup> döneminde Avrupa kültürüne bir ağıt olarak görüldüğü belirtilmiştir (Sack, 2021).

Görsel 6'daki eserde, denizin ortasında yalnız bir ada, selvi ağaçları, kayalık yüzeyler ve adanın ortasında gömülü gibi duran bir mezarlık yer almaktadır. Kayık içinde, beyazlar içinde bir figür ve bir tabut taşıyan başka bir figür görülür. Bu kompozisyon, ölümün yalnızlığını ve hayat ile ölüm arasındaki geçişi sembolize eder. Ada, ölümün metaforu olarak işlev görürken selvi ağaçları, Batı kültüründe genellikle yas ve ölümsüzlükle ilişkilendirilir. Kayık ve tabut, ölen kişinin ruhunun öteki dünyaya taşınmasını simgeler. Bu, Yunan mitolojisindeki Charon'un Styx Nehri üzerinden ruhları taşınması hikâyesine bir göndermedir. Eserde kullanılan koyu ve melankolik tonlar, dramatik bir atmosfer yaratır. Gökyüzündeki bulutların karanlık dokusu ve adanın üzerine düşen gölgeler hem kasvetli bir ruh halini hem de ölümün kaçınılmazlığını ifade eder. Ada üzerindeki ışık-gölge oyunları, izleyicinin gözünü adanın merkezine yönlendirir ve buradaki mezar yapılarının mistik anlamını güçlendirir.

Eser, hem görsel hem de felsefi açıdan izleyiciye derin bir deneyim sunarak,

<sup>2</sup> Fin de siecle, 19. yüzyılın sonlarında, sanat ve edebiyatta estetik anlayışın ön plana çıktığı, toplumsal çöküş endişelerinin ve dekadancılık (yozlaşma) düşüncesinin etkili olduğu bir dönemdir. Bu dönemde, yaşanan krizlere sanat ve edebiyatla yanıt verilmiş, geleneksel yaklaşımlar terk edilerek modern ve yenilikçi yöntemler benimsenmiştir.

yaşam ve ölüm arasındaki gizemli bağı anlamlandırmaya çalışır. Adanın sessizliği ve kayıktaki tabut, ölümün kaçınılmazlığını simgelerken, ada üzerindeki selvi ağaçları ve mezarlık, insan ruhunun ölümsüzlüğüne dair umutları yansıtır.

## SONUÇ

Romantizm ve Sembolizm, sanat tarihinde farklı dönemlerde ortaya çıkmış olsa da derin anlamda birbirlerini etkileyen ve tamamlayan akım oldukları görülmektedir. Bu iki sanat akımı, insan ruhunun derinliklerini ifade etme amacıyla, dönemin toplumsal, felsefi ve estetik sorunlarına çözüm sunma arayışında önemli bir rol oynamıştır. Her iki akım, insanın bilinçdışına, hayal gücüne ve duygusal dünyasına olan ilgisiyle öne çıkar. Romantizm, bireysel özgürlüğü, doğaya dönüşü ve içsel deneyimlerin gücünü vurgularken; Sembolizm bu içsel dünyayı soyut semboller ve metaforlarla derinleştirir. Özellikle bilinçdışının rolü, iki akım arasındaki güçlü bir bağlantı noktasıdır.

Romantizm, doğayı insanın ruhsal dünyasının bir yansıması olarak kullanır. Friedrich'in Deniz Kenarındaki Keşiş gibi eserleri, insanın doğa ile kurduğu bireysel bağın ne kadar güçlü olduğunu gözler önüne serer. Friedrich'in resminde, keşiş küçük, yalnız bir figür olarak devasa ve sonsuz doğanın karşısında yer alır. Bu, insanın evrendeki yerini sorgulamasına neden olan bir metafor yaratır. Bu örnek üzerinden, Romantizm, doğayı insanın duygusal dünyasını ve varoluşsal sorularını anlamlandırmada bir araç olarak kullanmıştır denilebilir. Sembolizm ise doğayı bir metafizik ve soyut anlam yaratma aracı olarak kullanır. Bu yaklaşım, doğayı yalnızca bir sahne ya da ruhsal bir yansıma olarak değil, çok katmanlı bir anlam ve duygusal bir derinlik yaratan bir semboller bütünü olarak görür. Arnold Böcklin'in Ölüler Adası adlı eseri, bu yaklaşımı iyi bir şekilde temsil eder. Resimdeki ada, sadece bir mekân olarak değil, yaşam ve ölüm arasındaki geçişin bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Friedrich'in eserinde doğa, insanın duygusal ve ruhsal deneyimlerine birebir karşılık gelirken, Böcklin'in eserinde doğa, daha karmaşık ve metaforik bir anlam taşır. Friedrich'in doğası insanın ruhunu açığa çıkarırken, Böcklin'in doğası soyut bir kavramı somutlaştırır. Sonuç olarak, her iki akım da doğayı kullanır, ancak Romantizm bunu daha kişisel ve doğrudan bir bağlamda yaparken, Sembolizm soyutlama ve metaforlarla daha geniş bir anlam dünyası yaratır.

Her iki akım da hayal gücüne ve duyguların yoğunluğuna büyük bir değer atfeder. Romantik sanatçılar, hayal gücünü dramatik kompozisyonlarla ifade ederken, sembolistler bunu daha dolaylı yollarla, metaforik imgeler aracılığıyla yapar. Gustave Moreau'nun Orpheus adlı eseri, hayal gücünün ve yaratıcı sürecin gücünü ortaya koyar.

Her iki sanat akımı da insan ruhunun derinliklerini ve karmaşıklığını keşfetme, anlama ve ifade etme amacını taşır. Bunun nedeni hem Romantizm hem de Sembolizmin insan deneyimlerinin görünür yüzeyini aşarak, bilinçaltındaki daha derin duygulara, arzulara ve düşüncelere ulaşmayı hedeflemesidir. Ancak bu iki akım, bu amacı gerçekleştirme biçimleri açısından farklılık gösterir. Romantizm, bireyin yoğun duygusal deneyimlerine ve bu deneyimlerin dramatik ifadelerine büyük bir önem verir. Bu akımda, insanın yaşadığı çarpıcı anlar ve derin içsel çatışmalar, abartılı ve etkileyici sahnelerle görselleştirilir. Örneğin, Théodore Géricault'un Medusa'nın Salı adlı eseri, bireylerin çaresizlik, korku ve umut gibi duygularını dramatik bir kompozisyonla izleyiciye aktarmayı başarmıştır. Sembolizm ise bireyin bu duygusal ve dramatik anlarını doğrudan değil, soyut ve metaforik bir düzlemde ifade etmeye çalışır. Ayrıca Sembolizm insanın bilinçdışı süreçlerini ve bu süreçlerin dışı vurumlarını ele alır. Bilinçdışı, genellikle rüyalar, mitolojik imgeler ve sembollerle kendini ifade eder. Sembolist sanatçılar, bu sembollerini kullanarak, görünür olanın ötesindeki anlamları keşfetmeye çalışır.

Her iki akımın ortak temaları olmasına rağmen, bu temaları işleyiş biçimleri ve estetik yaklaşımları arasında belirgin farklar vardır. Bu farklar, onların farklı dönemlerin ve toplumsal koşulların ürünü olmasından kaynaklanır; Romantizm, 18. yüzyılın sonunda Aydınlanmanın akılcı ve düzen odaklı felsefesine karşı bir tepki olarak doğmuş ve bireyin özgürlüğünü savunmuştur. Buna karşılık, Sembolizm 19. yüzyılın sonunda Realizm ve Natüralizmin doğrudanlık anlayışına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, Romantizm geçmişe ve doğaya bir dönüşü ifade ederken; Sembolizm, modernizmle daha uyumlu bir şekilde, soyut bir ifade biçimi geliştirmiştir.

Romantik sanatçılar, bireysel duygularını ve deneyimlerini merkeze alırken, sembolistler daha evrensel ve zamansız anlamlara ulaşmayı hedefler. Bu nedenle, Romantik sanatçılar eserlerinde daha kişisel ve dramatik bir üslup benimserken, sembolistler daha soyut ve kolektif bir bilinçle çalışır.

Her iki akımın da farklılıkları kadar ortak noktaları da sanatın insanın hem bireysel hem de evrensel deneyimlerini ifade etme gücünü ortaya koyar. Romantizm ve Sembolizm, yalnızca kendi dönemlerinin sanat anlayışlarını değil, modern ve çağdaş sanatın da dinamiklerini şekillendirmiştir. Bu bağlamda, bu iki akımın incelenmesi, sanatın insan deneyimi üzerindeki etkisini anlamak için değerli bir perspektif sunar.

### **Etik İlkeler**

Bu araştırmada etik kurul izni gerekmemektedir.

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Çalışma tek yazar tarafından hazırlanmıştır.

### **Çatışma Beyanı**

Bu makalenin yazarı tarafından herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması belirtilmemiştir.

## **KAYNAKÇA**

- Batur Çay, M. (2021). Symbols in Odilon Redon Paintings. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 88–100. <https://doi.org/10.22252/ijca.884209>
- Cohn, R. G. (1974). Symbolism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(2), 181-192. <https://doi.org/10.2307/429086>
- Diep, V. T. (2020). The Romantic Landscape: A search for material and immaterial truths through scientific and spiritual representations of nature. *Athens Journal of Humanities and Arts*, 7(2), 137-168. <https://doi.org/10.30958/ajha.7-2-3>
- Freud, S. (1994). Psikanaliz üzerine. (A. A. Öneş, Çev.). Say Yayınları. (Orijinal çalışma 1925 yılında yayımlanmıştır)
- Gombrich, E. H. (2007). Sanatın öyküsü (Çev. B. Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gül, E. (2016). *Caspar David Friedrich'in romantizmi*. Anadolu Aydınlanma Vakfı Sosyal ve Kültürel Bülteni, 69, 3-9.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın toplumsal tarihi* (Y. Gölönü, Çev.). Remzi Kitabevi. (Orijinal çalışma yayımlanma tarihi: 1951).



- Kinay, C. (1993). *Sanat Tarihi: Rönesanstan Yüzyılımıza, Gelenekselden Moderne*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kompridis, N. (2006). Romanticism. In R. Eldridge (Ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature* (ss. 247-266). Oxford University Press.
- Lum, K. (2020). On Board The Raft of the Medusa, 1999. In *Everything is Relevant: Writings on Art and Life, 1991-2018* (pp. 35–41). Concordia University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvwvr2jd.15>
- Museum of Modern Art. (1961). *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*. The Museum of Modern Art in collaboration with the Art Institute of Chicago. [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_3419\\_300062233.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3419_300062233.pdf)
- Roberts, M., Cullinan, C., Grigg, C., & Townsend, J. (Eds.). (t.y.). *Joseph Mallord William Turner 1775–1851: Self-Portrait 1798, Notes for Teachers*. Tate.
- Sack, H. (2021, Ekim 16). *Arnold Böcklin - Swiss Symbolism and Décadence*. SciHi Blog. Erişim: Aralık 19, 2024, <http://scihi.org/arnold-bocklin/1000/>
- Schnier, J. (1953). Art symbolism and the unconscious. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12(1), 67–75. <https://doi.org/10.2307/426301>
- Sertakova, E. A., Leshchinskaia, N. M., & Kolesnik, M. A. (2019). Three Gustave Moreau pictures: Myth, religion, creativity. *Journal of Siberian Federal University Humanities & Social Sciences*, 12(7), 1316–1334. <https://doi.org/10.17516/1997-1370-0447>
- Vereycken, K. (2023). *On the origins of Modern Art: The question of Symbolism*. ArtKarel. [https://www.academia.edu/107231653/On\\_the\\_origins\\_of\\_Modern\\_Art\\_The\\_Question\\_of\\_Symbolism](https://www.academia.edu/107231653/On_the_origins_of_Modern_Art_The_Question_of_Symbolism)

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

This study explores the relationship between the Romanticism and Symbolism art movements in painting, focusing on their shared objectives and divergent methods of artistic expression. Romanticism emphasizes individual emotions, imagination, and the exploration of the human inner world. It conveys human experiences through dramatic expressions and powerful themes, often using nature as a reflective medium. In contrast, Symbolism seeks to create deeper, metaphysical meanings through abstract images and metaphors, developing a narrative language that is both personal and universal. Both movements address the complexities of the human psyche and emphasize the significance of unconscious processes in artistic creation. However, their approaches to achieving these goals differ significantly, which is the core focus of this research.

### Method

This study adopts a qualitative research approach, employing both literature review and content analysis methods. The literature review provides a comprehensive theoretical framework by gathering existing knowledge about the historical development, fundamental characteristics, and representative works of Romanticism and Symbolism. Content analysis is applied to analyze selected art pieces, focusing on the thematic and

aesthetic features of the two movements. The study examines a targeted sample of notable works from each movement. Key works include Caspar David Friedrich's *Monk by the Sea*, Théodore Géricault's *The Raft of the Medusa*, Arnold Böcklin's *Isle of the Dead*, Gustave Moreau's *Orpheus*, and Odilon Redon's *Eye-Balloon*. These pieces were chosen because they vividly reflect the core themes and stylistic tendencies of their respective movements. Data collection involved a detailed examination of these artworks and an analysis of scholarly sources discussing their historical and aesthetic significance. The data analysis process focused on identifying thematic parallels and stylistic distinctions between the two movements. Symbolic elements, compositional techniques, and thematic representations in the selected artworks were analyzed to understand the artists' emotional and philosophical approaches.

### **Findings**

The findings reveal that both Romanticism and Symbolism delve into the unconscious, imagination, and the depths of the human soul. However, they differ in their representation and artistic techniques. Romanticism emphasizes the intensity of emotions and dramatic expression, as seen in Friedrich's and Géricault's works, which often use nature as a means of reflecting the human condition. For instance, Friedrich's *Monk by the Sea* portrays the vastness and transcendental nature of the environment as a metaphor for human introspection. On the other hand, Symbolism employs abstract and metaphorical imagery to explore deeper, universal meanings. Böcklin's *Isle of the Dead*, for example, uses the imagery of a solitary island and funeral motifs to symbolize the transition between life and death, creating a complex narrative that extends beyond the immediate visual representation. Similarly, Redon's *Eye-Balloon* combines surreal imagery with profound symbolic undertones, inviting viewers to explore metaphysical themes. While Romanticism often draws from personal emotional experiences and depicts them vividly, Symbolism abstracts these emotions, embedding them within layered symbols and metaphors that resonate on a broader, universal scale.

### **Results and Discussion**

Romanticism and Symbolism are two distinct yet interconnected movements that have significantly influenced art history. Romanticism, emerging as a response to Enlightenment rationality, sought to prioritize emotional intensity, individual freedom, and a nostalgic return to nature. In contrast, Symbolism, developed as a reaction against Realism and Naturalism, aimed to transcend the physical world and delve into the spiritual and metaphysical dimensions of human existence.

The analysis highlights that Romanticism and Symbolism share a common interest in the unconscious and human emotion but diverge in their artistic execution. Romanticism favors direct and dramatic depictions of human experiences, while Symbolism employs a more indirect and abstract approach, emphasizing the power of symbols to evoke universal meanings.

The findings also underscore the complementary nature of these movements. Romanticism's emphasis on individual emotion and nature laid the groundwork for Symbolism's focus on abstract metaphors and universal symbolism. Both movements have profoundly influenced modern and contemporary art, providing insights into the role of the unconscious and imagination in artistic creation.

## İRAN MİNYATÜR ANİMASYONU VE GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ ÖRNEĞİ: MALEK KHORSHID<sup>1</sup>

*Iran Miniature Animation and Semiotic Analysis Example: Malek Khorshid*

Esra Bostan,<sup>2</sup> Farhad Eyvazi<sup>3</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<i>Araştırma Makalesi</i> <i>Gönderilme:</i> 27 Aralık 2024 <i>Kabul:</i> 20 Ocak 2025 <i>Yayın:</i> 25 Şubat 2025	Geleneksel minyatür, temeli el yazması kitaplarını tasvire dayanan, geçmişten gelen bir rehber ve belge niteliğinde bir sanat dalıdır. Günümüzde pek çok alanda ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Bu alanlardan birisi de animasyon sanatıdır. Hareketsiz görsellere hareket duygusunu vererek canlandırma ve filme aktarma işi olan animasyon, çeşitli kültürlerden etkilenmiştir. Minyatür ve animasyon alanlarına odaklanıldığında İran sanatı konuya ışık tutmaktadır. Araştırmaya konu olan eser, animasyon ile geleneksel minyatürün kültürel öğelerle harmanlandığı Malek Khorshid adlı filmidir. İranlı sanatçı Ali Akbar Sadeghi'nin 1975'te yaptığı kısa film, İran animasyonunun ilk örneklerinden biridir. Filmde Firdevsi'nin Şehname adlı eserindeki hikâyelerden ve İran efsanelerinden örnekler mevcuttur. Destansal bir şiir eser olan Şehname, İran edebiyatında roman, hikâye, resim, hatta sinema gibi farklı sanat alanlarında etki bırakmıştır. Araştırmanın amacı, İran minyatürlerinden örüntüler barındıran animasyon filminde göstergebilimsel analiz ile inceleme yapmak, yorumlamak ve yeni bakış açısı sunmaktır. Araştırmada literatür tarama yöntemi kullanılarak konuya ışık tutabilecek kaynaklar taranmış, elektronik ortamdaki güncel metin ve görsellere ulaşılmıştır. Elde edilen bulgular bağlamında eserin eski metinlerle olan bağlarından ziyade, günümüzdeki izleyiciye güncel bir anlam ve ifade tarzı ortaya çıkardığı sonucuna varılmıştır.
Article Information	Abstract
<i>Research Article</i> <i>Received:</i> December 27, 2024 <i>Accepted:</i> January 20, 2025 <i>Published:</i> February 25, 2025	Traditional miniature is an art form based on the depiction of manuscript books, a guide and document from the past. Today, it continues to be a source of inspiration in many fields. One of these fields is the art of animation. Animation, which is the work of animating and transferring still images to film by giving them a sense of motion, has been influenced by various cultures. When focusing on the fields of miniature and animation, Iranian art sheds light on the subject. The work that is the subject of the research is the movie Malek Khorshid, which blends animation and traditional miniature with cultural elements. The short film made by Iranian artist Ali Akbar Sadeghi in 1975 is one of the first examples of Iranian animation. In the movie, there are examples of stories from Firdavsi's Shahnameh and Iranian legends. Shahnameh, a work of epic poetry, has left an impact on different fields of art such as novels, stories, paintings and even cinema in Iranian literature. The aim of the research is to examine, interpret and present a new perspective with semiotic analysis in an animated film that contains patterns from Iranian miniatures. In the research, the literature review method was used to search for sources that could shed light on the subject, and current texts and visuals in electronic media were accessed. In the context of the findings, it is concluded that the work reveals a contemporary meaning and style of expression for today's audience, rather than its ties to ancient texts.
<i>Keywords:</i> Iranian animation, Iranian miniature, Malek Khorshid	

**Kaynak/Cite:** Bostan, E. & Eyvazi, F. (2025). İran minyatür animasyonu ve göstergebilimsel analiz örneği: Malek Khorshid. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 69-82.

 **iThenticate**  
İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Bu makalenin özeti, 23-24 Aralık 2021 tarihlerinde gerçekleşen 8. Yıldız Sosyal Bilimler Kongresi'nde sözlü özet bildirisi olarak sunulmuştur.

<sup>2</sup> Arş. Gör. Dr., İstanbul Arel Üniversitesi, [esrabostan@arel.edu.tr](mailto:esrabostan@arel.edu.tr), ORCID: 0000-0001-8685-7651

<sup>3</sup> Dr., Bağımsız araştırmacı, [kochari89@gmail.com](mailto:kochari89@gmail.com), ORCID: 0000-0001-6366-7791

## GİRİŞ

Geleneksel sanatlardan biri olan minyatür, temeli el yazması kitapları tasvir etmeye dayanan, geçmişten gelen bir rehber ve belge niteliğinde bir sanat dalıdır. Günümüzde pek çok alanda ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Bu alanlardan birisi de animasyon sanatıdır. Hareketsiz görsellere hareket duygusunu vererek canlandırma ve filme aktarma işi olan animasyon, çeşitli kültürlerden etkilenmiştir. Özellikle günümüzde minyatür ile animasyonun harmanlandığı pek çok çağdaş ve uluslararası eser mevcuttur.

Minyatür ve animasyon ilişkisine odaklanıldığında İran sanatı konuya ışık tutmaktadır. Bu ışık düzleminde çalışmaya konu olan animasyon eser *Malek Khorshid* (The Sun King), geleneksel İran minyatüründen örüntüler içermektedir. Yalnızca minyatür değil; İran edebiyatından, efsanelerinden, hikâyelerinden, mitolojisinden de izler taşımaktadır. *Malek Khorshid*, İranlı sanatçı Ali Akbar Sadeghi'nin 1975'te yayınladığı kısa animasyon filmidir. *Şehname*'deki hikâyelerden, mitolojik karakterlerden esinlenen filmde ana karakter olan, aşk dışında bir erkeğin isteyebileceği her şeye sahip zengin bir şehzadenin macerasını anlatır. Bir gün sarayını gezerken mavi güllü güzel bir genç kadının resmini keşfeder ve ona âşık olur. Mavi güllerin götürdüğü yeri takip ederek onu aramak için uzun bir yolculuğa çıkar ve yol boyunca çeşitli karakterlerle karşılaşır. Araştırma bu hikâye üzerinden göstergebilimsel yöntemle analiz oluşturma odaklıdır.

### İRANLI RESSAM VE ANİMASYON SANATÇISI ALİ EKBER SADEGHİ

Usta bir hikâye anlatıcısı olan Ali Akbar Sadeghi, İran'ın hem önemli çağdaş ressamı hem de animasyon sanatçısıdır. İran Yeni Dalgası'ndan önce kurulan Kanon Farhangi'de verdiği eserleriyle animasyon sanatında önemli rol oynamıştır.

Kanon Farhangi, 1965 yılında kraliçe Farah Diba'nın emriyle oluşturulan bir kuruluştur. Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults (Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü), Farsça isminin kısaltması olan Kanon Farhangi olarak anılmaktadır. Burada çeşitli animasyonlar, çocuk kitapları, ses bantları ve filmler üretilmiştir. Aralarında İranlı yönetmen Abbas Kiarostami'nin de bulunduğu, ülkenin en ünlü isimleri için de bir tür kuluçka makinesi olmuştur (Anonim, n.d.).

Kanon Farhangi'deki değerli sanatçılardan biri olan Sadeghi'nin resimlerinde İran minyatürlerinin etkisi güçlü bir şekilde hissedilir. Resimleri geçmişten gelen gerçeküstü temalara ve kinayelere açık atıflarla doludur. 2015 yılında gerçekleşen bir röportajında, "*Minyatür sanatı kendi doğası gereği gerçek dışıdır, kırsal bakış açılarında uymaz ve basitçe gerçeği tetikler ve bu nedenle gerçeküstüdür,*" diyerek bu gerçeküstülüğü ifade etmiştir. İran sanatının zengin geleneğini, ikonografi ve motiflerini sürrealizmle bir araya getiren sanatçı; gerçek ve fantastik öğeleri çarpıcı renkler ve formlarla kullanarak ortaya çıkardığı çalışmalarıyla izleyiciyi hayran bırakmaktadır (Kakı, 2015). Yalnızca eserlerinde görsel motifler değil; destan örüntüleri de yer almaktadır.

Minyatür resimlerinin yanında animasyonda da sanatının aynı güçlü etkileri görülmektedir. Uluslararası film festivallerinde birçok ödül alan animasyonları oldukça ses getirmiştir. Geleneksel kahvehane resmiyle<sup>4</sup> gerçeküstü resmi harmanlayan bir

<sup>4</sup> Kahvehane resimleri, İran'ın halk sanatı ve dini gelenekler üzerine kurulu olan, en belirgin özelliğini Pehlevi döneminde sergileyen bir türdür. İran'da uzun bir geçmişe sahip olan kahvehaneler, halkın her akşam toplanıp farklı konuları tartıştıkları bir mekandır. Tartıştıkları konular arasında resim üzerinden

üslupla tanınan ressam Ali Akbar Sadeghi'nin Kanoon'daki döneminde en ikonik projeleri arasında, onuncu yüzyıl İran destanı *Şehname*'den esinlenen büyümlü bir animasyon olan *Malek Khorshid* (The Sun King-Güneşin Kralı, 1975) bulunmaktadır (Anonim, n.d.)

### ALİ EKBER SADEGHİ'NİN ANİMASYON ESERİ: MALEK KHORSHID

*Malek Khorshid*, 1975'te Ali Akbar Sadeghi tarafından yapılan ve yönetilen, Türkçede *Güneşin Kralı* olarak ifade edilen bir animasyon filmidir. Süresi 16 dakikadır.

Filmin künye bilgisi şu şekildedir:

Yönetmen: Ali Akbar Sadeghi,

Yönetmen asistanı: Nazanin Sobhan Sarbandi,

Senaryo: Ahmad Reza Ahmadi, Ali Akbar Sadeghi, Parviz Davayi,

Animatörler: Apik Karapetian, Maryam Sadeghi, Hayedeh Hariri, Fershteh Khodabakhsh, Shahin Izadi,

Kaligrafi: Nasrollah Afjei,

Teknik Tasarımcılar: Nayereh Taghavi, Amir Mohsen Sheikhi,

Müzik: Dariush Dolatshahi,

Görüntü Yönetmeni: Mohammad Feyjani, Mehdi Samakar,

Kurgu: Harayer Atashkar,

Ses: Harayer Atashkar, Changiz Sayad, Ahmad Askari,

Prodüksiyon: Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults (Anonim, n.d.)

Film konu olarak *Şehname*'den esinlendiği ifade edilse de hikâyenin tamamı *Şehname*'ye dayanmamaktadır. Dolayısıyla uyarlama bir animasyon filmi değildir. Çeşitli İran efsanelerinden, destanlarından, âşıkane edebiyatından<sup>5</sup>, manzumelerinden, mitolojik öğelerden ve hikâyelerden de unsurlar görmek mümkündür.

İran'da yapılan pek çok animasyonda edebi eserlerden ilham alınmıştır. Pek çoğu da çocuklar içindir. Hepsisi klasik efsanelerden, mitolojiden en çok da *Şehname*'den uyarlanmıştır. Bu durumun başlangıcı olarak en önemli isim Ali Akbar Sadeghi'dir (Safoura M. vd 2011, s.256).

İran destanlarından bir diğeri olan *Amir Arsalan Namdar*'dan<sup>6</sup> da unsurlar barındıran film, bir erkeğin isteyebileceği her şeye sahip olan zengin şehzadenin öyküsüdür. *Malek Khorshid*, aşka giden yolda binlerce ejderha ve şeytanın olduğu İran masallarına bir övgüdür. Sadeghi'nin filmin arka planında hat sanatını kullanması, Farsça geleneksel taş baskı masal kitaplarına güçlü bir göndermedir. *Güneşin Kralı* birçok Pers sanatına ve geleneğine bir saygı duruşu niteliğindedir. Karakter tasarımı da minyatür figürlere dayanmaktadır (<https://www.aliakbarsadeghi.com/animations>).

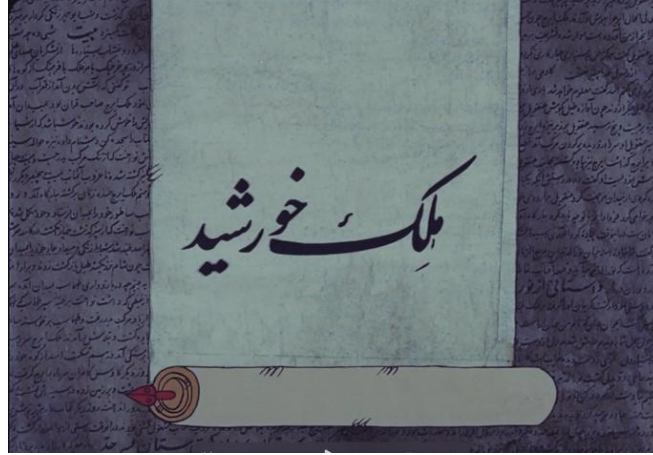
Hat sanatı, mizansenin belirgin bir parçasıdır (Bkz. Görsel 1). Jenerikteki

anlatılan hikâyeler de bulunmaktadır. Bu tür resimler anonim olup yağlı boya tekniğine ve minyatür gibi hiyerarşi perspektifine dayanmaktadır. Konuları halka ilişkin unsurlar barındırır.

<sup>5</sup> Âşıkane edebiyatı, İran Klasik Edebiyatında önemli bir rolü olan şiir biçimidir. Hüsrev ile Şirin, Bijan ile Menijeh, Leyla ile Mecnun gibi hikâyeler, düz yazı yerine şiir kalıbında yazılmıştır.

<sup>6</sup> İsmi "aslan" anlamına gelen Arsalan adlı kahramanın maceralarını anlatan İran destanı.

parşömen, diyaloglarda hat ve tipografinin yer değiştirmesi, manzara ve arka planlardaki okunamayan ayetler, Sadeghi'nin bu kutsal sanat formuna bir övgüsüdür. Geleneksel İnan müziği bu filmin ambiyansının yaratılmasında önemli bir rol oynamaktadır (Anonim, n.d.).



**Görsel 1.** Animasyonda yer alan hat sanatı

Kaynak: (Anonim, n.d.)

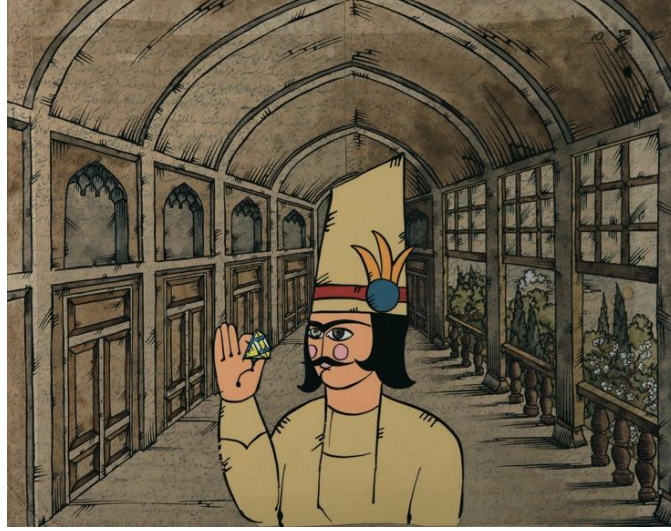
Animasyonun içinde geçen hikâyede popüler bir tema ele alınmıştır. İnan klasik edebiyatında bir devin öldürülmesi ve sevgiliyi kurtarma macerası, eski İnan şiirlerinden alınmış bir dramatik öyküdür. Bahsettiğimiz unsurlar hem dramatik yapı yaratmakta hem de görselleştirmeyi daha da kolaylaştırmaktadır. Eski İnan edebiyatı uyarlamalarının bazılarının zor olduğu düşünülse de bu eseri görselleştirmek ve sinemaya uyarlamak kolaydır. Zira hikâyenin kendisinin görselliği vardır. Diyalogsuz bir şekilde sadece görsellerle anlatılmıştır.

İnan edebiyatında aşk manzumeleri, Batı edebiyatında oyun olarak adlandırılmaktadır (Safoura M. vd. 2011, s.121). Fark şudur ki İnan edebiyatında şiirler anlatılır, klasik Batı edebiyatında ise düz yazıyla anlatılır ve oyunla görselleştirilir. İnan edebiyatı manzumelerinde görsellik vardır. Örneğin *Leyla ile Mecnun* gibi eserlerde bu görölmektedir. Eser hem bir aşk manzumesidir hem de bir görselliğe sahiptir. Şiirsel dilin özelliklerinden birisi görsel anlatıdır ve bu nedenle bu manzumelerde görselliğe sıklıkla rastlanmaktadır.

Aşk manzumesi bir öyküyü derin bir şiirsellikle anlatmaktır. Ancak aşk manzumesinin diğer şiir çeşitleriyle farkı, hikâyenin başından sonuna kadar anlatılmasıdır. Aşk manzumelerindeki karakter de Batı edebiyatındaki kahramanlar gibi kendi memleketinden bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk sevgiliye doğru çıkmış gibi görünür ancak yolda atlattığı aşamalarda kemale erer. Sadece bu yolculuk üzerinde kahraman kendi içinde yarattığı sihirle, aşkının verdiği güçle bu aşamaları geçer. Bu tür hikâyelerde rakipler ve kahramana engel olacak kötü karakterler vardır. Batı hikâyelerinde olduğu gibi hem sevgilisine hem de krallık tahtına sahip olur. Söz konusu animasyonun hikâyesi de bu tür karakterlerden oluşturulmuştur.

### MALEK KHORSHID'IN HİKAYESİ

Hikâye şöyle başlar: Şehzade Malek Khorshid, hazinedarıyla birlikte sarayda gezintidedir. Hazinenin çeşitli bölümlerini gezerken hiçbir şey (altın, elmas vs.) dikkatini çekmemektedir (Bkz. Görsel 2).



**Görsel 2.** Şehzade Malek Khorshid

Kaynak: (Anonim, n.d.)

Bir pencere görür ve ısrarla o pencereyi açtırır. Pencereyi açınca ortam aydınlanır ve Ay'a benzer güzellikte bir resim görülür (Bkz. Görsel 3). Şehzade o resimdeki güzele âşık olur. Öyle bir âşık olur ki bayılıverir.



**Görsel 3.** Şehzade Malek Khorshid'in Gördüğü Resim

Kaynak: (Sadeghi, 2015)

Artık onun tek sırdaşı “Ah” çekmek ve gözyaşı olur. Bir süre sonra Malek Khorshid âşık olduğu genç kızın peşinden gitmeye karar verir. Yanına hiçbir eşya almadan tehlikeli bir yolculuğa çıkar. Yolda yaşlı bir bilge adam, mavi çiçekler ve güvercin ona yol gösterir. Farklı birçok aşamalardan geçtikten sonra Mahfer'in<sup>7</sup>, âşık olduğu güzelin yaşadığı yeri görür. Mahfer'in yaşadığı yerde bir ejderha akan suyu kapatmış ve halkı kendine esir etmiştir. Şehrin insanları da oradan su içebilmek için her gün bir genç kıızı ejderhanın yemesi için kurban vermek zorundadır. Malek Khorshid'in geldiği gün de sıra Mahfer'dedir. O gün ejderhaya vermek için Mahfer götürülmektedir. Malek Khorshid bundan haberdar olur ve ejderha ile mücadele edip onu yener. Babası teşekkür etmek için kızını onunla nikâhlar. Düğün Malek Khorshid'in sarayında kurulur. Ancak sonunda izleyici tarafından fark edilir ki bunların tümü Malek'in hayalidir.

<sup>7</sup> Farsçada ay ışığı anlamına gelen isim.

(Safoura M. vd. 2011, s.122-123). Şah kızının devlerin ve ejderhaların elinde tutsak olması, onu kurtarmaya bir yabancı gelmesi, İran edebiyatında oldukça meşhurdur. Bu unsur da hikâyede görülmektedir.

Eski klasik ve mitolojik hikâyeler genel olarak karakterin değişime uğraması üzerine kuruludur. Bu değişime uğramak için karakter sürekli bir şeyler seçmek zorundadır ve bu seçimlerinden dolayı bazı zorluklar yaşar. O zorluklarla mücadele ettikten sonra hikâyenin sonunda kazandığı görülür. Bu tür hikâyelerin kökenine bakıldığında, insanların yaptığı seçimleri ele aldığını ve içsel bir yolculuğa çıktığını yansıtmaktadır. Daha çok insanların iradesi, seçimi ve seçimin arkasında durarak verdiği mücadele söylenmek istenir. Hikâyenin sonunda karakterler önemli kazanımlar elde eder ve ödüllendirilirler.

Çağdaş hikâyeler ile bu tür eski hikâyeler arasındaki fark, gerçekçiliktir. Fransa, İtalyan Sineması ile başlayan ve sonraları İran Sineması ile devam ettirilip yaygınlaşan Yeni Dalga gerçekçiliğinde iyi karakterler ödüllendirilmemektedir. Her ikisinde de olay dizgisi karakterler üzerinden eylem devam eder. Gerçekçi sinemada ana karakter amacına her zaman ulaşamaz. Sevgi, huzur, güzel yaşam vaat edilir. Ancak eski hikâyelerde bir genç kadına ulaşabilmek tek hedeftir.

Bu hikâye birçok öğelerden ibarettir. İlk öge eylemdir. İkinci öge durum, vaziyettir. Karakterimizin başına gelen bir olay, şehzadenin âşık olmasıdır (Safoura M. vd 2011, s.124). Şehzade aslında bir resme âşık olmuştur. Bu durum da *Sevmek Zamanı* (1965) filmi akıllara getirir. İki durumda ortak konu bir surete âşık olmaktır. Ancak aradaki fark, eski hikâyelerin karakterleri resmine âşık olduğu kadının peşine düşer ve gidip onu bulur. *Sevmek Zamanı*'ndaki gibi karakter ise aşkıyla karşılaştıktan sonra kaçır. Zihnindeki aşkla yaşamak ister.

Üçüncü öge karakterdir. Şehzade Malek Khorshid'in karakteridir. Kendisinde bütünüyle bir şehzade özelliklerini görmekteyiz. Giyinişi, tipi, tüm özellikleri o zamanki şehzade örneklerine uygundur (Safoura M. vd. 2011, s.124). Yenilmezliği ve sadakatli bir aşka bağlı olması da bir şehzade özelliklerine oldukça uygundur.

Dördüncü öge düğümdür. Şehzade bilmediği bir resme âşık olmuştur. Onun peşinden gider. Peşinden giderken çözülmesi gereken meseleler vardır. Aşk düğümünün açılması bir düğümdür. Her bir düğümler birbirine bağlıdır. En sonunda tablo önünde düğümler çözülmüş olur (Safoura M. vd. 2011, s.125). Düğümler kahramanımıza bağlanmaktadır. Kendi iradesi ve isteğiyle o hayatın peşinden gider. Olayı çözmeye kendisi gider.

Hikâyenin diğer düğümlerinden biri, zirve noktasıdır. Bu noktada kahraman ya duracak, mücadeleye devam edecek, ya da bırakıp geri dönecektir. Hikâyede geri dönmez, ejderhayla savaşır ve yendikten sonra kıza sahip olur. Düğümün açılma noktası zirve noktasından sonra olur. Artık şehzade kazanır. İki sevgilinin evlenmesine şahit oluruz. Şehzade, mücadelesiyle ne kadar direnişi olduğunu karşılığını alır (Safoura M. vd. 2011, s.125). İzleyici bu noktada katarsis yaşamış olur. Kendisini kahramanın yerine koyar. Kendisi olsaydı ne yapardı diye düşünür. Bu bir zirve noktasıdır. Bundan sonra katarsise kapılmış seyirci ödüllendirilir. Artık düğüm açılmış vaziyettedir.

Karakterlerin çizimi de bir diğer öğelerden biridir. Şehzadenin karakteri İran minyatürlerinin karakterlerine çok yakındır. Aynı zamanda Kaçar döneminde kahvehane resimlerine çok yakın bir tarzı vardır. Bıyıkları iyi karakterlerin bıyıklarından esinlenilmiştir. Kaşlarının düğümlenip çözülmesi imaja dönüşmektedir. Dev,



*Şehname*'de tasvir edilen devlerdendir. Şahın kızı ise Kaçar döneminde çizilen kadınlardan alınmıştır. Yüzüne dikkatlice bakıldığında, tamamen ilgisiz olduğunu görmek mümkündür (Safoura M. vd. 2011, s.127).

Animasyonun arka planında yer yer yazıların doku olarak kullanıldığı fark edilir. Yönetmen Sadeghi burada, animasyonun eski metinlerden oluştuğunu söylemeye çalışmıştır. Ejderha ve devin olduğu sahnelerde de arka plan taşbaskılardaki manzaralardan oluşturulmuştur ki eski hikâyelere görüntüsel olarak bağlanmıştır (Safoura M. vd. 2011, s.129). Geçmişteki baskılarda ve sinemada çok renk bulunmadığı için renk düzleminde de eskiye atıf hissedilebilir. Bu sebeple animasyonda çok renklilik kullanılmamıştır.

Hareket açısından animasyonda basit hareketler görülmektedir. Zamanlama ve planlardaki geçişlerde basit ayarlamalar uygulanmıştır. Klasik animasyon hareketlendirmesinden oldukça farklıdır. Özellikle şehzadenin gözyaşında, dans ederken, atın üzerinden uçarken zamanlama oldukça uyumludur. Zamanlama ve hareket İran şiirlerinden esinlenilmiştir. (Safoura M. vd 2011, s.130). İran'da Hafız ve Sadi-i Şirazi, şiirlerinde aynanın yansıtılmasını ve zamanı hissettirmektedirler. Bu şairlerin önemli özellikleri okuyucunun zihninde yaratma imkânı vermeleridir.

Bir diğer öge olarak komedi unsuru görülmektedir. İzleyici bunalmasın diye şehzade ile devin yaptığı kavga sahnesinde güldürü kullanılır. Zira zihin biraz dinlendirilmek istenir.

Zirve noktasında ise hiç beklenmeyen bir son ile karşılaşmaktadır. Görülür ki hepsi şehzadenin zihnindeki hayallerdir. Böylece izleyici şaşırtılmış olur ve filmin başında hikâyenin hayal olduğunu anlamamaktadır. Bu durum yönetmenin izleyiciye sadakatsizliği olarak görülse de zihin bunu olumsuz olarak algılamamaktadır.

### MALEK KHORSHID'DEKİ METAFORLAR

Animasyonun hikâyesinde çeşitli metaforlar görülmektedir. Hikâyenin açıklığa kavuşması amacıyla bu metaforlar aşağıda incelenmiştir:

#### Kuyu



**Görsel 4.** Şehzade Malek Khorshid'in İndiği Kuyu

Kaynak: (Sadeghi, 2015)

Şehzade, güvercinin yol göstermesiyle bir kuyuya iner (Bkz. Görsel 4). Kuyu, etrafı sarılı ve karanlık olduğu için yalnızlık ve kimsesizliği simgelemektedir. Ayrıca

sessizlikte kemale ermek içindir. Bazı hazine arayanlar da kuyuya iner. Kuyuların karanlık ve derin olması, yankı yapması buraya gizemli bir hava verir. Bu nedenle burada cinlerin bulunduğu inanılır (And, 2015, s.38). İran edebiyatında kuyular devlerin de yaşadığı yerdir. Devlerle karşılaşp savaşmak için kuyuya inilir.

### Araçlar



**Görsel 5.** Şehzade Malek Khorshid ile Yaşlı ve Bilge Aracı  
Kaynak: (Sadeghi, 2015)

Devlerin elinde esir olan genç kızlar için araçlar olur. O araçlar sayesinde onlara ulaşılır. Bu hikâyede aracı, yaşlı adamdır (Bkz. Görsel 5). Yaşlı adam, kızı kurtarması için şehzadeye hem kısa ve tehlikeli yolu hem uzun ama tehlikesiz yolu gösterir. Bu tür hikâyelerde mutlaka danışılan bir bilge kişi vardır. Doğruya giden yolda bir aracıdır.

### Dev



**Görsel 6.** Dev  
Kaynak: (Anonim, n.d.)

Rivayetlere göre devler çirkin ve hileci yaratıklardır. İnsan eti yemekten bile çekinmeyen bu taş kalpli, zalim yaratıklar olağanüstü güçlere sahiptir (Yıldırım, 2017, s.277). Devler mitolojik bir varlıktır. Fars mitolojisinde karşılığı cindir, şeytandır. Şehname’de devler cadılık da yapar. Animasyonda şehzade, devlerle mücadele eder (Bkz. Görsel 6).

## Ejderha



**Görsel 7. Ejderha**

Kaynak: (Sadeghi, 2015)

Ejderha, suyun bereket veren gücünü temsil eder. (Bkz. Görsel 7). Böylelikle hem talihi hem de koruyuculuğu sembolize eder (Gibson, 2013, s.159). Ejderhalar çok uyumalarıyla da bilinir. Ayrıca Uzakdoğu’da uzun ömürleri ve büyü güçleri nedeniyle bilgeliğin sembolüdür (Armutak, 2004, s.152). Her ulusun mitolojisinde bir savaşılan ejderha görmek mümkündür. Firdevsi’ye göre, akıllı bir kimse, bir ejderha ile savaşmayı uygun bulmaz (Firdevsi, 1994, s.180).

## Güvercin



**Görsel 8. Güvercin**

Kaynak: (Anonim, n.d.)

Beyaz renginden dolayı aşkın ve barışın sembolüdür (Bkz. Görsel 8). Antik Mısır’da güvercinlerin dört bir yana doğru salınmasının ülkeye ve tanrılara iyi haberler getireceğine inanılmıştır. Halk güvercinlere saygı duymuş ve sevmiştir (Armutak, 2004, s.149). Uçuşuyla ve sevimli görünümüyle beğenilen, insanların özel olarak besledikleri bu kuş daha çok postacı olarak kullanılmasıyla ünlüdür (Yıldırım, 2017, s.503). Hikâyede de kahramana yol gösteren ve onun aşk mesajcısı olan unsur, güvercindir.

## Nar Ağacı



**Görsel 9.** Nar Ağacı

Kaynak: (Anonim, n.d.)

İran toplumu için nar ağacı eski tarihlerden beri en kutsal ağaçlardan biridir (Bkz. Görsel 9). Günümüzde İran’da imamzade türbelerinin yakınlarında ve kutsanan yerlerde bulunan nar ağaçlarına adaklar adanır. Verimliliği, üretkenliği ve bolluğu simgeleyen nar, ayrıca ateşdâna<sup>8</sup> benzeyen çiçekleri ile her zaman kutsanmıştır (Yıldırım, 2017, s.313). Hikâyede gösterilen nar ağacı, şehzadenin genç kıza olan aşkının kutsallığına bir gönderme niteliğindedir.

## Aslan



**Görsel 10.** Aslan

Kaynak: (Sadeghi, 2015)

Dünyanın birçok yerinde aslan en cesur, en güçlü ve en kahraman hayvan olarak kabul edilir (Yıldırım, 2017, s.746). İran efsanelerinde aslan muazzam bir unsurdur. Aslanı yenmek devi yenmek kadar önemlidir. İş savaşmaya bindikten sonra, bir cenk süvarisi ile kükremiş bir aslan arasında fark yoktur (Firdevsi, 1994, s.181). Aslanı yenmek şehzadelere önemli makam verir. Aslanı yenen kişiyi artık bu dünyada hiç kimse yenemez imajı verilir. İran efsanelerinde aslan öldürülmez. Onu yendikten sonra kendi hâkimiyetine alınır. Dev ile ejderha öldürülür ancak aslan öldürülmez. Hikâyedeki kahramanımız aslana biner, onu esir eder ve onunla yaşlı adama ulaşır. Aslanı asla öldürmez (Bkz. Görsel 10).

<sup>8</sup> Mangal, ocak.

## MALEK KHORSHID'IN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Animasyonda yer alan ana kahramanlardan biri kralın oğludur. Erkek figürünün göstergesi, şehzadenin gösterenidir. Bu karakterin gösterileni âşık olan, savaşçı, gözü pek, etken ve mücadele eden özellikleridir. Ana kahramanlardan bir diğeri ise göstereni şahın kızı, göstergesi ise kadın olan figürdür. Karakterin gösterileni âşık olunan, eylemsiz, ilgisiz, edilgen ve bekleyen olmasıdır.

Animasyonun yan karakterlerinden biri yaratık görünümü olan devdir. Dev, hileciliğin, savaşçılığın ve yenilginin gösterilenidir. Bir diğeri yaratık ise ejderhayı göstererek suyun bereketini ve bilgeliği simgelemektedir. Hikâyede şehzadenin savaştığı yaratıklar devler ve ejderhadır. Şehzadeye yol gösteren adam olan yaşlı bilge, aracılığın gösterilenidir. Nar ağacı bitkisi ise bu animasyonda şehzadenin kutsal aşkını sembolize etmektedir. Hikayedeki hayvanlardan biri olan güvercin aşk mesajcısı iken, aslan ise cesaretin gösterilenidir. Söz edilen unsurlar Tablo 1'de sunulmuştur.

**Tablo 1.** Gösterge Çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Erkek	Şehzade	Âşık olan, savaşçı, gözü pek, etken, mücadele eden
Kadın	Şahın kızı	Âşık olunan, eylemsiz, ilgisiz, edilgen, bekleyen
Yaratık	Dev	Hileci, savaşçı, mücadele edilen, yenilen
Yaratık	Ejderha	Suyun bereketi ve bilgeliğin sembolü, savaşılan, mücadele edilen
Erkek	Yaşlı Bilge	Doğru yolu gösteren, aracılık yapan
Bitki	Nar Ağacı	Kutsallık
Hayvan	Güvercin	Barış ve aşkın sembolü, mesajcı
Hayvan	Aslan	Cesur, güçlü ve öldürülmeyen kahraman

Animasyonda iki ana karakter ve yan karakter dışında pek çok göstergelere ait bilgiler Görsel 11'de görülmektedir.



**Görsel 11.** Malek Khorshid animasyonundan görseller

Kaynak: (Anonim, n.d.)

## YÖNTEM

Bu çalışmada göstergebilimsel analiz yöntemi ile inceleme yapılmış, yeni bir yorum ve bakış açısı sunulmuştur. Araştırmada literatür tarama yöntemi kullanılarak konuya ışık tutabilecek kaynaklar taranmış, elektronik ortamdaki güncel metin ve görsellere ulaşılmıştır. Çalışmanın evreni İran minyatür animasyonu, örnekleme ise İran animasyonunun ilk örneklerinden ele alınan Malek Khorshid filmidir.

## BULGULAR VE YORUMLAR

Çalışmada elde edilen veriler kapsamında örnekleme oluşturan animasyon film Malek Khorshid'in İran animasyonundan, destan ve efsanelerinden, ayrıca mitolojisinden örüntüler barındırdığı, her bir unsurun göstergibilimsel metafor oluşturduğu bulgulanmıştır. Çalışmanın amacı olarak animasyon göstergibilimsel analiz ile incelenmiş, yorumlanmış ve yeni bakış açıları sunulmuştur. Literatürdeki bilgiler ışığında elektronik ortamdaki güncel metin ve görsellere ulaşılmıştır.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Malek Khorshid, yansıttığı hayal gücü ve katarsizm ile sadece bir çocuk animasyonu değil, ayrıca karar verme yeteneğini ve değişimi vurgulaması sebebiyle yetişkinlere de hitap etmektedir.

Animasyonun ana teması değişim odağındadır. Ana karakter kendi iç dünyasında değişime uğramıştır. İran efsanelerinin olay örüntüsündeki kemale eren bir kahraman, kurtarılmış genç kız ve mutlu son olması gibi bu animasyonda da ortak bir yön görülür. Ancak en önemli farkı, ana kahraman uykudan uyanır gibi hayalden uyanır. Kahramanın tek yaptığı eylem, düşündür. Eylemsizlik gibi görünen düşünme ve hayal etme, günümüz sanat eserlerinin ana konularından sayılmaktadır. Dolayısıyla bu animasyonun kendi zamanından çok daha ileride olduğu görülmektedir.

Sadeghi, diğer eserlerinde de eski öğeleri alıp aynı kalıpları kullanarak yeni örüntüler oluşturmuştur. Bu durum hem animasyonlarında hem de resimlerinde görülmektedir. Ayrıca İran'ın efsanelerindeki birbirinden farklı öğeleri bir araya getirerek hareketlendirip animasyona dönüştüren ilk sanatçıdır. Örneğin, kahvehane resimleri ve *Şehname* arasında uzun yıllar olsa da bu eserleri bir araya getirip yeni bir eser yaratmıştır. Söz konusu animasyonda resimlerindeki gibi sürrealist etkiler görmek mümkündür. Bu sürreal eser, İran kültürü ve sanatına yönelik bir sürrealizmdir. Sanatçı kendi kültürünü gözden geçirmiş ve geçmişinde olan eserleri yeniden gündeme getirmiştir.

İran sanatçıları genel olarak İran folkloru ve edebiyatından, özellikle İran klasik şirinden etkilenmiş; bu unsurları sinema, animasyon ve resim gibi birçok sanat dallarında kullanmışlardır. Ancak Sadeghi'nin diğer sanatçılardan farkı, anlatmak istediklerini yeni bir yöntemle ifade etmiştir. Zaman ve mekân sınırlarını aşmış, yeni kompozisyonlara ulaşmıştır. Bu eserin özelliği, fantastik bir eser olmasıdır. Çizimlerde iki farklı dönemin farklı türünü bir araya getirerek zaman unsuru ortadan kaldırılmıştır. Klasik eski minyatür tarzı, daha yakın zamana ait olan *Kahvehane resmi* tarzı ile iç içe geçirilerek fantastik bir atmosfer yaratılmıştır. Ayrıca farklı dönemlere ait olan şiirsel hikâyelerin öğeleri de bir araya getirilmiştir.

Çalışmada elde edilen bulgular bağlamında eserin eski metinlerle olan bağı ve kendi dönemine uygun çağdaş ifade tarzının günümüz fantastik animasyon filmlerine örnek olacağı düşünülmektedir.

### Etik İlkeler

Bu çalışma etik kurul izni gerektirmemektedir.

### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Araştırma kapsamında iki yazar eşit oranda katkı sağlamıştır.

### Çatışma Beyanı

Bu çalışma kapsamında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## KAYNAKÇA

- And, M. (2015). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam mitologyası*. Yapı Kredi.
- Anonim, (n.d.). *Institute For The Intellectual Development Of Children & Young Adults Kanoon*. Bidoun Magazine. <https://www.bidoun.org/articles/institute-for-the-intellectual-development-of-children-young-adults>
- Anonim, (n.d.). *The Sun King*. Ali Akbar Sadeghi. <https://www.aliakbarsadeghi.com/animations>
- Armutak, A. (2004). Doğu ve Batı mitolojilerinde hayvan motifi II. sürüngenler, balıklar, kanatlılar ve mitolojik hayvanlar. *İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*, 30 (2), 143-157. <https://doi.org/10.16988/iuvfd.04522>
- Dieji, A. (2007). *İran minyatürlerinde savaş sahneleri*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Firdevsi, (1994). *Şehname* (Çev: N. Lugal, K. Akyüz). MEB.
- Gibson, C. (2013). *Semboller nasıl okunur?* (Çev: C. Alpan). Yem.
- Kakı, B. (2015, 2 Kasım). *Minyatür kendi doğası gereği gerçek dışıdır*. Artfulliving. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/minyatur-kendi-dogasi-geregi-gercek-disidir-i-4148>
- Sadeghi, A. E. (2015). *The sun king, Malek Khorshid* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8opB-hYezCA>
- Safrova M.A., Zolfaghari H. & Samanian S. (2011). Structural study of cinematic and literary aspects in Malek Khorshid animation. *Iranian Childrens Literature Studies*. 2 (1), 115-143. <https://sid.ir/paper/186854/en>
- Yıldırım, N. (2017). *Fars mitolojisi sözlüğü*. Kabalcı.

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

Miniature, one of the traditional arts, is an art branch that is based on depicting manuscript books, a guide and document from the past. Today, it continues to be a source of inspiration in many fields. One of these fields is the art of animation. Animation, which is the work of animating and transferring still images to film by giving them a sense of motion, has been influenced by various cultures. Especially today, there are many contemporary and international works that blend miniature and animation.

When focusing on the relationship between miniature and animation, Iranian art sheds light on the subject. In this light, the animated work Malek Khorshid (The Sun King), which is the subject of this study, contains patterns from traditional Iranian miniature. It bears traces not only of miniature but also of Iranian literature, legends, stories and mythology. Malek Khorshid is a short, animated film by Iranian artist Ali Akbar Sadeghi, released in 1975. Inspired by the stories and mythological characters in the Shahnameh, the film tells the adventure of the main character, a rich prince who has

everything a man could want except love. One day, while touring his palace, he discovers a picture of a beautiful young woman with blue roses and falls in love with her. He embarks on a long journey in search of her, following where the blue roses lead, and encounters various characters along the way. The research focuses on analyzing this story with the semiotic method.

### **Method**

In this study, a semiotic analysis method was used to analyze the subject, and a new interpretation and perspective was presented. In the research, the literature review method was used, sources that could shed light on the subject were scanned, and current texts and visuals in the electronic environment were accessed.

### **Findings**

Within the scope of the data obtained in the study, it was found that the animated film Malek Khorshid, which constitutes the sample, contains patterns from Iranian animation, epics and legends, as well as mythology, and each element creates a semiotic metaphor. The animation was analyzed and interpreted through semiotic analysis and new perspectives were presented. In the light of the information in the literature, current texts and visuals in the electronic environment were accessed.

### **Conclusion and Discussion**

Malek Khorshid is not only a children's animation with its imagination and catharsis, but it also appeals to adults as it emphasizes decision-making and change.

The main theme of the animation is centered on change. The main character is transformed into his inner world. Just as the Iranian legends have a hero coming to maturity, a rescued young girl and a happy ending, this animation also has something in common. However, the most important difference is that the protagonist wakes up from his dream as if from sleep. The only action the protagonist takes is to think. Thinking and dreaming, which seems like inaction, is considered one of the main subjects of today's artwork. Therefore, it can be seen that this animation is far ahead of its time.

In his other works, Sadeghi took old elements and created new patterns using the same patterns. This can be seen in both his animations and paintings. He was also the first artist to bring together different elements of Iranian legends, animating them and transforming them into animations. For example, even though there were many years between the coffee house paintings and the Shahnameh, he brought these works together and created a new work. In this animation, it is possible to see surrealist effects like in his paintings. This surreal work is a surrealism towards Iranian culture and art. The artist has reviewed his own culture and brought the works of his past back to the agenda.

Iranian artists have generally been influenced by Iranian folklore and literature, especially Iranian classical poetry, and have used these elements in many art forms such as cinema, animation and painting. However, Sadeghi's difference from other artists is that he expressed what he wanted to express in a new way. He transcended the boundaries of time and space and reached new compositions.

The characteristic of this work is that it is fantastic work. In the drawings, the element of time was eliminated by bringing together different genres of two different periods. The classical old miniature style is intertwined with the more recent style of coffeehouse painting to create a fantastic atmosphere. In addition, elements of poetic stories from different periods have been brought together.



**GEÇİCİLİK VE KALICILIK ARASINDA: CANAN TOLON'UN SANATINA  
ZAMANIN YANSIMASI**

*Between Transience And Permanence: The Reflection Of Time In Canan Tolon's Art*

Bahar Karaman Güvenç<sup>1</sup>

<b>Makale Bilgisi</b>	<b>Özet</b>
<i>Araştırma Makalesi</i>	Zaman konusunda toplumsal uzlaşısı için genellikle saat ve takvimler kullanılmaktadır. Bunlar toplumsal düzenin sağlanması için var edildiğinden genellikle sorgulanmadan kabul edilirler. Hayatın önemli bir parçası olan zaman, sanatın içinde de çok boyutlu halleri ile yer alır. Sanatta zaman; bir sembol veya metafor, sürecin görsel betimlemesi ya da sürecin bir parçası şeklinde ele alınabilmektedir. Bu araştırmada Canan Tolon'un sanat uygulamalarında geçicilik ve kalıcılık arasında zamanı nasıl ele aldığını ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırmada, sanatçıya ait dokümanlar incelenerek analiz yapılmıştır. Sanatçının uygulamalarında zamanın şimdi üzerinden geçmiş ve gelecek bağlarının olduğu görülmüştür. Sanatçının yapıtlarında entropi ve rastlantısallığı içeren teknik, uygulama ve sergileme süreçleri bağlamında zaman ile ilişkiler kurulabilmektedir. Sanatçı ayrıca zaman ötesi; çağdaş yaşam gerçeklikleri ve gerçek olmayan arasında yokluk ile çok boyutlu bakışlar eğiliminde çalışmalarını yürütebilmektedir. Sonuç olarak Canan Tolon, zamanı mekânlarla bütünleştirip parçalanmış zaman dilimleri olarak bir araya getirmekte ve yeni gerçeklikler ile anlam, zaman ve mekân bakımından çoklu bakışa açık yapıtlar ortaya koymaktadır. Canan Tolon'un çalışmaları zaman boyutunda incelendiğinde kalıcılığa karşılık geçiciliği vurguladığı görülmektedir.
<i>Gönderilme:</i> 29 Ocak 2025 <i>Kabul:</i> 6 Şubat 2025 <i>Yayın:</i> 25 Şubat 2025	
<i>Anahtar kelimeler:</i> Canan Tolon, Sanat, Zaman	
<b>Article Information</b>	<b>Abstract</b>
<i>Research Article</i>	Clock and calendars are generally used for social consensus on time. Since they exist to ensure social order, they are generally accepted without question. Time, which is an important part of life, also takes place in art in multidimensional forms. Time in art can be handled as a symbol or metaphor, a visual description of the process or a part of the process. In this research, it is aimed to reveal how Canan Tolon handles time between transience and permanence in her art practices. In the research, the documents belonging to the artist were analysed. In the artist's practices, it was seen that time has past and future connections through the present. In the artist's works, relationships with time can be established in the context of technique, application and exhibition processes involving entropy and randomness. The artist is also able to carry out her works in the tendency of timelessness, absence and multidimensional views between contemporary life realities and unreality. As a result, Canan Tolon integrates time with spaces and brings them together as fragmented time periods and creates works open to multiple perspectives in terms of new realities and meaning, time and space. When Canan Tolon's works are analysed in terms of time, it is seen that she emphasises transience as opposed to permanence.
<i>Received:</i> January 29, 2025 <i>Accepted:</i> February 6, 2025 <i>Published:</i> February 25, 2025	
<i>Keywords:</i> Canan Tolon, Art, Time	

**Kaynak/Cite:** Karaman Güvenç, B. (2025). Geçicilik ve kalıcılık arasında: Canan Tolon'un sanatına zamanın yansımaları. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 83-100.

 **iThenticate**  
İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi., Bartın Üniversitesi, [bguvenc@bartin.edu.tr](mailto:bguvenc@bartin.edu.tr), ORCID: 0000-0003-0876-6062

## GİRİŞ

Zaman, hayatın önemli bir parçasıdır. Zaman geçer ancak zamanın geçtiğinin anlaşılabilmesi için somut nesnelere ihtiyaç duyulabilir. Bir koltuğun eskimesi, birikmiş toz ya da fosilleşmiş bir canlı vb. gibi izler zamanın somutlaşması için örneklerden bazıları olarak sıralanabilirler. Toplumsal uzlaşma bağlamında genel olarak saatler ve takvimler, zamanın geçtiğini gösterir ve bunlar toplumsal bir düzenin sağlanması için vardır. Harvey (2019) zaman ve mekânın, insan varoluşunun temel unsurları olduklarını belirtir. Ancak bu kavramların anlamının araştırılması yerine oldukları gibi kabul etme eğiliminin daha fazla olduğunu belirtir. Zamanın akışı, saniye, dakika, saat, gün, ay ve yıl gibi nesnel ölçütlerle kaydedilir. Bir diğer taraftan zaman kişilerin yaşamlarındaki konumlarına ve algılayış biçimlerine göre değişebilir. Buna göre zaman nesnel bir şekilde ölçülebilir olması veya zamanın algılanışına göre farklı bakış açıları üzerinden açıklanabilmektedir.

Zaman hayatın önemli bir parçası olarak sanatın içinde de yerini almıştır. Sanatta zaman sinemadan, edebiyata ve görsel sanatlara pek çok alanı kapsar (Dilber, 2019). Sanatta zaman geçiciliği içeren bir sembol, bir metafor, sürecin görsel betimlemesi ve sürecin kendisi şeklinde yer alabilir. Ayrıca izleyicilerin sürece dahil olması ile kendini gösterebilir. Sanatta zaman tek bir konu ya da tema değil, çağdaş yaşamların değişken zaman dokularına karışan çok boyutlu bir olgudur (Bretkelly-Chalmers, 2019, s.2). Bir diğer taraftan zaman ve mekân da birbirinden ayrılmaz birer olgu olarak ele alınmaktadır. Daniel Bell “Yüzyılın ilk on yıllarında zaman (Bergson, Proust, Joyce) nasıl birincil estetik sorun ise mekânın örgütlenmesinin de 20. Yüzyıl ortası kültürünün birincil estetik sorunu haline gelmiş olduğunu ileri sürer” (Harvey, 2019, s.12). Postmodern dönüşüm ile mekânın giderek çoğullaşması zaman ve mekân kavramlarında algısal çoklu perspektifleri anlayışının estetik açıdan ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu çoğullaşma, kolaj tekniklerinden başlayarak, enstalasyonlarla çeşitlenmiş, dijital simülasyonlarla gerçeklik ötesinde mekanlara ve izleyici bakış açılarına göre algıların değiştiği çok çeşitli zaman ve mekân deneyimleri olarak kendini göstermiştir.

Sanatta zaman, eserlerin kalıcılığı ve geçiciliğiyle ilişkilenebilir de gerektirmektedir. Sanat tarihinin başlangıcında sanatçıların eserlerinde kalıcılık derdinin olduğunu söylemek zordur. Süreçte ise sanatçıların özellikle tuval üzerine yağlıboya uygulamaları ile kalıcılık fikrine daha fazla yaklaştığı ifade edilebilir. Bu açıdan sanatta teknik olarak kalıcılık, daha iyi bir malzeme ile daha uzun süre dayanıklılığı sağlama hedefinde olmayı içerir. Ayrıca sanatçının kalıcılığı ile sanat tarihinde yer edinmesi ve sürekliliğini sağlama amacıyla da kendini göstermektedir. Modern bakış ile sanatın ve sanatçının “yüce” konuma yerleşmesi bu kalıcılığın en büyük göstergesidir. Modern bakışta sanatın bu yüceleşen anlamından sonra postmodern bakışta anti-hiyerarşik bakışlarla (resim, heykel, çağdaş sanat uygulamaları önem sıralaması dahil olmak üzere) evrildiği bir süreç görülebilir (Yılmaz, 2013). Bu bakışa göre kalıcılıktan çok geçiciliği öne çıkaran bir anlayış yükselmiştir. Özellikle doğanın korunmasını içeren bakış açıları ile kalıcılık yerine geçici, süreç odaklı doğal organik boya veya yüzeylere odaklanıldığı görülmektedir. Ayrıca sanatçılar, yok olma evrimini kabul eden eğilimler içinde “eser” yerine “yapıt-ış” kavramı ile sanatı ve sanatçıyı yüce bir anlamdan “düşünce” “fikir” boyutunda sorgulama içeren geçici ama sürdürülebilir anlam odağında hareket etmişlerdir.

Bu bilgiler ışığında bu araştırmada Canan Tolon'un sanat uygulamalarında kalıcılık ve geçicilik bağlamında zamanı nasıl ele aldığını ortaya koymak amaçlanmıştır. Araştırmada Canan Tolon'un sanat uygulamalarında zamanı kalıcılık ve geçicilik bağlamında ele alarak nasıl bağlar kurduğu ve somutlaştırdığı, zaman bağlantısında nasıl sunduğu araştırma soruları çerçevesinde hareket edilmiştir.

### **Zaman Kavramı**

Zaman kavramının tarihte birçok felsefeci ve bilim insanı için merak konusu olduğu bilinmektedir. Zaman kavramı tanımlaması zor ve karmaşıktır. Zaman kavramı TDK'ye göre; "Bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre; hengam, vakit" ifadeleriyle tanımlanmaktadır. Zaman kavramı eski Türkçe'den yeni Türkçe'ye "sui", "sü" ifadelerinden sonra "su" "sularında" şeklinde kullanımlarıyla yer almıştır (Sertkaya, 2011; Kılıçlar, Şahin, 2020). Zaman ilk olarak olayları bir tür sırayla düzenlenmiş olma hali ile düzende ne olduğu ve nerede olunduğuna bağlı ve ikinci olarak olayların meydana gelişi, geçip gitme ve zaman içerisindeki değişiklik boyutunda anlamlandırılabilir. Bu iki olgu bağlamında zaman, saat ve takvim ile somutlaştırılmaktadır (Bardon, 2021). Ama zamanın sadece bu kavramlarla açıklanması yeterli bulunmamaktadır. Zaman kavramı Platon'dan Aristo'ya; Newton'dan Einstein'a ve sonrasında Kant'a, Deleuze'e, Bergson'a felsefi ve bilimsel açıdan farklı tanımlarda ele alınmıştır. Platon zamanı, an d olsa bile yine aktığı, Aristoteles ise değişim ve hareketle ilişkilendirerek her şey donarsa zamanın da donduğu; Newton mutlak zaman ve günlük zamanı birbirinden ayırılması şeklinde bakmaktaydılar (Hart-Davis, 2013). Kuramcılar bir açıdan zaman kavramını nesnelleştirmeye çalışırken bir diğer taraftan algısal olarak çeşitlendiğine yönelik görüşler ortaya koymuşlardır. Einstein'ın görelilik kuramı ise zaman ve mekânın göreliliğine bağlı sabit bir bakıştan söz etmek imkansızlığını vurgulamaktadır (Alp, 2015, Bahadır, 2023). Buna göre zaman, kişiden kişiye, mekân ile bağlama göre farklı bakış açılarından algılanabilmektedir. Bergson'a (1986) göre; zaman saatin rakamlarıyla bölünmüş, ölçülebilir bir mekân olarak soyut bir kavram değildir; onun bakışında zaman somut ve bilinç halinde oluştur ve yaratıcı bir gelişimi içerir. Bergson'da süre kavramı öne çıkar ve anın içinde geçmişin bilinç halleri ve geleceğin "sesleri" duyulur (Bergson, 1986).

Bergson'un anlayışında zaman ve süre doğrultusunda bellek kavramı ile ilişkiler kurulmaktadır. Bergson'a göre geçmiş ve gelecek zamana şimdideki bilinçli olunan "an"dan ulaşılmaktadır. Bergson'a göre süre gerçek, somut yaşanmış şimdiki zamandır. Çünkü şimdiki zaman bir süreyi işgal eder. Bu süre hem geçmiş hem de geleceğe yönelik eylem ve hareket birleşimi, şimdiki zamanın duyumu ve hareketi olan sistem içinde birleşik bir şekilde oluşur. Bergson bunun birleşmiş halini "duyumsal devindirici" olarak ifade eder (Bergson, 2007, s.103-104). Bergson'un anlayışına bağlı olarak Sayın'ın (2019) belirttiği gibi zaman, bir zorunluluk, bellek ise özgürlük olarak kabul edildiğinde bellek aracılığıyla zamanlar-arası bağlar kurma özgürlüğünün sağlanabildiği ifade edilebilir. Deleuze, fenomenolojik ve Bergsoncu bakışta zamanın çoklu sürelerle parçalandığı ve çeşitlendiği üzerinde durur (Akt. Bretkelly-Chalmers, 2019).

Zaman algısı ve tanımı toplumsal düzen ve çağın gerekliliklerine göre de şekillenmektedir. Zaman olgusu toplumlar açısından eski çağlarda doğaya eşdeğer açılımlar sağlarken günümüz sistemleri içinde para ve zaman ile eşleşmiştir (Giddens,

1994). Kapitalizme paralel gelişen teknolojiler zaman kullanımlarında hızlanma ve zamanın kullanım ve anlamındaki değişimi getirmiştir. Enformasyon çağı, toplumsal zaman algısında eş zamanlılık, zamansızlık gibi kavramları da ortaya çıkarmıştır ve ekonomi, kültür, siyaset, ideoloji ve mekân algısında etkileri göstermektedir (Karmaz, 2018).

### **Sanatta Zaman Kavramının Yeri**

Zaman hayatın önemli bir parçası olarak sanatın içinde de yerini almıştır. Sanatta zaman bir sembol, bir metafor, sürecin görsel betimlemesi veya sürecin kendisi olarak yer almaktadır. Sanatta zamanın farklı katmanları vardır. Sanatta zaman tek bir konu ya da tema değil, tekno-bilimsel değerlendirmeler, sosyopolitik rejimler, psikolojik koşullar, kayan kumlar ve değişen ortamlar tarafından gerektiği gibi şekillendirilen çağdaş yaşamların değişken zaman dokularına karışan çok boyutlu bir olgudur (Bretkelly-Chalmers, 2019, s.2). Özellikle çağdaş sanatta zaman sanatsal uygulamaların yapılış anlarında ve izlenme deneyimlerinde bir süreç olarak yer bulmaktadır. Ancak postmodern dönem öncesinde resimde zamanın mitolojik; doğaya bağlı, dinsel; dini figürlerin doğumları ve ölümlerine bağlı, modern dönemde; kişisel zaman dilimleri boyutunda ele alınmıştır. Postmoderne evrilen süreçte ise sanat yapıtlarında zaman-mekân kırılğan bir noktaya ulaşarak iki, üç boyuttan 4. boyuta evrilen şekilde ele alınmıştır. Böylece “eş zamanlı” “çok zamanlı” gibi zaman anlayışlarının başlangıç noktaları ortaya çıkmıştır (Yenişehirlioğlu, 1989,1990). Kübist sanatçılar farklı perspektifleri ele alış biçimleriyle zamanı farklı bakış açılarından ele alarak mekânı ters yüz etmişlerdir. Buna göre zaman ve mekân ayrılmaz olgular olarak çoklu bakışları ortaya çıkarmaktadır (Erdoğan, Yıldız, 2018). Bretkelly-Chalmers (2019) ise sanatın Bergson’un çokluklar kavramı ile tutarlı bir bakış sağladığını belirterek genel olarak sanatta zamanın basit, net (şeffaf olmayan) olmadığı, her zaman için zamanın birden çok hali ya da çoklu zamanları içeren karmaşık bir yapıda görülebildiği görüşünü ortaya koymaktadır. Sanatın yansıtmacı olduğu anlayışta bile zamanın bir parçası olduğu ve algısal boyutları içinde barındırdığı düşünülürse bu bakış haklı bir bakış olarak değerlendirilebilir.

Sanatta gerçek (somut) zamana en yakın örnekler gündelik yaşam ve doğa çerçevesinde ele alınmaktadır. Özellikle peyzaj uygulamalarında Empresyonistlerin ışığı kullanması zaman boyutunda ilişkileri ortaya koymaktadır. Natürmort ise ölü doğa olarak ifade edilen anlamı ile yaşam ve ölüme bağlar vermektedir. Natürmort işlerinde ışık ve zamanı toplumsal açıdan ortaya koyan Vincent Van Gogh’un “Günebakan” resimleri hem sanatçının resmi çizmesi gereken zamanı (güne bakanın çiçek halinden yemiş haline gelen çürüme süreçleri) hem de emeğe göndermeleriyle yorumlanabilmektedir (Leppert, 2009).

Çağdaş sanatta zaman, hazır nesnelere sanatın içinde yer almasıyla farklı bir boyuta taşınmıştır. Çağdaş sanatta zaman açısından belirli bir zaman diliminden söz etmek zordur. Çağdaş sanatta zaman, enstalasyonlar vb. çeşitli şekillerle yeniden kurgular veya simülasyonlar ile yeni mekanlar ve zamanı içine alan yeni katmanlar çerçevesinde ele alınmaktadır. Çağdaş sanatta aynı zamanda süreci içinde barındıran ve aynı zamanda izleyicinin doğrudan katılımını sağlayan bir anlayış vardır. Çağdaş sanatta ekoloji ve sürdürülebilirliği sorgulayan sanat çalışmalarında entropi kavramı zaman bağlantısında önemli bir kavram olarak yer almaktadır. Zaman felsefesi açısından entropi buzun

erimesi, suyun kaynaması, yumurtanın çatlaması, kumun kayması gibi fiziksel geri dönüşün imkânsız olduğu, geri alınamayan ve yeniden düzenlenemeyen dinamik süreçleri tanımlamaktadır. Buradaki durumlarda zaman sürekli bir değişimin geçişi şeklinde yorumlanabilmektedir (Bretkelly-Chalmers, 2019). Bu açıdan güncel sanat bağlamında da arazi sanatı, ekolojik sanat, çevre sanatı ve bilim sanat iş birliğinde doğanın içinde ve doğal yaşam döngüsünü ve geçen zamanı gösteren çalışmaların olduğu çok çeşitli örnekler görülebilmektedir.

### **Canan Tolon'un Sanatında Zaman ve Ötesi**

Canan Tolon, (1955-İstanbul) Edinburg Napier Üniversitesi Mimarlık lisans ve Berkeley Üniversitesi Mimarlık yüksek lisans mezunudur. Kaliforniya Emeryville ve İstanbul arasında yaşamını sürdürmektedir (Kazanç, 2024). Sanatçının sanat uygulamalarında kullandığı malzemeleri, tekniği ve içerikleri çok çeşitlidir. Tuval üzerine yağlı boya-akrilik çalışmalarına ek deneysel malzemeleri içeren (myler kâğıdı, ahşap panel, yağlı kalem, küf, su, kahve, çim tohumu, kıyafetler vb.) resimleri, enstalasyon kurguları, mekânları (ev mekânı) içeren çalışmaları bulunmaktadır. Sanatçının çalışmalarında varlık-yokluk, yaşam-ölüm, kalıcılık-geçicilik girift pek çok kavram karşıtlığı ve sorgulamalarının olduğu anlaşılabilir (Ceylan, 2022). Sanatçının çalışmalarında tek bir tema bağlantısı olmamakla birlikte ortak kavramsal bağlantılar kurulabilmektedir.

Tolon'un "yokluk manzaraları" başlangıçta saf geometrik soyutlama gibi algılansa da sanatçı uzun bir bakışla kent sahneleri ve yerleri içeren hayal gücü, hafıza aracılığıyla zamanı ve mekânı çok boyutlu olarak ele almaktadır. Sanatçının çalışmaları gerçekliğin zaman atlamalarının simüle edilmiş halleri gibi fotoğrafları andıran etkilere sahip çalışmalar olarak yorumlanmaktadır (Contemporary art magazine, 2014).

Tolon, çalışmalarında "zamanın geçişinin görsel kayıtları"nı ortaya koyar. Sanatçı kaydırma hareketleri ile şimdiden hareketle geçmişte kalan anı yakalar. Sanatçıya ait manzaralar sonsuz, tren penceresinden manzara görünümüleri ya da belgesel film makaralarından görünümüleri hatırlatırlar (Krugliak, 2012). Teknik uygulamalarında görülebilen kaydırma hareketleri ilham aldığı sanatçı olarak belirttiği Gerhard Richter'in fotoğraf etkisinde kaydırmalarına benzetilebilir. Sanatçı mimarlık eğitimi alması sebebiyle uzam, perspektif, ışık/gölge, üç boyutluluk, boşluk, volüm, mesafe, alan, çevre gibi pek çok kavram odağında ilgi alanlarını belirlediğini ve hızlı yapılaşmayı gözden kaçırmadığını belirtir (Tolon, 2024b). Sanatçı etkilendiği sanatçılar olarak Eva Hesse, Jean Dubuffet, Aleksandr Rodchenko ve László Moholy-Nagy, Francis Bacon'ı ifade etmektedir (Tolon, ty).

Tolon çalışmalarında farklı açılardan zamana ilişkin okumalar yapılabilmektedir. Bu kapsamda sanatçının ikilik yaratarak oluşturduğu çalışmalarında kalıcı ve geçicilik arasındaki sorgulamaları yapmak yerinde olacaktır.

### **YÖNTEM**

Araştırmada doküman incelemesi yapılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman incelemesi, bilgileri sağlayan yazılı dokümanların incelenerek olguların araştırılmasını sağlamaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2013). Dokümanlar, veri kaynağı olarak çeşitlenmektedir. Bu bağlamda bireysel yazılar, popüler dokümanlar, görsel

dokümanlar ve sanat eserleri de veri kaynakları olarak kullanılmaktadır (Merriam, 2013). Bu araştırmada, sanatçıya ait dokümanlar; kaynaklardan erişilmiş röportajlar, sanatçı hakkında yazılmış yazılar ve sanatçıya ait eserler ve eserlerine verdiği isimler irdelenerek bulgular analiz edilmiş ve temalar altında sunulmuştur.

## BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmadaki bulgular Tolon'un sanat uygulamalarında "Zamanlar-arasılık", "Süreç", "Zaman ötesi" başlıkları altında ele alınmıştır.

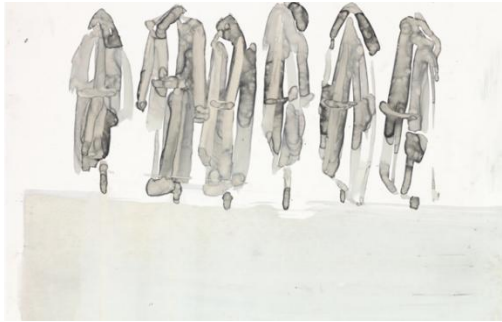
### Zamanlar-arasılık

Tolon'un işlerinde belleğe bağlı geçmiş-şimdi ve geleceği içeren zamanlar-arası geçiş öne çıkmaktadır. Sanatçıya ait çalışmalarda zamanlar-arasılık; şimdiden geçmişe ve şimdiden geleceğe yönelik görsel imgelemeler şeklinde kendini göstermektedir. Bir diğer taraftan sanatçı uygulamalarını sürecin bir parçası olarak yapılış anının geçişiyle "geçmişte kalan an" "geçmişin izi" olarak ele almaktadır.

### Bellek ve geçmiş

Sanatçı "Geçmişsiz gelecek" kitabında "bu beyazlığın içinde, ne geçmişi ne geleceği olan bu uyuşukluğun içinde on yılım akıp gitti" diyerek hatırlamakta güçlük çektiği zaman, nitelendiremediği bir boşluktan söz ederek başlar. Sanatçı çocukluğunda geçirdiği hastalığı sebebiyle kaçırdığı zamanı vurgular (Tolon, 2004). Sanatçının uygulamalarında geçmiş veya gelecek isimlendiremediği zaman dilimleri, hatıraları ve her daim şimdi ile bağlar kurmasını sağlayan belleği ön plana çıkar. Tolon'un sanatsal uygulamalarında bellek bağlantısında birçok açıdan kişisel tarihiyle ilişkiler bulunabilmektedir (Karacalı Annepcioğlu, Kurt, 2019). Sanatçının öz yaşamının izleri (özellikle hasta olduğu dönem) yaptığı işlerinin bir parçası olmayı sürdürmüştür. Sanatçı hastane yatağında yaptığı manzara imgelerinin gelecek resimlerini şekillendirdiğini ifade etmektedir. Bu açıdan geçmiş zaman çağrışımlarının geleceğin manzara görünümüne etki etmesiyle bellek bağlantılarını vurgulamaktadır:

"Hepsi, en ufak bir hareketle dağılır ve yenileri oluşurdu. Ben de bu sürekli değişen manzaraların bir parçasıydım. Bu kısa süreli ve devamlı olarak yok olma ile inşa edilme sürecindeki manzaralar, onlara çok dikkatli bir biçimde baktıkça, gelecekteki hatıraları aklıma kaydetmiş oluyordum. Bütün bunları şimdi yapıtlarımda görebiliyorum. Siyah-beyaz fotoğrafları andıran desenlerimde ve yağlıboya resimlerimde de kat kat imgeleri ve mimari kompozisyonları kullanmaya devam ediyorum" (Lewallen, 2009).



**Görsel 1.** Canan Tolon, "Geçmişsiz gelecek", Mylar üzerine mürekkep ve kalem, 27.9x35.6cm.

Kaynak: (Tolon, 1986-1999)

Sanatçı ilk dönemlerinde figür odaklı çalışmalara daha fazla ağırlık vermiştir ancak bu çalışmalarının figüratif soyutlamaları içeren özellikte oldukları söylenebilir (Görsel 1). Bir diğer açıdan geçmiş ve geçmişin izleri havada, suda, askıda bekleyerek geçen sürenin bıraktığı izlerle sanatçının işlerine yansımıştır. Bunlar bazen doğal sürecin parçası bazen kazara oluşan izler olarak geçmişin izleri çalışmalarda görünür kılınmıştır (Ezık, 2024). Buna göre geçmiş aslında geçmişte kalmamıştır, hem de geçmiş bugüne çok yakın olabilir.

Sanatçının geçmiş veya gelecek ile kurduğu bağlar aslında şimdisine denk düşen noktadan baktığı yeredir. Bergson imgeleşmiş olan geçmişin (anının) katışıksız “anı”dan farklı olduğunu belirtir ki imgelememiş anının duyumla ve şimdiki zamanla bir ilgisinin olmadığını vurgular (Bergson, 2007, s.106). Bergson’un bellek bağlantısında söz ettiği şimdiki zaman hem geçmişe hem geleceğe yönelmeyi gösteren duyumsal devindirici özellik sanatçının uygulamalarında yer bulmaktadır. Sanatçı şimdide imgeleştirdiği anılar ile geçmiş ve geleceğin ilişkisini şekillendirmektedir.

### Şimdiden geleceğe

Tolon’un işlerinde özellikle geleceğe dair izler ve imgeler de yorumlanabilmektedir. Sanatçı gelecek ile ilgili genellikle duyduğu kaygılardan söz etmektedir. Çalışmalarında Görsel 2’de olduğu gibi şehirlerin arkasında, kenarda bırakılan mekânlar görsel olarak görünür gibidir. Bu açıdan, “zamanı geçmiş mekânlar” bir yanıla gelecekte olabilecekler için de uyarıya benzemektedirler. Ama her haliyle şimdi odağından kurulan bağları temsil etmektedirler.



**Görsel 2.** Canan Tolon, Tıkırında Her şey, No:4, Tuval üzerine yağlıboya, 127x165 cm.  
Kaynak: (Tolon, 2005)

Fransızca makinelerin işleyişini andıran “her şey yolunda, iyi gidiyor” deyimini “tıkırında her şey” gibi makinelerin çarklarına atfeden bir anlamda ele aldığını belirten Tolon bu türdeki siyah beyaz çalışmalarıyla akıp giden, hızla geçen zamanı vurgulamaktadır:

“Artık durmak olanaksız. Enerji güçlü, üretimse en üst noktasında ve tüm bunların keyfini, petrolü cömertçe tüketen endüstri ülkeleri sürecektir. İntikam almaktaki kararlılığımız ve yitirilen yılları kazanma arzumuz, doğal kaynakların giderek kurumakta olduğunun farkına varmamızı engelliyor. Hızla iyileşmenin heyecanı

bize düşünüp tartmamız için zaman bırakmıyor, hele de gidişata ayak uydurma şansına nihayet sahip olabileceğimiz bir anda, ne pahasına olursa olsun” (Tolon, 2009).

Tolon’un çevresine duyarlı bir şekilde yaptığı bu yorumda gelecek için şu anda olunan noktayı işaret ettiği algılanmaktadır. Bergson’un vurguladığı gibi yakın gelecek eli kulağında bir eylem, uzam içinde “tehdit” ya da “vaat”, geleceği gösteren bir şema olarak algıyı sonsuzca anlama açık bırakır (Bergson, 2007, s.108). Tolon’un çevresinde gördüğü mekânlardan yola çıkarak şimdiden yakın geleceğe bağlarla ana odaklanmaya dikkati çekmektedir.

Tolon’un işlerinde gelecek bağlantısında günümüz zaman düzenine bakış olarak kahve taveleri ile yaptığı “Kaza eseri” (1996) işleri de dikkat çekicidir. Bu çalışmalarda geleceği şimdiye bağlamak için ilişkiler kurduğu zamansal bağlar vardır. Saybaşılı (2017, s.136-137) “Kaza Eseri” çalışmasını kahve tavelerinden yola çıkarak geleceği tahmin etmek için bakılan fallı ilişkilendirmektedir. Oysa bu tavelerin gelecekte daha çok şimdikiyi gösterdiğini belirtir. Tolon’un bu meçhul manzaralarını hem doğayı hem insanın üretmiş olduğu dünyayı kültürel/doğal çevrede anlamlandırmadaki kararsızlık adına karamsar bir eğilim olarak ele alır.

### “Süreç”

Tolon’un uygulamalarında, süreçten yararlandığı görülmektedir. Sanatçı süreci somutlaşmış görselleştirmelerin arka planlarında ya da izleyiciye sunduktan sonra çalışmanın dönüşümünün izlenmesi şeklinde kullanmaktadır. Bu çalışmalarda nesnelerin yaşam ile ilgili doğal süreç izlenimleri olmaktadır. Buna göre onun çalışmalarında zaman, geri döndürülemeyen bir sürecin parçası olarak entropi ve rastlantısallık süreçleriyle bağlar vermektedir.

### Entropi

Tolon’un uygulamalarında zamanla doğrudan ilintili olan entropi kavramı bağları hissedilmektedir. Sanatçı işlerinde daha çok yıkımla yapım arasında dönüşümden beslendiğini ortaya koysa da entropi ile ilişkileri gördüğünü de ifade eder:

“Robert Smithson’ın Spiral Jetty gibi büyük ölçekli toprak işleri hakkında bilgim vardı. Entropi yapıtlarımda temel bir nokta olmadığı için, önceleri benzerlik görmemiştim. Entropiden ziyade, hayatla ve hayatın varlığının meydana getirdiği dönüşümle ilgileniyorum. Odak noktam ister doğada, ister iç mekânda, ister sanayi ortamında olsun, çevrenin genel olarak bozulmasıdır. ... Çalışmalarımda çürüme ilk adımdır; başka bir deyişle, yapıtım çürümeden sonra başlar ve bazen ne zaman sona ereceği hakkında hiçbir fikrim olmaz” (Tolon, t.y.).

Onun çalışmalarında suyun yıkıcılığı (Görsel 3) ve çimen tohumları (Görsel 5-6) yaşam döngüsü zaman ve entropi bağlamında döndürülemez bir sürecin parçası olabilirler. “Havadan Sudan” sergisinde (Görsel 4) sanatçı süreç içinde suyun metallerle girdiği dönüşüm sürecinden ortaya çıkan izleri ortaya koyar. “Havadan Sudan” sergisi Pandemi dönemine göndermeler içererek toplumlar-arası iletişim kopuklukları hem de zamanın geçiciliğini göstermektedir (Ezık, 2024).

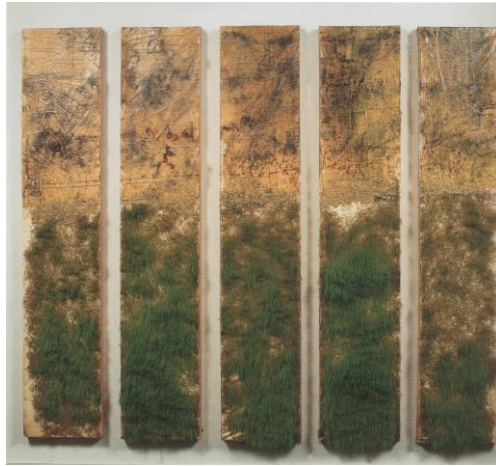




**Görsel 3.** Canan Tolon, Tuval üzerine pas ve pigment, her biri 35x35 cm.  
Kaynak: (Tolon, 1995)



**Görsel 4.** Canan Tolon, Havadan sudan 1, Tuval üzerine pas ve akrilik, 354,5x244 cm.  
Kaynak: (Tolon, 2023)



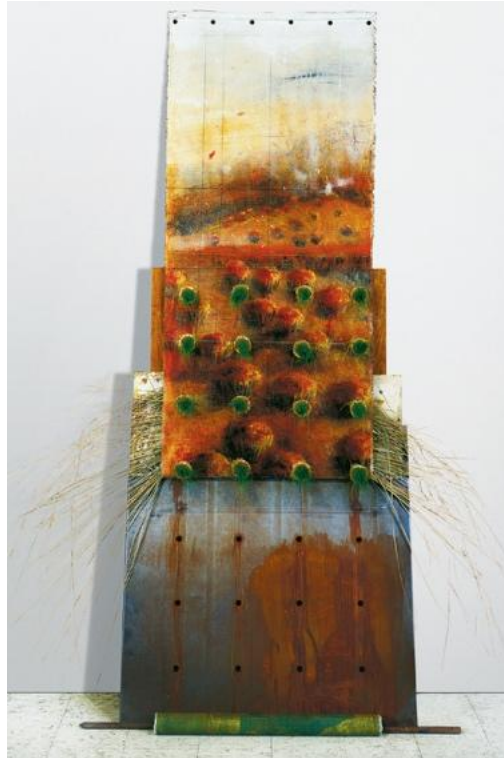
**Görsel 5.** Canan Tolon, İsimsiz, Giysi desenleri, balmumu, kahve telvesi, çimen, tuval üzerine akrilik, 183x198 cm.  
Kaynak: (Tolon, 1992)



**Görsel 6.** Canan Tolon, Baskı Altında, Yerleştirme, Bükülmüş paslı saçlar üzerine ot ve çelik, 10x243x61cm.

Kaynak: (Tolon, 1994)

Sanatçı enstalasyonlarında çim kullanımı gibi benzer uygulamaları tuval üzerinde de sürdürmektedir. Sanatçı, çimen ve tuvallerle ele aldığı natürmortlar serisinde sanat tarihindeki çürüme sürecini ele alan natürmort çalışmalarla benzerlik göstermektedir (Görsel 7-8). Ancak onun çalışmalarında bazen doğrudan bir çürüme ile süreç başlayabilmektedir. Sanatçı bu çalışmalarda gerçekten tuval üzerinde çim yetiştirdiğini ya da metallerle tuval üzerine baskılardan elde ettiği reaksiyonlar sonucunda manzaralar yaptığını belirtmektedir. Sanatçı büyüme, aşınma ve çürümenin boyutlarını göstermektedir. Sanatçı bu yönde su ve hava kirliliği gibi başka süreçleri de ele almayı hedeflediğini belirtmektedir (Tolon, t.y.).



**Görsel 7.** Canan Tolon, Natürmort, ot tohumları, tuvaller.

Kaynak: (Tolon, 1991)



**Görsel 8.** Canan Tolon, İsimsiz, Tuval üzerine cam, çim, akrilik.

Kaynak: (Tolon, 1990)

Ayrıca sanatçının uygulamalarını izleyicilere sunduğu mekânlarda geri döndürülemez süreç devam etmektedir. Sanatçı galeriye ıslak tuvaler ya da ot gibi canlı maddeler sokarak “temiz” “klinik” bir çevrede doğal süreçleri devam eden bu objelerle yok olmaya evrilen süreci odak aldığını belirtir (Tolon, t.y.).

Sanatçı, zamanın geçiciliği konusunda, doğal malzemelerin geçirdiği bir süreçten yararlanması yanında “Hasar” adlı serisinde sanat eserlerinin geçirdiği süreç odaklanmaktadır. Buradaki bakışta doğal süreçlerin sanat eserleri üzerindeki etkileriyle hasara uğramasından doğan çalışmaların sergileme imkânı bulması ile sonuçlanmaktadır. Ceylan, (2022, s.15)’a göre “...Canan Tolon’un kalıcılık ve ölümsüzlük peşinde “sanatçı” egosuyla yaşamla barışık alter egosu arasındaki aşk ve nefret ilişkisini taşıyabilecek çerçeveyi sunacaktı”. Sanat Yapmak-Yapmamak, Varoluş-Yaşamak-ölmek gibi kavramların tartışmasında sanatçının ve sanat eserlerinin geçiciliğini de bu sergisindeki çalışmalarıyla göstermektedir.

### **Rastlantısallık**

Canan Tolon’un çalışmalarında rastlantısallık öne çıkar. Tesadüflerin zamanla olan bağıntısı yok gibi görünse de süreç içinde gelişen olaylar dizisi olarak bakılırsa zamanı destekleyen ve sorgulamaya açık bir bakış için destekleyici bir özellik olduğu ifade edilebilir. Tolon, Dadaist anlayışın, kullandığı “rastlantı”yı sürece, açığa bırakma eylemiyle canlı ve bozulabilen malzemelerle işlerinde kullanır (Kızıllı, 2020). Sanatçının rastlantısallığı kullanması süreçte gerçekleşen yani zamanın içinde kendi yolunu bulması açısından entropi ve zaman ile kesişir. Francis Bacon, Duchamp ve Man Ray gibi sanatçılardan rastlantısallık boyutunda etkilendiğini belirtir. Francis Bacon’un bir fırça darbesi ya da bir lekeden yola çıkarak sürüklendiği durumdan etkilendiğini vurgular. Kendi sürecine bakarak pasla yaptığı işlerini örnek verir. Sanatçı bu işlerinde hava koşulları mineral ve asit oranlarına göre değişen etkenlerin olduğunu ve her sonucun rastlantılarla şaşırtıcı ve heyecan verici olduğunu vurgular (Tolon, t.y.).

### **Zaman Ötesi**

Tolon yapıtlarında gerçeklik ve gerçek olmayan arasında bir mekân algısı ile zaman ötesinde peyzajlar ortaya koymaktadır. Bu çok boyutluluk ve izleyicilerin çoklu bakış açıları ile yeni anlamlar yaratmalarına açık kapı bırakmaktadır.

## Yokluk Peyzajları

Tolon “yokluk manzaraları” ile hayal gücüne, belleğe ve zamansal ilişkilere bağlanan çeşitli boyutları içeren mekânların görsel araştırmalarını ortaya koymaktadır. Bu işler soyut ama gerçek ile ilişki kuran bir yanılsamanın çok boyutlu zaman ve mekânı içeren kent manzaraları olarak betimlenmektedir (Von Linten Gallery, 2014). Sanatçı, zaman ve mekân olarak çalışmalarında doğrudan belirli bir yere atıf yapmaktan kaçındığını belirtmektedir. Buna bağlı olarak hayalet kentler, savaş alanları, terk edilmiş peyzaj vb. bir başka deyişle yokluğu ele aldığını vurgulamaktadır. “Bu, yalnızca savaşın tahrip ettiği alanlarda değil, kullanılmaktan ya da yoksunluktan iflas etmiş görüntülerde de hissettiğiniz türden bir yokluk” diyerek yokluğun tanımını da başka bir alana çekmiştir (Tolon, t.y). Canan Tolon, bu yokluk manzaralarında saatlerle tanımlanamayacak zaman ötesi bağlamda yerleri göstermektedir. Tolon’un yapıtları günümüzün araçlarıyla yapılmış olan çağdaş manzaralar olarak insan makine tahakkümünü ters yüz eden doğanın var oluşunun betimlenmesi olarak ele alınabilirler (Kızıl, 2020).



**Görsel 9.** Canan Tolon, Kaza eseri, Myler üzerine siyah boya, 56 x 43 cm.

Kaynak: (Tolon, 1995).

Sanatçı myler kâğıdı üzerine yaptığı çalışmalarda zamanın ve mekânın yoklukla ilişkilenen boyutunu görselleştirmiştir. Ayrıca, sanatçının çalışma tekniği, yüzeyi ne olursa olsun aidiyetsizlik mekânları olarak ev olmayan, henüz terkedilmiş ya da yerleşmeye uygun olmayan özelliklere sahiptirler (Saybaşı, 2016). Bu anlamda da sanatçının çalışmaları terk edilmiş özellikleriyle gerçek bir zaman boyutundan uzak veya zamanın ötesinde (doğrudan bir zaman dilimine atıfta bulunmayan) yok oluşa doğru gidişin somutlaşmış halleri olarak nitelendirilebilirler.

İngilizce “Time After Time” olan zamanın geçişini odak aldığı sergisinde ise siyah beyaz tekrarlanan çizgiler ve lekeler aracılığıyla bir illüzyon hissi yaratarak izleyiciye sunar (İzmirli, 2019). 1980’lere ait bir şarkıdan gelen “Time after time” ismine bağlı bu işte çizgiler, lekeler ve izler duvarlar boyunca sürmektedir. Buradaki eser bir müzik notası, dijital bir çıktı ya da grafiksel bir çıktı ya da yatay şekilde şehir manzarasının jeolojik katmanları mı ne olduğu belirgin değildir (Polomar, 2014). Yapıtın zamanın geçişini içeren ismi 1980 tarihli bir müzik eseri ile göstergeler-arası bir ilişkiyi göstermektedir. Ayrıca izleyiciyi zamanlar-arası bir boyuta çekmektedir. Bir diğer açıdan

ise mekânların müziğin grafiksel çıktısı gibi görünmesi ve bir o kadar kent peyzajı andırması algıyı zaman ve mekân doğrultusunda yine zaman ötesinde bağları götürmektedir.



**Görsel 10.** Canan Tolon, Tekrar Tekrar. Kil levha üzerine yağlıboya, 125 panel. (95 panelden oluşan üç duvarı kaplayan siyah beyaz eser).  
Kaynak: (Tolon, 2012).

### Çok boyutlu mekânlar

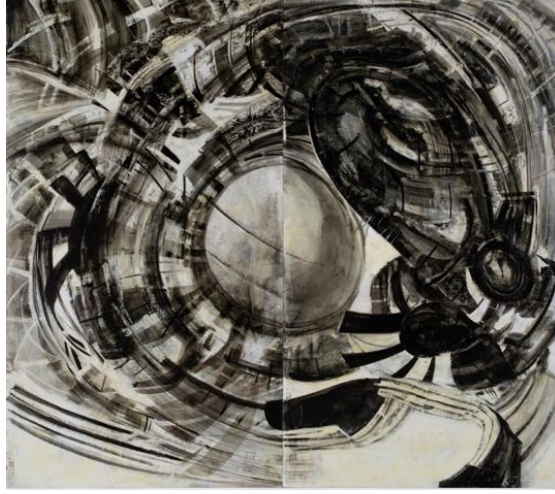
Sanatçı resimlerinde ve enstalasyonlarında çok boyutlu mekânlara bağlı perspektif algıları yaratmaktadır. Bunlar aslında Picasso'nun çok bakışlı kolajlarına benzer üç boyutlu form özellikleri taşıyan enstalasyonlar ya da resimler olarak tanımlanabilirler. Bu mekânların çok boyutlu olması sebebiyle farklı zamanları birleştirdikleri görülmektedir. Parça parça birleşimler sebebiyle kopmuş zamanlar ve zamansızlık ya da zamanın ötesindeki bir algıdan söz edilebilir. Sanatçı bu çalışmalarda yerleri hapsolmuş ve tecrit edilmişliği gösteren yerler olarak hapisane, tımarhane vb. geniş siyasi perspektifler olarak ele aldığını vurgulamaktadır. Bu çalışmasında (Bkz. Görsel 11) doğadan bağların kopuşu ve yıkımını, kurgular olmadan görülememesi durumu ile ortaya koymaktadır (Tolon, t.y). Bir diğer taraftan Francis Bacon'ın tecrit mantığı onun yapıtlarında kendini göstermektedir. Çünkü bu işlerde sanatçı sıkışmış ve sınırları olan alanlar yaratmaktadır.



**Görsel 11.** Canan Tolon, Acil Çıkış, Aynalar ve merdivenler, 230x120x150cm.  
Kaynak: (Tolon, 2007).

Sanatçının enstalasyon olarak kurulumunu sağladığı “Acil Çıkış” çalışması tavan ve zemine yerleştirdiği aynalar ve merdivenler çok boyutlu bir inşadan oluşmaktadır (Bkz. Görsel 8). Bu çalışmada Tolon aynalar ve duvarlar arasında merdivenlerle göz yanılısı ile yanıltıcı, imkânsız mekânlar yaratarak yıkım stratejisini kullanır (Saybaşı,

2016). Sanatçının bu çalışmasında tuvalde kullandığı çoklu mekân yaratma durumunu farklı malzemelerle ortaya koymuştur (Bkz. Görsel 11 ve 12). Bu çalışmada Bergson'un zaman-süre kavramının sağladığı fikir bağlantısında aynalarla 4. boyuta geçişin sağlanmaya çalışıldığı söylenebilir. Picasso'nun Amroise Vollard'ın Portresi'ne (1920) bakış ile aynaya bakış benzer olur ki böylece tuval yüzeyinden gerçekliğe giden noktalar ortadan kalkarak saf bir soyutlama ortaya koyulur. Buna göre gerçeklik ortadan kaldırılarak aslında gerçekliğin farklı anlamlarına ulaşma amacı mümkün kılınmış olur (Kızıl, 2020).



**Görsel 12.** Canan Tolon, Tunnel Vision 4, Tuval üzerine yağlıboya, diptik, 290x165 cm (her biri)

Kaynak: (Tolon, 2022)

### **İzleyiciler için çok zamanlılık**

Tolon'un çalışmalarında izleyiciler çeşitli anlamlar çıkarabilmektedirler. Sanatçı çalışmalarında çok çeşitli malzeme kullanmakla birlikte fotoğraf, baskı, kolaj tekniği kullanmadığı halde tesadüfi görüntülerin bu malzeme ve teknikleri çağrıştıran etkiler uyandırdığını belirtmektedir. Bu durumu gözün bir şeyi görme ihtiyacı, bir mekân veya bir çevre çağrıştıran hali ile kişilerde algı çeşitlenmesi olarak ele almaktadır. Ayrıca amacının da uzun bir bakış süresi ve fazla bakış açıları yaratmak olduğunu ifade etmektedir (Tolon, 2024a, Levallen, 2009). Bu durum sanatçının izleyiciler açısından zaman boyutunda çoklu perspektiflere erişmesi için bir süre ile zamanın ötesinde geçmiş-gelecek farklı açılardan bağlar kurma beklentisini göstermektedir. Sanatçıya ait bu peyzajlar izleyiciyi kendine çekerek içsel duygu ve duyularla kendi yorumları ve kendi kişisel tarihlerini düşünmeye itmektir (Krugliak, 2012). Bu noktada sanatçının kendi zamansal boyutları içinde çoklu bakışa ulaştığı gibi izleyicilerin de yapıtları izlerken çok boyutlu bir zaman algısı yaratarak zamansal atlamalar sağlayabileceği söylenebilir. Bu açıdan sanatçıya ait işler her kişinin kendi yaşamları ve izlediği yapıtlar sentezinde yeni gerçeklikler oluşturabilecekleri bir yol sağlamaktadır.

### **SONUÇ VE ÖNERİLER**

Tolon'un çalışmaları zaman boyutunda incelendiğinde kalıcılığa karşılık geçiciliği vurguladığı görülmektedir. Sanatçının yapıtlarında zaman şimdi üzerinden geçmiş ve gelecek ile bağlar sağlamaktadır. Bu anlamda geçmiş bağlamında kişisel yaşantısı özellikle çocukluk deneyimleri imgelemine etkilerken, gelecek ile kurduğu

bağlarda yaşanan yer-mekân üzerinden toplumsal çıkarımları içeren anlamlar ortaya koymaktadır. Sanatçının yapıtlarının önemli bir parçasının uygulama, teknik ve sergileme boyutunda süreçleri içerdiği, bunların entropi ile bağların kurulabildiği yok oluş döngüsü içinde ele aldığı görülmüştür. Sanatçının zamanlar ötesi çağdaş yaşam gerçeklikleri ve gerçek olmayan arasında yokluk ve çok boyutlu bakışlar açısından yapıtlarını ortaya koyduğu ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak Tolon, zamanı mekânlarla bütünleştirerek parçalanmış zaman dilimleri olarak bir araya getirmekte ve yeni gerçeklikler ile anlam, zaman, mekân bakımından çoklu bakışa açık uygulamalar ortaya koymaktadır. Bu araştırmanın zaman ve mekân, kalıcılık ve geçicilik bağlamında sanatsal sorgulama yolları için somutlaşmalar sağlayabileceği umulmaktadır. Daha ileri araştırmalar için benzer yolları izleyen sanatçıların zamanı ele alış biçimlerinin irdelenmesi önerilmektedir.

### **Etik İlkeler**

Bu araştırma etik kurul izni almayı gerektirmemektedir.

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Çalışma tek yazar tarafından hazırlanmıştır.

### **Çatışma Beyanı**

Çalışma kapsamında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması yoktur.

### **KAYNAKÇA**

- Alp, K. Ö. (2015). Postmodern resimde zaman-mekân temsili, FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 20, 317-333.
- Bahadır, A. (2023). Enstalasyon sanatında kurgusal zaman-mekân; eşzamanlılık. Kesit Akademi Dergisi, 9(34), 199-217.
- Bardon, A. (2021). Zaman felsefesinin kısa tarihi, Çev. Özgür Yalçın, Türkiye İş Bankası Kültür. Orijinal basım tarihi: 2013.
- Bergson, H. (1986). Yaratıcı tekâmül, Çev. M. Şekip Tunç, M.E.B.
- Bergson, H. (2007). Madde ve bellek, Dost. Orijinal basım tarihi: 1939.
- Bretkelly-Chalmers, K. (2019). Time, duration and change in contemporary art: beyond the clock, intellect, Limited ProQuest Ebook Central <http://ebookcentral.proquest.com/lib/anadolu/detail.action?docID=5629773>.
- Ceylan, E. (2022). Canan Tolon Hasar, Arter Yayınları. [https://books.google.com.tr/books?id=9tnEEAAQBAJ&pg=PA7&hl=tr&source=gbs\\_toc\\_r&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=9tnEEAAQBAJ&pg=PA7&hl=tr&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false)
- Contemporary art magazine, (2014). Canan Tolon: LIKE. <http://thisistomorrow.info/articles/canan-tolon-like>
- Dilber, K. C. (2019). Zamanın belleğine bir bakış, *İdil Sanat Dergisi*, 8, 55. <http://doi.org.10.7816/idil-08-55-03>
- Erdoğan, E., Yıldız, Z. (2018). Zaman ve mekân kavramları arasındaki paradoksal ilişkinin “Bulut atlası” filmi üzerinden okunması, METU JFA, 35(1) 1-25, <http://doi.org//4305/METU JFA.2018.11>.

- Ezik, A. (2024). Bir Hakikatin peşinde; Havadan sudan şeyler, <https://argonotlar.com/bir-hakikatin-pesinde-havadan-sudan-seyler/>
- Giddens, A. (1994), *Modernliğin Sonuçları*, Çev. E. Kuşdil, Ayrıntı.
- Hart-Davis, A. (2013). *Zaman kitabı zamanın gizemi nedir, nasıl ilerler, nasıl ölçeriz?*, Çev. Cem Duran, NTV yayınları. Orijinal Basım Tarihi: 2011.
- Harvey, D. (2019). *Postmodernliğin durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis.
- İzmirli, A. (2019). “Canan Tolon sen söyle diyor: Her yorum öznel hiçbir yanlışı değil.” <https://www.diken.com.tr/canan-tolon-sen-soyle-diyor-her-yorum-oznel-hicbiri-yanlis-degil/>
- Karacalı Annepcioğlu, H.; Kurt, C., (2019). Bellek ve sanat ilişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan, *Art-Sanat*, 12, 223-241. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0019>
- Karmaz, E. (2018). Zaman kavramının dönüşümü, *Toplum ve Kültür Araştırmaları*, 2, 69-86.
- Kılıçlar, A., Şahin, A. (2020). Zaman kavramına bir bakış: Boş olan zaman mıdır yoksa insan mı?, *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 8(3), 2253-2276.
- Krugliak, A. (2012). Canan Tolon Installation: Time After Time, <https://events.umich.edu/event/10376>
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü İmgelerin toplumsal işlevi*, Ayrıntı Yayınları, Orijinal basım tarihi: 1996.
- Lewallen, C. (2009). “Canan Tolon ile söyleşi”, Edt. Deniz Artun, İçinde Resme Bakan Yazılar II, *Resme Bakan Yazılar*, Galeri Nev.
- Merriam, S. B. (2015). *Nitel araştırma Desen ve uygulama için bir rehber*. Jossey-Bass. Orijinal basım tarihi: 2009.
- Polomar, M. K. (2014), Canan Tolon: Sidesteps, <https://www.studiointernational.com/canan-tolon-sidesteps-at-parasol-unit-london>
- Sayın, M. (2019). “Bellek” ve “Zaman” kavramları ışığında Modiano'nun en uzağından unutuşun adlı yapıtına genel bakış”, *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(1): 1425-1433
- Sertkaya, O. F. (2011). Kelime dağarcığımızdan: Vakit/Zaman/Çağ bildiren ifadelerde kullanılan sularında kelimesinin etimolojisi, *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*, 7(10), 121-128.
- Saybaşı, N. (2017). *Sanat sahada görsel kültür çalışmalarında etnografik bilgi*, Metis.
- Tolon, C. (2024a). *Canan Tolon ve gizli yaşamın süreçleri* [Röportaj]. Art Column: Ümmühan Kazanç. <https://artcolumn.com.tr/canan-tolon-ve-gizli-yasamin-surecleri/>
- Tolon, C. (2024b). *Canan Tolon boğazdaki balıklar tükenmeden*, [Röportaj] Fashion and travel <https://fashiontravelmagazine.com/canan-tolon-bogazdaki-baliklar-tukenmeden/>
- Tolon, C. (2007). Acil Çıkış, Aynalar ve merdivenler, 230x120x150cm. <http://www.canantolon.com/EXHIBITIONS/ExhibitionEmergency/emergExit9.html>
- Tolon, C. (2009). *Her şey tıklarında*, Edt. Deniz Artun, İçinde Resme Bakan Yazılar II, Galeri Nev.
- Tolon, C. (2004). *Geçmişsiz gelecek*, Norgunk.



- Tolon, C. (t.y.). Canan Tolon ile söyleşi, <https://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/2000/10/Interview-with-Canan-Tolon-%C4%B0pek-Duben.pdf>
- Tolon, C. (1986-1999). “Geçmişsiz gelecek” [Özgün Eser]. <https://www.artsy.net/artwork/canan-tolon-futur-impairfait>
- Tolon, C. (2005). Tıkırında her şey, No:4, [Özgün Eser]. <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artworks/9507-canan-tolon-tikirinda-her-sey-no.4-2005/>
- Tolon, C. (1955) Tuval üzerine pas ve pigment, [Özgün Eser]. <https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/canan-tolon-zamanin-izlerini-gosteriyor>
- Tolon, C. (2023). Havadan Sudan 1, [Özgün Eser]. <https://argonotlar.com/bir-hakikatin-pesinde-havadan-sudan-seyler/>
- Tolon, C. (1992). İsimsiz, [Özgün Eser]. 2016, Küratör: Çelenk Bafra ve Paolo Colombo "Gidene Kadar: Doğa ve Sürdürülebilirlik Üzerine Bir Sergi" sergi kataloğu, [https://www.khi.fi.it/en/aktuelles/veranstaltungen/2020/12/Roots\\_in\\_Resistance\\_Vegetal\\_Life\\_in\\_the\\_Contemporary\\_Ecoart\\_Practices\\_from\\_Turkey.php](https://www.khi.fi.it/en/aktuelles/veranstaltungen/2020/12/Roots_in_Resistance_Vegetal_Life_in_the_Contemporary_Ecoart_Practices_from_Turkey.php)
- Tolon, C. (1994). Baskı altında- Under pressure, yerleştirme, [Özgün Eser]. <https://www.galerinevistanbul.com/artworks/9495-canan-tolon-under-pressure-1994/>
- Tolon, C. (1991). Natürmortlar serisinden, [Özgün Eser]. <https://www.mackasanatgalerisi.com/2021oncesiturkce/Exhibitions/Canan-Tolon-1990--1991-0>
- Tolon, C. (1990). İsimsiz, [Özgün Eser]. <https://www.artsy.net/artwork/canan-tolon-untitled>
- Tolon, C. (2022). Tunnel Vision 4, [Özgün Eser]. [https://dirimart.com/Artists/Canan\\_Tolon/26](https://dirimart.com/Artists/Canan_Tolon/26)
- Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/>
- Von Linten Gallery (2024). Canan Tolon, <https://1995-2015.undo.net/it/mostra/182736>
- Yenişehirlioğlu, F. (1989-1990). Ankara Vakkoroma kültür matinelere ve Ankara- Urartu Sanat Galerisi, [Konuşma Metni]. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1322/98762.pdf?sequ>
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*, Ütopya.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin.

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

Clocks and calendars are often used to agree on time. Since they exist to ensure a social order, they are generally accepted without question. Time has also taken its place in art as an important part of life. Time in art takes its place in many fields of art from cinema to literature and visual arts. In art, time can somehow take place as a symbol, a metaphor, a visual description of the process. On the other hand, time has found a place as a process in the moments of artistic practices and viewing experiences.

Time in art also brings a relationship with the permanence and transience of work. Although art does not have a problem of permanence at the beginning, it focuses on permanence in the following process. In this respect, technical permanence in art involves aiming to provide durability for a longer period with better material. In this respect, the artist's permanence also manifests itself with the aim of gaining a place in the history of art and ensuring its continuity. The 'sublime' position of art and the artist with the modern perspective is the biggest indicator of this permanence. After this sublimated meaning of art in the modern view, a process can be seen in which it evolves with anti-hierarchical views in the postmodern view. According to this view, an understanding that emphasizes transience rather than permanence has risen. Especially with perspectives involving the protection of nature, it is seen that the focus is on temporary natural organic paints or surfaces instead of permanence. In addition, artists, with their tendencies that accept the evolution of extinction, have drawn art and the artist from a sublime meaning to a temporary but sustainable meaning focus that includes questioning in the dimension of 'thought' 'idea' with the concept of 'work-work' instead of 'work'.

### **Method**

In this research, Canan Tolon's artistic practices are based on the research questions of how she establishes and concretizes connections by considering time in the context of permanence and transience and what kind of a process she presents in the connection of time. In the research, the documents belonging to the artist were analyzed. Document analysis, one of the qualitative research methods, analyses written documents that provide information. In this research, the documents belonging to the artist; interviews accessed from the sources, articles written about the artist and the works of the artist and the names he gave to his works were analyzed and the findings were analysed.

### **Findings**

In the works of the artist, it has been observed that time is handled with ties with the past and the future through the present. It has been revealed that an important part of the artist's works includes entropy and randomness processes in the dimension of application, technique and exhibition, and that the artist reveals his works in a tendency in terms of absence and multidimensional perspectives between the realities of contemporary life and the unreal. In the research, it was revealed that the artist has a timeless understanding of the cyclicity of time and the cyclicity of time by addressing the process in terms of now-past, now-future ties and inter-temporal ties, technique and application, and with his works including absent landscapes and multi-dimensional spaces.

### **Conclusion and Discussion**

As a result, Canan Tolon integrates time with spaces and brings them together as fragmented time periods and creates works open to multiple perspectives in terms of new realities and time of meaning. When Canan Tolon's works are analyzed in terms of time, it is seen that she constantly emphasizes transience in contrast to permanence. It is hoped that this research can provide concretizations for artistic ways of questioning in the context of time and space, permanence and transience. For further research, it is suggested to analyse the ways in which artists who follow similar paths deal with time.

**BELGESEL FOTOĞRAF SANATINDA TEMEL DUYGULARIN ANLAM  
İNŞASINDAKİ ROLÜ ÜZERİNE**

*The Role of Basic Emotions in the Construction of Meaning in Documentary  
Photography Art*

Yavuz Alkaya<sup>1</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<i>Araştırma Makalesi</i>  <i>Gönderilme:</i> 9 Ocak 2025 <i>Kabul:</i> 11 Şubat 2025 <i>Yayın:</i> 25 Şubat 2025  <i>Anahtar kelimeler:</i> Belge, Belgesel, Fotoğraf, Belgesel fotoğraf, Temel duygular	Belge, gerçekliğin izlerini kayıt altına alarak tarihsel ve toplumsal bağlamda bilgi aktarımını mümkün kılmaktadır. Belgesel fotoğraf ise bu işlevi, görsel hikâye anlatımıyla birleştirerek temel duyguları izleyiciye aktaran güçlü bir ifade aracı olarak öne çıkmaktadır. Fotoğrafın belgesel doğasını ve temel duyguların fotografik anlatımla nasıl ifade edilebileceğini inceleyen bu araştırmanın amacı, belgesel fotoğraf sanatında temel duyguların anlam inşasındaki rolünü ortaya çıkarmaktır. Paul Ekman'ın (1993) "yedi temel duygu" kuramı (mutluluk, üzüntü, korku, öfke, şaşkınlık, iğrenme ve küçümseme) makalenin kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Araştırma, nitel analiz yöntemine dayanmaktadır. Çalışmada, uluslararası düzeyde tanınmış belgesel fotoğrafçıların eserlerinden seçilen örnekler, eser analizi yöntemiyle incelenmiştir. Veri toplama sürecinde literatür taraması ve görsel materyallerin analizi bir arada kullanılmıştır. Literatür taraması, belgesel fotoğraf ve temel duygular alanındaki bilgi birikimini ortaya koymak ve daha önce yapılmış çalışmaları değerlendirmek için tercih edilmiştir. Görsel analiz, temel duyguların kültürel ve evrensel boyutlarını anlamak ve fotoğrafların izleyiciler üzerindeki etkisini değerlendirmek için yapılmıştır. Araştırma bulguları, belgesel fotoğrafın temel duyguları aktarırken izleyicilerde empati yaratmada etkili bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Temel duyguların evrenselliği, fotoğrafın farklı kültürel bağlamlarda dahi izleyicilerle duygusal bağ kurmasını sağlamaktadır. Belgesel fotoğrafın temel duyguları ifade etmedeki rolü hem görsel hikâye anlatıcılığı hem de sanatsal ifade biçimi açısından yeniden değerlendirilmiştir. Bulguların, belgesel fotoğrafın sanatsal ve toplumsal işlevlerinin anlaşılmasına küçük de olsa bir katkı sunacağı öngörülmektedir.
Article Information	Abstract
<i>Research Article</i>  <i>Received:</i> January 9, 2025 <i>Accepted:</i> February 11, 2025 <i>Published:</i> February 25, 2025  <i>Keywords:</i> Document, Documentary, Photography, Documentary photography, Basic Emotions	A document records traces of reality, enabling the transmission of knowledge within historical and social contexts. Documentary photography, combining this function with visual storytelling, emerges as a powerful medium that conveys basic emotions to its audience. The purpose of this study, which examines the documentary nature of photography and how fundamental emotions are expressed through photographic narration, is to uncover the role of fundamental emotions in the construction of meaning within the art of documentary photography. Paul Ekman's (1993) theory of "seven basic emotions" (happiness, sadness, fear, anger, surprise, disgust, and contempt) forms the theoretical framework of the article. The research is based on qualitative analysis methods. Selected works by internationally renowned documentary photographers were analyzed using the method of artwork analysis. During the data collection process, literature review and visual material analysis were utilized together. The literature review aimed to reveal the existing body of knowledge on documentary photography and basic emotions while evaluating previous studies. Visual analysis was conducted to understand the cultural and universal dimensions of basic emotions and assess the impact of photographs on viewers. The findings reveal that documentary photography is an effective tool for creating empathy in its audience while conveying basic emotions. The universality of basic emotions allows photographs to establish an emotional connection with viewers, even in different cultural contexts. The role of documentary photography in expressing basic emotions has been reevaluated from the perspectives of visual storytelling and artistic expression. It is anticipated that these findings will provide a modest contribution to understanding the artistic and social functions of documentary photography.

**Kaynak/Cite:** Alkaya, Y. (2025). Belgesel fotoğraf sanatında temel duyguların anlam inşasındaki rolü üzerine. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 101-119.

 **iThenticate**  
**İntihal / Plagiarism**

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Bağımsız Araştırmacı, yvzalkaya@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2521-3315

## GİRİŞ

Fotoğrafın en önemli işlevlerinden biri, olayları ya da durumları belgelemektir. Zaman içinde bu işlev, kendine özgü bir disiplin haline gelip “belgesel fotoğraf” olarak adlandırılmıştır (Akdağ, 2022, s.3). Zira fotoğraf, belge olarak kullanılmaya son derece elverişli bir araçtır. Fotoğrafın doğasında bulunan bu belgeleme işlevi, gerçeği kaydetme ve onu zamansız bir şekilde izleyiciye sunma kapasitesidir (Oral, 2011, s.24). Bu bağlamda, belgesel fotoğraf hem bilginin aktarımı hem de sanatın ifade gücü açısından etkili bir mecradır. Belgesel fotoğrafın en dikkat çekici özelliklerinden biri, insan deneyimini ve duygularını yalın ve çarpıcı bir şekilde yansıtmaya yeteneğidir.

Paul Ekman’ın (1993) “yedi temel duygu” kuramı (mutluluk, üzüntü, korku, öfke, şaşkınlık, iğrenme ve küçümseme) ışığında, belgesel fotoğraf sanatında duyguların hem evrensel hem de kültürel bağlamlarda nasıl ifade edildiği önemli bir araştırma konusu haline gelmiştir. Bu temel duygular, belgesel fotoğrafın hikâye anlatıcılığıyla harmanlandığında, izleyicilerin olaylara ve bireylere empatik bir şekilde yaklaşmasını kolaylaştırmaktadır. Çünkü yüz, bir dil gibi işlev görerek, toplumsal yaşamın her boyutunda simgesel anlamlar taşımaktadır. Yüzdeki ifadeler, insanın iç dünyasını ve toplumsal kimliğini yansıtan göstergelerdir (Le Breton, 2018, s.109).

Araştırmada, belgesel fotoğraf sanatında yedi temel duygunun görsel temsil yoluyla nasıl bir anlatı oluşturduğu ve bu bağlamda insan deneyimlerinin nasıl belgelendiği incelenmiştir. Çalışmada, Paul Ekman’ın (1993) yedi temel duygu kuramı bağlamında, evrensel nitelik taşıyan bu temel duyguların fotoğraf aracılığıyla nasıl yansıtıldığı, bu yansımaların kültürler arası farklılıklar gösterip göstermediği, son olarak bu durumun belgesel fotoğrafın izleyici üzerindeki etkisiyle ilişkisi derinlemesine ele alınmıştır. Özellikle, temel duyguların evrensel bir dil olarak kullanıldığı bu görsel anlatıların, izleyicilerin empati geliştirmesini ve fotoğrafa konu olan bireyler ya da olaylarla duygusal bir bağ kurmasını nasıl mümkün kıldığına dair sorulara yanıt aranmıştır. Belgesel fotoğrafın sanat ve belgeleme işlevleri arasındaki sınırların giderek daha geçirgen hale geldiği günümüzde, bu sorulara verilen yanıtların hem teorik hem de pratik açılardan ufakta olsa bir katkı sunması beklenmektedir.

## YÖNTEM

Araştırma, belgesel fotoğrafın temel duyguları nasıl yansıttığını incelemek amacıyla gerçekleştirilmiş ve nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analiziyle ele alınmıştır. Çalışmanın ilk aşamasında, odaklanılan temel kavramlar ve anahtar terimler tespit edilmiş; bu terimler doğrultusunda akademik veri tabanları, kataloglar ve diğer ilgili kaynaklar üzerinde kapsamlı bir araştırma yapılmıştır. Bu süreçte ulaşılan kitaplar makaleler ve diğer dokümanlar detaylı biçimde analiz edilmiştir. İncelenen literatür, belgesel fotoğraf sanatı bağlamında temel duyguların aktarımına yönelik teorik yaklaşımlar ve uygulamalı örnekleri de içermektedir. Araştırma, Paul Ekman’ın (1993) “yedi temel duygu” teorisi çerçevesinde yürütülmüş; belgesel fotoğrafçıların eserlerinden seçilen örnekler analiz edilmiştir. Literatür taraması, belgesel fotoğraf ile temel duygular konusundaki bilgi birikimini incelemek ve önceki çalışmaların genel çerçevesini değerlendirmek için yapılmıştır. Görsel analiz ise temel duyguların evrensel ve kültürel boyutlarını anlamayı, fotoğrafların izleyici üzerindeki duygusal etkilerini değerlendirmeyi hedeflemiştir. Araştırma sürecinde elde edilen bulguların, ilgili alandaki çalışmaların eksikliklerini gidermeye ve belgesel fotoğraf ile temel duyguların ifadesine ilişkin yeni araştırma alanlarının belirlenmesine katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

## BULGULAR ve YORUMLAR

### Belge Kavramı

Türk Dil Kurumu tarafından belge, “Bir gerçeğe tanıklık eden yazı, fotoğraf, resim, film vb., vesika, doküman” (TDK sözlüğü, t.y.) olarak tanımlanmıştır. Cambridge Dictionary’de ise belge, “Bir şeyle ilgili bilgiyi yazarak veya fotoğraflayarak kaydetmek” olarak açıklanmaktadır (Cambridge Dictionary, t.y.). Bu tanımlar, belgenin temel işlevinin bilgi kaydetme ve aktarma olduğunu vurgulamaktadır. Diğer yandan belgenin etimolojik kökeni, bir iletişim aracı olarak sahip olduğu öğretici ve bilgilendirici rolü de ortaya koymaktadır. Belge, köken olarak Latince’de ‘öğretmek’ veya ‘haber vermek’ anlamlarına gelen doc, doct, docere kelimelerine dayanmaktadır (Bogre, 2019, s. 19). Clarke’a (1997, s.145) göre de ‘belge’ kelimesinin kökeni, Orta Çağ’daki ‘documentum’ terimine dayanmaktadır ve bu terim, resmi evraklara verilen ismi ifade etmektedir. Documentum, gerçeği sorgulanmadan ifade eden bir resmi evrakı temsil etmekte; dolayısıyla belgesel fotoğraf da tarihte olmuş bir olayın gerçekçi ve nesnel bir kanıtı olarak kullanılmaktadır. Ayrıca belgeler tarih yazımında olayların yeniden inşasında temel bir araçtır. Ancak bir belgenin taşıdığı işlev, onun güvenilirliği ve geçerliliğiyle doğru orantılıdır. Güvenilir olmayan ya da tahrif edilmiş belgeler, geçmişin doğru bir şekilde yorumlanmasını engelleyecek, tarihsel gerçekliği bulanıklaştıracaktır (Acun, 2010, s.93). Bu noktada, belgenin güvenilirliği, tarihsel olayların doğru aktarılabilmesi için kritik bir öneme sahiptir. Nazım Beratlı’ya (2006, s.10) göre, tarihsel olaya doğrudan tanıklık eden kişilerin kaleminden çıkan belgeler birincil kaynaklardır ve olayın birinci elden aktarımını sağlar. İkincil kaynaklar ise, başkalarından işitilen veya öğrenilen bilgileri yazıya döken eserlerdir. Yine de tüm olayların her yönünün mutlak doğrulukla kaydedilmesi her zaman mümkün değildir. Acun (2010), belgelemenin sınırlı doğasına dikkat çekerek, olayların tamamını belgelerle aktarmanın olanaksız olduğuna işaret etmektedir. “Bir olayın bütünüyle belgelendiği durumlarda bile, eldeki belgeler olayın yalnızca ufak bir kısmını kapsar. Olayın bütün yönlerinin belgelere kaydedilmesi de mümkün değildir” (s.93-94). Elbette insanlık tarihinin çeşitli dönemlerinde, yazılı belgelerin yanı sıra görsel belgeler de önemli bir yer tutmuştur. Görsel belgeler, tarihsel anlatıların önemli bir parçası olmuştur ve resim, bu tür belgelerin üretiminde başlıca araç olarak kullanılmıştır. Fotoğrafın icadı öncesinde, olaylar, insanlar, doğa ve diğer olgular resimle anlatılmış, böylece görsel belgeler de yazılı belgeler kadar tarihsel ve kültürel anlam taşımıştır (Akdağ, 2022, s.4).

### Fotoğrafın Belgesel Doğası

Belgesel fotoğrafla ilgili çok sayıda tanım yapılmış olsa da Bogre (2019), bu alanda bir fikir birliğinin olmadığını, çünkü bir tanım üzerinde anlaşmaya varamayan çok sayıda uygulayıcı bulunduğunu ifade etmiştir. Belgesel fotoğraf, tanımlama açısından oldukça zorlayıcı bir sanat dalıdır (s.12). Bogre, bu zorluğu şiire benzeterek, belgesel fotoğrafçılığının dinamik ve sürekli değişen yapısına dikkat çekmektedir. “Belgesel fotoğrafçılığı tanımlamak daha çok şiiri tanımlamaya çalışmak gibidir: kaygan, karmaşık, nüanslı, sürekli şekil değiştirendir. Kabul edilen tek bir tanım yoktur. Gördüğümde tanım kategorisine girer” (2019, s.20). Esasen belgesel fotoğrafın özü, gerçekliğe dayalı bir anlatı sunma amacını taşımaktadır (Burak, 2015, s.8). Linfield (2010), belgesel fotoğrafın tarihsel, siyasal ve toplumsal bağlamlarla iç içe geçmiş bir biçimde var olduğunu belirtmektedir. Belgesel fotoğrafa bakıldığında, o görselin doğduğu tarihe, politikaya ve dünyaya dair derin bir anlayışa ulaşılacağını ifade etmektedir (s.13). Bu noktada belgesel fotoğrafın toplumsal sorumluluk taşıyan sürecini Bate “hakikate karşı

sorumluluğu nihai ve etik olan ‘belgeler’ üreten bir hakikat faili” sözüyle açıklamıştır (2013, s.94). Burada, belgesel üreticisi bir “hakikat faili” olarak tanımlanırken, onun sorumluluğunun sadece anlatılanların doğruluğuna değil, aynı zamanda bu anlatımların toplum ve izleyiciler üzerindeki etkilerine de dayandığına işaret edilmektedir. Ken Light (2012) ise “İnsanlar, dünyanın diğer yerlerindeki insanların neler yaşadığını öğrenmelidir. İşte belgesel fotoğrafçısının sahip olması gereken temel işlev budur; insana, başkalarının varlığını göstermektir” sözüyle belgesel fotoğrafçılığının temel işlevini, farklı coğrafyalarda ve kültürlerde yaşayan insanların yaşamlarını izleyiciye tanıtmak olarak tanımlamıştır (s.13). Belgesel fotoğrafı, toplumu etkileyen önemli konuları ele alan ve görsel tarih üreten bir sanat dalı olarak tanımlayan Gündüz Vassaf, fotoğrafçıları da toplumsal sorumluluk taşıyan ve tarihsel belgeler üreten figürler olarak yani görsel tarihçiler olarak kabul etmektedir (2007, s.13).

Belgesel fotoğraf, insan ilişkilerini, duygusal bağları ve toplumsal yapıları anlamaya yönelik bir sanat formudur (Steichen, 1984, s.3). Fotoğraf sanatçısı, makinesi, mekân ve nesnelere aracılığıyla nesnelere, insan ruhunun derinliklerine inmeye çalışmaktadır. İnsanları anlayarak ve onlara yakınlık duyarak, fotoğraflarının izleyiciye bir şeyler öğretmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle belgesel fotoğraf, insanlığın tarihine katkı sağlayacak bir anlatım biçimidir (Steichen, 1984, s.1-7). Bu noktada görsel algı kavramına da bir parantez açılması gerekmektedir. Görsel algı, insanın hem çevresini anlamlandırmasında hem de soyut düşünceyi yapılandırmasında temel bir rol oynamaktadır. Görsel ortam, olayları ve nesnelere yapısal bir düzleme oturarak, düşüncenin daha sistematik bir şekilde oluşmasına olanak tanımaktadır (Arnheim, 2018, s. 259). Belgesel fotoğrafların da nesnel kayıtlar olarak algılanması, onların doğrudan gerçeği yansıttığına dair genel bir kabul oluşturmaktadır; ancak fotoğrafın üretim sürecinde yapılan seçimler, teknik müdahaleler, bağlam, sanatçının yorumu gibi unsurlar “nesnellik” algısını sorgulanabilir hale getirmiştir (Lopes, 2018, s.258).

Sanat ve bilimle ilgili düşünme süreçlerinin temelinde görsel algının yer aldığı kabul edildiğinde, fotoğrafın belge ile olan ilişkisini detaylandırma gereği duyulmuştur. İlk ortaya çıktığı dönemlerden itibaren fotoğraf, tarihin önemli bir yardımcı kayıt aracı olarak değerlendirilmiştir (Burke, 2016, s.21). Susan Sontag (2011), fotoğrafların bir olay veya durumun kanıtı olarak algılandığını ve bir şeyin fotoğrafı gösterildiğinde, onun doğruluğunun da kanıtlanmış kabul edildiğini söylemektedir (s.5). Benzer şekilde Levend Kılıç (2012) da fotoğraf çeken kişinin bu kaydı belgeleyen, çoğaltan ve geniş kitlelere ulaştıran bir aktör olduğunu ifade etmektedir (s.134). Amar (2009) ise fotoğrafın klasik tarih yazımından farklı olarak olay ve zamanla eş zamanlı bir üretim aracı olduğunu ve bu özelliğin fotoğrafa çürütülemez bir kanıt statüsü kazandırdığını ifade etmektedir (s.16). Ona göre, âlet ve fotoğrafçı yalan söyleyemez; çünkü olay anında oradadırlar. Böylece fotoğraf, temsil ettiği nesneyle özdeş bir bağ kurmakta ve bu özelliğiyle, nesnenin yerine geçebilecek bir duyarlılığa sahip olmaktadır (Bazin, 2011, s.19). Elbette fotoğrafın ilk dönemlerinde, fotoğrafçılar, kamerayı yalnızca bir görüntü kopyalama cihazı olarak görmüş ve onun insan gözünden bağımsız bir görme yetisine sahip olduğunu düşünmüşlerdir. Ancak Mustafa Bilge Satkın (2014), fotoğrafların, gerçekliğin mutlak bir yansıması gibi görünmesine rağmen, bu görüntülerin fotoğrafçının bakış açısı ve zihinsel süzgeci tarafından şekillendirildiğini vurgulamıştır (s.8). Satkın’ın da ifade ettiği gibi, fotoğraf, gerçek bir olayı kayıt altına alırken tarafsız bir makinenin ürünü gibi görünse de her zaman bir bakış açısını yansıtmaktadır. Bu konuda Sontag (2005), fotoğrafların, tarafsız bir makine tarafından kaydedilen çürütülemez bir gerçeklik sunduğunu, ancak bu gerçekliğin her zaman onu çeken kişinin bakış açısını da yansıttığını

ifade etmiştir (s.25). Fotoğrafçının bir olayın belirli bir anını seçerek çektiği fotoğraf, bir anlamda onun o olaya dair yaptığı bir ‘okuma’dır. Bu okuma, fotoğrafçının kültürel, bireysel perspektifine dayalı bir kurgudur ve fotoğrafın çerçevesi, seçilmeyen unsurların dışarıda bırakılmasıyla şekillenmektedir (Berger, 2007, s.84). Berger (2007), fotoğrafçının bir olayı seçme ve çerçeveleme sürecini, fotoğrafın kültürel, bireysel bir kurgu olarak şekillenmesi biçiminde değerlendirmektedir (s.85). Bogre (2019) de fotoğrafların gerçeği temsil etmekle birlikte, bağlamından kopararak, fotoğrafçının yaptığı çok sayıdaki bilinçli seçimin bir ürünü olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle, fotoğrafın hem gerçekliği hem de fotoğrafçının bakış açısını yansıtan bir yapıya sahip olduğunu savunmaktadır.

Nesnelliği tartışma konusu olsa da fotoğrafın belgesel doğası, toplumsal sorunlara dikkat çekmek, bireylerin yaşam deneyimlerini belgelemek ve şeffaf bir şekilde bilgi sunmak gibi önemli bir işlev üzerine kuruludur. Bu yönüyle belgesel fotoğraf hem bireylerin hem de toplulukların hikâyelerini anlatan, evrensel bir dil oluşturan çok yönlü bir sanattır. Ancak yukarıda da sözü edildiği gibi bu dili oluştururken, sanatçının seçimleri, kullandığı teknikler ve anlatımları, her zaman belirli bir yorumu da beraberinde getirmektedir. Bu nedenle, belgesel fotoğraf hem belgeleme hem de sanatsal ifade sürecinin bir harmanı olarak değerlendirilmelidir. Bu nitelikleriyle belgesel fotoğraf hem sanatsal hem de bilimsel bir disiplin olarak önemini sürdürmektedir.

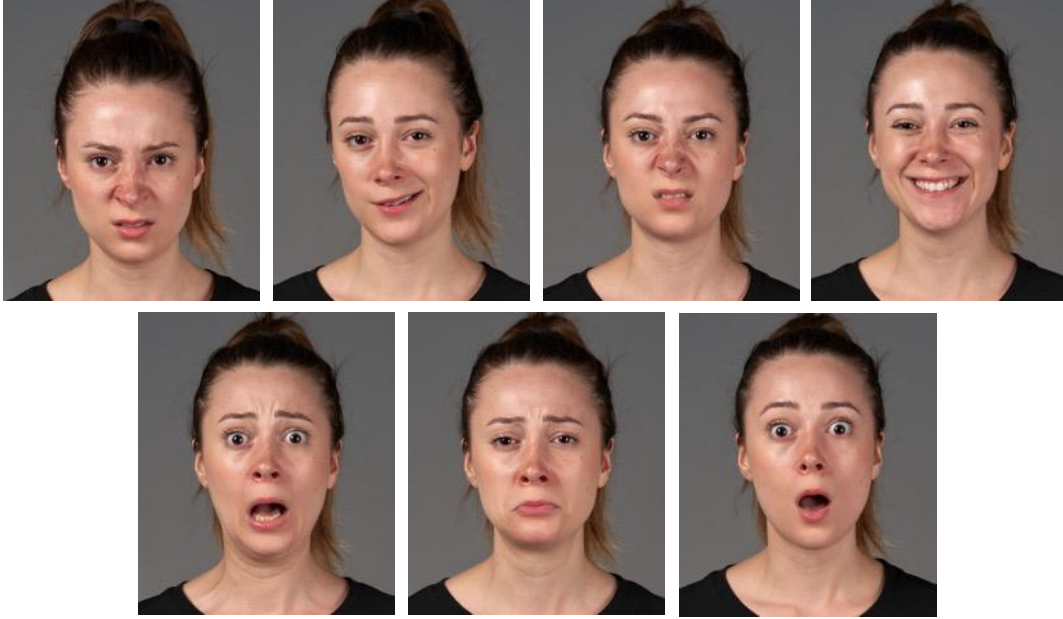
Bir sonraki bölümde, belgesel fotoğrafın bu etkileyici dilinin oluşumunda önemli bir rol oynayan “yedi temel duygu” kuramı ele alınacak ve bu kuramın belgesel fotoğraf sanatındaki yansımaları detaylı bir şekilde incelenecektir.

## 7 Temel Duygu

Yüz, bireyin sosyal dünyayla etkileşimindeki en güçlü göstergelerinden biridir. Yüz ifadeleri, duyguların dışavurumu açısından sembolik bir anlam taşımaktadır (Le Breton, 2018, s.109-110). Paul Ekman’ın yüz ifadelerinin evrenselliği üzerine yaptığı araştırmalar, kültürel bağlamın ötesinde biyolojik temelleri ele alan bilimsel yaklaşımlar için de bir zemin oluşturmaktadır. Bu bağlamda Ekman’ın çalışmaları, Darwin’in duyguların evrimsel temelleri üzerine yazdığı “The Expression of the Emotions in Man and Animals” adlı çalışmasıyla doğrudan ilişkilidir. Darwin gibi Ekman da duyguların türler arası ortak bir mekanizma olduğunu savunmaktadır (Ekman, 1993, s.376-379).

Temel duygular, insanın duygusal deneyimlerini oluşturan evrensel ve biyolojik kökenli duygu durumlarıdır (Alkaya, 2024a, s.238). Bu duygular, kültürel farklılıklardan bağımsız olarak tüm insanlar tarafından doğal bir şekilde deneyimlenmekte ve ifade edilmektedir (Ekman, 1987, s.712-717). Ekman (1987), temel duyguların, evrimsel süreçlerle şekillenmiş, insanın hayatta kalması ve çevresine uyum sağlaması için kritik öneme sahip evrensel duygusal durumlar olduğunu belirtmektedir. Bu duyguların doğal bir şekilde deneyimlenip ifade edildiğini ve belirli yüz ifadeleriyle birbirinden ayırt edilebildiğini savunmaktadır. Ekman’ın çalışmaları, bu yedi duygunun insanların yüz ifadeleri aracılığıyla evrensel olarak tanınabildiğini göstermiştir. Görsel 1’de sunulan bu duygular, dil, bölge, kültür ve etnik farklar gibi değişkenlerden bağımsız olarak, tüm insanlarda gözlemlenen ve paylaşılan ortak duygusal deneyimlerdir (Ekman Group, 2024). Judi James (2013) ise duyguları, birincil ve ikincil duygular olarak iki temel kategori içerisinde değerlendirmektedir. Birincil duygular, insanın evrimsel süreçte hayatta kalmasını destekleyen ve doğrudan tehditlere karşı hızlı tepkiler geliştirmesini sağlayan temel tepkilerdir. Öfke, korku, üzüntü, mutluluk, iğrenme ve şaşkınlık gibi duygular bu gruptadır. İkincil duygular ise bireyin düşünce, hayal gücü ve sosyal

bağlamlardan türeyen daha karmaşık duygularını ifade etmektedir. Bunlar arasında aşk, hayal kırıklığı, iyimserlik, suçluluk ve pişmanlık gibi duygular yer almaktadır (James, 2013, s.116).



**Görsel 1.** 7 Temel duygu.

Kaynak: (Yazarın kişisel arşivinden alınmıştır)

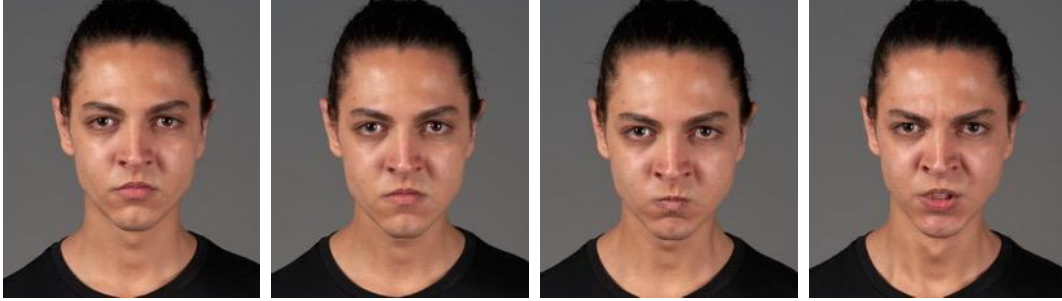
Evrimsel kökenlere dayanan birincil duygular, bireyin iç dünyasını dışa vurmak amacıyla yüz kaslarının koordinasyonu ile anlık oluşan mimiklerdir (Alkaya, 2024b, s.88). Birincil duygular, beyin tarafından algılanan ve işlenen uyarıların bir sonucu olarak ortaya çıkan fizyolojik ve davranışsal tepkilerdir (Damasio, 2006, 144). Bu süreç, otomatik olarak işleyen hem evrimsel geçmişten hem de bireysel deneyimlerden etkilenen bir mekanizmaya dayanmaktadır. Ayrıca bu duygular, içsel veya çevresel bir uyarana yanıt olarak ortaya çıkmakta ve genellikle bir saatten daha kısa bir sürede etkisini yitirmektedir (Ekman Group, 2024). Ekman'a (2014) göre, duygusal ifadelerin büyük bir çoğunluğu iki saniye kadar sürmektedir. Kimileri yarım saniyeden kısa sürece kadar hızlı olurken, bazıları dört saniyeye kadar uzayabilmektedir. İfadenin süresi, genellikle duygunun gücüyle ilgilidir. Daha uzun süren ifadeler, kısa süreliye kıyasla daha şiddetli hislerin göstergesidir (s.212). Araştırmacıların ortak görüşüne göre temel duygular, genetik olarak kodlanmış evrensel bir yapıdadır ve insan davranışının temel bileşenleri olarak kabul edilmektedir. Belgesel fotoğraf açısından, daha çok birincil duyguların doğrudan araştırılması önem arz etmektedir. Bu doğrultuda, temel duygular kısa kısa açıklanacak ve bir sonraki bölümde temel duyguların belgesel fotoğraf sanatı içinde nasıl temsil edildiği ele alınacaktır.

### Öfke

Öfke, bireyin yapmak istediği bir eylemde karşılaştığı engellemeler ya da müdahaleler sonucunda ortaya çıkan yoğun bir duygusal tepkidir (Ekman, 2014, s.169). Bu duygu sırasında, vücutta belirgin fizyolojik değişiklikler meydana gelmektedir. Özellikle kan akışının ellere yönelmesi, kalp atışlarının hızlanması ve adrenalin salgılanması gibi tepkilere rastlanmaktadır (Goleman, 2010, s.33). Ekman'a (2014) göre de öfke hissi baskı ve gerilim içermektedir. Bu süreçte kalp atışı ve solunum hızlanır, kan basıncı artar ve yüz kızarır. Kişinin, konuşmuyorsa dişlerini sıkma ve çenesini öne itme gibi fiziksel eğilimler göstermesi yaygındır. Aynı zamanda, kızgınlık hedefe doğru



ilerleme dürtüsü içermekte ve bu hisler birçok insan tarafından evrensel olarak paylaşılmaktadır. Kızgınlık sırasında yüz kaslarında oluşan gerginliğin bir sonucu olarak dudakların kırmızı sınırı daralmaktadır (s. 202-203). Kızgınlık sırasında alt ve üst gözkapakları gerilir, kaşlar aşağı düşerek birbirine yaklaşır. Alt gözkapaklarındaki gerilme belirginleşir. Çene ileri itilmekte ve dudaklar birbirine bastırılmaktadır. Bu fiziksel belirtiler, kızgınlık anındaki tipik yüz ifadelerindedir. Bu belirtiler görsel 2’de, en az belirginden en belirgin olana doğru sıralanan dört kare şeklinde sunulmuştur.

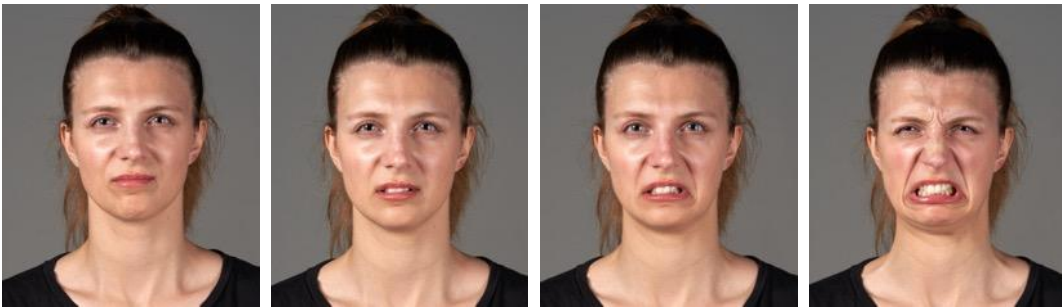


**Görsel 2. Öfke.**

Kaynak: (Yazarın kişisel arşivinden alınmıştır)

### İğrenme

İğrenme, bireyin fiziksel veya ahlaki olarak kabul edilemez bir uyarana karşılaşması durumunda ortaya çıkan duygusal tepki olarak tanımlanmaktadır (Ekman, 2014, s.250). Charles Darwin (2001), bu duygunun iki ana bağlamda ortaya çıktığını belirtmiştir: İlki, tat duyusuyla ilişkili olarak algılanan veya zihinde canlandırılan tiksindirici bir şey; ikincisi ise koku, dokunma ya da görme duyusu aracılığıyla benzer bir tepki uyandıran herhangi bir uyarana. (s.244). Ekman’a (2014) göre ise bireyler yalnızca tat, koku veya dokunma gibi duysal uyarıcılara değil, aynı zamanda sosyal ve ahlaki normlara aykırı gelen durumlara karşı da iğrenme hissi geliştirmektedir. Bu duygu, evrimsel ve sosyal bir bağlamda bireyin yaşamını tehdit eden, ahlaki değerlerini sorgulatan uyarılara karşı bir savunma mekanizmasıdır (s.250). Ekman (2014), iğrenme duygusunun fiziksel ifadesinin burun buruşturulması, yanakların yukarı çekilmesi, alt göz kapaklarının kalkması ve üst dudağın yukarı çekilmesiyle tamamlandığını ifade etmektedir (s.265). İğrenme hissi arttığında, burnun kırıma olasılığı da artmaktadır. Üst dudak hafifçe yukarı kalkma davranışı göstermektedir. Yanaklar yukarı kalktığında, bu değişim alt göz kapaklarının görünümünü etkilemekte; gözlerin kısılması, alt göz kapaklarında ince kıvrımlar ve kırışıklıkların oluşumuna yol açmaktadır (Alkaya, 2024b, s.258). Bu belirtiler görsel 3’te, en az belirginden en belirgin olana doğru sıralanan dört kare şeklinde sunulmuştur.



**Görsel 3. İğrenme.**

Kaynak: (Yazarın kişisel arşivinden alınmıştır)

## Mutluluk

Mutluluk, insanın fiziksel, zihinsel ve duygusal bir tatmin durumunu ifade eden temel bir duygudur (Ekman & Friesen, 2003, s.106). Darwin, sevinç duygusunun aşırı olduğu durumlarda bireylerde anlamsız hareketlere yol açtığını ifade etmektedir. Orta yerde dans etmek, el çırpma, tepinmek ve yüksek sesle kahkaha atmak gibi davranışların başlıca mutluluk ifadesi olduğunu belirtmektedir. Gülmenin mutluluk duygusunun en önemli göstergesi olduğunu, özellikle oyun oynayan çocuklarda ve keyifli gençlerde bu durumun açıkça görüldüğünü vurgulamaktadır (2001, s.192). Samimi bir gülüş, dört temel işaretle tanımlanmaktadır: göz çevresinde kırışıklık oluşması, elmacık kemiklerinin yükselmesi, dişlerin görünmesi ve dudakların aralanarak yukarı kalkması. Bu işaretler, yüz kaslarının doğal ve eş zamanlı bir hareketinin sonucudur ve bireyin o anda hissettiği gerçek mutluluğu yansıtmaktadır (Glass, 2015, s.159). Lillian Glass'ın tanımladığı fiziksel işaretler, insanların bir gülüşün gerçek olup olmadığını bilinçli veya bilinçdışı bir şekilde algılayabileceğini göstermektedir. Glass, bu dört işaretin aynı anda görülmemesi durumunda gülüşün sahte, gergin ya da zoraki olduğunu ve kişinin gerçek duygularını maskeleyeye çalıştığını belirtmektedir. Mutluluk yüzün alt bölgesinde ve alt göz kapaklarında kendine ifade bulmaktadır. Dudak köşelerinin yukarı kalkması, yanakların yükselmesi, alt göz kapakları altında kırışıklıklar oluşması ve göz çevresinde kaz ayaklarının belirginleşmesi, mutluluk ifadesinin karakteristik özellikleridir (Alkaya, 2024b, s. 96). Bu belirtiler görsel 4'te, en az belirginden en belirgin olana doğru sıralanan dört kare şeklinde sunulmuştur.



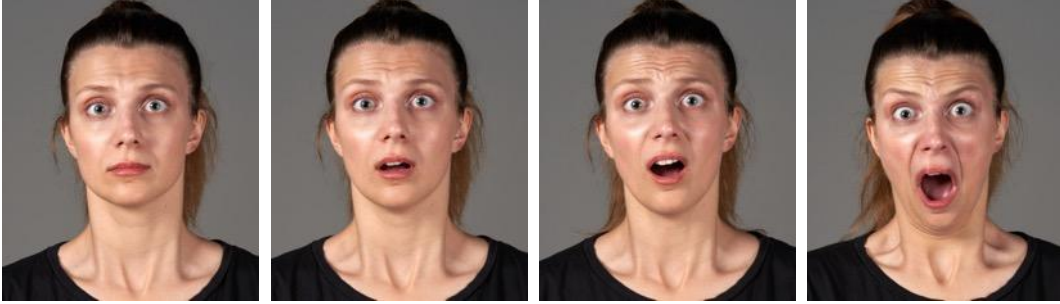
**Görsel 4.** Mutluluk.

Kaynak: (Yazarın kişisel arşivinden alınmıştır)

## Korku

Dünyadaki herkesin hissettiği yedi evrensel duygu arasında yer alan korku, fiziksel, duygusal ya da psikolojik bir zarar tehdidiyle ortaya çıkmaktadır (Alkaya, 2024b, s.101). Korkutucu deneyimler, bireyin karşı karşıya kaldığı tehdit edici durumların yoğunluğuna, zamanlamasına ve başa çıkma kapasitesine bağlı olarak şekillenen, yüksek düzeyde stres ve kaygı uyandıran durumlar olarak tanımlanmaktadır. Yoğunluk, bireyin maruz kaldığı tehdidin ne kadar ciddi olduğunu vurgularken; zamanlama, tehdidin ani mi yoksa yaklaşmakta olan bir durum mu olduğunu açıklamaktadır. Başka bir deyişle, başa çıkma kapasitesi, bireyin tehdidi azaltmak ya da ortadan kaldırmak için sahip olduğu kontrol edilebilirliği ifade etmektedir (Ekman, 2014, s.230). Darwin'e (2001) göre korku, vücutta bir dizi belirgin fizyolojik tepkiye yol açmaktadır. Göz bebeklerinde büyüme, istemsiz kasılmalar, terleme ve kasların gerilmesi, bedenin tehlikeye hızlıca yanıt vermesi için geliştirdiği evrimsel adaptasyonlardır. Aşırı korku durumlarında, bu tepkiler bireyde bitkinlik ve zihinsel işlevlerin zayıflaması gibi etkiler yaratmaktadır (s.283-284). Korku sırasında kaşlar yukarı kaldırılır ve iç köşeleri birbirine yaklaştırılarak yukarı çekilir. Bu hareket genellikle alında yatay kırışıklıklar oluşturur ancak bu kırışıklıklar şaşkınlıkta

olduğu gibi alnın tamamına yayılmaz. Göz çevresindeki belirgin değişikliklerden biri, üst göz kapağının yükselerek iris üzerindeki beyaz kısmı açığa çıkarmasıdır. Bu durum korku ve şaşkınlık için ortak bir özellik olsa da, alt göz kapağının gerilmesi yalnızca korkuya özgüdür ve irisin bir kısmını kapatacak kadar yükselir. Bu özellik, korkunun yüz ifadelerindeki ayırt edici bir unsurdur (Alkaya, 2024b, s.102). Bu belirtiler görsel 5'te, en az belirgininden en belirgin olana doğru sıralanan dört kare şeklinde sunulmuştur.

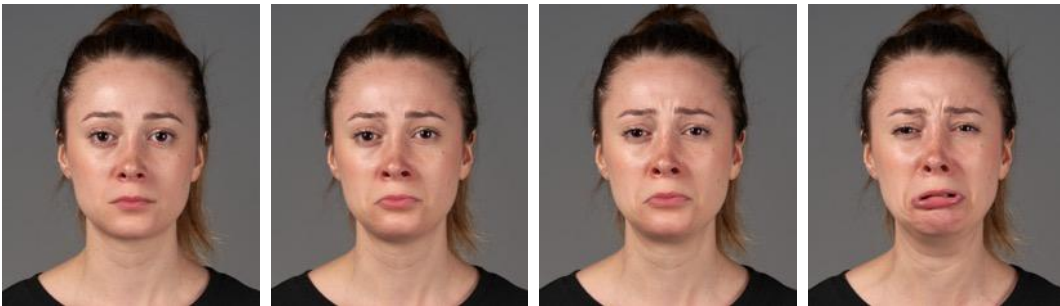


**Görsel 5. Korku.**

Kaynak: (Yazarın kişisel arşivinden alınmıştır)

### Üzüntü

Önemli birini ya da bir şeyi kaybetmenin sonucu olarak ortaya çıkan üzüntü, dünyadaki yedi evrensel duygudan biridir. İnsanları üzüntüye sürükleyen durumlar, kişisel ve kültürel kayıp algılarına göre büyük ölçüde farklılık göstermektedir (Ekman Group). Üzüntü sırasında yüz, bireyin duygusal durumunu açıkça ortaya koymaktadır. Kaşların iç uçlarının kaldırılması ve eğik bir pozisyon alması, üzüntünün evrensel ifade şeklidir. Ağzın dış köşelerinin aşağı doğru sarkması, duygunun dışa vurumunda kritik bir rol oynamaktadır. Gözlerin donuklaşması ise bireyin çevresel etkileşimlerden geri çekilme eğilimini göstermektedir (Darwin, 2001, s.174-176). Darwin'in üzüntü üzerine gözlemleri, modern duygusal ifade teorileriyle uyum içindedir. Ekman'a (2003) göre, üzüntü sırasında kaşların iç köşeleri genellikle yukarı doğru kalkıp birleşmektedir. Göz çevresindeki kasların aktivasyonu, üst göz kapağının iç köşesinin yukarı çekilmesine neden olmaktadır. Dudak köşeleri genellikle aşağıya doğru inerken, dudaklarda titreme de sıkça gözlemlenmektedir (s.124). Ekman, bu fiziksel belirtilerin, duygusal tepkinin dışa vurumu olduğunu ve üzüntünün bu ifadeler aracılığıyla rahatlıkla tanınabileceğini ifade etmektedir. Bu belirtiler görsel 6'da, en az belirgininden en belirgin olana doğru sıralanan dört kare şeklinde sunulmuştur.

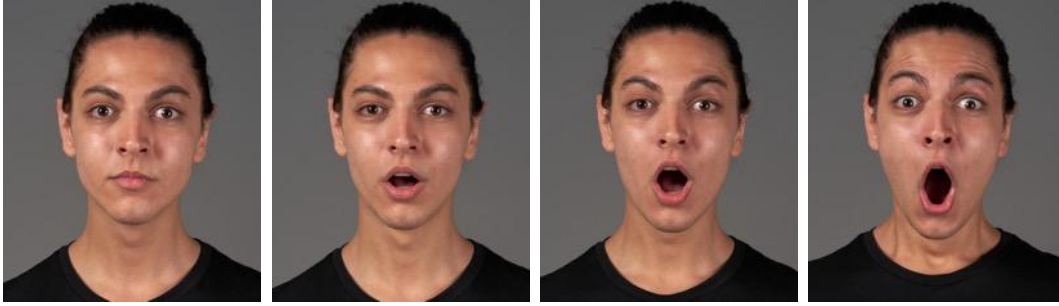


**Görsel 6. Üzüntü.**

Kaynak: (Yazarın kişisel arşivinden alınmıştır)

## Şaşkınlık

Ani ve beklenmedik sesler veya hareketlerle karşılaşıldığında hissedilen şaşkınlık, yedi evrensel duygudan biridir. Evrensel duygular arasında en kısa süreni olan şaşkınlık, dikkati olayın ne olduğunu anlamaya ve bunun tehlike içerip içermediğini değerlendirmeye yönlendirmektedir (Ekman Group). Darwin'e (2001) göre, şaşkınlık ifadesi, gözlerin ve ağızın genişçe açılmasıyla belirginleşmektedir (s.271). Goleman'a (2010) göre de şaşkınlık sırasında kaşların birlikte yukarı kalkması, görüş alanının genişlemesine ve retinaya daha fazla ışık girmesini sağlayarak görsel bilgiyi hızlı bir şekilde işleme imkânı tanımaktadır. Çenenin açılması ise genellikle ani bir nefes alma ile ilişkilidir ve vücudun tehdit veya fırsatlara karşı hızlı bir tepki geliştirmesini kolaylaştırmaktadır (s.33). Ekman (2003) da şaşkınlık anındaki kaş görünümünün, kaşların kıvrılması ve yüksek bir şekilde kaldırılması ile karakterize olduğunu görüşündedir (s.37). Şaşkınlık anında çenenin aşağı doğru düşmesi, dudak ve dişlerin birbirinden ayrılması, kaşların hareketi, göz çevresindeki genişleme, yüzdeki cilt gerilimi ve kırışıklıklar gibi özellikler bir araya gelerek bu duygusal durumu oluşturmaktadır. Ayrıca, gözlerdeki beyaz kısmın görünürlüğü, bu ifadenin dikkat çekici ve tanımlayıcı bir özelliğidir. Şaşkınlık ifadesinin doğru bir şekilde yorumlanabilmesi için bu fiziksel belirtiler bir bütün olarak değerlendirilmelidir (Alkaya, 2024b, s.111). Bu belirtiler görsel 7'de, en az belirginden en belirgin olana doğru sıralanan dört kare şeklinde sunulmuştur.



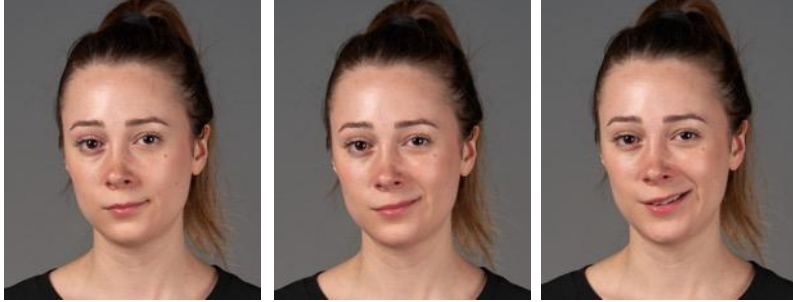
**Görsel 7.** Şaşkınlık.

Kaynak: (Yazarın kişisel arşivinden alınmıştır)

## Küçümseme

Başka bir bireye, bir gruba ya da onların yaptıklarına karşı duyulan hoşnutsuzluk ve genellikle ahlaki üstünlük hissi, küçümseme duygusunu tanımlar (Ekman Group). Ekman (2014), küçümseme duygusunun yalnızca insanlar ve onların faaliyetleriyle ilgili olarak deneyimlenebileceğini söylemektedir. Diğer duyuşal deneyimler, örneğin tat, koku ya da dokunma, küçümseme gibi bir duyguyu tetiklemez. Ekman, bu duygunun doğrudan insanlara yönelik bir tepki olduğunu vurgular ve bunun insan odaklı bir duygu olduğunu belirtir (s.260). Ekman Group'a göre, küçümseme duygusu, "Ben senden daha iyiyim ve sen benden daha aşağıdasın" şeklinde bir temel düşünceyle tanımlanabilmektedir. Küçümseme, genellikle bir kişi veya grup tarafından yapılan ahlaki olmayan bir hareketin ardından ortaya çıkmaktadır. Küçümseme, tek başına bir duygu olabileceği gibi, genellikle öfke gibi hafif bir duyguyla birlikte gözlemlenmektedir. Küçümseme, genellikle daha yüksek sosyal, politik veya hukuki konumda olan bireylerin, alt gruplarda bulunan kişilere yönelik hissedebileceği bir duygu olabildiği gibi, alt konumda bulunan bireyler tarafından da daha yüksek rütbeye sahip kişilere karşı hissedilebilmektedir. Ekman, küçümseme ile iğrenme arasındaki farkları belirterek, küçümsemenin, karşıdaki kişiye yönelik üstünlük hissini içerdiğini ve tiksindenin daha çok nesnelere ilgili bir duygu olduğunu ifade etmektedir. Darwin'e (2001) göre, küçümseme, yüzün bir

tarafındaki köpek dişinin hafifçe gösterilmesi yoluyla kendini belli etmektedir. Bu hareket, gülümsemeye benzeyen ancak alaycı bir anlam taşıyan bir mimik ile tamamlanmaktadır. Darwin, bu tür bir ifadenin karşıdaki kişiye değersiz olduğunu ve yalnızca eğlence kaynağı olarak görüldüğünü hissettirmeyi amaçladığını belirtmektedir. Ancak bu eğlenme genellikle sahte bir niteliğe sahiptir (s.245). Bu belirtiler görsel 8’de, en az belirgininden en belirgin olana doğru sıralanan üç kare şeklinde sunulmuştur.



**Görsel 8.** Küçümseme.

Kaynak: (Yazarın kişisel arşivinden alınmıştır)

### Belgesel Fotoğraf Sanatında Temel Duygular

Bu bölümde, temel duyguların belgesel fotoğrafın anlatım gücüyle nasıl birleştiği, insan duygularının belgelenmesi ve belgesel fotoğrafın izleyicilerle temel duygusal ifadeler aracılığıyla kurduğu bağ incelenecektir. Bu bağlamda, bazı temel duyguların belgesel fotoğrafın anlam inşasına olan katkısı örneklerle tartışılacaktır.

İlk olarak -görsel 9’da sunulan- İspanyol fotoğrafçı Maria Ximena Borrazas’ın 15 Şubat Çarşamba günü saat 15.30 da Tunus kıyılarından 33 mil uzakta -ahşap bir tekneyle kaderlerine yelken açan 31 göçmeni kurtaran Aita Mari gemisinde çektiği fotoğrafa odaklanalım.



**Görsel 9.** Maria Ximena Borrazas, Aita Mari Kurtarma Gemisi, 2023.

Kaynak: (<https://x.com/XimenaBorrazas/status/1625996677306875909?mx=2>)

Fotoğraf, kurtarma operasyonundan hemen sonra çekilmiş olup, bireyin yaşadığı fiziksel ve duygusal zorlukların en yoğun anına tanıklık etmektedir. Kurtarma anı, kadının güvenliğe kavuştuğu bir noktayı temsil etmekle birlikte, aynı zamanda yaşadığı kayıpların, korkuların ve belirsizliklerin de bir yansımasıdır. Fotoğrafta, turuncu can yeleği giymiş bir kadının yüzü odakta yer almaktadır. Kadının yüzündeki ifade, derin bir duygusal acıyı açıkça yansıtmaktadır. Kaşlarının iç köşelerinin yukarı kalkmış ve

birleşmiş olması, üzüntünün evrensel fiziksel göstergelerinden birini sergilemektedir (Ekman, 2003). Gözyaşlarının yanaklarından süzülmesi ve gözlerin nemli, donuk bir şekilde görünmesi hem yoğun bir duygusal tepkiyi hem de çevresel etkileşimden geri çekilme eğilimini yansıtmaktadır (Darwin, 2001). Dudak köşelerinin aşağı doğru sarkması, bireyin içinde bulunduğu çaresizlik ve üzüntüyü açıkça ifade etmektedir. Üzüntü, bireyin önemli bir kaybını veya tehdit algısını ifade eden evrensel bir duygudur (Ekman Group). Kadının bu andaki duygusal durumu, hem kendi geçmişine dair bir kaybı hem de geleceğe dair belirsizliği yansıtmaktadır.

Bir diğer fotoğraf ise -görsel 10 da sunulmuştur-, Vietnam Savaşı'nın simgelerinden biri olan "The Terror of War" (Savaşın Dehşeti) olarak bilinen, 8 Haziran 1972 de Nick Ut tarafından çekilen ve savaşın yıkıcı etkilerini tüm dünyaya gösteren fotoğraftır. Fotoğraf, Napalm bombası saldırısından kaçan çocukları betimlemektedir.



**Görsel 10.** Nick Ut, The Terror of War, 1972.

Kaynak: ([https://en.wikipedia.org/wiki/Phan\\_Thi\\_Kim\\_Phuc](https://en.wikipedia.org/wiki/Phan_Thi_Kim_Phuc))

Fotoğrafta ön planda bir grup çocuk, dehşet içinde koşarken görülmektedir. Özellikle merkeze yerleştirilmiş çıplak bir kız çocuğu hem fiziksel hem de duygusal acıyı gözler önüne sermektedir. Arkadaki askerler, durumun savaşın bir sonucu olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Arka planda yükselen siyah duman, bölgenin tahrip edildiğini ve yakın geçmişte bir saldırı gerçekleştiğini işaret etmektedir. Görselin kompozisyonu hem insanın masumiyetine hem de savaşın acımasızlığına dikkat çekmektedir.

Ekman (2014), her bir temel duygunun bir aile içinde yer aldığını ve bu ailenin farklı yoğunluklarda alt türlere ayrılabilceğini belirtmektedir (s.101). Bu fotoğraftaki çocukların yüz ifadeleri ve vücut dilleri de iki temel evrensel duyguyu ortaya koymaktadır: korku ve üzüntü. Çocukların yüz ifadelerinde korku belirgin bir şekilde görülmektedir. Kaşlar yukarı kalkmış, iç köşeleri birbirine yaklaşmıştır. Göz çevresindeki kasların gerginliği ve iki yana köpek dişlerine doğru uzayarak açılan ağız konumları korkuya işaret etmektedir. Ayrıca alt göz kapağının gerilmesi, korkunun fiziksel belirtilerindedir. Çocukların koşarken ki beden ifadeleri, kaçış davranışıyla bu duygunun etkisini pekiştirmektedir. Özellikle ağlayan çocukların yüz ifadelerinde üzüntü de görülmektedir. Kaşların eğik bir pozisyon alması ve dudakların aşağı sarkması, üzüntünün evrensel ifade şeklidir. İnsanlığın kolektif hafızasında derin bir iz bırakan bu görüntü, savaşın korkunç yüzünü ve masumların çektiği acıyı güçlü bir şekilde hatırlatmaktadır. Korku ve üzüntü ifadeleri, Darwin ve Ekman'ın duygusal teorileriyle uyumlu bir şekilde, savaşın birey üzerindeki etkilerini somutlaştırmıştır. Bu eser, sadece bir fotoğraf değil, aynı zamanda savaşın ne denli yıkıcı olabileceğinin görsel bir kanıtıdır.

Josef Koudelka'nın 1968 yılında Prag'da gerçekleştirdiği çarpıcı "İşgal" dizisi fotoğraflarından birini -görsel 11'de sunulmuştur- inceleyelim.



**Görsel 11.** Josef Koudelka, İşgal, Çekoslovakya, 1968.

Kaynak: (<https://www.magnumphotos.com/photographer/josef-koudelka/>)

Bu fotoğrafa bağlamsal olarak bakıldığında, Prag Baharına ve Sovyet işgaline giden tarihsel bir kesit yansıtılmaktadır. Bu tarihsel an, bireysel direnişin, kitlesel baskı ve otoriteyle karşılaştığı bir dönüm noktasıdır (Uslu, 2018, s.151-174). Protestocu, halkın sesi olarak kararlı ve öfkeli bir şekilde tepkisini gösterirken, askerler sistemin parçaları olarak şiddetli bir tarafsızlık göstermektedir. Fotoğrafa egemen olan duman, kaotik durumu vurgularken, bir savaş alanı atmosferi yaratmaktadır.

Kompozisyonun merkezinde, bir protestocu ve asker arasındaki karşıtlık vurgulanmaktadır. Solda yer alan protestocu, öne çıkan el hareketi ve beden ifadesi ile dikkatleri üzerine çekerken, askerin hareketsiz ve sessiz duruşuna rağmen yüzünden okunan öfke duygusu dramatik bir kontrast oluşturmaktadır. Fotoğrafa hâkim olan duman ve diğer çevresel unsurlar, kaos ve belirsizlik duygularını pekiştirmektedir. Fotoğraftaki protestocunun jestleri ve yüz ifadesi, yoğun bir öfke duygusunu ortaya koymaktadır. Ekman (2014) öfkeyi, bireyin engellenmişlik hissiyle ortaya çıkan yoğun bir tepki olarak tanımlamıştır (s.202). Protestocunun ileriye uzattığı eli, kan akışının ellere yoğunlaşmasını ve tepkisel bir eylem hazırlığını akla getirmektedir (Goleman, 2010, s.33). Hem protestocunun hem de askerin yüz hatlarındaki gerginlik ve kaşların çatılması gibi belirtiler, Ekman'ın öfke sırasında insan yüzünde oluştuğunu savunduğu fiziksel belirtiler ile uyumludur.

Başka bir örnekte, Magnum Photos sanatçısı Bruno Barbey'in 2015 yılında Çin'in Qingdao şehrinde çektiği fotoğraf, görsel 12'de yer almaktadır.



**Görsel 12.** Bruno Barbey, Qingdao, Çin, 2015.

Kaynak: (<https://www.magnumphotos.com/photographer/bruno-barbey/>)

Bruno Barbey'in bu fotoğrafında, kumlara gömülmüş üç bireyin kahkahaları, görselde mizah duygusunu ve insan doğasının neşeli tarafını vurgulamaktadır. Doğal ışık kullanımı ve renk tonlarının uyumu, sahnenin sıcak ve samimi bir hava taşımasını sağlamaktadır. Fotoğrafta yer alan bireylerin ifadeleri, mutluluğun doğal ve içten bir yansımasıdır. Kahkahaların yoğunluğu, yüz kaslarının hareketleriyle açıkça gözlemlenmektedir. Göz çevresindeki kırışıklıklar, yanakların yükselmesi, dudakların yukarı doğru kıvrılması ve dişlerin görünmesi, samimi bir mutluluk ifadesinin temel göstergeleridir (Glass, 2015, s.159). Fotoğrafa egemen olan mutluluk, bireylerin zihinsel ve fiziksel bir rahatlama yaşadıklarını, ayrıca o an orada bulunmaktan keyif aldıklarını göstermektedir. Kumun içerisinde olmanın yarattığı fiziksel rahatlık ve eğlenceli ortam, bireylerin dış dünyadan koparak anın tadını çıkarmalarına olanak tanımıştır.

Bir başka örnek olarak, görsel 13'te sunulan, Enri Canaj'ın "The Say Goodbye Before You Leave" serisinin bir parçası olan "A Volunteer Distributing Food" adlı fotoğrafını tartışalım.



**Görsel 13.** Enri Canaj, A Volunteer Distributing Food, Idomeni, Greece, 2016.

Kaynak: (<https://www.magnumphotos.com/photographer/enri-canaj/>)

Fotoğraf, 2016 yılında Idomeni mülteci kampında yaşanan insani kriz bağlamında çekilmiştir. Siyah-beyaz tonlamanın dramatik etkisiyle güçlü bir anlatım sunmaktadır. Kadrajın sağ tarafında arabada oturan bir kadın, sol tarafta ise aracın dışındaki bir grup insan yer almaktadır. Fotoğrafın merkezi, camın arkasından çocuğun doğrudan kadına yönelttiği keskin, çatık kaşlı bakışlar üzerine odaklanmıştır. Çocuğun öne çıkmış yüzü ve yanındaki diğer eller, camın ardındaki gerilim ve çaresizlik duygusunu güçlendirmektedir. Kadının yüzü ise derin bir üzüntünün ve içsel bir kırılmanın izlerini taşımaktadır. Kompozisyon, duygusal yoğunluk taşıyan bir diyalog kurmakta; çocuğun öfkesi ve kadının üzüntüsü, toplumsal gerçekliğin farklı katmanlarını yansıtmaktadır. Çocuğun yüz ifadesi, öfke duygusunun fiziksel göstergelerini sergilemektedir. Kaşların aşağı düşüp çatılması, alt göz kapaklarının gerginliği ve dudakların sıkılıp bastırılması, Ekman'ın (2014) tanımladığı öfke belirtilerine karşılık gelmektedir. Kadının yüzündeki ifade ise derin bir üzüntüyü açıkça ortaya koymaktadır. Kaşlarının iç uçlarının yukarı doğru kalkması, ağzının köşelerinin aşağı sarkması ve gözlerinin donuklaşması, Ekman'ın (2003) üzüntü üzerine yaptığı gözlemlerle örtüşmektedir. Bu iki figür arasındaki duygusal tezat, fotoğrafın dramatik etkisini artırmaktadır.

Son olarak, Bruce Gilden'in görsel 14'te paylaşılan "New York City" serisindeki



bu fotoğrafı, Gilden'in anlık ve içgüdüsel yaklaşımı ile ortaya çıkan güçlü bir görsel ifadeyi yansıtmaktadır. Fotoğraf, Gilden'in ikonik tarzına uygun olarak sokak düzleminde, geniş açılı bir lensle ve flaş kullanılarak çekilmiştir. Bu yaklaşım, görüntüyü dramatikleştirmekte ve öznelerin yüzlerindeki ifadeleri belirginleştirmektedir. Kompozisyon, öndeki kadının şaşkınlık ve tepki dolu yüz ifadesine odaklanırken, arkadaki kişinin mesafeli ve daha kontrollü ifadesiyle kontrast oluşturmaktadır. Arkadaki figürle birlikte binaların bulanıklaşmış arka planı, sahneyi New York City'nin karmaşık ve hareketli atmosferine yerleştirmektedir. Flaştan kaynaklanan sert ışık, dokuları ve yüz hatlarını keskinleştirerek gerilim duygusunu artırmaktadır.



**Görsel 14.** Bruce Gilden, New York City.

Kaynak: (<https://www.brucegilden.com/new-york-city>)

Öndeki kadının yüz ifadesi, şaşkınlık duygusunu doğrudan yansıtmaktadır. Gözler genişçe açılmış, ağız açık ve yüz kaslarında bir gerginlik söz konusudur. Ekman ve Darwin'in tanımladığı gibi, kaşların yukarı kalkması ve çenenin açılması gibi fiziksel belirtiler, bu duyguyu tanımlayan evrensel özellikler arasında yer almaktadır.

Fotoğrafın anlam inşası açısından görsel analizi yapıldığında, bu sahnenin kent yaşamının kaotik, tahmin edilemez ve bazen tehditkâr doğasına işaret ettiği söylenebilir. Roland Barthes'in (2016) "punctum" kavramı bağlamında değerlendirildiğinde, kadının yüz ifadesi izleyiciye doğrudan nüfuz eden, kişisel bir etkileşim yaratan bir unsurdur. Bu ani ve içgüdüsel tepki, Barthes'in tanımladığı şekilde, fotoğrafın izleyicide istemsiz bir duygusal çağrışım yaratmasını sağlar.

Ayrıca, fotoğrafın dramatik ışık kullanımı ve yüz ifadelerinin belirginleşmesi, Susan Sontag'ın (2005) fotoğrafın bir "anı dondurma" aracı olmasının ötesinde, izleyiciyi gerçeklikle yüzleşmeye zorlayan bir sanat formu olduğu görüşünü desteklemektedir. Fotoğrafın sunduğu ani duygusal etki, belgesel fotoğrafçılığın bu anı izleyiciye yoğun bir şekilde deneyimletme gücüne sahip olduğunu göstermektedir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Belgesel fotoğrafın temel duyguları ifade etmedeki rolünü ve bu duyguların anlam inşasına katkısını inceleyen bu araştırma, belgesel fotoğraf sanatının temel duyguları

görsel anlatı aracılığıyla nasıl inşa ettiğini ve izleyici ile kurduğu empatik bağı incelemiştir. Bulgular, Paul Ekman'ın (1993) belirlediği yedi temel duygunun -mutluluk, üzüntü, korku, öfke, şaşkınlık, iğrenme ve küçümseme- belgesel fotoğrafın estetik ve anlatı yapısıyla güçlü bir şekilde temsil edilebildiğini ortaya koymaktadır.

Belgesel fotoğrafçılığın toplumsal işlevi üzerine yapılan analizler, Susan Sontag'ın (2005) fotoğrafın gerçekliği yansıtmaya gücü konusundaki görüşleriyle örtüşmektedir. Sontag, fotoğrafın olayları sadece kaydetmekle kalmadığını, aynı zamanda izleyicide güçlü duygusal tepkiler uyandırarak belirli bir anlatıyı şekillendirdiğini savunur. Bu bağlamda, belgesel fotoğrafçılar yalnızca gözlemciler değil, aynı zamanda toplumsal olayları yeniden yorumlayan anlatıcılar olarak değerlendirilebilir. Benzer şekilde, John Berger (2007) fotoğrafın gerçekliğin salt bir yansıması olmadığını, her fotoğrafçının bakış açısına bağlı olarak belirli bir anlam inşa ettiğini ileri sürmektedir.

Belgesel fotoğrafın duygusal gücü, özellikle insani krizler, savaş ve göç gibi evrensel temalar çerçevesinde değerlendirildiğinde, bu tür görsellerin toplumsal farkındalık yaratma potansiyeline sahip olduğu görülmektedir. Le Breton (2018), yüz ifadelerinin yalnızca bireysel duyguları değil, aynı zamanda toplumsal kimlikleri ve kolektif hafızayı da yansıttığını belirtmektedir. Bu çerçevede, belgesel fotoğrafın sadece bireysel bir sanat formu olmadığı, aynı zamanda tarihsel ve antropolojik bir belge niteliği taşıdığı söylenebilir.

Gelecekte yapılacak araştırmaların, belgesel fotoğrafın duygusal etkisini daha geniş bir perspektiften ele alarak psikoloji, sosyoloji ve iletişim bilimleri ile disiplinler arası bağlantılar kurması önerilmektedir. Darwin'in (2001) temel duyguların evrimsel kökenlerini ele aldığı çalışması ile Ekman'ın yüz ifadelerinin biyolojik ve kültürel boyutlarını incelediği araştırmaları, belgesel fotoğrafın duygusal temsil gücünü anlamada önemli bir temel sunmaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma, belgesel fotoğrafın temel duyguları görsel olarak nasıl inşa ettiğini ve izleyicide nasıl bir etki yarattığını analiz ederek alana teorik ve pratik bir katkı sağlamayı amaçlamıştır. Görsellerin izleyici üzerindeki etkisinin, kültürel bağlam ve anlatı teknikleri ile nasıl şekillendiğini anlamak için daha geniş örneklem gruplarıyla ilerleyen çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Belgesel fotoğrafçılığın sanatsal ve toplumsal boyutlarını bütüncül bir yaklaşımla ele alan çalışmalar, bu alandaki bilgi birikimini daha da derinleştirecektir.

### **Etik İlkeler**

Bu çalışma Etik Kurul izni gerektirmemektedir.

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Çalışma tek yazarlıdır.

### **Çatışma Beyanı**

Bu araştırmanın yazarı tarafından herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması belirtilmemiştir.

## KAYNAKÇA

- Acun, F. (2010). Tarihin inşası sürecinde belge ve kullanımı. *Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Tarihçilik ve Tarih Yayıncılığı Sempozyumu*. s.67-74.
- Akdağ, Y. (2022). *Hakikat-ötesi çağda belgesel fotoğraf*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Alkaya, Y. (2024a). Portre Fotoğrafçılığında Bedenin İfade Gücü. *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 15(2), 232-250. <https://doi.org/10.29228/sanat.47>
- Alkaya, Y. (2024b). *Portre fotoğraf sanatında beden dili*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Amar, P. J. (2009). *Basın fotoğrafçılığı*. (1. Basım). (Çınarlı, İ. Çev.). Kırmızı.
- Arnheim, R. (2018). *Görsel düşünce*. Metis.
- Barthes, Roland. (2016) *Camera Lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler*. (7.Basım). Akçakaya, Reha. Çev.). Altıkkırkbeş Yayın.
- Bate, D. (2013). *Fotoğraf: Anahtar kavramlar*. (1. Basım). (Şimşek, B. Çev.). De Ki.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir*. (Şener, İ. Çev.). Doruk.
- Beratlı, N. (2006). Bilim mi - sanat mı - propaganda mı? Tarih nedir. *Kıbrıs Yazıları*, 3, 3-20.
- Berger, J. & J. Mohr. (2007). *Anlatmanın başka bir biçimi*. (1. Basım). (Akınhay, O. Çev.). Agora.
- Bogre, M. (2019). *Documentary photography reconsidered: History, theory and practice*. Bloomsbury Visual Arts.
- Breton, D. L. (2018). *Yüz üzerine antropolojik bir inceleme*. Boğaziçi Üniversitesi.
- Burak, O. (2015). *Fotoğraf ve iletişim*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Burke, P. (2016). *Afişten heykele, minyatürden fotoğrafa tarihin görgü tanıkları*. (Yelçe, Z. Çev.). Kitap.
- Cambridge Dictionary. (t.y.). Cambridge İngilizce-Türkçe Sözlük. <https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce-türkçe/document> [Erişim Tarihi: 04 Ocak 2025].
- Clarke, G. (1997). *The photograph*. OUP.
- Damasio, A. (2006). *Descartes’in yanılgısı*. (3. Basım). (Atlamaz, B. Çev.). Varlık.
- Darwin, C. (2001). *İnsan ve hayvanlarda duyguların ifadesi*. (Orhan T. Çev.). Gün.
- Ekman Group. Universal emotions. <https://www.paulekman.com/universal-emotions/> [Erişim Tarihi: 05 Ocak 2025].
- Ekman, P. (1993). Facial expression and emotion. *American Psychologist*. 48(4). 376-379.
- Ekman, P. (2014). *Yalan söylediğimi nasıl anladın? Yüz ifadelerinden duyguları ve düşünceleri tanımak, okumak*. (3. Basım). Okuyan Us.
- Ekman, P. & Friesen, W. V. (2003). *Unmasking the face: A guide to recognizing emotions*

*from facial expressions*, Malor Books.

- Glass, L. (2015). *Yalancının beden dili: Küçük beyaz yalanlardan patolojik yalancılığa*, (Yanboluoğlu, G. Çev.). Paloma Yayınevi.
- Goleman, D. (2010). *Duygusal zekâ*, (33. Basım). (Yüksel, Banu S. Çev.). Varlık.
- James, J. (2013). *Beden dili kutsal kitabı: İnsanların hareketlerindeki ve ifadelerindeki gizli anlamı çözme yolları*. (1. Basım). (Haktanır, Belgin S. Çev.). Koridor.
- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve sinemanın toplumsal tarihi*. (2. Basım). Dost.
- Light, K. (2013). *Çağımızın tanıkları belgesel fotoğrafçılar anlatıyor*. (Yılmaz, H. Çev.). Espas Sanat Kuram.
- Linfield, S. (2010). *The cruel radiance photography and political violence*. University of Chicago Press.
- Lopes, D. M. (2018). *Fotoğraf felsefesi*. Espas.
- Oral, M. (2011). *Toplumsal belgeci fotoğraf ve Fikret Otyam örneği*. Espas Sanat Kuram.
- Satkın, M. B. (2014). Fotoğraf, gerçeklik ve ideoloji. *Sanat-Tasarım Dergisi*. 5. 7-13.
- Sontag, S. (2005). *Başkalarının acısına bakmak*. (Akınhay, O. Çev.). Agora.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine*. (Akınhay, O. Çev.). Agora Kitaplığı.
- Steichen, E. (1984). Fotoğraf: İnsanlığın tanığı ve kayıt aracı. *Fotoğraf Dergisi*, (Abdullah Ersoy. Çev.). 14. 1-7.
- TDK. (t.y.). Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> [Erişim Tarihi: 04 Ocak 2025].
- Uslu, A. (2008). Prag darbesinden Prag baharına. *Devrimci Marksizm*. 6(7). 150-160. <http://www.devrimcimarksizm.net/sites/default/files/ates-uslu-prag-bahcesinden-prag-baharina-cekoslavyanin-yirmi-yili-1948-1968.pdf>
- Vassaf, G. (2007). *Tarihi yargılıyorum*. İletişim.

## EXTENDED ABSTRACT

This study explores the role of basic emotions in constructing meaning within the art of documentary photography. By integrating the documentary essence of photography with Paul Ekman's theory of seven basic emotions—happiness, sadness, fear, anger, surprise, disgust, and contempt—the research examines how emotions are conveyed through visual narratives and resonate with audiences. Using qualitative analysis methods, the study investigates the works of internationally acclaimed documentary photographers, emphasizing the interplay between emotional expressions and storytelling in photographic art.

Documentary photography emerges as a compelling medium that merges the objectivity of documentation with the subjectivity of artistic expression. It acts as a bridge between reality and interpretation, capturing moments that evoke empathy and foster understanding across diverse sociocultural contexts. Central to this study is Ekman's theory, which underscores the universality of basic emotions and their pivotal role in human communication. These emotions, inherently biological and universal, transcend linguistic and cultural barriers, positioning photography as an ideal medium for their exploration.

The methodology involves a combination of literature review and visual analysis to examine how emotions are depicted and perceived in documentary photography. The literature review contextualizes the historical and theoretical foundations of documentary photography and its connection to emotional representation. It also evaluates previous research on the role of emotions in visual media. Visual analyses of selected works by renowned photographers further illuminate the mechanisms through which images evoke emotional responses. These analyses focus on facial expressions, body language, and compositional elements that contribute to the narrative and emotional impact of photographs.

The findings reveal that documentary photography is uniquely positioned to convey basic emotions effectively, fostering empathy among viewers. The research highlights the universality of emotions, enabling photographs to establish an emotional connection with audiences, irrespective of cultural differences. For instance, images depicting war or displacement often evoke fear, sadness, and compassion, drawing attention to human suffering while encouraging viewers to reflect on broader societal issues. Conversely, photographs portraying happiness or surprise celebrate moments of human resilience and hope, showcasing the spectrum of emotions that photography can encapsulate.

The results and discussion section elaborates on the dual role of documentary photography as both an artistic and communicative tool. On one hand, it documents reality with an emphasis on truthfulness and accuracy; on the other hand, it interprets and reframes reality through an emotional lens, deeply engaging viewers. The study demonstrates how emotions amplify the narrative power of images, allowing audiences to connect with the subjects and contexts depicted. By fostering empathy, documentary photography not only raises awareness but also contributes to social and cultural discourse.

In conclusion, this research offers valuable insights into the artistic and societal significance of documentary photography. It underscores the essential role of emotions in enhancing the impact of visual narratives, offering a framework for understanding photography as a universal language of human experience. By combining artistic expression with emotional analysis, the study enriches the appreciation of documentary photography as a medium that transcends cultural and linguistic barriers, capturing the essence of shared humanity.

**TÜRK MİTOLOJİSİNDEKİ KARAKTERLERİN TÜRK SİNEMASINA  
UYARLANMASI: DEDE KORKUT HİKÂYELERİ FİMLERİ<sup>1</sup>**

*Adaptation of Characters from Turkish Mythology into Turkish Cinema: Dede Korkut  
Stories Films*

Hatice Özkim<sup>2</sup>, Nesrin Kula Demir<sup>3</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<i>Araştırma Makalesi</i> <i>Gönderilme:</i> 30 Ocak 2025 <i>Kabul:</i> 12 Şubat 2025 <i>Yayın:</i> 25 Şubat 2025  <i>Anahtar kelimeler:</i> Türk mitolojisi, Hikâye, Karakter, Türk sinema	İnsanlık, yaratıcılığı ve yaratıcıyı anlama arayışıyla mitoloji kavramını ortaya çıkarmıştır. Mitoloji, mitleri araştıran, anlamlarını inceleyen ve yorumlayan bir bilim dalıdır. Türk mitolojisi, Türklerin varoluşunu, yaşayışlarını ve efsanelerini içermektedir. İslamiyet öncesi ve sonrasında destanlar ve hikâyeler şeklinde ifade edilen Türk mitolojisi, toplumun inançlarını ve kültürünü yansıtan bir araçtır. Dede Korkut hikâyeleri, Türk mitolojisinde İslamiyet öncesi ve sonrası Türk kültürünün özelliklerini başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Bu çalışma, Türk mitolojisinden günümüze ulaşan Dede Korkut hikâyelerinden seçilen karakterleri ve Türk sinemasındaki yansımalarını ele almaktadır. Araştırılan literatür ve elde edilen bilgiler doğrultusunda, Türk mitolojisindeki karakterler, mekanlar, motifler ve simgeler üzerinde bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Dede Korkut hikâyelerinden seçilen karakterlerin Türk sinemasındaki yansımaları, analizleri ve benzerlikleri, Türk sineması perspektifinde ele alınmaktadır. Dede Korkut hikâyelerinden Salur Kazan, Deli Dumrul ve Bamsı Beyrek gibi karakterlere odaklanılmış ve Türk mitolojisindeki karakterlerle Türk sinemasındaki benzerlikler ve farklılıklar karakter analizi ile incelenmiştir. Türk sinemasındaki karakterlerin, Türk mitolojisindeki karakterleri yansıttığı sonucuna ulaşılmıştır.
Article Information	Abstract
<i>Research Article</i> <i>Received:</i> January 30, 2025 <i>Accepted:</i> February 12, 2025 <i>Published:</i> February 25, 2025  <i>Keywords:</i> Turkish mythology, Story, Character, Turkish cinema	Humanity has brought forth the concept of mythology in its quest to understand creativity and the creator. Mythology is a branch of science that investigates, examines, and interprets myths. Turkish mythology encompasses the Turks' existence, way of life, and legends. Turkish mythology, expressed in the form of epics and stories, both before and after the spread of Islam, serves to reflect the beliefs and culture of society. The Dede Korkut stories successfully depict the characteristics of Turkish culture before and after Islam's arrival. This study focuses on selected characters from the Dede Korkut stories that have survived from Turkish mythology to the present day and their reflections in Turkish cinema. Considering the literature reviewed and the information obtained, an examination of Turkish mythology's characters, locations, motifs, and symbols has been conducted. The reflections, analyses, and similarities of the selected characters from the Dede Korkut stories in Turkish cinema are discussed from the perspective of Turkish cinema. Characters such as Deli Dumrul, Salur Kazan, and Bamsı Beyrek from the Dede Korkut stories are analyzed with character analysis, highlighting the similarities and differences between Turkish mythology and Turkish cinema. It is concluded that Turkish cinema characters reflect Turkish mythology's characters.

**Kaynak/Cite:** Özkim, H. & Kula Demir, N. (2025). Türk mitolojisindeki karakterlerin Türk sinemasına uyarlanması: Dede Korkut Hikâyeleri filmleri. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 120-134.

 **iThenticate**  
İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır.  
/ This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Bu çalışma, 11 Ekim tarihinde sunulan aynı adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Yüksek lisans öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Bölümü, haticeozkim@gmail.com, ORCID:0000-0002-0765-271X

<sup>3</sup> Prof. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, dknesrin@aku.edu.tr, ORCID:0000-0003-4311-9477

## GİRİŞ

Türk mitolojisinin sinemadaki etkileri ve özellikle Dede Korkut hikâyelerinin film uyarlamaları üzerine odaklanmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca, mitoloji toplumların kültürel ve manevi değerlerini yansıtan önemli anlatılardır. Mitolojiler, toplumların dünya görüşlerini, inanç sistemlerini ve tarihsel süreçlerini anlamada kritik bir rol oynamaktadır. Sinema ise, 20. yüzyıldan bu yana popüler kültürün en güçlü araçlarından biri olarak, bu mitolojik anlatıları geniş kitlelere ulaştırmanın etkili bir yolunu sunmaktadır.

Sinema ve mitoloji arasındaki bağ, görsel sanatların hayal gücüyle nasıl şekillendiğini ve mitolojik unsurların modern anlatılara nasıl entegre edildiğini ortaya koymaktadır. Sinema, insanların hayal dünyalarını ve toplumsal değerlerini yansıtmak için güçlü bir mecra olup, mitolojik karakterler ve hikâyeler bu bağlamda sıkça kullanılmaktadır. Mitolojik karakterlerin ve hikâyelerin sinemada nasıl işlendiği ve bu uyarlamaların orijinal hikâyelerle olan benzerlik ve farklılıkları, kültürel mirasın sinemaya yansıtılmasının önemini vurgulamaktadır.

Özellikle Türk mitolojisi, binlerce yıllık geçmişi ve zengin karakterleriyle sinema için önemli bir ilham kaynağıdır. Türk mitolojisinin en önemli eserlerinden biri olan Dede Korkut hikâyeleri, Oğuz Türklerinin dünya görüşünü ve yaşam biçimini yansıtan destansı anlatılardır. Bu hikâyeler, Türk kültürünün ve tarihinin önemli bir parçası olup, sinemaya uyarlanarak modern izleyiciye sunulmaktadır. Dede Korkut hikâyelerinin film uyarlamaları, Türk halkının derin köklerine olan bağlılığını ve tarihsel mirasını modern seyirciyle buluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Dede Korkut hikâyelerinden uyarlanan üç filmdeki karakterlerin analizini yaparak, bu karakterlerin olay örgüsüne katkılarını ve dönüşümlerini incelemektir. Karakterler, ana, norm, kart ve fon karakterler olarak sınıflandırılarak ele alınacak ve bu sınıflandırma doğrultusunda her bir karakterin anlatıya olan etkisi değerlendirilecektir. Ayrıca, bu karakterlerin orijinal hikâyelerdeki rollerine sadık kalınıp kalınmadığı ve sinemada nasıl bir dönüşüm geçirdikleri de analiz edilecektir.

Bu inceleme, mitolojik anlatıların sinemada nasıl dönüştüğünü ve izleyiciye nasıl aktarıldığını anlamak için bir temel sunacaktır. Mitolojinin sinemadaki kullanımı, kültürel mirasın yaşatılmasında ve yeni nesillere aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, Dede Korkut hikâyelerinin film uyarlamaları, Türk mitolojisinin ve kültürel değerlerinin modern çağda nasıl yeniden yorumlandığını ve korunduğunu gözler önüne serecektir. Bu çalışmanın bulguları, sinema ve mitoloji arasındaki etkileşimin daha geniş bir anlayışını sağlayarak, kültürel mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasında sinemanın rolüne dikkat çekecektir.

### **Dede Korkut Hikâyelerinin Sinemadaki Yansımaları**

İnsanlık, varoluşunu ve kökenini sorgulayıcı bir varlık olarak nitelendirilmektedir, bu nedenle geçmişe yönelik araştırmalara büyük ilgi göstermektedir. Günümüzde, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte, insanlar tarihi ve mitolojiyi daha yakından araştırma imkânına sahiptir. Ancak, eski çağlara gidildiğinde, bilgilere erişim konusunda sınırlılıklar yaşanmaktadır. Sınırlı bilgiler nedeniyle, insanların kendi varoluşları ve yaratılışları hakkında anlam aramak için efsaneler ve mitolojik hikâyeler gibi kaynaklara başvurdukları görülmektedir.

Mitoloji, bir toplumun hikâyelerini, efsanelerini ve inançlarını içeren önemli bir

bilgi kaynağıdır (Beğenç, 1967, s.7). Her medeniyetin kendine özgü bir mitolojisi bulunmakta ve bu mitolojiler genellikle o toplumun kültürel ve tarihsel arka planını yansıtmaktadır. Özellikle, Türk mitolojisi binlerce yıllık bir geçmişe sahiptir ve Türk kültürünün önemli bir parçasını oluşturmaktadır (Roux, 2011, s.4). Türk mitolojideki karakterler, Türk halkının ortak belleğinden derin izler taşıdığı varsayılmakta ve Türk sinemasında da sıklıkla ilham kaynağı olmaktadır, birçok filmde temel tema veya karakterler olarak kendini göstermektedir.

Sinema, insanların hayal dünyalarını görsel bir şekilde ifade etmek için kullanılan bir sanat formudur. Mitoloji ise, hayallerin ürünüdür ve insanların hayal gücüyle şekillenmektedir (Bazin, 2022, s.143). Bu nedenle sinema ve mitoloji arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. Sinemada mitolojik karakterler ve hikâyeler farklı şekillerde işlenerek izleyicilere sunulmaktadır. Mitoloji, sinema dünyasına uzun yıllardır ilham vermektedir (Gündüz, 2018, s.43). Günümüz sinemasında mitolojik karakterler ve hikâyeler, özellikle fantastik filmlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Mitolojinin günümüz sinemasına etkisi, filmleri daha ilgi çekici hale getirmektedir (Ferro, 2017, s.31). Mitoloji, insanlık tarihi boyunca varlığını sürdüren bir kavram olup edebiyat, sanat, felsefe ve din gibi birçok alanda kendine yer bulmaktadır. Günümüzde ise sinema, mitolojik hikâyeleri ve karakterleri kullanarak popüler yapıtlar üretmektedir (Onaran, 2012, s.5).

Mitolojinin sinemadaki etkisi, farklı türlerdeki filmlerde sembolik olarak alt metinlerde kullanıldığı görülmekte ve bu etkileşim, çeşitli filmlerde mitolojik anlatıların ve karakterlerin uyarlama sürecinde önemli bir rol oynadığını göstermektedir. (Bordwell ve Thompson, 2009, s.62-63). Uyarlama, bir sanat eserinin farklı bir sanat formuna uyarlanmasını ifade edilmektedir. Edebi eserlerin sinemaya uyarlanması sıkça gerçekleşmekte, ancak başarılı bir uyarlamada, orijinal yapının korunması ve yeni bir formun eklenmesinin dengelemesi gereken bir süreç (Çöm, 2023, s.589) olduğu düşünülmektedir. Uyarlamalar, eserin özgün dilini korurken aynı zamanda farklı bir bakış açısı sunabilmektedir. Türk mitolojisinin sinemaya aktarılması da kültürel mirasın gelecek kuşaklara taşınmasına önemli bir katkı sağlamaktadır.

Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Dede Korkut hikâyeleri, destandan halk hikâyesine geçiş döneminin ürünü olarak kabul edilmektedir. Türk halk hikâyelerinin en eski örneklerinden biri olarak görülen bu hikâyeler, geleneksel Türk dünya görüşünün önemli bir anlam alanını oluşturmaktadır. Dede Korkut hikâyeleri, Oğuz Türklerinin dünya görüşünü temsil etmektedir. Ayrıca, bu hikâyelerdeki kahramanlar, Türk halkının güçlü ve cesur yanını yansıtmaktadır. Dede Korkut hikâyeleri, Türk kültürünü ve tarihini yansıtan önemli bir eser olarak kabul edilmektedir. Dede Korkut hikâyelerinin Türk sinemasına uyarlanması, Türk kültürüne ve tarihine önemli bir atıf olduğu düşünülmekte, çünkü bu uyarlamalar Türk halkının derin köklerine olan bağlılığını ve tarihsel mirasını modern seyirciyle buluşturmaktadır (İlıcak & Bal, 2020, s.298; Köse, 2020, s.74; Shahgoli vd., 2019, s.149).

Dede Korkut hikâyelerinde en önemli yapı taşlarından biri karakterlerdir. Hikâyeler, bu karakterler etrafında şekillenmektedir. Hikâyede olayın meydana geldiği noktada, yaşanan olayların oluşmasına sebep olan, onu oluşturan öğeler bulunmaktadır. Hikâyede anlatılan veya değişik şekillerde ifade edilen olay örgüleri için gerekli insan tipleri bulunmaktadır ve bu tipler belirli başlıklar altında isimlendirilmektedir. Hikâyede bulunan her karakterin kendine özgü bir yeri ve bir görevleri bulunmaktadır. Hikâyede olayların gerçekleşebilmesi için, bu karakter türlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu karakter türleri kısaca ana, norm, kart ve fon karakter olarak dört gruba ayrılmaktadır Karataş,



2014, s.62).

Hikâyede olayların merkezinde yer alan en önemli karakter ana karakterdir. Hikâyede olay örgüsü ana karakter etrafında başlamakta ve bitmektedir. Hikâyeye, ana karakter üzerinden gelişmektedir. Başkahraman hikâyenin bir bakıma oluşturulma sebebidir. Daima tek bir kişidir. Norm karakter başkahramandan sonra gelen karakterdir, en çok boyutlu olan ve en fazla derinliğe sahip olan kahramandır. Norm karakterlerin görevi zıtlık yaratmak ya da okuyucuda rahatlama etkisi vermek olsa da asıl görevi hikâyedeki ana kahramanın yanında yer almak ve ana karaktere ayna görevinde bulunmaktır. Hikâyede kart karakter tek boyutluluğun sembolüdür. Bu karakterler bir boyutlu şekilde sunulmaktadır. Özellikleri değişmez, her zaman, her yerde davranış biçimleri aynı olduğu görülmektedir. Kart karakter hikâyede genellikle ana karakterin karşısında durmakta, ona zorluk çıkarmakta ve düşmanca davranışlar sergilemektedir. Fon karakterler ise, hikâyede en az değinilen ve herhangi bir derinliğe sahip olmayan karakter grubudur. Bu karakterler yapının devam etmesine yardımcı unsurdur. Bir nevi dekoratif olarak kullanılmaktadırlar. Hikâyedeki olayların oluşumunda arka planda kullanılan karakter türleridir (Güleryüz, 2021, s.317-319).

Bu çalışma, Dede Korkut hikâyelerinden seçilerek uyarlanan üç film içerisinden seçilen karakterleri incelemektedir. Karakterlerin seçilen uyarlamalarda rolüne yani önemine göre ana karakter, norm karakter, kart karakter ve fon karakter başlıkları altında ele alarak bu kahramanların olay örgüsüne katkıları ile dönüşümleriyle birlikte ana hikâyedeki karakterler ile benzerlikleri yazılmaktadır.

## ARAŞTIRMANIN GENEL ÇERÇEVESİ

### Araştırmanın Hipotezi

“*Türk mitolojisinin Türk sinemasına uyarlanmasında, Dede Korkut hikâyeleri içerisinde bulunan karakterlerin sinema filmlerine yansımaları bulunmaktadır*” önermesi, araştırmanın temel hipotezini oluşturmaktadır. Türk mitolojisi içerisinde önemli bir yere sahip olan Dede Korkut hikâyelerinden seçilerek, Türk sinemasına uyarlanan; Salur Kazan Zoraki Kahraman, Deli Dumrul ve Bamsı Beyrek filmleri, Türk kültürü ve tarihine olan ilgiyi göstermektedir. Ayrıca, mitolojik karakterlerin sinemadaki kullanımları, karakterlerin simgesel anlamlarını yansıtmakta ve Türk mitolojisinin günümüz kültürüne olan etkisini ortaya koymaktadır.

### Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Çalışmanın evrenini, Türk sinemasında mitolojik karakterlerin yer aldığı tüm filmler oluşturmaktadır. Bu evrenin tamamını incelemek çalışmanın sınırlarını aşacağından, çalışmada örneklem, amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak Türk sinemasında mitolojik karakterlerin ana kahraman olduğu filmler seçilerek oluşturulmaktadır. Son dönemde vizyona giren Türk mitolojisini konu alan filmlere bakıldığında Dede Korkut hikâyelerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Bu nedenle çalışmada, *Salur Kazan: Zoraki Kahraman* (2017), *Deli Dumrul* (2017) ve *Bamsı Beyrek* (2017) gibi Burak Aksak’ın yönetmenliğini yaptığı filmler incelenmek üzere seçilmektedir.

### Araştırmanın Yöntemi

Çalışma, Türk mitolojisi ve sineması arasındaki etkileşimleri ele almakta ve mitoloji içerisindeki karakterlerin sinemaya nasıl yansıdığını incelemektedir. Bu amaçla çalışmada karakterleri analiz edebilmek için içerik analizi yönergesi oluşturularak

çözümlemeler yapılmaktadır. İçerik analizinin, bir metnin veya görsel eserin içeriğini ayrıntılı bir şekilde incelemek temaları, motifleri, sembolleri ve anlatıları anlamak ve yorumlamak için kullanılan bir yöntem olduğu bilinmektedir (Ültay, E. vd, 2021, s.190). Karakter analizi, bir eserde yer alan karakterlerin davranışlarını, kişilik özelliklerini ve ilişkilerini inceleyen ve hikâyenin derinlemesine anlaşılmasına katkı sağlayan bir analiz yöntemi olarak görülmekte ve karakterin derinlemesine incelenmesi için kullanılmaktadır. Karakterin dış görünüşünün, giyiminin, mimiklerinin, jestlerinin ve diğer fiziksel özelliklerinin değerlendirmede kullanılmakta, bunun yanı sıra, karakterin dil kullanımı, konuşma tarzı, aksanı veya söylem tarzı gibi dilbilimsel öğelerinde analiz edilmesine yardımcı olmaktadır (Bayrak, 2014, s.106).

Çalışmada karakter analizi yapabilmek için çalışmada öncelikle Dede Korkut hikâyeleri içerisinde film ile aynı isme sahip olan üç hikâye özetlenmektedir. Daha sonra filmler özetlenerek uyarlama ve hikâye arasında benzerlikler ya da farklılıklar ortaya konulmuştur. Dede Korkut hikâyeleri filmlerinde bulunan karakter asıl hikâyedeki karakterler ile karşılaştırılarak fiziksel, sosyolojik ve psikolojik özellikleri analiz edilmektedir. Çözümlenen karakterlerin analiz edilebilmesi için veri ve bulguların değerlendirilmesi bölümünde karakterler için hazırlanan içerik analizi yönergesi kullanılarak karakterlerin çözümlemesi yapılmaktadır. Hikâyeden filme uyarlanan karakterlerin birbirleri ile karşılaştırılmaları yapılmakta, benzerlikleri olup olmadığının anlaşılabilmesi için hazırlanan sorular seçilen karaktere uygulanmaktadır.

## VERİ VE BULGULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Aşağıdaki tablolarda Dede Korkut hikâyelerinden seçilerek uyarlanan 3 filmdeki karakterlerinin benzerlikleri tablolar halinde sunulmakta, sınıflandırma çerçevesinde karakter türlerine göre karakterlerin hikâyede ve filme uyarlamaları ile benzerlik ölçümleri yapılmaktadır. Hikâyeler ile uyarlanan filmler arasında benzerlik tabloları, ilave/eksiltme yapılan, yeni oluşturulan ve de değiştirilen karakterler tabloları ve karşılaştırma tabloları ile görsel ve yazınsal olarak benzeyen ve az benzeyen karakter çözümlemeleri yapılmaktadır.

### **Dede Korkut Hikâyeleri: Salur Kazan Hikâyesi ve Filminin İncelenmesi**

Dede Korkut hikâyeleri içerisinde bulunan Salur Kazan'ın evinin yağmalanması hikâyesi, Salur Kazan ve Oğuz Beyleri av sırasındaiken Şöklü Melik ve adamlarının Salur Kazan'ın obasını yağmalamasından başlamaktadır. Tüm obası yağmalanan Salur Kazan avda uyduğu sırada kâbus görerek, obasına endişe ile geri gelmektedir. Gördükleri karşısında adeta cinnet geçiren Salur Kazan, intikam duygusuyla kâfirlerin izini sürmekte, fakat bir iz bulamamaktadır. Dağa, taşta, kuşta obasına ne olduğunu soran Kazan Bey'e istediği cevabı Çoban vermektedir. Aldığı bu haberlerle yüreği kıyamete dönen Kazan Bey, hemen harekete geçmektedir. Çoban ve Kazan Bey, Şöklü Melik'in yurduna doğru yola çıkmaktadır. Bu sırada, Şöklü Melik ve adamları ziyafet kutlamaları yapmaktadır. Orada Kazan Bey'in karısına şarap sundurmak istemektedirler. Kazan Bey'in karını bulmak için, Uruz'u öldürmek ve sonrasında Burla Hatun'u tespit etmeyi ummaktadırlar. Uruz kâfirlere karşı cesurca, annesinin namusunu korumak için ölümü kabul etmektedir. Uruz idam edilmek üzereyken Kazan Bey ve çoban gelmektedir. Kazan Bey ve çobanın ardından diğer Oğuz Beyleri de gelerek savaşa dâhil olmaktadır. Şiddetli savaş sonrasında, kâfirler yenilmekte, Şöklü Melik öldürülmekte, ordusu dağıtılmaktadır. Kazan Bey'in zaferi destanlaşırken, Dede Korkut da ölümün gerçekliğini hatırlatarak dua etmektedir. (Ergin, 2003, s.29; Teyek, 2017, s.40; Köseoğlu, 2017, s.63; Zeyrek, 2015, s.71).

Salur Kazan hikâyesinden uyarlanan film farklılıklar içermesine rağmen aynı olay örgüsü ile başlamakta ve aynı sona ulaşarak bitmektedir. Film, komedi unsurları içermesi nedeniyle, Salur Kazan ve çobanın yol boyunca çeşitli olaylar yaşamaları gibi, hikâyede bulunmayan unsurların filmde eklenmiş olduğu göze çarpmaktadır. Örnek olarak; Salur Kazan'ın av sırasında avlanamaması, sosyal mesajları, mantardan zehirlenmesi, geri geldiğinde köpek saldırısına uğraması, çoban ile karşılaşarak yola çıkmaları ve yol boyunca ormanda at hırsızlarıyla karşılaşmaları, otostop çekmeleri, gollom ile karşılaşmaları, tepegöz ile karşılaşmaları, Deli Dumrul'dan dayak yemeleri, bir handa uymaları filme eklenen sahnelerden sadece birkaçıdır. Bir diğer farklardan biri de Uruz ve Burla Hatun karakterleridir. Karakterlerin uyarlama filminde değişime uğradığı gözlemlenmektedir. Uruz mertlikten uzak çapkın ve ergen bir genci canlandırırken, Burla Hatun'un ise, fiziksel farkları göze çapraktadır. Asıl hikâyeden uyarlanan filmde serim, düğüm, çözüm bölümleri ana hatlar ile aynı kalırken hikâyede olmayan bölümler ile süslendiği görülmektedir. Ayrıca ana hikâyede olup filme eklenmeyen karakterlerinde olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte uyarlama filminde oluşturulan fon karakterlerde bulunmaktadır. Hikâye ve uyarlama filmi arasında farklar olsa da uyarlama filmi Salur Kazan'ın hikâyesini aktarması nedeni ile benzer olarak kabul edilmektedir.

### **Dede Korkut Hikâyeleri: Deli Dumrul Hikâyesi ve Filminin İncelenmesi**

Dede Korkut hikâyeleri içerisinde bulunan Deli Dumrul hikâyesi; kuru dere üzerine kurduğu köprü üzerinden geçenlerden otuz akçe alması, geçmeyenleri döverek kırk akçe almasıyla başlamaktadır. Devamında ise, köprü'nün yakın obalarında bir gencin ölmesi üzerine, Deli Dumrul ölen gencin canını kurtarmak isteyerek Azrail'e kafa tutmaktadır. Azrail geldiğinde Deli Dumrul'u yere sermekte ve canını almak üzere iken Dumrul dua ederek yalvarmaktadır. Allah, yalvaran Deli Dumrul'a yerine can bulur ise, kurtulabileceğini söylemektedir. Böylece yerine can arayan Deli Dumrul önce babasından sonra da annesinden can istemektedir. Fakat umduğu gibi can bulamayan Dumrul en son eşinden helallik almaya geldiğinde eşinin canını vermesi üzerine bu kez kendisi eşinin ölümünü kabullenememektedir ve Allaha yeniden yalvaran Deli Dumrul bağışlanır ve eşi ile birlikte yüz kırk yıl ömür ile ödüllendirilmektedir (Abdulla, 2012, s.174-175; Parlak, 1999, s.22).

Asıl hikâye, Deli Dumrul'un köprüsünden geçenlerden ve geçmeyenlerden para almasından başlamaktadır. Deli Dumrul hikâyesinden uyarlanan filmde ise, Deli Dumrul'un doğumu, büyümesi, kendine bir iş bulamaması ve toplum içerisinde bir yer edinmemesi kısacası toplum tarafından dışlanması anlatılmaktadır. Asıl hikâyenin belli bir sahneden başlayarak kısıtlı karakter ve kısıtlı bir olay örgüsü barındırması nedeni ile filmde eksik kalan kısımların yönetmen tarafından tamamlandığı görülmektedir. Asıl hikâyenin özünü alan uyarlama filmi izleyicilere, gerçek Deli Dumrul karakterini farklı bir paralel evren içerisinde yeniden kurgulanan olaylar etrafında aktardığı görülmektedir. Hikâyeden uyarlanan filmin komedi unsuru olması hikâyenin dramatik ve kasvetli havasını bir anda değiştirerek izleyicileri eğlendirerek düşündürmektedir. Asıl hikâyede fon karakter olan Deli Dumrul'un eşi, annesi ve babası uyarlama filminde norm karakter olarak değişime uğradığı gözlemlenmektedir. Bununla birlikte Deli Dumrul'un eşi uyarlama filminde Günçiçek ismini alarak filmde, fakir bir obanın Beyinin ikinci kızını canlandırmaktadır. Ayrıca hikâyede olmayan karakterlerinde filme eklenerek asıl ana ve kart karakter olan Deli Dumrul karakteri yerine getirildiği düşünülmektedir. Hikâye ve uyarlama filmi arasında farklar olsa da uyarlama filminde Deli Dumrul'un hikâyesinin aktarması nedeni ile az benzer olarak kabul edilmektedir.

## Dede Korkut Hikâyeleri: Bamsı Beyrek Hikâyesi ve Filminin İncelenmesi

Dede Korkut hikayeleri içerisinde yer alan Bamsı Beyrek hikayesinde, oğlu olmayan Büre Bey'e evlat vermesi için Oğuz Beylerinin Allah'a dua etmesi ile hikaye başlamaktadır. Devamında Bamsı Beyrek'in dünyaya gelmesi, büyümesi ve ad almak için kahramanlık göstermesi işlenmektedir. Kahramanlık yaptıktan ve adını aldıktan sonra ise, Banı Çiçek ile tanışması ve evlenmesi işlenmektedir. Düğün gününde ise, Tekfur ve adamları tarafından kaçırılarak yıllarca esir edilmektedir. Bu sırada Banı Çiçek sabır ile Bamsı Beyrek'i beklemektedir. Banı Çiçek'in abisi bu durumdan bir süre sonra rahatsız olarak Bamsı'nın ölü yada diri haberini getirene kardeşini vermek istemektedir. Bu durumdan yararlanan Yalancı Oğlu Yaltacık karakteri Bamsı'dan hile ile aldığı ve yıllarca sakladığı gömlegini yalandan kana bulayarak Bamsı'nın öldüğünü söylemektedir. Bu durumda Banı Çiçek ile evlenmeye hak kazanmaktadır. Düğün günü Bamsı bir şekilde kaçmakta ve geri gelmektedir. Banı ve Bamsı Beyrek yıllar sonra kavuşmaktadır (Köseoğlu, 2017, s.65-66; Teyek, 2017, s.58; Çobanoğlu, 2018, s.100).

Bamsı Beyrek hikayesinden uyarlanan filmde ise, Bamsı Beyrek karakterinin asıl hikayeye benzer olaylar yaşadığı görülmektedir. Uyarlanan filmde hikayenin ana temasının korunduğu ve filmde görsel olarak daha fazla hayal etme imkanı tanınmaktadır. Uyarlama filminde küçükte olsa farklar bulunmaktadır. Bu farklar, Bamsı Beyrek'in fazla naif olması, ismini geç alması, Yalancı Oğlu Yaltacık karakterinin başından beri Bamsı'nın arkadaşı olması ve Banı Çiçek'i elde edebilmek için Bamsı'yı hancerlemesi gösterilebilmektedir. Bununla birlikte Tekfur ve adamları yerine Şöklı Melik ve adamlarının filmde kullanılması, kırk güzel dadının tek dadı olması nedeni ile bazı karakterlerinde değişim gösterdiği görülmekte ve uyarlama filmine eklenmediği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte uyarlama filminin komedi unsuru olması nedeni ile karakterlere espiri katılarak asıl hikayedeki dramın ortadan kaldırılması sağlanmaktadır. Sonuç olarak yinede hikayenin özünü bozmama çabaları uyarlama filminde kendisini hissettirmektedir. Hikayeden uyarlanan film benzer olarak kabul edilmektedir.

### Dede Korkut Hikâyelerinden Seçilerek Uyarlanan Üç Filmdeki Karakterlerin Tabloda Gösterilmesi

Aşağıdaki tabloda Dede Korkut hikâyelerinden seçilerek uyarlanan üç film içerisinde bulunan karakterlerin değişim ve türüne göre tablosu bulunmaktadır.

**Tablo 1.** Dede Korkut Hikâyelerinden Seçilerek Uyarlanan 3 Filmdeki Karakterlerin Değişim Tablosu

Karakter	Film	Hikaye Karakter Türü	Film Karakter Türü	Değişim
Salur Kazan	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Ana Karakter	Ana Karakter	Aynı
Çoban	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Norm Karakter	Norm Karakter	Aynı
Burla Hatun	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Norm Karakter	Norm Karakter	Değişime Uğrayan
Uruz	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Norm Karakter	Norm Karakter	Değişime Uğrayan
Şöklı Melik	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Kart Karakter	Kart Karakter	Aynı
Bamsı Beyrek	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Fon Karakter		Eklenmeyen
Erlık Koca Oğlu Son Kulmaş	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Fon Karakter		Eklenmeyen
Salur Kazan'ın Kızı	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Fon Karakter		Eklenmeyen
Salur Kazan'ın Gelini	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Fon Karakter		Eklenmeyen

**Tablo 1.** Dede Korkut Hikâyelerinden Seçilerek Uyarlanan 3 Filmdeki Karakterlerin Değişim Tablosu (Devam)

Karakter	Film	Hikaye Karakter Türü	Film Karakter Türü	Değişim
Salur Kazan'ın Annesi	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Fon Karakter	Fon Karakter	Aynı
Kara Göne	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Fon Karakter	Fon Karakter	Aynı
Oğuz Beyleri	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Fon Karakter	Fon Karakter	Aynı
Demir Gücü	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Fon Karakter	Fon Karakter	Aynı
Kıyan Gücü	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Fon Karakter	Fon Karakter	Aynı
Fırıncı	Salur Kazan Zoraki Kahraman		Fon Karakter	Filmde Oluşturulan
Dünya İnsanları	Salur Kazan Zoraki Kahraman		Fon Karakter	Filmde Oluşturulan
Hancı ve Kızı	Salur Kazan Zoraki Kahraman		Fon Karakter	Filmde Oluşturulan
At hırsızları	Salur Kazan Zoraki Kahraman		Fon Karakter	Filmde Oluşturulan
Tepegöz	Salur Kazan Zoraki Kahraman		Fon Karakter	Filmde Oluşturulan
Gollom	Salur Kazan Zoraki Kahraman		Fon Karakter	Filmde Oluşturulan
Kuzgun	Salur Kazan Zoraki Kahraman		Kart Karakter	Filmde Oluşturulan
Hizmetçi Kız	Salur Kazan Zoraki Kahraman		Fon Karakter	Filmde Oluşturulan
Çocuklar	Salur Kazan Zoraki Kahraman		Fon Karakter	Filmde Oluşturulan
Cellat	Salur Kazan Zoraki Kahraman		Fon Karakter	Filmde Oluşturulan
Dedem Korkut	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Fon Karakter	Fon Karakter	Aynı
Şöklü Melik'in Adamları	Salur Kazan Zoraki Kahraman	Kart Karakter	Kart Karakter	Aynı
Deli Dumrul	Deli Dumrul	Ana Karakter, Kart Karakter	Ana Karakter	Aynı
Azrail	Deli Dumrul	Norm Karakter	Norm Karakter	Aynı
Duha Koca	Deli Dumrul	Fon Karakter	Norm Karakter	Değişime Uğrayan
Günççek	Deli Dumrul	Fon Karakter	Norm Karakter	Değişime Uğrayan
Deli Dumrul'un Kırk Yigidi	Deli Dumrul	Fon Karakter		Eklenmeyen
Deli Dumrul'un Annesi	Deli Dumrul	Fon Karakter	Norm Karakter	Değişime Uğrayan
Obada Bulunan Esnaf Halkı	Deli Dumrul		Fon Karakter	Filmde Oluşturulan
Şahin Bey	Deli Dumrul		Fon Karakter	Filmde Oluşturulan
Şahin Beyin Obası	Deli Dumrul		Fon Karakter	Filmde Oluşturulan
Ayçiçek	Deli Dumrul		Fon Karakter	Filmde Oluşturulan

Tablo 1'de aktarılan Dede Korkut hikâyelerinden uyarlanan üç filmin karakter türleri ve değişimleri aktarılmaktadır. Tabloda Dede Korkut hikâyelerinden seçilerek uyarlanan filmlerin uyarlamaya aktarılırken değişimleri işlenmektedir. Ayrıca hikâye ve

filmde kullanılan karakter türleri yazılmaktadır. Kullanılmayan karakterlerin film karakter kutuları boş bırakılırken, hikâyede olmayan karakterlerin ise, hikâye karakter türü kutuları boş bırakılmaktadır. Tablo 4’te anlatılanlardan yola çıkılarak aşağıdaki 2. tabloda ise yukarıdaki tablonun verilerinin sayısal sonuçları açıklanmaktadır.

**Tablo 2.** Dede Korkut Hikâyelerinden Seçilerek Uyarlanan Üç Filmde Bulunan Karakterlerin Değişim Tablosunun Sayısal Sonuçları

Film Adı	Aynı Kalan	Değişime Uğrayan	Filme Eklenmeyen	Filmde Oluşturulan
Salur Kazan Zoraki Kahraman	10	2	4	10
Deli Dumrul	3	3	1	9
Bamsı Beyrek	9	3	5	1

Tablo 2’de aktarılan veriler incelendiğinde Dede Korkut hikâyelerinden seçilerek uyarlanan üç film içerisinde bulunan karakterlerin sayısal olarak karakter değişim sonuçları açıklanmaktadır. Dede Korkut hikâyelerinden seçilerek uyarlanan üç filmde aynı kalan karakterlerin 22 adet olduğu görülmekte olup, değişime uğrayan karakterler ise, toplamda 8 adet olduğu görülmektedir. Bunun dışında filme eklenmeyen karakterler 10 adet olarak görülürken, filmde oluşturulan karakterler ise, 20 adet olduğu anlaşılmaktadır.

**Tablo 3.** Dede Korkut Hikâyelerinden Seçilerek Uyarlanan Üç Filmde Bulunan Karakterlerin Türüne Göre Tablosunun Sayısal Sonuçları

Film Adı	Hikâye	Film	Hikâye	Film	Hikâye	Film	Hikâye	Film
	Ana Karakter	Norm Karakter	Kart Karakter	Fon Karakter				
Salur Kazan	1	1	3	3	2	3	10	15
Deli Dumrul	1	1	1	4	1	2	5	8
Bamsı Beyrek	1	1	1	1	4	3	12	9

Tablo 3’te aktarılan veriler incelendiğinde Dede Korkut hikâyelerinden seçilerek uyarlanan üç hikâye içerisinde bulunan karakterlerin türleri sayısal olarak açıklanmaktadır. Ana karakterlerin uyarlama filmlerinde sayısal değişime uğramadığı görülmektedir. Norm karakterler incelendiğinde, Deli Dumrul film uyarlamasında norm karakterler artış göstermektedir, diğer iki uyarlamada ise norm karakterin sayılarının sabit kaldığı gözlemlenmektedir. Kart ve fon karakterler incelendiğinde ise, üç uyarlamada da değiştiği eksilip, arttığı gözlemlenmektedir.

Aşağıdaki tablolarda ise, araştırma kapsamı gereği kısıtlanması ve üç film içerisinde seçilerek filme uyarlanan karakterin benzerlik tabloları gösterilmektedir. Karakterler benzerlik tabloları sonucunda benzer ve az benzer olarak yazılarak araştırmanın sonuçlanması hedeflenmektedir. Her karaktere toplamda 15 soru sorulmaktadır.

**Tablo 4.** Dede Korkut Hikâyelerinden Seçilerek Uyarlanan Salur Kazan Zoraki Kahraman Filmindeki Karakterlerin Benzerlik Tabloları

Uyarlanan Filmin İsmi		Salur Kazan Zoraki Kahraman				
Sorular		Salur Kazan	Çoban	Burla Hatun	Uruz	Şöklü Melik
1	Fiziksel özellikler ile benzerlik	Bilinmemektedir	Bilinmemektedir	Hayır	Bilinmemektedir	Bilinmemektedir
2	Kişisel özellikler ile benzerlik	Evet	Evet	Hayır	Hayır	Evet
3	Eylemler ile benzerlik	Evet	Evet	Hayır	Hayır	Evet

<b>Uyarlanan Filmin İsmi</b>		<b>Salur Kazan Zoraki Kahraman</b>				
<b>Sorular</b>	<b>Salur Kazan</b>	<b>Çoban</b>	<b>Burla Hatun</b>	<b>Uruz</b>	<b>Şöklü Melik</b>	
4	İlişkiler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
5	Dil ile benzerlik	Evet	Evet	Hayır	Hayır	Hayır
6	Kültürel Özellikler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
7	Jest ve mimikler ile benzerlik	Evet	Evet	Hayır	Hayır	Evet
8	Yetenekler ve güçler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Hayır	Evet
9	Ruh hali ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Hayır	Evet
10	Köken hikâyesi ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
11	Amaç ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Hayır	Evet
12	Sosyal bağlar ile benzerlik	Hayır	Hayır	Hayır	Evet	Hayır
13	Kaderi ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
14	Kahramanın yolculuğu ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
15	Toplum içindeki rolü ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet

Tablo 4’te hazırlanan Salur Kazan; Zoraki Kahraman film uyarlamasında seçilen 5 karaktere sorulan 15 soruda Salur Kazan, Çoban ve Şöklü Melik karakterleri benzerlik taşıdıkları gözlemlenmekte, bunun dışında kalan Burla Hatun ve Uruz karakterlerinin az benzediği gözlemlenmektedir. Sorulan sorularda hikâyeden uyarlanan filmdeki Burla Hatun karakterinin fiziksel özellikleri bilinmekte, fakat Salur Kazan, Çoban ve Şöklü Melik ve Uruz karakterlerinin fiziksel özellikleri hikâyede geçmemektedir. Sorulan sorularda hikâyeden uyarlanan filmdeki Burla Hatun karakterinin fiziksel, kişisel, eylemleri ve buna benzeyen birkaç sorunun daha olumsuz gelmesi neticesinde az benzediği görülmektedir. Uruz karakterinin ise, bu yazılanların dışında duygusal ifade, yetenek, güç ve amaçları bakımından az benzediği gözlemlenmektedir.

**Tablo 5.** Dede Korkut Hikâyelerinden Seçilerek Uyarlanan Deli Dumrul Filmindeki Karakterlerin Benzerlik Tabloları

<b>Uyarlanan Filmin İsmi</b>		<b>Deli Dumrul</b>			
<b>Sorular</b>	<b>Deli Dumrul</b>	<b>Duha Koca</b>	<b>Günççek</b>	<b>Azrail</b>	
1	Fiziksel özellikler ile benzerlik	Evet	Bilinmemektedir	Bilinmemektedir	Bilinmemektedir
2	Kişisel özellikler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet
3	Eylemler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet
4	İlişkiler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet
5	Dil ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet
6	Kültürel Özellikler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet
7	Jest ve mimikler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet
8	Yetenekler ve güçler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet
9	Ruh hali ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet
10	Köken hikâyesi ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet
11	Amaç ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet
12	Sosyal bağlar ile benzerlik	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır
13	Kaderi ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet
14	Kahramanın yolculuğu ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet
15	Toplum içindeki rolü ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet

Tablo 5’te hazırlanan Deli Dumrul film uyarlamasında seçilen 4 karaktere sorulan 15 soruda Deli Dumrul, Duha Koca, Günçiçek ve Azrail karakterleri asıl hikâyedeki karakterler ile benzerlik taşıdıkları gözlemlenmektedir. Sorulan sorularda hikâyeden uyarlanana filmdeki Deli Dumrul ve Azrail karakterinin fiziksel özellikleri bilinmekte, fakat Duha Koca ve Günçiçek karakterlerinin fiziksel özellikleri hikâyede geçmemektedir

**Tablo 6.** Dede Korkut Hikâyelerinden Seçilerek Uyarlanan Bamsı Beyrek Filmindeki Karakterlerin Benzerlik Tabloları

Uyarlanan Filmin İsmi		Bamsı Beyrek				
Sorular	Bamsı Beyrek	Banı Çiçek	Yalancı Oğlu Yaltacık	Deli Karçar	Dedem Korkut	
1	Fiziksel özellikler ile benzerlik	Evet	Evet	Bilinmemektedir	Evet	Evet
2	Kişisel özellikler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
3	Eylemler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
4	İlişkiler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
5	Dil ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
6	Kültürel Özellikler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
7	Jest ve mimikler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
8	Yetenekler ve güçler ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
9	Ruh hali ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
10	Köken hikâyesi ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
11	Amaç ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
12	Sosyal bağlar ile benzerlik	Hayır	Hayır	Evet	Hayır	Hayır
13	Kaderi ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
14	Kahramanın yolculuğu ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
15	Toplum içindeki rolü ile benzerlik	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet

Tablo 6’da hazırlanan Bamsı Beyrek film uyarlamasında seçilen 5 karaktere sorulan 15 soruda Bamsı Beyrek, Banı Çiçek, Yalancı Oğlu Yaltacık, Deli Karçar ve Dedem Korkut karakterleri hikâyedeki karakterler ile benzerlik taşıdıkları gözlemlenmektedir. Sorulan sorularda hikâyeden uyarlanana filmdeki Bamsı Beyrek, Banı Çiçek, Deli Karçar ve Dedem Korkut karakterinin fiziksel özellikleri bilinmekte, fakat Yalancı Oğlu Yaltacık karakterlerinin fiziksel özellikleri hikâyede geçmemektedir.

## SONUÇ

Bu çalışmanın amacı, Türk mitolojisi karakterlerinin Türk sinemasına yansımalarını incelemekte ve Türk sinemasının hangi mitolojik karakterleri kullanıp bu karakterleri nasıl yorumladığını ve nasıl modernleştirdiğini/uyarladığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu amaç çerçevesinde Son dönemde vizyona giren Türk mitolojisini konu alan filmlere bakıldığında Dede Korkut hikâyelerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Bu nedenle çalışmada, *Salur Kazan: Zoraki Kahraman* (2017), *Deli Dumrul* (2017) ve *Bamsı Beyrek* (2017) gibi Burak Aksak’ın yönetmenliğini yaptığı filmler incelenmek üzere seçilmektedir.

Bu çalışma, Dede Korkut hikâyelerinden uyarlanan üç farklı filmdeki karakterlerin benzerliklerini ve farklılıklarını incelemiştir. Tablolar, uyarlanan filmlerdeki ana, norm, kart ve fon karakterlerin türlerine göre karşılaştırılmasını sağlamıştır. Bulgular, her üç filmde de bazı karakterlerin uyarlanamadığını, yeni karakterlerin eklendiğini ve bazı karakterlerin değişime uğradığını göstermektedir.



Özellikle, ana karakterlerin ve norm karakterlerin genellikle uyarlanma sürecinde korunduğu, ancak kart ve fon karakterlerin değişebildiği görülmektedir. Bu analiz, uyarlanan filmlerin orijinal hikâyelerinden nasıl farklılık gösterdiğini ve hangi karakterlerin yeniden şekillendirildiğini ortaya koymaktadır.

Bu konu üzerine yapılan çalışmada örneklem olarak seçilen 3 (üç) film den toplam 14 karakter analiz edilmektedir, bunlardan özellikle ana karakterlerin tam olarak benzediği görülmektedir. Filmlerde yer alan karakterlerden 12 tanesi hikâyedeki karakterleri yansıtırken, 2 karakterin az yansıttığı görülmektedir. Dolayısıyla çözümlenen karakterlerin büyük bir bölümü hikâyeleri ile benzerlik taşımaktadır. Çalışma “*Türk mitolojisinin Türk sinemasına uyarlanmasında, Dede Korkut hikâyeleri içerisinde bulunan karakterlerin sinema filmlerine yansımaları bulunmaktadır*” hipotezi doğrulamaktadır.

Çalışmada, Dede Korkut hikâyelerinden uyarlanan filmlerde karakterlerin başarılı bir şekilde yansıtıldığı görülmüştür. Bu karakterlerin sinemadaki temsili, izleyicilerin Türk mitolojisi ve kültürü hakkında bilgi edinmelerine ve bu mirasa olan ilgilerini artırmalarına katkı sağlamaktadır.

Sonuç olarak, Türk mitolojisinin sinemadaki yansımaları, kültürel mirasımızı gelecek nesillere aktarmada önemli bir rol oynamaktadır. Türk sinemasında daha fazla mitolojik hikâyenin ve destanın uyarlanması, gençlerin bu değerleri tanımalarını ve sevmelerini teşvik edebilir.

## **Etik İlkeler**

Bu araştırma kapsam olarak etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

## **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Bu çalışmada, iki yazar eşit oranda katkı sunmuştur.

## **Çatışma Beyanı**

Bu makalenin yazarları tarafından herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması belirtilmemiştir.

## **KAYNAKÇA**

- Abdulla, K. (2012). *Mitten Yazıya veya Gizli Dede Korkut* (2. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayrak, T. (2014). Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık. *Turkish Online Journal Of Design Art And Communication*, 4(2), 105-122.
- Bazin, A. (2022). *What Is Cinema? 'Sinema Nedir?'* (Çev: İ. Şener) Doruk Yayınları.
- Beğenç, C. (1967). *Anadolu Mitolojisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2009). *Film Sanatı* (1. Baskı). (Çev: E. Yılmaz, ve E. S. Onat) Deki Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2018). *Halk Edebiyatına Giriş II*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Çöm, Ş. (2023). Sinema ve Mitoloji İlişkisi Çerçevesinde Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi Filminin Analizi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(86), 584-597.

- Ergin, M. (2003). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Hisar Yayınları.
- Ferro, M. (2017). *Sinema ve Tarih* (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Google\_Play (2017). *Deli Dumrul*. <https://play.google.com/store/movies/details?id=abqsbwfp2e> (Erişim Tarihi: 05. 20. 2023)
- Gündüz, E. (2018). Nar ve Matrix Filmleri Ekseninde Mitolojinin Modern Enstrümanı Olarak Sinema. *Gordon Dergisi*, (3), 48-75.
- Güleryüz, N. (2021). Roman Unsurlarında ‘Karakter’. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*,8(66), 316-321.
- Ilıcak, N. G., & Bal, F. (2020). Dede Korkut Kitabı’ndaki Hikâyelerin Benlik Saygısına Etkisi Üzerine Bir Çalışma. *Akademik Hassasiyetler*, 7(13), 297-310.
- İmdb (2017). *Dede Korkut Hikâyeleri: Bamsı Beyrek*. <https://www.İmdb.com/title/tt11918720/> (Erişim Tarihi: 05. 27. 2023)
- Karataş, E. (2014). Çocuk Edebiyatında “Karakter” Kavramı. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (33), 60-79.
- Köse, S. (2020). Dede Korkut Kitabı’nı Kaos ve Kozmos Bağlamında Okuma. *Millî Folklor*, 16(125), 71-81.
- Köseoğlu, H. (2017). *Dede Korkut* (1. Baskı). Ankara: Maske Kitap.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş* (1. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Parlak, F. (1999). *Dede Korkut Hikâyeleri'nin Türk Tarihindeki Yeri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Roux, J.-P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*, (1. Baskı). (Çev. M. Y. Sağlam), Ankara: Bilgesu.
- Shahgoli, N. K., Yaghoobi, V., Aghatabai, S., & Behzad, S. (2019). Dede Korkut Kitabı'nın Gülbent Yazması: İnceleme, Metin, Dizin ve Tıpkıbasım. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 16(2), 147-379.
- Teyek, S. (2017). *Dede Korkut Hikâyeleri-Dede Korkut Boyları* (2. Baskı). Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ültay, E., Akyurt, H., ve Ültay, N. (2021). Sosyal Bilimlerde Betimsel İçerik Analizi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (10), 188-201.
- Youtube: (2018). *Bamsı Beyrek*. <https://www.Youtube.com/watch?v=kdi-wakbrbw> (Erişim Tarihi: 05. 27. 2023)
- Youtube (2020). *Salur Kazan Türk Komedi Filmi*. <https://www.Youtube.com/watch?v=heqq-g9wpmu> (Erişim Tarihi: 05. 20. 2023)
- Zeyrek, Y. (2015). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

One of the most important works of Turkish mythology, the Dede Korkut stories, are epic narratives that reflect the worldview and way of life of the Oghuz Turks. These

stories are essential to Turkish culture and history and are adapted into cinema to be presented to modern audiences. Film adaptations of the Dede Korkut stories bring the Turkish deep-rooted connection of the people to their historical heritage, connecting it with contemporary viewers.

This study aims to analyze the characters in three films adapted from the Dede Korkut stories, examining their contributions to the plot and transformations. The characters will be classified as main, norm, card, and function characters, and the impact of each character on the narrative will be evaluated within this classification. Furthermore, the study will analyze whether these characters remain faithful to their roles in the original stories and how they have been transformed into a cinema.

This analysis will provide a foundation for understanding how mythological narratives are transformed in cinema and how they are conveyed to the audience. The use of mythology in film plays a vital role in preserving cultural heritage and transmitting it to new generations. In this context, film adaptations of the Dede Korkut stories will demonstrate how Turkish mythology and cultural values are reinterpreted and preserved in the modern age. The findings of this study will highlight the role of cinema in safeguarding cultural heritage and its transmission to future generations, providing a broader understanding of the interaction between cinema and mythology.

## **Method**

The study addresses the interactions between Turkish mythology and cinema and examines how the characters within mythology are reflected in cinema. A content analysis guide is developed in the study to analyze the characters, and analyses are conducted accordingly. Content analysis is known as a method used to examine the content of a text or visual work in detail to understand and interpret its themes, motifs, symbols, and narratives (Ültay, E. et al., 2021, s.190). Character analysis is considered an analytical method that examines the characters' behaviors, personality traits, and relationships in work, contributing to a deeper understanding of the story. It is used to deeply explore the character by evaluating their external appearance, clothing, facial expressions, gestures, and other physical features. Additionally, it helps analyze linguistic elements such as the character's use of language, speech style, accent, or discourse style (Bayrak, 2014, s.106).

To conduct character analysis in this study, three stories from the Dede Korkut tales, which share the same name as the films, are summarized first. Then, the films are summarized, and similarities or differences between the adaptation and the original story are presented. The characters in the Dede Korkut stories films are compared with those in the original stories and their physical, sociological, and psychological features are analyzed. The content analysis guide prepared for the characters is used in the section to evaluate the data and findings. The characters adapted from the story to the film are compared, and the prepared questions are applied to the selected characters to determine any similarities.

## **Findings**

This study examined the similarities and differences between the characters in three different films adapted from the Dede Korkut stories. Tables provided a comparison of the adapted films' main, norm, card, and function characters based on their types. The findings show that in all three films, some characters were not adapted, new characters were added, and some characters underwent changes. Specifically, it was observed that

the main characters and norm characters were generally preserved during the adaptation process, while the card and function characters were subject to change. This analysis reveals how adapted films differ from the original stories and which characters have been reshaped.

### **Conclusion and Discussion**

In the study conducted on this topic, fourteen characters from three selected films are analyzed, focusing on the main characters, which closely resemble their counterparts in the original stories of the characters in the movies; twelve reflect the characters from the stories, while two characters show less resemblance. Therefore, most of the analyzed characters share similarities with the stories. The study confirms the hypothesis that "there are reflections of the characters from the Dede Korkut stories in the cinematic adaptations of Turkish mythology into Turkish cinema.

**NAKKAŞ HASAN MİNYATÜRLERİNİN KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ<sup>1</sup>**  
*Compositional Features of Nakkaş Hasan Miniatures*

Yasin Urhan<sup>2</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<b>Araştırma Makalesi</b> <i>Gönderilme:</i> 28 Ocak 2025 <i>Kabul:</i> 14 Şubat 2025 <i>Yayın:</i> 25 Şubat 2025	Nakkaş Hasan, 16. yüzyılın ikinci yarısı ve 17. yüzyılın başlarında eser vermiş bir minyatür sanatçısıdır. Yaşadığı dönemde önemli yazmaların resimlemesine öncülük etmiştir. Osmanlı Dönemi klasik minyatür tarzıyla yirmi civarında eserin tasvirlerinin yapılmasında vazife almıştır. Sanatçılığı kadar devlet adamlığı kimliğiyle de tanınan Nakkaş Hasan, Enderun'da adım attığı eğitim hayatının ardından Rumeli beylerbeyliği ve vezirlik makamına kadar yükselmiştir. Dönemin ser nakkaşı Nakkaş Osman ile birlikte nakkaşhânedede çalışmış 1590'lı yıllardan itibaren ise tasvir çalışmalarına öncülük etmiştir. Ehl-i hiref teşkilatı ve saray nakkaşhânesinde eserler üreten Nakkaş Hasan, minyatürlerini hikâye etme ve tasvir etme anlayışı ile tasarlamıştır. Sade ifade tarzı, gereksiz detaylardan kaçınması, yüzey bezemeciliğinden uzak durması onun üslubunu oluşturan özelliklerdendir. Tek figürlü minyatürlerden portrelere, kalabalık savaş sahnelerinden aşk hikâyeleri resimlerine kadar pek çok kompozisyon tasarlayan Nakkaş Hasan, bu noktada zengin bir veri sunmuştur. Bazı araştırmacılar yazma eserlerin daha çok muhteva unsurları üzerinde dururken eserleri kompozisyon düzeni açısından değerlendiren çalışmalar da mevcuttur. Bu araştırmada Nakkaş Hasan'a atfedilen minyatürlerin teknik açıdan ve kompozisyon düzeni yönünden incelenmesi amaçlanmıştır. Nakkaşın eserlerinden seçilen örnekler belirlenen tasarım ilkeleri açısından değerlendirilmiştir.
Article Information	Abstract
<b>Research Article</b> <i>Received:</i> January 28, 2025 <i>Accepted:</i> February 14, 2025 <i>Published:</i> February 25, 2025	Nakkaş Hasan was a miniature artist who worked in the second half of the 16th and early 17th centuries. He pioneered the illustration of important manuscripts during his lifetime. He took part in the depiction of around twenty works in the classical miniature style of the Ottoman Period. Nakkaş Hasan, who is known as a statesman as well as an artist, rose to the position of Rumeli beylerbeylik and vizier after his education in Enderun. He worked in the nakkaşhâne together with Nakkaş Osman, the master painter of the period, and from the 1590s onwards, he pioneered the works of depiction. Nakkaş Hasan, who produced works in the Ahl-i hiref organization and the palace nakkaşhâne, designed his miniatures with the understanding of storytelling and depiction. His simple style of expression, avoiding unnecessary details, and staying away from surface ornamentation are among the features that constitute his style. Nakkaş Hasan, who designed many compositions ranging from single-figure miniatures to portraits, from crowded battle scenes to paintings of love stories, provided a rich data at this point. While some researchers focus more on the content elements of manuscripts, there are also studies that evaluate the works in terms of compositional order. This study aims to analyze the miniatures attributed to Naqqash Hasan in terms of technical and compositional organization. Samples selected from his works were evaluated in terms of design principles.
<b>Keywords:</b> Nakkaş Hasan, Miniature Art, Composition Features	

**Kaynak/Cite:** Urhan, Y. (2025). Nakkaş Hasan minyatürlerinin kompozisyon özellikleri. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 135-151.

 **iThenticate**  
İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Bu çalışma, "Klasik Osmanlı Minyatüründe Nakkaş Hasan ve Yeri" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Dr., Bağımsız Araştırmacı, yasinurhan4316@gmail.com, ORCID: 0009-0002-2799-8766

## GİRİŞ

Osmanlı Devri minyatür sanatı özellikle 16. yüzyılda “klâsik” tabiriyle ifade edilmiştir. Bu dönemde Türk minyatür sanatı, içerik zenginliği ve teknik uygulamalardaki gelişmeler ile güçlü bir seviyeye ulaşmıştır. Ehl-i Hiref Teşkilatı sanatçıları Özellikle Topkapı Sarayı nakkaşhânesinde önemli yazmalar üretmişlerdir. Devlet adamlarının hamiliğinin de etkili olduğu bu süreçler, sanat tarihimizin değerli eserlerini ortaya çıkarmıştır. Kitap tertibinden kitabın yazılıp resimlenmesine kadar geçen aşamalar ser hattat, ser nakkaş gibi alanın ustaları tarafından yürütülmüştür. Özellikle minyatür sanatı sahasında çalışan ustaların üslubu dönemin sanat anlayışı olarak benimsenmiştir.

Yazma eserlerin üretim süreçleri içeriğin hazırlanması ile başlar. Eserin yazımı aşamasında müellif, hattat ve nakkaşın kitap üzerinde istişaresi görülmektedir. Nakkaş, istişareler neticesinde resimlenmesi kararlaştırılan sahne veya figürlerin tasarımlarını yaparak uygular. Sanat tarihi araştırmalarında üretilen minyatür eserlerinin hikâyedeki karşılığı, sahne içeriği, figür açıklamaları gibi hususlar fazlaca değerlendirilmiştir. Eserlerin bu açıdan incelenmesi minyatürlerin muhtevisiyatı hakkında değerli veriler sunmaktadır. Minyatür örneklerinin içerik analizi yanında teknik değerlendirmelerinin de yapılmasının tasvir geleneğinin daha iyi anlaşılmasına katkı sunacağı düşünülmektedir. Zira nakkaşlar; denge, düzlemsel yerleşim, katman hiyerarşisi ve renk dağılımı gibi kompozisyon düzeni alanında da güçlü bir teknik alt yapıya sahiptirler.

Kitap sanatlarının bir parçası olarak gelişme gösteren minyatür sanatı örnekleri teknik açıdan incelendiğinde nakkaşın perspektifi kaldırarak çok boyutlu anlatım dilini reddettiği görülür. Bunun yerine sanatçı, bilinçli bir tercihle katmanlı kompozisyon yapısını kullanmıştır. Aynı anda farklı mekân ve zamanlarda gerçekleşen olayları tek kompozisyon bütünü içerisinde tasvir eden nakkaş, bu tavrını fikri bir anlayış ile de temellendirir. Kompozisyona hâkim bakış açısıyla bakar ve bir nakilci olarak bize sahneleri tasvir eder.

Bu çalışma, mezkûr bilgiler doğrultusunda Nakkaş Hasan ve ekibinin ortaya koyduğu klasik nitelikteki minyatürleri kompozisyon ilkeleri açısından incelemeyi öngörmektedir. İlk bölümde sanatçının yaşamı hakkında bilgi verilmiş; sanat hayatı, eserleri, ortak çalıştığı yazar ve sanatçılar anlatılmıştır. İkinci bölümde ise belirlenen kompozisyon ilkeleri doğrultusunda seçilen minyatür örnekleri grafiklerle desteklenerek irdelenmiştir. Bulgu ve yorumlar kısmında veriler değerlendirilerek sonuçlar ortaya konulmuştur. Tasvir çeşitlerinin belirlenen amaç doğrultusunda irdelenmesinin klasik minyatür hususiyetlerini daha belirgin hale getireceği düşünülmektedir.

### **Nakkaş Hasan’ın Hayatı ve Sanatçı Kimliği**

İsmi kaynaklarda “Nakkaş Hasan Paşa” olarak da yer alır. Sanatçı vasfı ile birlikte devlet adamı olarak da önemli görevler üstlenmiştir. Doğum tarihi ve hayatının erken devri hakkında kesin bir bilgi yoktur (Hasanbeyzâde, 2004, s.738). Topkapı Sarayı’nda Enderun’da yetişmiştir. Devlet adamı olması sebebiyle kendisi hakkında bilgilere ulaşma imkânı çağdaşı olan nakkaşlara nazaran daha fazla olmuştur. Saray hizmetine dair ilk kayıtlar 1581 yılına tarihlenmektedir (BOA, Kepeci Tasnifi, Ruus Defteri, No. 238, 397). Enderun’daki eğitiminin ardından Has Oda görevlisi olarak saray hizmetine başlamıştır. Padişaha yakın on iki hizmet kademesinden olan miftah oğlanı ve dülbent gulamı görevlerini üstlenen Nakkaş Hasan, devlet hizmetini odabaşı olarak sürdürmüştür (Tanındı, 2020, s.329).

Dönemin önemli minyatür sanatçısı Nakkaş Osman’ın icra ekibinde yer alarak

elde ettiği başarılar üzerine kendisine “bölükbaşı” payesi verilmiştir. Kaynaklarda Nakkaş Osman ile birlikte “Şehinşehnâme” isimli şâhnâmenin resimlenmesi işinde yer aldıkları zikredilmektedir (BOA, Kepeci Tasnifi, Ruus Defteri, No:239, 243). Nakkaş Hasan Paşa, devlet kademesindeki ilerleyişini sürdürerek odabaşılık, devamında ise silâhdar kapıcıbaşı görevine yükselmiştir.

Sonraki yıllarda tophane nazırı olan Nakkaş Hasan ardından yeniçeri ağası yapılmıştır (Uzunçarşılı, 2019, s.103). 17 Aralık 1604’te devletin önemli makamlarından olan Rumeli beylerbeyliğine atanan sanatçıya aynı zamanda vezâret pâyesi verilmiştir. 1606-1607 yıllarında sadâret kaymakamı olmuş ancak ifa ettiği görevlerden ve Rumeli beylerbeyliği vazifesinden affını talep etmiştir. Son olarak kubbe veziri tayin edilip kendisinin devlet adamlığı birikiminden istifade edilmiştir. Sultan III. Murad’ın bir kızıyla evlendiği ifade edilen Nakkaş Hasan Paşa, 1622 senesinde İstanbul’da vefat etmiştir (Yılmaz, 2023, s.352-356). Türbesi Eyüp semtinde Zal Mahmud Paşa Külliyesi yanında yer almaktadır.



**Görsel 1-2.** Nakkaş Hasan Paşa Türbesi

Nakkaş Hasan, memuriyet hayatında olduğu gibi sanat yolculuğunda da temel eğitimini Topkapı Sarayı bünyesinde bulunan Enderun Bölüğü ustalarından almıştır. Usta-çırak yöntemiyle eğitilen sanatçı için Nakkaş Osman’ın ekibinde yer almak önemli bir fırsat olmuştur. Çünkü Nakkaş Osman, ortaya koyduğu tavır ile klasik Osmanlı minyatür üslubunun öncüsü kabul edilmektedir (Mahir, 2012, s.177).

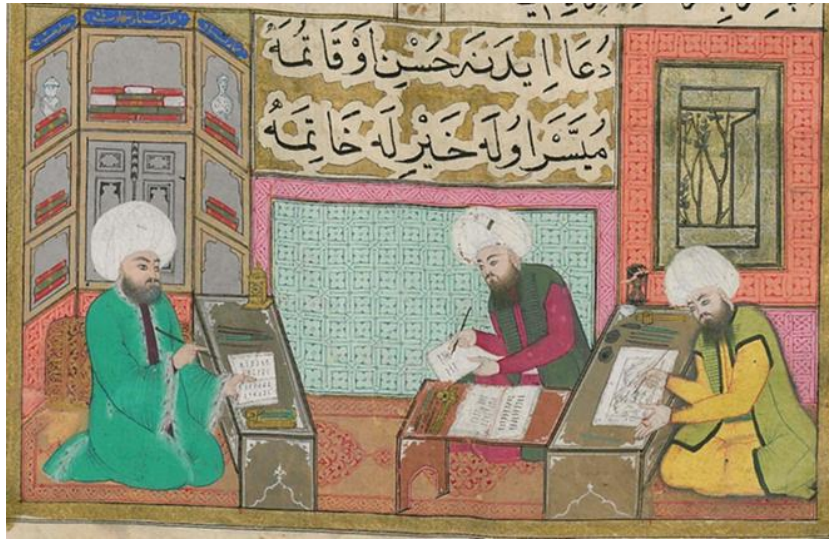
Ehl-i Hiref bölümü içinde bulunmuştur. Bu bölük, yazma eserlerin tertibi, yazılması, resimlenmesi ve ciltlenmesi gibi işler için bir araya getirilen usta sanatkarlar topluluğudur. Kitap resimleme işine ser nakkaş öncülük etmiştir. Bir ekip ile yapılan minyatürlerde ser nakkaşın tavrı belirleyici olmuştur. Nakkaş Osman’ın nakış ekibinde yer alarak başarılı işlere imza atan Nakkaş Hasan, 003/1595 no’lu bir masraf defteri kaydına göre hizmetlerinin karşılığında bölükbaşı makamına getirilmiştir (Meriç, 1953, s.58).

Sanat hayatının devamında kitap resimleme çalışmalarına ağırlık vermiştir. Farklı konularda yazılmış yirmiden fazla yazma esere minyatür yapmıştır. Sanat tarihimizin önemli kaynak kitapları arasında gösterilen Şehnâme veya Şemailname-i Al-i Osman<sup>3</sup>,

<sup>3</sup> 1596 yılında yazılmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde A. 3592 kaydıyla yer almaktadır.

Acâib-i Mahlûkât<sup>4</sup>, Surnâme-i Hümâyûn<sup>5</sup>, Şehnâme-i Sultan Mehmet III veya Eğri Fetihnâmesi<sup>6</sup>, Tercüme-i Miftah Cifr Al-Cami<sup>7</sup>, Fuzûlî Dîvânî<sup>8</sup>, Gazavât-ı Osman Paşa<sup>9</sup>, Kıssa-i Şehr-i Şatran<sup>10</sup>, Mir Ali Paşa Vekayî<sup>11</sup> ve Talikizâde Şehnâmesi<sup>12</sup> gibi eserlerde Nakkaş Hasan ve ekibinin önemli katkısı vardır.<sup>13</sup>

Minyatür sanatı, kitap sanatları doğrultusunda gelişmiş bir sanattır. Dolayısıyla bir yazmanın ortaya konulmasında ekip çalışması esas alınmıştır. Kitabın yazarı, hattatı ve o kitap için çalışacak sanatçılar istişare ederek eser üretmişlerdir (Bkz. Görsel 3). Zamanla nakkaşların ortak eser ürettikleri yazar birliktelikleri ortaya çıkmıştır. Nakkaş Osman-Seyyid Lokman birlikteliği önemli bir örnektir (Kazan, 2010, s. 117). Diğer bilinen yazar-nakkaş ortaklığı örneği ise Nakkaş Hasan-Tâlikizâde Mehmed Subhi birlikteliğidir. Nakkaş Hasan Paşa, özellikle şâhnâme türü eserlerde tarihçi Tâlikizâde Mehmed Subhi ile beraber çalışmıştır (Ant, 2002, s. 117). “Şâhnâme” olarak bilinen yazma türü, Türk-İslam sanatında hükümdar ve sultanların yaşamlarını, savaşlarını, saray hayatlarını konu edinen manzum veya mensur eserlerdir (Kantar, 2010, s. 289).



**Görsel 3.** Bir yazmanın hazırlanışı aşamasında tarihçi Tâlikizâde Mehmed Subhi, hattat ve Nakkaş Hasan.

(Eğri Fethi Tarihi, TSMK, H.1609, 74a)

<sup>4</sup> 1590-1595 yılları arasında hazırlanmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde III. Ahmet 3632 kaydıyla yer almaktadır.

<sup>5</sup> 1582-83 yılları arasında hazırlanmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde H. 1344 kaydıyla yer almaktadır.

<sup>6</sup> 1596 yılında tamamlanmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde H.1609 kaydıyla yer almaktadır.

<sup>7</sup> Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde B. 373 kaydıyla ter alan eser 1597-98 yıllarında hazırlanmıştır. Eserin İÜK (T.6624) ve DCBL (T. 444) nüshaları da mevcuttur.

<sup>8</sup> 1585-90 yıllarında hazırlandığı tahmin edilmektedir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde Y. 897 kaydıyla yer almaktadır.

<sup>9</sup> 1594 yılında yazılmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde R. 1300 kaydıyla yer almaktadır.

<sup>10</sup> 1589-1590 yıllarında hazırlanmıştır. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde T. 9303 kaydıyla yer almaktadır.

<sup>11</sup> 1600 yılı civarında hazırlandığı tahmin edilmektedir. Süleymaniye Kütüphanesinde yer almaktadır. Halet Efendi, 612 kaydıyla yer almaktadır.

<sup>12</sup> 1965 numara ile Türk ve İslam Sanatları Müzesinde yer almaktadır. 1593-1594 tarihleri arasında tamamlanmıştır.

<sup>13</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Yasin Urhan, Klasik Osmanlı Minyatüründe Nakkaş Hasan ve Yeri, Doktora Tezi, Zeren Akalay Tanındı, Z. A. (1973, Ekim). XVI. Nakkaşlarından Hasan Paşa ve Eserleri. I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Türk Sanatı Tarihi Tebliği III.



Nakkaş Hasan, klasik minyatür anlayışının yaygın tavrı doğrultusunda minyatürlerinde gösteriştense uzak bir betimleme tarzını tercih etmiştir. Tasvirlerinde, ayrıntılı doğa betimlemeleri gibi yüzey tezyinatı ile mimari unsurlar veya insan figürlerindeki fazla detaylardan uzak durmuştur. Tasarımlarını, hikâye anlatımı destekleyecek nitelikte yapmıştır (Bağcı, 2006, s.185). Hikâye ve figürlerin tasvirinde simetrik ve asimetrik denge, yerleşim planı, renk dağılımı, doluluk boşluk oranları, yatay-dikey-diyagonal düzlemler gibi kompozisyon unsurlarına önem vermiştir (Yaprak, 2022, s.51). Klasik tavra uygun bu özellikleri itibarıyla Nakkaş Hasan, Klasik Osmanlı minyatürünün son temsilcilerinden kabul edilmiştir. Zira 17. yüzyılın başından itibaren Nakşî ve Levnî ile birlikte Türk minyatüründe batılılaşma hareketleri başlamıştır.

### **Nakkaş Hasan Minyatürlerinin Kompozisyon Özellikleri**

Minyatür sanatında nakkaşın hedefi somut gerçekliğin, doğanın, nesnelere realist bir anlayışla yansıtılması değil bazen mecazi bir anlatımla bezen de zihni tasarımlarla tasvir edilmesidir. Nakkaş, tasarım unsurlarını ve figürleri mutlak zaman zemini içinde kurgular. Bunun için de katman hiyerarşisi, doluluk boşluk dengesi ve renk tercihlerini kendi anlayışına göre düzenler. Bu itibarla minyatür eserleri gerçekliği yansıtmaya bakımından zihni bir anlatıma dönüştüğü için soyut sanat kimliğine bürünmüştür.

Yapı unsurlarından zaman, betimleme açısından belirleyici bir özelliğe sahiptir. Mekân unsuruyla da birlikte sanatçı için birtakım sınırlar çizer. Nakkaş, mutlak zaman anlayışı ile bu dünyanın gerçekliğinden kopar ve daha özgür bir ifade gücüne kavuşur. Çoklu bakış açısı ile birlikte bir hikâyenin farklı zaman ve mekanlarındaki tüm paydaşlarını tek planda bir araya getirebilir. Bu teknik imkân ile birden fazla görüntü ve anlam ortaya koyabilir Minyatür sanatçısı perspektif gibi genel sanat ilkelerini bu yüzden bilinçli bir şekilde kullanmaz. Nakkaş, “Allah güzeldir ve güzeli sever.” anlayışı doğrultusunda seçici davranır. Teknik imkanlarını güzel yansıtmak için kullanır. Olumsuz görüntüleri bile estete etme derdindedir (Koç, 2018, s.57).

Araştırmada Nakkaş Hasan ve ekibinin ortaya koyduğu minyatürler; tasarım çerçevesinin belirlenmesi, bloklama yöntemiyle yüzey tasarımı, bloklara ayrılan bölümlere figür ve kompozisyon unsurlarının yerleştirilmesi, simetrik-asimetrik denge, katman hiyerarşisi tertibi, yatay-dikey-çapraz düzlemlerde kompozisyon unsurları gibi tasarım ilkeleri temel alınarak değerlendirilmiştir. Araştırmada kullanılan örnekler başlıklarda verilen tasarım ilkelerine uygunluğu ve örnek teşkil etmesi yönü baz alınarak seçilmiştir. Minyatür örneklerinin hangi yazmada bulunduğu belirtilmiş benzer örneklerin bir temsili olarak sunulmuştur. Metinde Eğri Fethi Târihi (TSMK, H.1609, 74a), Mecmua (TSM, H.1711, s. 48), Acâib-i Mahlûkât (TSMK, III. Ahmet 3632, s. 116), Şemailname-i Al-i Osman (TSM, A. 3592, s. 12-41-126), Tercüme-i Miftah Cifr el Cami (TSMK, B.373, s.120-145-222-245), Kıssa-i Sahr Şatran (İÜK, T9303, s. 19-170) adlı eserlerden on yedi görsel örneği sunulmuştur. Makalede yer verilen araştırma yöntemleri belirlenirken Sezer Tansuğ, Reha Günay, Belgin Pekpelvan ve özellikle Nakkaş Osman minyatürlerinin kompozisyon unsurları üzerinde çalışmaları olan Ruhi Konak'ın notları incelenmiştir.

### **Tasarım Çerçevesinin Belirlenmesi**

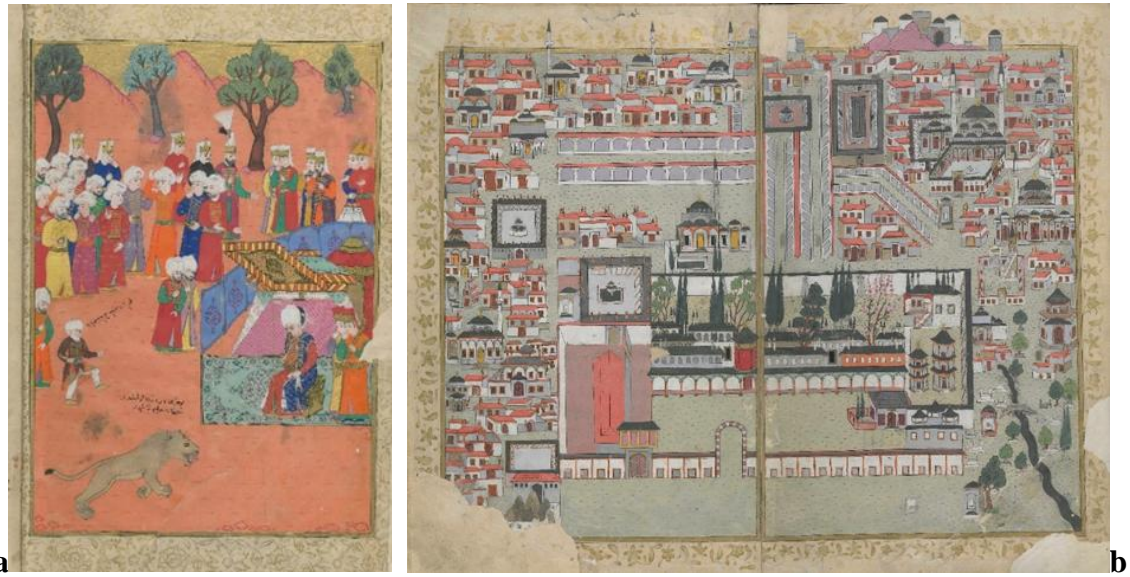
Tasarım çerçevesi, kitap sanatlarının bir parçası olarak üretilen minyatürlerin yazma içinde kullandıkları pafta alanlarıdır. Tasvirler yazma içeriğinde ihtiyaç duyulan bölüme göre tasarlanmakta ve minyatür kompozisyonları konu doğrultusunda şekillenmektedir. Nakkaş Hasan minyatürleri de bu gelenek doğrultusunda oluşmuştur. Kitap içindeki eserleri dışında tablo niteliğinde resimlerine rastlanılmamıştır. Dolayısıyla

şâhnâme türündeki bir eserde geniş tarihi kompozisyonlar yer alırken Acâib-i Mahlûkât gibi fantastik bir eserde daha küçük ve tek figürlü tasamalar ortaya konulmuştur.

Topografik şehir minyatürleri, dünya haritaları, portreler veya hikâye temsilleri için amacına uygun tasarım çerçeveleri belirlenmiştir. Yarım sayfa (Bkz. Görsel: 4.b), tam sayfa (Bkz. Görsel: 5.a), karşılıklı çift sayfa (Bkz. Görsel: 5.b) çerçeve alanları tercih edilmiştir. Tasarımın alt veya üst kısımlarına yazı paftaları yerleştirmek de tercih edilen bir çerçeveleme biçimidir (Bkz. Görsel:4.a). Nakkaş, yazı alanını da tasarımın bir parçası olarak değerlendirerek kolaj niteliğinde kullanmıştır. Belirlenen çerçeve büyüklüğü tasarım yoğunluğunu da belirler. Nakkaş Hasan'ın eserlerinde farklı tasarım çerçevesi örneklerini görmek mümkündür.



**Görsel 4. a:** Yazı alanları içinde küçük pafta alanları.  
(Mecmua TSM, H.1711, s. 48) **b:** Sayfanın 3/2'si oranında minyatür alanı.  
(Acâib-i Mahlûkât TSMK, III. Ahmet 3632, s. 116)



**Görsel 5. a:** Tam sayfa minyatür alanı.  
(Şemailname-i Al-i Osman TSM, A. 3592, s. 41) **b:** Karşılıklı çift sayfa minyatür alanı.  
(Şemailname-i Al-i Osman, TSM, A. 3592, s. 12)

## Bloklama Yöntemiyle Yüzey Tasarımı

Minyatür tasarımında hikâye alanları zaman ve mekân özellikleri doğrultusunda aşağıdan yukarıya doğru katmanlar şeklinde sıralanır. Bu katmanlar arasında perspektife dayalı bir büyüklük küçüklük anlayışı yoktur. Minyatür tasarımında bir merkez nokta seçilir, bu nokta genelde hikâyenin ana kahramanı etrafında şekillenir. Diğer figür ve unsurlar bu merkezi noktaya göre dizilir. Tasarımlarda bazen aynı kompozisyon içinde çoklu bakış açısıyla birden fazla hikâyenin verildiği görülür (Keskiner, 2004, s. 53).

Tasarım bütünlüğü açısından bu katmanları kaynaştıracak “poliebnia” özelliğine sahip olan ağaç figürü veya mimari bir unsur katmanları birleştirir. Bu uygulama farklı hikâye unsurlarını birleştirmek açısından önemlidir. Minyatürlerde tasvirler konuyla ilişkili olduğundan tasarımda minyatür hakkında bilgi veren yazı paftaları görmek mümkündür. (Bkz. Görsel 3-4.a). Yazı paftaları minyatür içerikleri hakkında ipuçları vermektedir.

Bloklama yönteminde; yani tasarımın bölümlere ayrılması işleminde katmanlı bloklama, yatay bölünerek bloklama, diyagonal (Çapraz) bloklama, dikey bloklama usulleri tercih edilmiştir. Bu usuller tasarımın parçalara ayrılmasını ve tasarım yönünü işaret eder. Nakkaş Hasan ve ekibinin ürettiği minyatürlerde bloklama yöntemlerine dair farklı uygulamalar görmek mümkündür.



**Görsel 6. a:** Katmanlı bloklama örneği.

(Tercüme-i Miftah Cifr el Cami, TSMK, B.373, s. 222) **b:** Yatay bölünerek bloklama örneği.

(Kıssa-i Sahr Şatran, İÜK, T9303, s. 19)



**Görsel 7. a:** Diyagonal (Çapraz) bloklama örneği.

(Tercüme-i Miftah Cifr el Cami TSMK B.373, s. 242) **b:** Dikey bloklama örneği.

(Tercüme-i Miftah Cifr el Cami, TSMK, B.373, s. 145)

Görsel 6.a'daki örnek minyatürde beş katmanlı bir tasarım görülmektedir. Beşinci katmanda "poliebnia" vasfına sahip bir ağaç figürü yer almaktadır. Yatay bloklama örneğindeki minyatürde iki ana yatay katman vardır. İnsan figürleri ve mimari unsurlar yatay ve dikey anlamda dengeli bir şekilde bu katmanlara dizilmiştir. Görsel 6.b'deki yatay dizilimler iki katmanda dengeli bir şekilde sıralanmıştır. Görsel 7.a'daki tasarım unsuru dizilimleri çapraz bir düzlemde yerleştirilmiştir. İki tepe figürü birbirini dengelerken tepe eteklerindeki insan figürü ve eşya unsurları bloklar halinde çapraz pozisyonda konumlandırılmıştır. Dikey bloklama ile oluşturulan minyatürde ise insan figürleri eşit aralıklarla dikey pozisyonda verilmiştir (Bkz. Görsel:7.b). Ağaç detayları ve çocuk figürleri ise dikey dizilimi destekleyecek niteliktedir.

Nakkaş, ana plan olarak yerleşim bloklarını belirledikten sonra insan, hayvan, bitki figürlerini ve mimari unsurları dengeli bir şekilde tasarımına yerleştirir. Bu figür ve unsurların büyüklük ve küçüklükleri hiyerarşik katmana göre yapılırken blok yönleri de göz önünde bulundurulur.

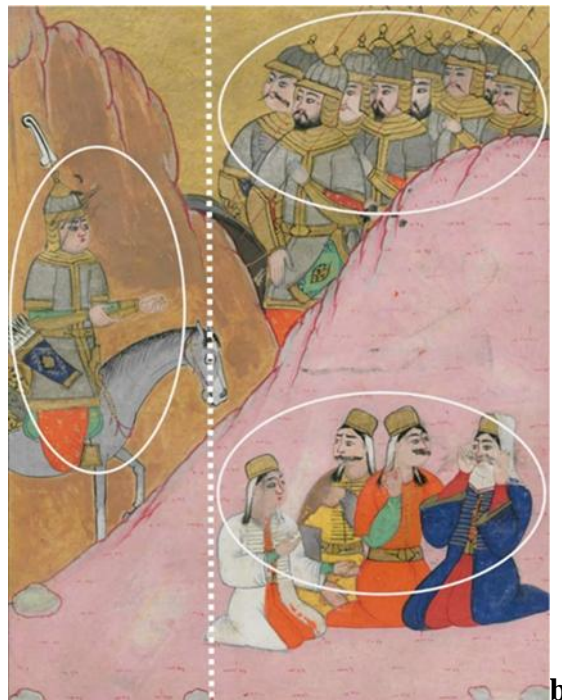
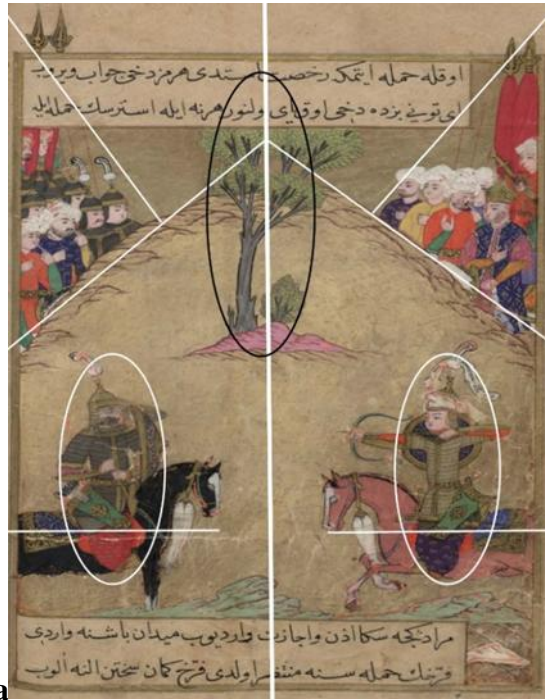
### Simetrik-Asimetrik Denge

Sanat eserlerinin önemli bir kavramı olan denge; figürlerin hareket yönü, eserde oluşturulan derinlik, hacim ve boşluk gibi unsurların bir araya gelmesiyle oluşur (Karayağmurlar, 1993, s.70). Minyatür eserlerinde de denge kavramı estetik bir algının meydana getirilmesi için önemli görülmüştür. Kompozisyondaki denge unsurları başarılı bir şekilde bir araya getirildiğinde estetik, zihinsel bir algı ortaya çıkar. Denge, orantı ile bir bütünlük arz eder. Orantı, tasarım figürlerinin kendi aralarındaki uyum ve kıyas biçimidir. Denge ve orantı; kompozisyon tasarımı için belirlenen büyüklük, şekillerin yüksekliği ve genişliği ile bunlar arasındaki mukayese sonucu oluşur (Becer, 1997, s.68).

Minyatür sanatı örneklerinde denge ve özellikle orantı kendine has bir yapıdadır. Özellikle insan figürlerinde orantının bilerek bozulduğu görülür. Mesela padişah çizimleri diğer insanlara oranla daha büyük yapılmıştır. Tasarımda önemli olanın vurgulanması ve büyük çizilmesi esastır. Minyatür kompozisyonlarında denge unsuru olarak dairevî (merkezî), simetrik, asimetrik ve mozaik denge çeşitlerinin örneklerini görmek mümkündür.



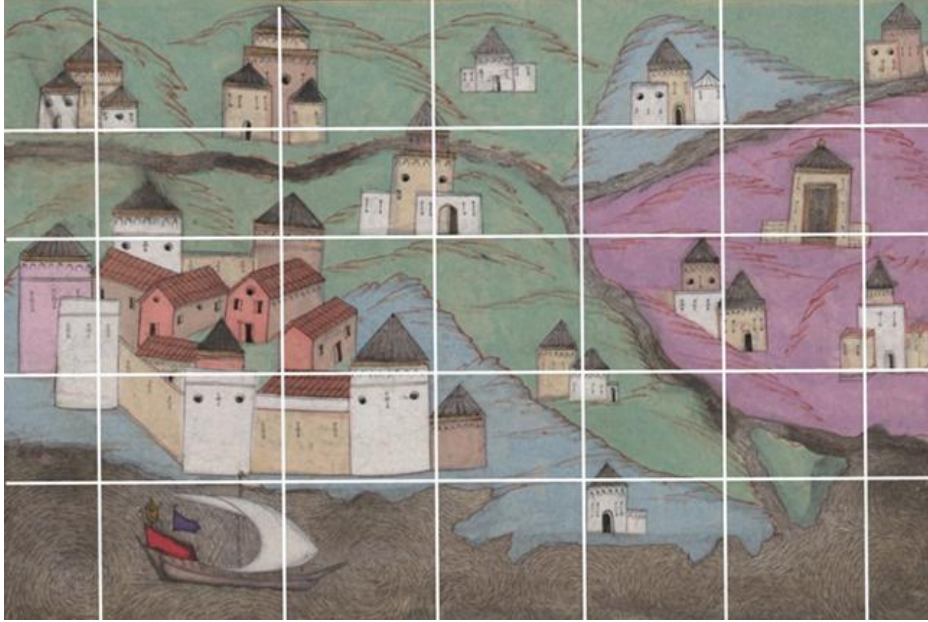
**Görsel 8.** Dairevî, merkezî denge örneği.  
(Şemalname-i Al-i Osman TSM, A. 3592, s. 41)



**Görsel 9. a:** Simetrik denge örneği.

(Tercüme-i Miftah Cifr el Cami İÜK, T6624, s.120) **b:** Asimetrik denge örneği.

(Kıssa-i Sahr Şatran, İÜK, T9303, s.170)



**Görsel 10:** Mozaik, kristografik denge örneği.  
(Tercüme-i Miftah Cifr el Cami, İÜK, T6624, s.112)

Dairevî denge örneğinde kalabalık bir figür grubu daire formunda verilmiştir (Bkz. Görsel:8). Figürlerin hareket yönü merkeze doğrudur ve merkezde padişah bulunmaktadır. Merkezî denge tasarımı Nakkaş Hasan'ın eserlerinde karşımıza fazlaca çıkar. Hatta bu tasarım tarzı onun ayırt edici özelliklerinden biri olarak kabul edilir. Simetrik denge örneği olan görsel 9.a'daki minyatürde tasarım ortadan ikiye bölündüğünde sağ ve sol tarafta figürlerin duruş, biçim ve orantılarının benzer özelliklerde olduğu görülmektedir. Yatay, dikey ve çapraz dizilimler aynı şekilde yerleştirilmiştir. Görsel 9.b'deki asimetric minyatürde ise tasarımın sağında yoğun bir insan figürü iki katman halinde verilirken tasarımın solunda tek figürlü bir yerleşim planı vardır. Minyatürlerde asimetric denge bazen vurgulanmak istenen kahramanı belirtmek ve ön plana çıkarmak için de kullanılmaktadır.

Bahsi geçen denge biçimlerinin yanında mozaik denge tabiriyle ifade edilen bir yerleşim şekli de vardır ve daha çok şehir minyatürlerinde ve geometrik olarak bölünmüş pafta alanlarında kullanılmıştır (Bkz. Görsel 10). Bu tasarım çeşidinde amaç, mimari unsurların veya paftalı alanların kompozisyon geneline dengeli bir biçimde dağılımıdır.

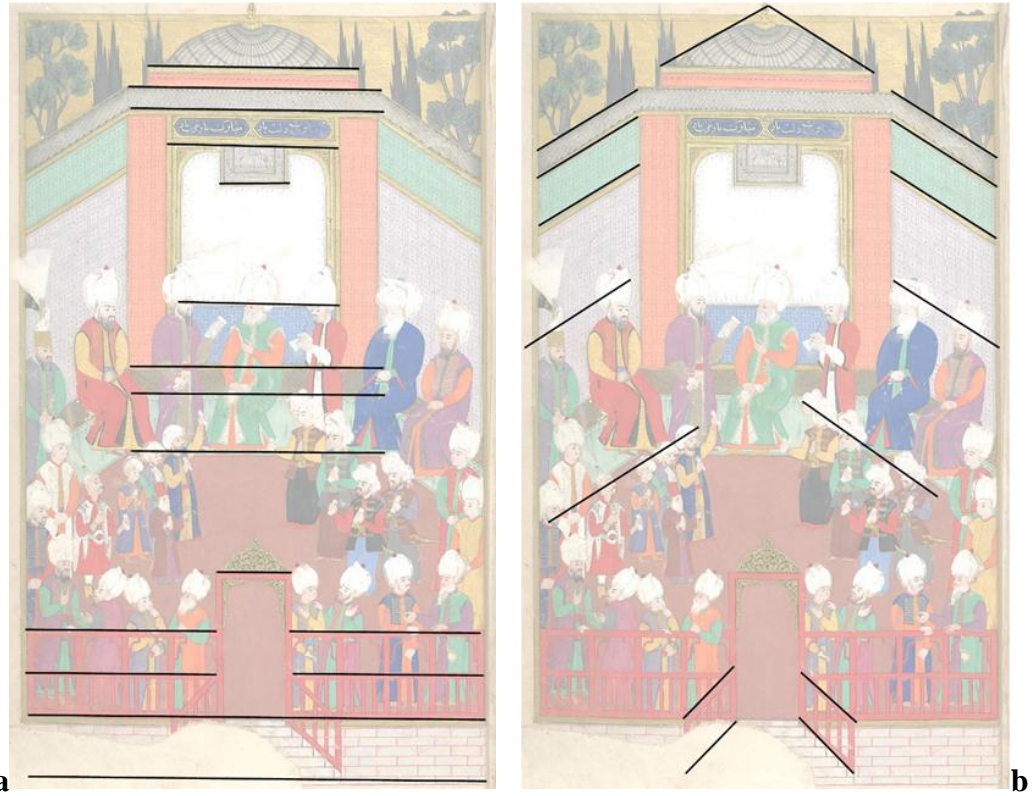
### **Yatay-Dikey-Çapraz düzlemlerde Kompozisyon**

Minyatür tasarımları yapılırken sanatçı, katmanları, blokları ve denge unsurlarını belirledikten sonra kompozisyonda kullanacağı biçim ve figürleri yerleştirir. Kompozisyon unsurları tasarıma büyüklük küçüklük dengesi, kapladıkları alanlar ve konu açısından önem derecesi göz önüne alınarak yerleştirilir. Bu açıdan minyatür sanatında denge ölçütleri gerçekçi anlayıştan farklılık gösterebilir. Yatay-dikey-çapraz düzlemler tasarımda yerleştirilen figürlerin zihinde estetik bir algı oluşturacak nitelikte dizilmesini amaçlar. Uzun, kısa figürlerin tasarımın alt, üst, aşağı, yukarı dört yönüne eşit dağılımı nakkaşın güzellik kaygısının temelini oluşturur.

Bu minvalde yatay-dikey-çapraz düzlemlerin eserlerde kullanımına dair örnek bir inceleme Şehnâme veya Şemâilname-i Al-i Osman (TSM, A. 3592) adlı eserde divan toplantısını konu edinen bir minyatür üzerinden sunulacaktır.



**Görsel 11. a:** Divan toplantısı tasviri. (Şemâilname-i Al-i Osman, TSM, A. 3592, s.126) **b:** Dikey düzlemde kompozisyon unsurlarının dizilimi.



**Görsel 12. a:** Yatay düzlemde kompozisyon unsurlarının dizilimi **b:** Çapraz (Diyagonal) düzlemde kompozisyon unsurlarının dizilimi

Örnek minyatürde görüldüğü üzere tasarım simetrik dengede yapılmıştır. Dikey düzlemde dizilimin yoğun olduğu görülmektedir (Bkz. Görsel 11.b). Bu durum konu gereği insan figürünün çokça kullanılmasından kaynaklı olabilir. Ayrıca mekân olarak seçilen mimari unsurun kompozisyona kattığı biçim özelliği de dikey düzlemleri yoğunlaştırmıştır. Ancak kısa, orta ve uzun çizgilerin dağılımı ve yerleşimi dengelidir.

Yatay ve çapraz dizilimin birbiriyle orantılı olduğu görülür (Bkz. Görsel 12. a-b). Bu dizilimler de kendi içinde dengelidir. Çizgilerin bir alanda toplanmayıp aşağıdan yukarıya doğru daha dengeli dağıldığı görülmektedir. Yatay çizgiler aşağıdan yukarıya azalırken çapraz düzlemdeki çizgiler ise yukarıdan aşağıya azalmıştır. Böylelikle bir alan dengesi de kurulmuştur.

## YÖNTEM

Hazırlanan çalışma 16. yüzyıl ikinci yarısı ve 17. yüzyıl başı önemli minyatür sanatçısı Nakkaş Hasan Paşa'nın eserlerinin teknik açıdan incelenmesini esas almıştır. Sanatçının hayatı ve sanatçı kişiliği hakkında bilgi verilmiştir, zira sanatçının eserlerinde bu bulguların izlerini görmek mümkündür.

Nakkaşın katkı sunduğu eserler araştırılmış ve bu eserlere dair Topkapı Sarayı Kütüphanesi<sup>14</sup>, Türk İslam Sanatları Müzesi<sup>15</sup> Süleymaniye Kütüphanesi<sup>16</sup> ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi<sup>17</sup> gibi merkezlerdeki yazmalardan minyatür görselleri tedarik edilmiştir. Tedarik edilen yaklaşık 448 minyatür görseli işedikleri konu, yapılış amaçları ve kompozisyon çeşitlilikleri gibi hususlarda değerlendirmelere tabi tutulmuştur. Eldeki görsellerden makalede seçilen kompozisyon unsuru başlıklarına uygun olanlar değerlendirilmiştir.

Nakkaş Hasan ve benzeri sanatçılar hakkında yapılan çalışmalar incelendiğinde muhtevaya yönelik çalışmaların olduğu, ayrıca Türk minyatür sanatı örneklerini biçim ve kompozisyon unsurları bakımından inceleyen çalışmaların da bulunduğu görülmüştür. Bu noktada klasik dönem minyatür örneklerinin kompozisyon değerlendirmelerine dair bazı çalışmalar ön plana çıkmıştır. Şenliknâme isimli eserde Sezer Tansuğ, Nakkaş Osman ve Levnî atfedilen minyatürlerin kompozisyon ve tasarım düzenlerini inceleyip mukayese etmiştir. Nurhan Atasoy'a ait "Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler" adlı doktora tezi ve Ruhi Konak'ın "Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler" adlı sanatta yeterlik tezi önemli inceleme biçimleri sunmaktadır. Ayrıca Filiz Çağman'ın "Şahnâme-i Selim Han Minyatürleri", Reha Günay'ın "Süleymannâme Minyatürlerinde Mekân Anlatım Teknikleri", Belgin Pekpelvan'ın "Nakkaş Osman Üslubunda Biçim ve Kompozisyon Anlayışı" isimli makale örnekleri konuyla alakalı önemli veriler sunmaktadır. Dikkati çeken bir husus bu tür araştırmaların daha çok Nakkaş Osman'ın eserleri üzerinde yoğunlaştığı yönündedir.

Yapılan değerlendirmeler ışığında Nakkaş Hasan'a atfedilen eserlerden seçilen minyatürler "Nakkaş Hasan Minyatürlerinin Kompozisyon Özellikleri" bölümünde zikredilen dört ana başlık altında incelenmiş, bu başlıklar içinde de detaylar sunulmuştur. Bu dört ana başlık altında değerlendirilen minyatürlerin kompozisyon çeşitleri sıralanmış ve tasvirler açıklayıcı grafikler ile desteklenmiştir. "Nakkaş Hasan'ın Hayatı ve Sanatçı

<sup>14</sup> A. 3592, III. Ahmet 3632, H. 1344, H.1609, B. 373, Y. 897, H. 1263 kayıt no'lu eserlerden görseller alınmıştır.

<sup>15</sup> 1965 kayıt no'lu eserden görseller alınmıştır.

<sup>16</sup> Halet Efendi, 612 kayıt no'lu eserden görseller alınmıştır.

<sup>17</sup> T.6624 kayıt no'lu eserden görseller alınmıştır.



Kimliği” başlığı ile ifade edilen bölümde isimleri zikredilen eserlerden temin edilen beş yüze yakın minyatür konu başlıkları doğrultusunda taranmıştır. Benzer temsil özelliğine sahip pek çok minyatürden biri seçilerek incelenmiştir.

### **BULGULAR VE YORUMLAR**

Nakkaş Hasan klasik Osmanlı minyatürünün önemli bir temsilcisidir. Bu bulguya nakkaşın aldığı eğitim, mensup olduğu sanat teşkilatı ve sanat talim ettiği hocası göz önüne alınarak ulaşılabılır. Sanatçının hocası Nakkaş Osman, devrinin minyatür imkanlarını zorlamış öncü bir isimdir. Yaşadığı dönemde ve ölümünden sonra ortaya koyduğu tavır devrin sanatçıları tarafından takip edilmiştir.

Nakkaş Hasan’ın eserlerine sadece konuları itibariyle bile bakıldığında nakkaşın farklı içerikleri resimlediği görülür. Bu durum sanatçının kompozisyon zenginliğini de etkilemiştir. Bu sebeple tasarım biçimlerine dair pek çok örnek bulmak mümkün olmuştur. Zira sanatçı tarih, coğrafya, saray yaşantısı, halk hikayeleri, aşk hikâyeleri ve astroloji gibi çeşitli alanlarda eserler vermiştir.

Nakkaşın devlet adamlığı görevinin onun hakkında daha fazla bilgi sahibi olmamıza imkân sağladığı görülmüştür. Onun hayatından izlerin eserlerine yansıdığı düşünülebilir. Şahnâme tarzı eserlerdeki kalabalık figürlü minyatürlerde dönemin devlet erkânına dair detaylar dikkat çekicidir. Nakkaş konuya dair detayları etkin tasarım tekniğiyle yansıtabilmiştir. Acâib-i Mahlûkât (TSMK, III. Ahmet 3632) gibi eserlerde ise hayal gücünün imkanlarını sergilemiştir. Çeşitli eserleri incelendiğinde bu tespitleri çoğaltmak mümkündür.

Kitap sanatlarının oluşumundaki ekip çalışmasının hem kompozisyon özellikleri hem de işçilikteki detaylar açısından etkili olduğu değerlendirilebilir. Kitap projelerinin çokluğu bize daha fazla örnek görsel sunmuştur.

Nakkaş Osman ve onun izinden giden Veli Can, Mehmet Bey, Lütfü Abdullah, Mehmet Bursavî, Ali Bey, Mehmed bin Haydar ve Molla Tiflisî gibi nakkaşlar Osmanlı minyatür sahasında klasik devir sanatını inşa etmişlerdir. Nakkaş Hasan ise genel tavır olarak klasik üslubu devam ettirmekle birlikte kendine has kompozisyon kurguları, renk tercihleri, doku çalışmaları ve figür işçiliği gibi hususlarda farklılıklar ortaya koyabilmiştir. Bu sebeple Nakkaş Osman’ın talebesi olmakla birlikte tavır sahibi bir nakkaş olarak da değerlendirilebilir.

17. yüzyıldan başından itibaren Nakşî ve Levnî gibi nakkaşlarda görülmeye başlayan Batılı sanat etkileri Nakkaş Hasan’da yer almaz. Dolayısıyla son eserlerini 17. yüzyılın başında vermiş olan Nakkaş Hasan’ı klasik minyatür üslubunun son temsilcilerinden saymak mümkündür. Eserlerinde kompozisyon ilkelerinin güçlü bir şekilde yer aldığı görülürken minyatür sanatının temel kurallarının da uygulandığı müşahede edilmektedir.

### **SONUÇ VE ÖNERİLER**

Sanat tarihçileri, klasik Osmanlı minyatürü sanatçılarının sade anlatım, gereksiz detaylardan kaçınma, yüzey bezemelerini hafif tutma ve hikâyeci anlatıma odaklanma gibi belirgin özelliklerini ifade etmişlerdir. Bu açıdan Bakıldığında Nakkaş Hasan’ın da bu üslubu devam ettirdiği söylenebilir.

Görsel sanatların bir şubesi olarak minyatür sanatı birtakım teknik bilgiler doğrultusunda teşkil edilmiştir. Modern resim teknikleri açısından da incelendiğinde minyatür sanatçılarının eserlerinde denge, orantı, düzlem hiyerarşisi, renk bilgisi,

doluluk-boşluk dengesi gibi özelliklerin ustalıkla kullanıldığı görülmektedir. Nakkaş Hasan'ın eserleri da teknik incelemeye tabi tutulduğunda başarılı uygulamalar ile karşılaşmıştır.

Nakkaş Hasan minyatürlerinde ele alınan bir konunun başarıyla tasvir edildiği görülmektedir. Burada sanatçının hikâye etme amacını ön planda tuttuğunu ifade edebiliriz. Küçük bir temsilden kalabalık insan topluluklarını tasvir etmeye kadar farklı kompozisyon örnekleri ortaya koyabilmiştir.

Yaşadığı devirde minyatür sanatı sahasında önemli isimler olmasına rağmen kendi kimliğini ve farkını ortaya koyabilmiştir. Dairesel formda kompozisyonları, insan figürlerinde kendine has çizimleri, hayvan ve doğa figürlerindeki doku uygulamaları, renk tercihleri gibi özellikler onu diğer nakkaşlarda ayırt etmiştir. Klasik üsluba bağlı kalmasıyla da kendinden sonra Batılı resme kayan süreçten uzak durmuştur.

Bu bağlamda klasik minyatür ustalarının eserlerinin hem muhteva hem de kompozisyon açısından incelenmesiyle minyatür sanatının geleceğe daha doğru ve güçlü taşınabileceği düşünülmektedir. Özellikle klasik dönem minyatür sanatı ilkelerinin örnekler ışığında tespitinin önemli olduğu değerlendirilebilir.

Minyatür örnekleri üzerinden teknik inceleme ve değerlendirmelerin artmasıyla minyatürlerin daha iyi anlaşılacağı düşünülebilir. Ayrıca kompozisyon ilkelerinin belirlenmesinin ve sistematize edilmesinin günümüzdeki minyatür eğitime bir metot sunacağı değerlendirilebilir. Nakkaşların kişisel özellikleri, tarihi olayların detayları ve dönemin zihniyetinin çoklu bir disiplin anlayışıyla değerlendirilmesi gerektiği ifade edilebilir.

### **Etik İlkeler**

Bu çalışma Etik Kurul izni gerektirmemektedir.

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Çalışma tek yazarlıdır.

### **Çatışma Beyanı**

Bu araştırmanın yazarı tarafından herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması belirtilmemiştir.

### **KAYNAKÇA**

- And, M. (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Banu, M. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. Kabalıcı Yayınevi.
- Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Dost Kitabevi.
- BOA, Osmanlı Arşivi. Kepeci Tasnifi. Ruus Defteri. No. 238, Gömlek No. 397.
- BOA, Osmanlı Arşivi. Kepeci Tasnifi. Ruus Defteri. No:239, Gömlek No. 243.
- Hasanbeyzâde A. (2004). *Târih*. N. Aykut (haz.), Türk Tarih Kurumu.

- Kanar, M. (2010). *Şâhnâme*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. TDV Yayınları.
- Karayağmurlar, B. (1993). *Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri* [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Kazan, H. (2010). Nakkaş Osman Minyatürlerinde Kompozisyon Düzeni ve Sanatsal Üretimler. *Osmanlı Araştırmaları*, 35, 117-136.
- Keskiner, C. (2004). *Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Koç, T. (2018). *İslam Estetiği*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Meriç, R. M. (1953). *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları I. Vesikalar*. Feyz ve Demokrat Ankara Matbaası.
- Tanıncı, Z. (2020). *Nakkaş Hasan Paşa*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. TDV Yayınları.
- Uzunçarşılı, i. H. (2019). *Osmanlı Tarihi III*. TDK Yayınları.
- Yaprak, T. (2022). *Minyatür Sanatının Temel Özellikleri Bağlamında Eskiz ve Desen Anlayışı* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Yılmaz Z. (2023). *Topçular Kâtibi Abdülkadir (Kadri) Efendi Tarihi*. Türk Tarih Kurumu
- Zeren Akalay Tanıncı, Z. A. (1973, Ekim). XVI. Nakkaşlarından Hasan Paşa ve Eserleri. I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Türk Sanatı Tarihi Tebliğleri III. Tercüman Gazetesi-Türkiyat Enstitüsü Yayınları, İstanbul.

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

Nakkaş Hasan was a miniature artist who worked in the second half of the 16th and early 17th centuries. He pioneered the illustration of important manuscripts during his lifetime. He took part in the depiction of around twenty works in the classical miniature style of the Ottoman Period. Nakkaş Hasan, who is known as a statesman as well as an artist, rose to the position of Rumeli beylerbeylik and vizier after his education in Enderun. He worked in the nakkaşhâne together with Nakkaş Osman, the master painter of the period, and became the leading painter in depiction works in the 1590s. Nakkaş Hasan, who produced works in the Ahl-i hiref organization and the palace nakkaşhâne, designed his miniatures with the understanding of storytelling and depiction. His simple style of expression, avoiding unnecessary details, and staying away from surface ornamentation are among the features that constitute his style. Nakkaş Hasan, who designed many compositions ranging from single-figure miniatures to portraits, from crowded battle scenes to paintings of love stories, has provided a rich data at this point. While some researchers focus more on the content elements of the manuscripts, there are also studies that evaluate the works in terms of compositional order. This study aims to analyze the miniatures attributed to Naqqash Hasan in terms of technical and compositional order. Samples selected from the works of Nakkaş Hasan were evaluated in terms of design principles.

## Method

This study is based on a technical analysis of the works of the important miniature artist Naqqash Hasan Pasha of the second half of the 16th and early 17th centuries. Information about the artist's life and artistic personality is provided, as it is possible to see traces of these findings in his works. The works to which he contributed were researched and miniature images of these works were obtained from centers such as Topkapı Palace Library, Turkish Islamic Arts Museum, Süleymaniye Library and Istanbul University Library. The images were evaluated in terms of their subject matter, their purpose, and their compositional diversity. When the studies on Nakkaş Hasan and similar artists are examined, it is seen that there are studies on the content, and there are also studies that examine the examples of Turkish miniature art in terms of form and composition elements. At this point, some studies on the compositional evaluations of classical period miniature examples have come to the fore. In Şenliknâme, Sezer Tansuğ analyzed and compared the composition and design of miniatures attributed to Nakkaş Osman and Levnî. Nurhan Atasoy's doctoral dissertation titled "Nakkaş Osman's Works and the Innovations He Brought to Ottoman Miniature Art" and Ruhi Konak's proficiency in art thesis titled "Composition Order and Artistic Productions in Nakkaş Osman Miniatures" offer important forms of analysis. In addition, Filiz Çağman's "Miniatures of Şahnâme-i Selim Han", Reha Günay's "Techniques of Space Expression in Süleymannâme Miniatures", Belgin Pekpelvan's "Form and Composition Understanding in Nakkaş Osman Style" provide important data on the subject. It is noteworthy that such studies are mostly focused on the works of Nakkaş Osman. In the light of the evaluations made, the miniatures selected from the works attributed to Nakkaş Hasan are analyzed under four main headings, and details are presented within these headings. Composition types are listed under four main headings and supported by explanatory graphics.

## Findings

Nakkaş Hasan is an important representative of classical Ottoman miniature painting. This finding can be reached by considering the education he received; the art organization he belonged to and the teacher he studied under. The artist's teacher, Naqqash Osman, was a pioneer who pushed the miniature possibilities of his time. His attitude during his lifetime and after his death was followed by the artists of the period. When we look at the works of Naqqash Hasan even in terms of their subject matter, it is seen that he illustrated different contents. This situation also affected the artist's richness of composition. For this reason, it was possible to find many examples of design styles. Indeed, the artist produced works in various fields such as history, geography, palace life, folk tales, love stories and astrology. It has been observed that the statesmanship of the Naqqash enabled us to learn more about him. It can be thought that traces of his life are reflected in his works. In the miniatures with crowded figures in Shahnameh-style works, the details about the statesmen of the period are remarkable. The painter was able to reflect the details of the subject with his effective design technique. In works such as Acâib-i Mahlûkât (TSMK, III. Ahmet 3632), he displayed the possibilities of his imagination. It is possible to multiply these determinations when various works are examined. It can be evaluated that teamwork in the formation of book arts is effective both in terms of composition features and details in craftsmanship. The abundance of book projects has provided us with more sample visuals. Naqqash Osman and his followers such as Veli Can, Mehmet Bey, Lutfü Abdullah, Mehmet Bursavî, Ali Bey, Mehmed bin Haydar and Molla Tiflisi built the classical period art in the Ottoman miniature field. Nakkaş Hasan, on the other hand, continued the classical style as a general

attitude, but he was able to reveal differences in issues such as his own composition constructions, color preferences, texture studies and figure workmanship. For this reason, he can be considered as a student of Naqqash Osman, but also as a painter with an attitude. From the beginning of the 17th century onwards, Western artistic influences, which began to be seen in Naqqashi and Levnī, do not appear in Naqqash Hasan. Therefore, it is possible to consider Naqqash Hasan, who produced his last works at the beginning of the 17th century, as one of the last representatives of the classical miniature style. While the principles of composition are strongly present in his works, it is also observed that the basic rules of miniature art are applied.

### **Conclusion and Discussion**

Art historians have expressed the distinctive characteristics of classical Ottoman miniature artists such as simple expression, avoiding unnecessary details, keeping surface decoration light and focusing on narrative narrative. From this point of view, it can be said that Nakkaş Hasan continued this style. As a branch of visual arts, the art of miniature was formed in line with some technical information. When examined in terms of modern painting techniques, it is seen that features such as balance, proportion, plane hierarchy, color information, fullness-void balance are skillfully used in the works of miniature artists. When the works of Nakkaş Hasan were subjected to technical analysis, successful applications were encountered. In Nakkaş Hasan's miniatures, it is seen that a subject is successfully depicted. Here we can state that the artist prioritized the purpose of storytelling. From a small representation to depicting crowded groups of people, he was able to put forward different examples of composition. Although there were important names in the field of miniature art in his time, he was able to reveal his own identity and difference. Features such as his compositions in circular form, his unique drawings of human figures, texture applications in animal and nature figures, and color preferences distinguished him from the other illuminators. With his adherence to the classical style, he stayed away from the process that shifted to Western painting after him. In this context, it is thought that by analyzing the works of classical miniature masters in terms of both content and composition, miniature art can be carried to the future more accurately and strongly. It can be evaluated that it is especially important to determine the principles of classical period miniature art in the light of examples. It can be thought that miniatures will be better understood with the increase in technical examinations and evaluations on miniature samples. In addition, it can be evaluated that determining and systematizing the principles of composition will provide a method for today's miniature education. It can be stated that the personal characteristics of the painters, the details of historical events and the mentality of the period should be evaluated with a multi-disciplinary approach.

## SANAT PRATİKLERİNDE YARATICI YIKIM<sup>1</sup>

### *Creative Destruction in Art Practices*

Gül Aydın<sup>2</sup>, Serap Emmungil Karamanoğlu<sup>3</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<i>Araştırma Makalesi</i>	Bu makale, yaratıcı yıkım kavramının sanatta işleyişi; yıkımın yaratım sürecindeki rolü ve yıkım ile yeniden inşa süreçlerinin sanatsal üretimde ve ideolojik düzeyde dönüştürücü etkileri üzerine odaklanmaktadır. Bu makalenin amacı, sanatçıların tahrip etme, yakma, patlatma ve kesme gibi yöntemlerle ürettikleri çalışmaları, kapitalist ekonomilerde eski yapıların, ürünlerin ve iş modellerinin ortadan kaldırılarak yerlerine yenilerinin getirilmesi sürecini ifade eden yaratıcı yıkım konsepti bağlamında incelemektir. Yöntem olarak, yıkım ve tahribat temalarını biçimlendirme aracı olarak kullanan sanatçıların çalışmaları nitel araştırma yöntemleri ve literatür taraması yoluyla ele alınmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda, sanatçıların uygulamaları analiz edilerek yaratıcı yıkım, tahrip etme ve yerinden etme kavramlarının sanattaki yeri değerlendirilmiştir. Tartışma bölümünde, sanatçıların bu yöntemleri, toplumsal sorunları ve iktidar yapılarını eleştirmek için nasıl kullandıkları, ayrıca bu yaklaşımların sanatın ifade biçimlerini nasıl dönüştürdüğü ele alınmıştır. Bulgular kısmında, yaratıcı yıkım ve yerinden etme yöntemlerinin sanatçıların düşünce sistemleri ve sanatsal üretimleri üzerindeki etkileri incelenmiştir. Sonuç olarak, sanatta yaratıcı yıkım ve yerinden etme yöntemlerinin, sanatın sınırlarını genişleterek, toplumsal eleştiri ve kavramsal yaklaşımlarla sanata yeni bir yön verdiği belirlenmiştir.
<i>Gönderilme:</i> 29 Ocak 2025 <i>Kabul:</i> 19 Şubat 2025 <i>Yayın:</i> 25 Şubat 2025	
<i>Anahtar kelimeler:</i> Yaratıcı yıkım, Tüketerek üretme, Yeniden inşa	
Article Information	Abstract
<i>Research Article</i>	This article focuses on the operation of the concept of creative destruction in art, the role of destruction in the creation process, and the transformative effects of the processes of destruction and reconstruction in artistic production and ideological levels. The aim of this article is to examine the works produced by artists using methods such as destruction, burning, exploding, and cutting, in the context of the concept of creative destruction, which refers to the process of eliminating old structures, products, and business models in capitalist economies and replacing them with new ones. The works of artists who use destruction and damage as a tool for shaping themes have been addressed through qualitative research methods and literature review. Based on the data obtained, the practices of artists have been analysed, and the place of creative destruction, destruction, and displacement in art has been evaluated. In the discussion section, it is explored how artists use these methods to critique social issues and power structures, as well as how these approaches transform the forms of expression in art. The findings section investigates the effects of creative destruction and displacement methods on artists' thought systems and artistic production. As a result, it has been determined that creative destruction and displacement methods in art expand the boundaries of art and provide new directions to art through social critique and conceptual approaches.
<i>Received:</i> January 29, 2025 <i>Accepted:</i> February 19, 2025 <i>Published:</i> February 25, 2025	
<i>Keywords:</i> Creative destruction, Producing by consuming, Reconstruction	

**Kaynak/Cite:** Aydın, G. & Karamanoğlu, S.E. (2025). Sanat pratiklerinde yaratıcı yıkım. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 152-172.

 **iThenticate**  
**İntihal / Plagiarism**

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Bu çalışma lisansüstü tezden türetilmiştir.

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Batman Üniversitesi, [gul.aydin@batman.edu.tr](mailto:gul.aydin@batman.edu.tr), ORCID: 0000-0003-1830-681X

<sup>3</sup> Doç., Hacettepe Üniversitesi, [serap.emmungil@gmail.com](mailto:serap.emmungil@gmail.com), ORCID: 0000-0002-7093-3012

## GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca, doğayı dönüştürme ve kaynakları kullanma yetisi, düşünme ve fikir üretme kabiliyetiyle birleşerek, hem ekosistem üzerinde olumsuz etkiler yaratmış hem de insanlığın biyolojik ve kültürel evriminde önemli bir rol oynamıştır. Bu süreç, eski yaşam biçimlerinin yıkılması ve yenilerinin inşa edilmesiyle karakterize edilir; bu durum, Joseph Schumpeter'in *yaratıcı yıkım* kavramıyla ilişkilendirilebilir. Her çağda, mevcut sınırları aşma ve yenilik arayışı, insan varoluşunun temel dinamiği olmuştur. Sanat tarihinde de bu döngü belirgin şekilde kendini göstermiş; mevcut sanat anlayışları ve kuralları yıkılarak yerlerini yeni fikirlerin ve estetik anlayışların doğduğu hareketler almıştır. Paleolitik dönemde mağara duvarlarına çizilen hayvan figürleri, insanın ilk sanatsal ifadelerindedir. Orta Çağ sanatında dini temalar ve semboller ön plandayken, Rönesans döneminde bilim ve akıl ön plana çıkarak, insan ve doğa betimlemelerinde gerçekçilik artmıştır. Maniyeristler, Rönesans'ın biçim anlayışını eleştirerek beden ve nesnelere biçimlerini yeniden tanımlamışlardır. Barok döneminde gösterişli ve dramatik eserlerle duygusal ifade ve hareket vurgulanmış, Rokoko üslubunda zarif ve süslü bir tarz benimsenmiştir. Romantizm'de duygular, doğa ve bireysellik ön plana çıkarılmış. 20. yüzyılda, dünya savaşları ve sanayi devriminin etkisiyle yaşam biçimleri, bilimsel gelişmeler ve buluşlar köklü değişimlere uğramıştır. Kentleşme ve toplumsal dönüşümlerin yarattığı içsel sıkıntılar, sanatçıların eserlerine yansımıştır. Realizm ile günlük yaşam ve sıradan insanların ve toplumun sorunların gerçekçi tasvirleri yapılmıştır. 1950'lerden sonra ortaya çıkan avangard akımlar, toplumsal olayların etkisiyle estetik anlayışları terk ederek, yaşanan deneyimleri ve düşünceleri ön plana çıkarmıştır. Sanatçılar ifade biçimlerini değiştirirken, izleyicinin rolü de önem kazanmış; sanatın algılanmasında bakmak ile görmek arasındaki fark belirginleşmiştir. Sanat var oldukça temsil her dönemde tartışma konusu olduğu gibi bu dönemde de tartışmaları devam etmiş ve modernizmle birlikte sanatın anlamı ve uygulanma biçimi sorgulanmaya başlanmıştır. Bu süreçte gelişen kavramsal sanat, eseri fiziksel bir nesne olarak görmekten ziyade, ardındaki düşünceyi ve kavramları merkeze almıştır. Geleneksel sanat formlarına meydan okuyan bu yaklaşım, estetik kaygılardan çok fikirlerin ifade edilmesini ve tartışılmasını amaçlamıştır.

### Yaratıcı yıkım ve sanattaki yansımaları

20. yüzyılda sanatçılar, kendilerini ifade etme, yenilik yaratma ve belirli sorun alanlarına yönelik söylemler geliştirme amacıyla sanatsal anlatım olanaklarını kullanmışlardır. Bu süreçte, mevcut olan yapma biçimlerini ya dönüştürerek yeni bir yapma şekli veya tamamen ortadan kaldırarak yeniyi yaratmışlar Kuspit' in de ifade ettiği gibi;

Sanatçının içsel dürtüleri ve çevresel faktörlerin etkisiyle şekillenen “bu yenilik arzusu, eskinin sürekli olarak yeni koşullarla değerlendirilmesi gerekliliğini doğurmuş ve bu süreç yaratıcı eylemleri tetiklemiştir. Yaratıcılığın gerçekleşmesi, sanatçının eski ile yeni arasında kurduğu yıkım ve yeniden üretme aşamalarının sağlıklı bir şekilde kurgulanmasıyla mümkün hale gelmiştir” (2006, s.69).

“1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir” (Antmen, 2008, s.193). 20. yüzyılın en önemli akımlarından biri Kübizm'dir. Kübizm, Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından geliştirilen ve sanat dünyasında devrim yaratan bir sanat akımıdır. Bu

akım, geleneksel resim anlayışını yıkarak, biçimlerin parçalanıp geometrik şekillerle yeniden yapılandırılmasını savunmuştur. Özellikle perspektifin tek bir bakış açısından değil, birden fazla açıdan sunulmasını öngörür (Muniz vd., 2014, s.76). Kübist sanatçılar, nesnelere farklı açılardan ve boyutlardan bakarak, her yönüyle bu nesnelere resimlerinde birleştirmiştir. Görsel gerçekliği soyutlayarak, zaman ve mekân kavramlarını farklı bir şekilde temsil eden ve izleyicinin nesnelere dair algısını yeniden şekillendiren Kübizm, resmin geleneksel sınırlarını aşarak, sanatın daha zihinsel ve kavramsal bir düzeye taşınmasını sağlamıştır.

Sanatta *kavramsal* terimi en geniş anlamıyla, sanat nesnesinin bütünlüğü ve maddeselliğine yönelik genişletilmiş bir eleştiriyi, sanatsal pratiğin salt görsel olarak tanımlanmasına karşı artan bir temkini, eserin sergilendiği yer ve bağlamla bütünleşmesini ve kamusal ile dağıtım olanaklarına verilen artan önemi ifade eder (Conceptual Art. 1969).

Picasso'nun 1907 yılında yaptığı *Avignonlu Kızlar* adlı eseri, sanatçının en yenilikçi çalışması olarak kabul edilir ve 20. yüzyılın en devrimci sanat eserlerinden biri sayılır. Picasso'nun yüksek kültürün geleneksel estetik anlayışına karşı bir duruş sergilediği bu eser, Barselona'daki bir genelevde çalışan beş kadının deforme olmuş, keskin açılarla şekillenen yüzlerini ve bedenlerini tasvir eder. Picasso, Afrika maskelerinden esinlenmiş, bu unsurları eserine entegre ederek düzlemlerin çarpıştığı yeni bir gerçeklik yaratmıştır. Antmen'in ifadesiyle;

Kübizm'e giden yol açan resimlerden *Avignonlu Kızlar*, modern sanat tarihinin başyapıtları arasında yer alır. 1907'de tamamlandığında Picasso'nun yakın çevresinde dahi şaşkınlıkla karşılanan resim, ilk kez 1916'da sergilenmiş, 1924'te koleksiyoncu Jacques Doucet tarafından satın alınmış, 1930'da New York Modern Sanatlar Müzesi'nin koleksiyonuna girmiştir (2008, s.44).

İki boyutlu bir yüzeyde üç boyutluluğu gösteren resim Antik Mısır, Milo Venüsü ve Michelangelo'nun eserlerinden izler taşır. Picasso, bu referansları bozarak, yaptığı grotesk ve çarpıcı yorum Batı sanatının klasik güzellik ideallerine bir meydan okuma olarak değerlendirilebilir. Yavuz ve Emre'ye göre Picasso, resimde gördüğünü gördüğü gibi resmetme olgusuna büyük bir karşı duruş sergilemektedir (2020, s.969). Picasso, geleneksel perspektif ve gölge kullanımını tamamen terk etmiş, renk paletini okra ve mavinin tonlarıyla sınırlamıştır. Doğayı kopyalamayı reddederek kendi stilize yaklaşımını ortaya koymuştur. Haşlakoğlu'nun ifadesiyle;

İşte, Picasso'nun, bir ressamın ne yaptığının değil ne olduğunun önemli olduğunu söylemesi, yaşama ve düşünce tarzının altında yatan derin anlam, resimsel eyleminde, modelinin resmini ressamlık marifetiyle tuvaline aktaran değildir. Onu doğrudan tıpkı bir aktörün rolünde olduğu gibi kendisinden çekip çıkaran sanatsal eylemin ontolojik anlamdaki mimetik ve sembolik kökeninde bulunur (2015, s.118).





**Görsel 1.** Pablo Picasso. Avignon'lu Kızlar, 1907, 243,9 x233,7 cm, MoMA, New York.

Kaynak: (URL-1)

20. yüzyılın başlarında, sanat dünyasında köklü dönüşümler yaşanmıştır. Pablo Picasso, geleneksel perspektif ve form anlayışını parçalayarak, nesnelere farklı açılardan aynı anda gösteren Kübizm akımını geliştirmiştir. Bu yaklaşım, mevcut sanat normlarını yıkarak, yeni bir estetik dil oluşturma çabasıdır. Benzer şekilde, Marcel Duchamp da sıradan nesnelere sanat eseri olarak sunarak, sanatın tanımını ve sınırlarını sorgulamıştır. Her iki sanatçı da yaratıcı yıkım ve yeniden inşa süreçleriyle, sanatın ifade olanaklarını genişletmiş ve modern sanatın temellerini atmışlardır. Her iki sanatçı da sanatın ifade olanaklarını genişletmiş ve kavramsal sanatın temellerini atmışlardır. Antmen' in belirttiğine göre; ancak bu devrimin öncüsü, 1960'lı yıllarda bir anlamda yeniden keşfedilen Fransız sanatçı Marcel Duchamp'dır (2008, s.194).

Marcel Duchamp'ın "Çeşme" adlı eseri, 1917 yılında bir pisuarın sanat eseri olarak sunulmasıyla, dönemin geleneksel sanat anlayışına meydan okumuştur. Bu eser, estetik değerlerden ziyade kavramsal içeriğiyle öne çıkar ve sanatın tanımını sorgular. Duchamp, çeşme ile sanatın sadece güzellik veya zanaatkarlıkla sınırlı olmadığını, fikir ve kavramların da sanatın özünü oluşturabileceğini vurgulamıştır. Bu yaklaşım, geleneksel sanat anlayışını yeniden gözden geçirerek, sanatın özgünlük, sahiplik benzerlik ve tekrarlama gibi kavramları farklı bir bakış açısıyla ele almasını sağlamıştır. Dönemin sosyokültürel yapısında, I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri ve toplumun geleneksel değerlere olan güven kaybı, sanatçıları yeni ifade biçimleri aramaya yöneltmiştir. Duchamp'ın çeşmesi, bu bağlamda, sanatın sınırlarını genişleterek, izleyiciyi sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiği konusunda düşündürmüştür. Duchamp'ın çeşmesi, sanatın tanımını ve sınırlarını sorgulayan, estetik değerlerden ziyade kavramsal içeriğiyle öne çıkan bir eser olarak, 20. yüzyıl sanatında önemli bir dönüm noktasıdır. "Duchamp'ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir" (Kuspit, 2006, s.35).



**Görsel 2.** Marcel Duchamp. *Çeşme*, 1917, Standart Pisuar Boyutu, Porselen Pisuar Üzerine “R. Mutt” İmzası, New York.

Kaynak: (URL-2)

Duchamp’ın bu müdahalesi, yaratıcı yıkımın kavramın sanat pratiğinde nasıl bir araç haline geldiğini gösteren önemli bir örnektir. Bu müdahale, geleneksel sanat anlayışına karşı yapılan bir tür başkaldırı niteliğindedir. Sanatçıların çalışmaları geçmişin kültürel ve sanatsal normlarını sorgulayıp, yıkımı yaratıcı bir araç olarak kullanarak yeni anlamlar ürettikleri göz önünde bulundurulunca, yaratıcı yıkım, var olanı dönüştürerek, izleyiciye yeni bir bakış açısı sunma süreci olarak düşünüldüğünde, bu süreç, düşünsel ve kültürel bir ifade biçimi haline getirmiştir.

Sanatçılar, bu tür yıkıcı müdahalelerle, sanatın toplumsal ve bireysel bir anlam taşıması gerektiğini ön plana çıkarmışlar. Yıkma, bir yok etme eylemi olmaktan daha çok var olanın anlamını yeniden inşa etme çabası olarak karşımıza çıkmaktadır. Marcel Duchamp’ın 1919 yılında Leonardo da Vinci’nin ünlü *Mona Lisa* (1503) eserinin bir reproduksiyonuna bıyık ve sakal ekleyerek oluşturduğu *L.H.O.O.Q.* adlı çalışması, sanatın kendisinin ve işlevinin sorgulandığı bir dönüm noktası olmuştur. “Bunu yaparak Duchamp, orijinal anlamını ve işlevini zayıflatır, anlamını yeni kavramlar, bağlam ve yapı ile yeniden değiştirir” (Bi, 2023, s.77).



**Görsel 3.** Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q.* Kurşun Kalemle Müdahale edilmiş resim. 1919, 19,7x12,4 cm , Paris.

Kaynak: (URL-3)

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, sanat dünyasında anlam arayışı, yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamış. Bu dönemde, geleneksel sanat formlarını sorgulayan ve disiplinler arası yaklaşımları benimseyen hareketler dikkat çekmiştir. Özellikle, performans sanatının yükselişi ve günlük yaşamın sanatsal pratiğe dâhil edilmesi, sanatın tanımını genişletmiştir. Bu bağlamda, “Eski ve bilinen her şeyden iğrenme. Yeni olana ve beklenilmeyene duyulan aşk” (Marinetti, 2003, s.75) söylemiyle Fluxus hareketi, sanatı yaşamla bütünleştirerek, katılımcı ve deneyimsel bir anlayışı benimsemiştir.

Fluxus hareketi, 1960'lı yılların kaotik atmosferinde doğmuş ve günümüze kadar devam eden bir sanat akımıdır. Bu makalenin konusu olan yıkmak yakmak konseptine sanatsal eylemlerinde en fazla rastlanan harekettir. Sanatsal eylemlerini yerinden etmek, yok etmek, kırmak, parçalamak ve anlam dönüşümü, mevcut olanı yıkıp yenisini inşa etmek şeklindedir. Bu sanat akımının öncüsü, Litvan asıllı Amerikalı sanatçı George Maciunas'tır. Fluxus, sanatlar arasındaki ayrımların ortadan kalktığı, tüm sanatsal üretim biçimlerinin teorik ve pratik açıdan bir potada eritildiği bir üretim biçimini savunur (Cançat, 2022, s.24).

Fluxus akımının sanatçıları, yaptıkları enstalasyon ve performanslar ile sanatın salt estetik bir etkinlikten ibaret olmadığına işaret etmişlerdir. Sanatın profesyonelce yapılmasına karşı durarak, sanatın sanatçının egosunu besleyen bir araç olmadığını, yaptıkları işlere izleyiciyi dâhil ederek göstermişlerdir. Bu akımın sanatçıları, sanatın, günlük yaşamın bir parçası ve toplumsal eleştirinin güçlü bir aracı olması gerektiği fikrini savunmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında savaş stratejilerini değiştirmesi, bu sanat anlayışının güçlenmesine ve sanat ile yaşam arasındaki sınırların ortadan kaldırmalarına zemin hazırlamıştır. Fluxus sanatçıları, sanatsal ifadelerinden anlaşıldığı üzere disiplinler arası bir anlayışla, yeni yöntemler ve üretim biçimleri arayışında olmuşlardır. "Malzeme ve hayat, onlar için devingendir. Sanat; dünyadaki ulusal, sosyal, kültürel, coğrafi vs. sınırları kaldırmalıdır" (Cançat, 2022, s.33). Fluxus hareketi, sanatın, deneyimlenen, etkileşim kurulan ve dönüştürülen bir pratik olduğunu işleriyle göstermiştir. Gündelik nesnelere yapılan asamblajlar ve sıradan materyallerin sanatsal bağlama taşınması, hayatın kendisini sanatın temeli olarak görme düşüncesini pekiştirmiştir. Bu süreç, sanatın geleneksel sınırlarını aşarak, onu dinamik ve yaşamla bütünleşik bir alan haline getirmiştir. Fluxus'un bu yenilikçi anlayışı, modern sanatın ifade olanaklarını genişleterek, sanatın toplumsal işlevini yeniden tanımlamıştır. Fluxus sanatçılarının tasarladığı bu *irrasyonel mekân* her türlü mekân tasarım mantığının, kuramının inkârıdır. (Gencer, 2023, s.51).

Sanatı sosyal bir olgu, bir değişim dinamiği, bir devinim çabası olarak algılayan bu ruhu en elle tutular hâle getiren sanatçı, ünü ve etkinliği Fluxus'un sınırlarını bir hayli aşan Joseph Beuys'tur (Antmen, 2008, s.206). Joseph Beuys, performanslarını eylem odaklı bir şekilde tasarlayarak, geleneksel sanatın konu ile malzeme arasındaki ayrımını ve aynı zamanda sanatsal eylem ile sanat eseri arasındaki farkı da ortaya koymuştur. Modernizm bu ayrımları korurken, Beuys, postmodern bir yaklaşımla çalışmalarında bu sınırları ortadan kaldırmıştır. Onun sanat yapıtı, belirli malzemelerle oluşturulan bir ürün olmaktan çıkıp, eylemin sonucunda bir kalıntıya dönüşür. Beuys, (Görsel 4) sanatçı, eylem ve sanat yapıtını tek bir çerçevede birleştirirken, sergilenen ürün sadece eylemin kalıntılarıdır.

1972'de Berlin'deki Karl-Marx Meydanı'nda *Süpürmek* adlı performansını gerçekleştiren Beuys, gösterileri süpürgesine yaslanarak izlemiştir. Protestocu

öğrencilere ne istediklerini sorarak onlarla bir bağ kurmuş, ancak onlardan ayrı kalmıştır. Gösteri sonrasında meydanı süpürüp, temizlik işçilerine yardımcı olmuş ve bu kalıntıları galeride sergilemiştir. Beuys, bu kalıntıları sanat yapıtı olarak sunmuş, nesnelere yeni bir anlam kazandırmıştır. Antmen'in ifadesiyle; Beuys, *sosyal heykel* kavramını ortaya atarak, bu bağlamda heykel, sosyal bir yapı olarak bir tür evrimsel süreçtir ve herkes de sanatçıdır (2008, s.207) demiştir.

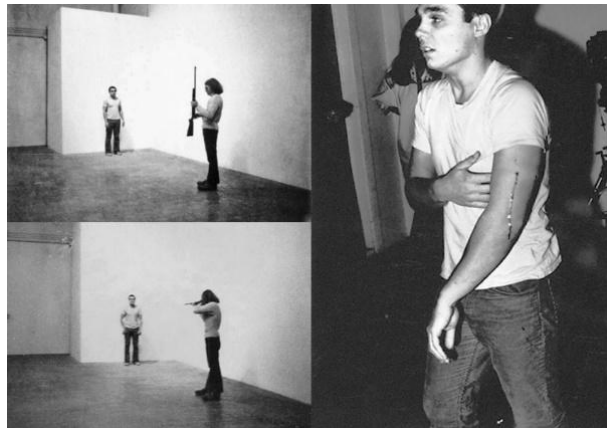


**Görsel 4.** Joseph Beuys. Süpürmek, 1972, Performans, Berlin, Video Kaydı Centre Pompidou, Paris.

Kaynak: (URL-4)

Chris Burden, 1970'li yıllarda çalışmalarında sıklıkla kendi bedenini araç olarak kullanarak sanatın sınırlarını zorlayan eylemleriyle sergilediği *Shoot* adlı performansında, bir arkadaşından tüfekle kolundan vurmasını talep etmesiyle, beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa dikkat çekerken (Şenel, 2015, s.172) beden ve acının sanat üretimini deneyimlemiştir. Burden'in bu radikal performansları, fiziksel tahribat ve acı yoluyla sanatın üretim süreçlerini yeniden ele alır. Sanatçının kendi bedenine zarar vererek gerçekleştirdiği bu eylemler, izleyiciyi travmatik deneyimlerle yüzleştirirken, geleneksel estetik ve sanat normlarına bir meydan okuma niteliği taşır.

Burden'in performansları, *tüketerek üretme* fikriyle güçlü bir bağ kurar. Sanatçı, bedenini tahrip ederek (yani fiziksel acıyı göze alarak), yeni bir sanatsal ifade biçimi yaratır. Burden, sanatın maddi formdan soyutlanarak düşünsel bir alan haline geldiği bu paradigmadaki, izleyiciyi sanatın doğasını, işlevini ve sınırlarını yeniden düşünmeye davet eder.



**Görsel 5.** Chris Burden, *Ateş Et*, 1971, Performans, Electronic Arts Intermix (EAI). F-Space Galerisi, Kaliforniya.

Kaynak: (URL-5)

Dönemin birçok sanatçısı çalışmalarında yaratıcı yıkım kavramını politik bir araç olarak kullanarak, sanatın sınırlarını dönüştürmeyi başarmışlardır. Geleneksel sanatsal anlayışları yıkarak, sanatın sonunun geldiği eleştirilerinin aksine Dünya Savaşı'nın yaşandığı ve Sanayi Devrimi'yle birlikte toplumsal değişimlerin beraberinde getirdiği sorunlara paralel bir şekilde, sanatın biçim ve içerik bakımından değişmek zorunda kalacağını savunmuştur. Savaşın ve yıkımın yaşandığı acı dolu bir dönemde Picasso'nun bir yıkımı sorun ederek yarattığı *Guernica* (1937) yerine güzeli hangi motivasyonla ve nasıl yaratılabilirdi ki? Benimsedikleri sanat uygulamaları, sanat için yeni bir başlangıç noktası oluşturmuştur; zira yaşama dair her şey sanatın konusu olabilir. Bu nedenle, 20. yüzyıl sanatçıları, yaşanan buhranları ve toplumsal dönüşüm süreçlerini eserlerinde eleştirel bir şekilde yorumlamışlardır. Sanatta yıkım yoluyla eski düzeni söküp atabileceklerine ve sanatın yeni bir perspektif sunabileceğine dair güçlü bir inanç, bu sanatçıların eserlerinin temelini oluşturmuştur.

Vladimir Tatlin, devrimci bir estetik anlayışı inşa etmeye çalıştığı anıtsal yapılarından olan *Üçüncü Enternasyonal Kulesi* (1919) gibi fiziksel bir yapıyı ideolojik bir sembol olarak eski düzeni reddetmiş ve geleceğe dönük bir tasavvur sunmuştur. Bu eser, yaratıcılığın yıkıcı bir dönüşüm gücünü yansıtarak, sanatın toplumsal bir araç olabileceğini savunmuştur. Hans Haacke gibi sanatçılar, mevcut toplumsal yapıları sorgularken, yıkıntılar üzerinden yeni anlamlar inşa etmiştir. Onlar için yıkım, bir yok oluş değildir. Bu sanatçılar özellikle devlet otoritelerini ve baskıcı rejimleri eleştiren eserlerinde yaratıcı yıkımı güçlü bir araç olarak kullanmıştır. Sanatçının eylemi, tam da o nesneye dair eski düşüncelerin ve değerlerin yıkılması, yenisinin yaratılmasıdır. Sanat, artık estetik bir haz yaratma peşinde değildir. Haacke, Venedik Bienali'ne Almanya pavyonunu temsil etmek üzere davet edildiğinde, pavyonun girişindeki Hitler dönemiyle ilişkilendirilen soğuk ve sert mermer levhaları kırarak, izleyicilerin de geçmişin izlerini yıkmaya arzusunu ortaya çıkarmıştı. Bu durum, Haacke'nin o bienalde temsil ettiği anlam açısından tam olarak istediği bir etkiyi yaratmış gibi görünüyordu. Bu performans, Haacke'nin sanatı gerçekleştirme şekli olan yıkım yönteminin eylemlerinde bir anlam yaratabileceğini ortaya koymaktaydı. Ve bu performanstan sonra sanatın yıkım yöntemiyle dönüşüm gücüne ulaşacağı inancı, fiziksel anlamda ve ideolojik düzlemde anlam kazandı. Yaratıcı yıkımın bu sanatçılar tarafından direnişin bir biçimi olarak ele alınması, sanatın işlevi üzerine de radikal bir soruyu gündeme getirir. Sanat, yalnızca bir güzellik yaratma aracı mıdır, yoksa toplumsal ve politik değişim için bir mücadele alanı mıdır? Bu sanatçılar, ikinci seçeneği benimseyerek, sanatın dönüştürücü potansiyelini ön plana çıkarmışlardır. Yıkım, burada bir *son* değil, sürekli dönüşen bir *süreç* olarak ele alınır. Yıkım ve direniş, bu sanatçıların eserlerinde birbirini tamamlayan iki temel güç olarak ortaya çıkar. Yıkım, var olanın sınırlarını aşmak için bir araçken, direniş, bu yıkımdan doğan yeni yapıların inşası için gereken enerjiyi sağlar. Bu anlayış, sanatın kolektif bir mücadele ve yeniden inşa pratiği olduğunu gösterir. Yaratıcı yıkım konsepti bu bağlamda, daha iyi bir dünya için bir çağrı ve bir harekettir.

Yaratıcı yıkım yöntemi birçok sanatçının eserlerinde doğrudan fiziksel yıkımla ilişkilendirilmiştir. Bu tür eserlerde, yıkımın kendisi estetik bir deneyim olarak sunulur. Bu süreç, politik ve toplumsal eleştirinin bir taşıyıcısı haline gelmiştir. Gustav Metzger, oto-yıkım sanatının öncüsü olarak, İkinci Dünya Savaşı sonrası plastik sanatlar alanında kapsamlı bir teori olarak ele aldığı Kendi Kendini Yok Eden Sanat'ın ilk manifestosunu 1959 yılında yayımlayarak (Alpsoy, 2019, s.432) eserlerinde yıkım eylemini sanatsal bir manifesto haline getirmiştir. Ivor Davies, yaratıcı yıkım kavramını temel alarak sanat eserleri üretmiştir. Yıkım, onun için bir rehber rolü üstlenmiş ve resim, heykel ile

performanslarında patlama ve yıkıma yer vermiştir. Raphael Ortiz ise fiziksel yıkımı, sanatsal bir performans biçiminde kullanarak, nesnelere parçalayarak modern tüketim kültürüne yönelik bir eleştiri sunmuştur. Yves Klein, eserlerinde geleneksel sanat anlayışını alt üst ederek, ateşin izlerini kaydetmiş ve yeni sanatsal formlar yaratmıştır. Ateşi bir güç olarak kullanarak, onu yaratıcı bir süreç haline getirmiştir. Bu bağlamda, Sapija'nın ifadesiyle; Michael Landy'nin 2001'de tasarladığı Break Down, Londra'daki Oxford Caddesi'nde düzenlenen iki haftalık bir performans ve sanatçı bu performans sırasında tüm maddi eşyalarını yok etti. Sanat eserleri, fotoğraflar ve kişisel eşyalar da dâhil olmak üzere 7.227 adet eşya imha edildi (2019, s.23). Landy'nin bu radikal eylemi, tüketim toplumuna ve maddi değerlere yönelik güçlü bir eleştiri olarak değerlendirilmektedir. Crisp'e göre; Break Down, parçayı kendi başına bir nesne olarak ortaya koymaktadır. Landy'nin eşyalarından yaptığı parçalar ve kırıntılar, Landy'nin hayatındaki yerlerinden ve anlamlarından tek bir anlatıdan kurtulmakta ve aynı anda yeni ve maddi olarak içsel bir anlatı niteliği kazanırken, kendi kompozisyonlarından ve bir çatlak, kırılma anından bahsetmektedirler (2018, s.38).

Duchamp ve Picasso gibi sanatçıların başlattığı, fikrin ön planda olduğu kavramsal sanat anlayışı, 21. yüzyıl sanatçıları tarafından da devam ettirilmiştir. Sanatın postmodern bir hâl almasıyla birlikte, kavram ve fikir estetik ve biçimin önüne geçmiş; sanat, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik eden bir araç hâline gelmiştir. Landy'nin *Break Down* performansı da bu anlayışın bir yansıması olarak değerlendirilebilir.



**Görsel 6.** Michael Landy, Kırılmak, 2001. Enstalasyon. Oxford Street'teki Eski C&A Mağazası, Londra. Fotoğraf: Hugo Glendinning.  
Kaynak: (URL-6)

Santiago Sierra'nın *Destroyed Word* (2012-2013) projesi, dünyanın 10 farklı ülkesinde gerçekleştirilen performanslardan oluşmuştur. Bu performanslarda, her ülkede ekonomik ve politik güç ilişkilerini temsil eden bir malzeme kullanılarak *kapitalizm* kelimesinin bir harfi inşa edilmiş ve ardından bu harfler yok edilmiştir. Sanatçı, bu geçici heykelleri, 2007-2008 küresel finans krizine yanıt olarak geliştirdiği çalışmalarının bir parçası olarak, Arial Narrow Bold yazı tipine uygun şekilde ve ortak kurumlarla iş birliği içinde üretmiştir. *Kapitalizm* kelimesinin seçimi, Sierra'nın kapitalizmin sömürü yöntemlerini ele alan uzun vadeli sanat pratiğiyle bağlantılıdır. Videolar ise bu yıkım sürecini estetik bir formda sunarak, kapitalizmin yıkımını hem bir eleştiri hem de bir kutlama aracı olarak çerçevelemektedir.

Sanatçı bu projede, eleştirel bir eyleme dönüştürdüğü performansında yıkımı araç olarak kullanır. İzleyiciyi de buna tanık olmaya davet eder. *Destroyed Word*, kapitalizmi sorgularken kolektif bir yıkım eylemini sanat aracılığıyla yorumlamaktadır. “Santiago Sierra’nın *Destroyed Word* projesi, yıkımı estetize eden ve izleyiciyi gerçekleştirilen emeğe bağlayan, genellikle ‘kapitalizmin’ nihai yıkımında kutlama ve alkışlamayla sonuçlanan büyüleyici bir videodur” (Sapıja, 2019, s.23).



**Görsel 7.** Santiago Sierra, *Yıkılmış Kelime*, 2010-2012. 10 Kanallı video Enstalasyonu.  
Fotoğraf: Courtesy of Studio Santiago Sierra.

Kaynak: (URL-7)

Banksy, *Love is in the Bin* (2018) adlı eserinde, yırtılma mekanizmasıyla kısmen yok edilen bir çalışmasıyla sanat nesnesinin değerini sorgulamıştır. Bu eylem, yıkımın kendisinin sanatın bir parçası haline gelebileceğini ve tüketim toplumuna yönelik eleştirilerin doğrudan nesne üzerinden yapılabileceğini göstermiştir. *Girl With Balloon* adlı eser, 2018 yılında Sothebys Londra’da müzayedede satıldıktan hemen sonra çerçevesinin içinde bulunan kâğıt kesme cihazıyla kendi kendini yok ederek sanat dünyasında büyük bir şaşkınlığa sebep olmuştur (Gidiş, 2022, s.29).

Banksy’nin bu eseri, zaten farklı bir ortamda yeniden üretim olarak tuval üzerine aktarılmış bir çalışmaydı. Bu eserin, Sotheby’s müzayedesinde satıldığı sırada Banksy’nin bir şakasıyla kısmen parçalanması ise bir başka yeniden üretim eylemi olarak değerlendirilebilir. Parçalama eylemiyle eser, *Love is in the Bin* adıyla yeniden yorumlanmış bir sanat eserine dönüşmüştür. Salih’e göre; bu eylem, kültür bozma taktiği olarak yaratıcı bir şaka şeklinde okunabilir. Aynı zamanda, sanat eserlerinin müzayedelerde satılma pratiğine yönelik eleştirel bir müdahale ve sanat dünyasındaki kurumsallaşmış uygulamalara karşı alt üst edici bir tavır olarak da görülebilir (2019, s. 42). Bu girişim, yüksek maddi değere sahip bir metayı bir ürün olarak satılmaktan alıkoymayı hedefleyen anti-kapitalist bir eleştiri taşır. "Bu eylem, yıkımın kendisinin sanatın bir parçası haline gelebileceğini ve tüketim toplumuna yönelik eleştirilerin doğrudan nesne üzerinden yapılabileceğini göstermiştir. Mevcut bir resmin yeniden yorumlanmasından gelen yaratıcı bir boyutu korumaktadır" (López vd., 2022, s. 123). Sotheby'nin çağdaş sanat başkanı Alex Branczik, Banksy’nin, "bir sanat eserini parçalayarak çok fazla yok etmediğini, bunun yerine bir sanat eseri yarattığını söylüyor" (Özer, 2023, s. 49).



**Görsel 8.** Banksy. Balonlu Kız, 2002, (sol); Çöpteki Aşk 2018, 101x78 cm, tuval, (sağ).  
Sotheby's Müzayede Evi, Londra  
Kaynak: (URL-8)

Nicola Samori, klasik sanat tarihine olan derin ilgisini çağdaş yorumlarla birleştiren, özgün bir estetik anlayışa sahip İtalyan bir sanatçıdır. 16. ve 17. yüzyıl Avrupa sanatından özellikle barok tarzından ilham alan Samori, eserlerinde geleneksel portre ve natüremortların dokusunu yeniden işler. Bu yeniden üretim süreci bir taklit değil, bir dönüştürme eylemidir. Samori, yüzeyleri kazıyarak, yırtarak veya fiziksel müdahalelerle bozarak, geleneksel estetik formları tahrip eder ve yeni bir ifade dili yaratır. Bu yöntem, sanatın sınırlarını sorgularken, izleyiciyi estetikle rahatsızlık vererek, geçmişle günümüz arasında bir yolculuğa çıkarıyor gibidir. Sanatçının bu sanat tarzı, yaratıcı yıkım kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Fiziksel tahribat, onun eserlerinde bir yok etme değil, aksine yeniden inşa sürecidir. Geleneksel bir portrenin yüzeyini kazmasıyla hem geçmişin izlerini hem de geleceğin olasılıklarını aynı anda sunar. Bu, yaratıcı yıkımın sanat bağlamındaki özünü, yani eskiyi dönüştürerek yeniyi yaratma eylemini temsil eder. Sanatçının çalışmaları, izleyiciyi sanatın tarihinde onun sürekli değişen ve dönüşen doğasına dair derin düşüncelere davet eder. Samori, yaratıcı yıkımı bir araç olarak kullanarak, geçmişin estetik kalıplarını yıkar ve bunları modern bir perspektifle yeniden inşa eder. Bu yönüyle, onun sanatı hem bir eleştiri hem de bir övgü niteliği taşır: geçmişin ihtişamını anarken, geleceğin özgürleşmiş estetik olasılıklarını kutlar. Dülger'e göre;

Samori'nin niyeti tam olarak yıkıcı değil daha çok yapı bozucu, dekonstrüktif bir niteliktedir. Kendi ifadesini aradığı süreçte, temellük bakımından öykündüğü sanatı yıkıma uğratarak çözümlemeye çalışmasının dışında genelde imgeye bir ekleme veya eksiltme yapmaz. Herhangi bir eleştiri veya gönderme de yapmadan, ustalarının yaptıklarından faydalanan bir öğrenci konumunda gibidir (2024, s.443).





**Görsel 9.** Nicola Samori. Altın Çocuk, 2018, 100x100 cm, Karışık Medya Üzerine Bakır, Rosenfeld Gallery, Londra.

Kaynak: (URL-9)

Bu makalede yer alan sanatçıların ortak noktası, yıkımı, yapma niyetleri birbirinden farklı olsa da ya bir sanatsal tavır ya da eleştirel anlamda yeniden bir inşa stratejisi olarak kullanılmalarıdır. Örneğin; Duchamp'ın *Mona Lisa*'ya bıyık çizmesiyle Samori'nin eserlerine yaptığı müdahaleler, yüzeyde benzerlikler taşısa da niyet ve anlam açısından farklılık gösterir. Dülger' in ifadesiyle;

Duchamp, yüksek sanatın estetik anlayışını eleştirirken, Samori, klasik eserlerle olan ilişkisini derinleştirerek, kendi sanatsal ifadesini zenginleştirmektedir. Dada ve Duchamp'dan farklı olarak Samori'nin estetik ve plastik değerlere saldırma niyeti yoktur. Aksine, hayran olduğu eserleri kendi üretim probleminin bir parçası olarak tekrar ele alır. Onları birer araç olmanın ötesinde referans ve ilham kaynağı olarak değerlendirir (2024, s.443).

Yakın dönem sanatçılarından olan, Santiago Sierra'nın *Destroyed Word* projesi, kapitalizmin eleştirisini yıkım yoluyla gerçekleştirirken, Michael Landy'nin *Break Down* performansı, tüketim kültürüne radikal bir eleştiri sunar. Michael Landy ve Santiago Sierra'nın eserleri, kışkırtıcı nitelikleriyle dikkat çekerken, izleyiciler üzerinde yarattıkları etkiler oldukça çarpıcıdır. Kapitalizme yönelik eleştirilerinde izledikleri yollar farklılık göstermektedir. Sierra, küresel finans krizine yanıt olarak geliştirdiği *Destroyed Word* projesiyle kapitalizmin yıkımını hem eleştirel hem de estetik bir biçimde sunarken, Landy, *Break Down* performansı ile kişisel eşyalarını yok ederek tüketim kültürüne dair güçlü bir mesaj vermiştir. “Ancak hem Landy hem de Sierra, 2008 krizine ve günümüze kadar bizimle kalan rahatsızlıklara neden olan çeşitli yapılara yönelik eleştirel bir yaklaşımın önemi konusunda farkındalık yaratmada önemli bir adım” atmıştır attılar” (Sapija, 2019, s.27).

Sam Taylor-Wood'un *A Little Death* adlı video çalışması, çürüme sürecini hızlandırılmış bir biçimde sunarak yaşamın geçiciliğini ve ölümün kaçınılmazlığını vurgular. Eserde, ölü bir tavşanın bedeni zamanla tamamen yok olurken, yanındaki yapay şeftali bozulmadan kalır. Bu karşıtlık, doğal yaşamın faniliğini ve insan yapımı nesnelerin göreceli kalıcılığını simgeler. Taylor-Wood, bu çalışmasıyla izleyiciyi yaşam ve ölüm

üzerine derinlemesine düşünmesini amaçlar. Eser, geleneksel natürmort resimlerinin modern bir yorumu olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, durağan bir kompozisyon yerine, zamanın etkilerini doğrudan gözler önüne serer. Bu yaklaşım, izleyicinin ölüm ve çürüme süreçleriyle yüzleşmesini sağlar. Ayrıca, yapay şeftalinin bozulmaması, insan müdahalesinin doğanın döngüsellığı üzerindeki etkisini sorgular. Çürüyen tavşan ve bozulmayan yapay şeftali arasındaki tezat, doğal ve yapay olanın sürekliliği üzerine düşündürür. Özen'in ifadesiyle, "Ölümün ardından gerçekleşen çürümenin kendi içinde tekrar yaşam barındırması da ironiktir. Çalışma için yaşam, ölüm, biyolojik hayatın geçiciliği gibi birçok konuya gönderme yaptığını söyleyebiliriz" (2019, s.275). Taylor-Wood'un çalışması, sanatsal bir strateji olarak tüketerek üretim kavramı üzerinden de okunabilir. Sanatçı, doğanın yıkım sürecini görsel bir deneyime dönüştürerek, izleyiciye varoluşun geçiciliği ve bu geçicilikten doğan yaratıcı potansiyeli sunar. Bu eser, yıkımın yaratım sürecindeki dönüştürücü etkilerini güçlü bir şekilde gösterir. Taylor-Wood, ölümün yıkıcılığını bir sonlanma olarak değil de bir üretim süreci olarak yeniden kurgular. Çürüyen tavşanın bedeni, biyolojik yıkımın yaratıcı bir güce dönüştüğünü görselleştirirken, ölü tavşan bedeninde yeni yaşam formlarının ortaya çıkışı, yıkımın ardında bir tür üretim potansiyelinin yattığını ortaya koyar. Albayrak'a göre, *A Little Death* adlı bu videoda, çürümeye başlayan tavşan, kurtçukların bitmek bilmeyen hareketleriyle sanki yeniden canlanmakta ve ölümden doğan dolaylı yaşam fikrini sezinletmektedir (2009, s.39). Bu süreç, yaratıcı yıkımın bir yöntem olarak kullanılması, eski olanın yerini yenisine bırakma, sürekli bir dönüşümün göstergesidir. Çalışma, tüketim ve üretim arasındaki birlikteliğini sergileyerek, doğadaki döngüyü vurgular. Çürüyen tavşanın yanındaki yapay şeftali gibi detaylarla eser, doğal ve yapay olan arasındaki gerilimi gündeme getirir. Şeftalinin çürümemesi, doğanın dönüşüm döngüsüne dışsal bir direnci simgeler ve bu durum, insan yapımı nesnelere durağanlığı ile doğanın dinamik süreçleri arasındaki karşıtlığı güçlendirir. Bu bağlamda, *A Little Death*, yıkım ve yeniden yaratım arasındaki ilişkiyi sanatsal ve ideolojik boyutlarını ve ölümün yıkıcı etkilerinin yeniden inşa sürecine nasıl dönüştürülebileceğini açıkça ortaya koyar.



**Görsel 10.** Sam Taylor-Wood, Küçük Bir Ölüm, Dijital Video Enstalasyonu 2002, Değişken boyutlar, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, D.C.

Kaynak: (URL-10)

Yıkımın bir tür yeniden inşa stratejisi olarak kullanılması, bu sanatçıların sanat anlayışında temel bir yer tutar. Bu yaklaşım, sanatçılara var olanın ötesine geçme, yeni bir bakış açısı önerme ve dönüştürme gücü verir. Bu bağlamda yapılan eserler, yıkımın yıkıcılığını kullanarak, yıkımın yaratıcı potansiyelini ortaya koyar. Yıkım ve direnişin iç içe geçtiği bu eserler, bir yandan mevcut düzenin eleştirisini yaparken, diğer yandan izleyiciyi bu düzenin pasif bir tanığı olmaktan çıkarır ve onu aktif bir katılımcıya dönüştürür. Yıkım burada ahlaki ve politik bir sorumluluğa dönüşür. Bu sanatçılar, yıkımı yeni anlamların ve formların yaratılması için bir başlangıç noktası olarak görürler. Bu başlangıç, sanatın toplumsal ve politik işlevini yeniden tanımlar ve sanatçının rolünü bir yaratıcıdan ziyade bir dönüştürücü olarak konumlandırır. Yaratıcı yıkım, sanatın evriminde merkezi bir rol oynar ve sanatın sürekli olarak kendini yenileyen, sorgulayan ve dönüştüren bir pratik olduğunu gösterir. Bu bağlamda, yıkım ve yaratım arasındaki diyalektik ilişki, sanatın dinamizmini ve toplumsal etkisini anlamak için temel bir kavram olarak karşımıza çıkar.

### **Amaç**

Bu makalenin amacı, çağdaş sanatta *yaratıcı yıkım* kavramını inceleyerek, yıkıcı etkiyi bir yöntem olarak hem sanat uygulamalarında hem de sanatçıların sanat yaklaşımlarında eskiyi yerinden etmek ve yeniyi inşa etme süreci açısından nasıl kullandıklarını analiz etmektir. Bu bağlamda, çeşitli sanatçıların eserleri üzerinden sanatsal bir ifade şekli olarak tercih ettikleri yıkmak, bozmak, tahrip etmek ve parçalara bölmek gibi yapma biçimlerinin ortaya koyduğu sonuçlar incelenmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda sanatın sınırlarının ve estetik anlayışının sanat tarihinde yeniden inşası değerlendirilmiştir.

### **YÖNTEM**

Bu makalede, nitel bir araştırma yöntemiyle yaratıcı yıkım kavramının çağdaş sanattaki yansımaları literatür taraması yapılarak veri toplama tekniğiyle doküman analizi kullanılarak çıkarımlar yapılmıştır. Elde edilen veriler, aynı yöntemle ulaşılan ve problemi örneklemeye uygun olduğu düşünülen görsel materyallerle desteklenmiştir. Veriler konulara göre derlenerek yorumlanmış ve konular arasında bağlantılar kurulmuştur.

### **BULGULAR**

Eskiye yıkıp yerine yeniyi inşa etme fikriyle ortaya atılan yaratıcı yıkım kavramı sanatta da yerini almıştır. Çağdaş sanatın tarihsel kökeninde yaratıcı yıkım kavramının kavramı hem yıkmak sürecinde hem de yaratma sürecinde kullanılmıştır. Mevcut olanı yıkıp yenisini yaratma fikriyle sanat, sanatçı, izleyici ve toplum üzerinde kendinden sonraki dönemleri etkileyecek büyük bir anlam dönüşümü olmuştur. Sanat biçim ve içerik yönünden tamamen değişime uğramıştır. 20. yüzyılda sanatın sınırları yerle bir edilmiştir. Her dönem sanat ve temsil tartışma konusu olmuştur. Sanatın temsil boyutu sonu gelmeyecek tartışmaların konusu olmuştur. Yıkımın yaratım sürecindeki dönüştürücü rolü bakımından; sanatçılar, yıkım eylemlerini nesnelere tahrip ederek yeni anlam ve formların ortaya çıkmasına aracı olan yaratıcı bir süreç olarak kullanmaktadır. Bu yaklaşım, geleneksel sanatın statik ve sabit yapısına meydan okuyarak, yıkımın aslında sürekli bir yeniden doğuş ve yeniden inşa süreci olduğunu ortaya koymaktadır.

Toplumsal ve ideolojik eleştirinin daha da etkili olabilmesi için yaratıcı yıkım pratikleri, kapitalist yapıların eleştirisinde önemli bir yapma biçimi haline gelmiştir. Santiago Sierra'nın "Destroyed Word" projesi ve Michael Landy'nin "Break Down"

performansı, mevcut ekonomik ve toplumsal yapıları sorgulayan, eski iş modellerinin yerini yenilerine bırakma fikrini vurgulayan örneklerdir.

Nesnelerin anlam dönüşümü ve yeniden inşası ile yıkım sürecinde, sanatçılar geleneksel anlamlarla yüklü nesnelere, tahrip ederek ve yeniden yapılandırarak, bu nesnelere yeni, çağdaş bir anlam yüklemektedir. Nesnelerin kendi işlevlerinden kopararak, sanatın bir parçası haline gelmesi, onların estetik ve kavramsal değerlerini kökten değiştirmekte; izleyiciye farklı bakış açıları sunmaktadır.

Yakararak yıkarak veya parçalayarak sanatçı, izleyiciyi sadece pasif gözlemci konumundan çıkarıp, sürecin aktif bir parçası haline getirmektedir. Bu pratik, sanatçının yarattığı dönüşüm sürecine izleyicinin de dâhil olduğu dinamik bir etkileşim alanı oluşturduğunu göstermektedir.

Sanat tarihi boyunca sürekli yenilenmesi ve evrimi göz önünde bulundurulunca sanat pratiklerinde yıkım ve tahribatların sanatta bir son olmadığını, sürekli evrilen, sorgulanan ve hatta yeniden yapılandırılan bir sürecin başlangıcı olarak görülmektedir. Bu anlayış, sanatın kendini yenileme ve toplumsal değişimlere uyum sağlama kapasitesini ortaya koyarken, sanatın geleceği için yeni ifade biçimleri ve yaratım yöntemlerinin kapısını aralamaktadır.

Bu bulgular doğrultusunda, yaratıcı yıkımın sanat pratiğinde maddi nesnelerin imhası amacı taşımamıştır. Sanatta bir üretme biçimi olan yıkım, toplumsal eleştiri, anlam dönüşümü ve sürekli yenilenme sürecinin bir ifadesi olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece, yıkım ve yeniden inşa arasındaki diyalektik ilişki, çağdaş sanatın dinamik ve evrimsel doğasını anlamak için temel bir kavram olarak öne çıkmaktadır.

## TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Yaratıcı yıkım, çağdaş sanatın dönüştürücü bir unsuru olarak, sanatçılara mevcut estetik ve toplumsal normları sorgulama ve yeniden tanımlama olanağı sunmaktadır. Bu süreç, her yıkımın aslında yeni bir düşüncenin veya biçimin inşası olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Sanatçılar, yıkım eylemi aracılığıyla dayatılan yaşam biçimlerini ve sanat yapma yöntemlerini reddederek, sanatın sınırlarını genişleten ve toplumda değişim yaratmayı amaçlayan bir başkaldırı ortaya koymaktadırlar.

Marcel Duchamp'ın *Fountain* adlı eseri ile sıradan bir pisuvarı sanat dünyasına dâhil ederek, sanatın tanımını ve sınırlarını yeniden değerlendirmeye açmıştır. Bu eylem, geleneksel sanat anlayışına bir başkaldırı niteliği taşımakta ve izleyiciyi sanatın ne olduğuna dair düşünmeye sevk etmektedir. Duchamp, bu eylemiyle, sanatın estetik boyutunu reddederek sadece bir fikir taşıyıcısı olduğunu vurgulamış ve geleneksel sanat anlayışını altüst etmiştir. Bu yaklaşım, sanatın değerini nesnenin kendisinden ziyade bağlamı ve yarattığı düşünceyle ilişkilendirmiştir.

Yıkımın sanatta kullanımı, etik boyutlarıyla ele alınmalıdır. Sanatçılar, yıkım yöntemiyle ürettikleri çalışmalarla izleyiciye farkındalık yaratmayı ve toplumda yeni düşünce ve ifade biçimlerinin çeşitliliğine katkı sağlamayı amaçlar. Bu bağlamda, yıkım eylemi, sanatın doğasında var olan bir tepki dili ve toplumsal eleştiri aracı haline gelmektedir.

Gelecekteki çalışmalar, yıkımın farklı kültürel bağlamlardaki yansımalarını ve izleyici üzerindeki etkilerini daha kapsamlı bir şekilde inceleyebilir. Ayrıca, yıkımın nasıl yeniden bir inşa sürecine dönüştüğü ve bu sürecin toplumsal değişimlere nasıl katkı sağladığı üzerine araştırmalar yapılması önerilmektedir.

Yaratıcı yıkım, çağdaş sanatta bir ifade biçimi olarak toplumsal ve ideolojik dönüşümlerin tetikleyicisi olarak önemli bir rol oynamaktadır. Bu yaklaşım, sanatın sınırlarını genişleterek, izleyiciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkarıp, aktif bir katılımcı haline getirmektedir. Sanat uygulamalarındaki Yaratıcı yıkım yöntemi ile sağladığı bu dönüşüm gücü, sanatın kolektif olarak uygulanabilen pratiği olduğunu ortaya koymaktadır.

## SONUÇ

Çağdaş sanat pratiğinde *yaratıcı yıkım* kavramı, ideolojik bir araç olarak önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçılar, yaratıcı yıkım veya tüketerek üretme pratikleriyle mevcut sanat anlayışını, toplumsal ve politik yapıları eleştirirken, sanat dışı nesnesini sanata dâhil ederek, onları bir anlam dönüşümüne uğratmışlardır. Bu nesnelere geleneksel işlevlerinden kopararak, sanatın bir aracı haline gelir. Bu nesnenin anlam dönüşümü de sanatın dönüştürücü gücünü ve toplumsal değişim için bir mücadele alanı olabileceğini göstermektedir. Yıkım, burada bir sonu ifade etmemekte, sürekli dönüşen bir süreç olarak ele alınmaktadır. Yıkım ve direniş, sanatçıların eserlerinde birbirini tamamlayan iki temel güç olarak ortaya çıkmaktadır. Yıkım, var olanın sınırlarını aşmak için bir araçken, direniş, bu yıkımdan doğan yeni yapıların inşası için gereken enerjiyi sağlamaktadır. Bu anlayış, sanatın kolektif bir mücadele ve yeniden inşa pratiği olduğunu göstermektedir.

Gustav Metzger'in oto-yıkım sanatı, sanat eserinin kendi kendini imha etmesi yoluyla geçiciliği ve maddi olmayı vurgulayarak, sanatın kalıcılığına dair geleneksel anlayışları sorgular. Ivor Davies ve Raphael Ortiz gibi sanatçılar, yıkımı performatif bir araç olarak kullanarak, izleyiciyi sanatın yaratım ve yıkım süreçlerine doğrudan dâhil ederler.

Santiago Sierra'nın *Destroyed Word* projesi, kapitalizmin eleştirisini sanat yoluyla yaparken, sanatın işlevini ve sınırlarını ve yapma biçimini, kendi ifade biçimiyle sergilemiştir. Michael Landy'nin *Break Down* performansı, tüketim kültürüne radikal bir eleştiri sunarken seçmiş olduğu sanat yoluyla gösterme biçimi tam da bir tüketerek üretme biçimidir. Kişisel eşyalarını yok etme biçimi bir sanat üretme fikrine dönüşmüştür.

Bu sanat pratikleri, nesnelere anlam dönüşümünü ve yeniden inşasını mümkün kılmış, sanatın toplumsal ve kültürel bağlamdaki rolünü de yeniden tanımlamıştır. Nesnelere tahrip edilmesi veya dönüştürülmesi, sanatçılara, izleyicilere ve toplumlara, nesnelere sanatın değerini, anlamını ve işlevini sorgulama fırsatı sunmuştur. Bu süreçler, sanatın ve eserin estetik yönünü göz ardı ederek, sanatçı vermek istediği aslı mesajı yani fikrini sanatsal bağlamda ortaya koyma biçiminin önüne geçirmiş ve sanatın anlamını yeniden tartışma konusu etmiştir.

Bu sanatçılar, sanat pratiklerinde radikal bir şekilde sanatın anlamını da yeniden tanımlamışlardır. Bu bir son değildir, aksine sanatın geleceği ve devamı için yeni anlamların ve formların yaratılması için bir başlangıç noktasıdır.

20. yüzyıl sanatçıları sanatın sınırlarını genişletirken, izleyiciyi de pasif bir alıcı olmaktan çıkarıp, aktif bir katılımcı haline getirmiştir. Bu süreçte sanatçılar, sanatının kutsal yerini de sarsmıştır. Sanatı ulaşılabilir kılmışlardır.

Sanatın her dönem toplumsal gelişim ve değişimlere göre kendini sanatın evriminde merkezi bir rol oynar ve sanatın sürekli olarak kendini yenileyen, sorgulayan ve dönüştüren bir pratik olduğunu gösterir. Bu bağlamda, yıkım ve yaratım arasındaki diyalektik ilişki, sanatın dinamizmini ve toplumsal etkisini anlamak için temel bir kavram olarak karşımıza çıkar.

## Etik İlkeler

Bu araştırma kapsam olarak etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

## Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Bu çalışmada, iki yazar eşit oranda katkı sunmuştur.

## Çatışma Beyanı

Bu makalenin yazarları tarafından herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması belirtilmemiştir.

## KAYNAKÇA

- Albayrak, A. (2009). Sam Taylor Wood'un yapıtlarındaki ikon video olgusu ve disiplinlerarasılık. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(27), 33-43.
- Alpsoy, E. (2019). Yıkıcı süreçlerin Gustav Metzger'in sanatındaki yansımaları üzerine. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(6), 430-442.
- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Bi, S. (2023, Aralık). More than its timeless beauty. *2023 5th International Conference on Literature, Art and Human Development (ICLAHD 2023)* içinde (ss. 73-80). Atlantis Press.
- Cançat, A. (2022). Fluxus okumalar. *ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(1), 22-35.
- Crisp, L. P. (2018). *Fragment/part/whole: Matter and mediality in Michael Landy's break down* (Doktora tezi, Goldsmiths, University of London). <https://doi.org/10.25602/GOLD.00024013>
- Dağlı, Ş. (2021). Sanatsal gelişim sürecinde Pablo Ruiz Picasso ve Kübizm. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(3), 2812-2831. <https://doi.org/10.15869/itobiad.907983>
- Derrida, J. (1973). *Speech and phenomena* (D. B. Allison & N. Garver, Çev.). Northwestern University Press.
- Dülger, F. (2024). Resim sanatında malzemenin yaratım ve yıkım döngüsü: Nicola Samori. *Sanat Yazıları*, (51), 441-455. <https://doi.org/10.61742/sanatyazilari.1515848>
- Emiroğlu, K. (2019). *Gündelik hayatımızın tarihi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gençer, G. Z. (2023). *20. yüzyıl avangard akımlar etkisindeki güncel sanatta mekânın ve nesnenin yeniden bağlamlandırılması ve Rachel Whiteread örneği* (Yüksek lisans tezi). ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/20-yüzyıl-avangard-akımlar-etkisindeki-güncel/docview/2883711500/se-2>
- Gidiş, P. A. (2022). Küreselleşme sürecinde değişen kimliklerin güncel sanattaki yansımaları. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (13), 24-31. <https://doi.org/10.29228/sanat.7>
- Haşlakoğlu, O. (2015). Picasso ve sanatsal eylem: Kübizm'in doğuşu. *Mavi Atlas*, (4),

- 108–119. <https://doi.org/10.18795/ma.20224>
- İzan, F. (2018, 10 Ekim). Bir pisuvar sanat tarihini nasıl değiştirdi. *Medium*. <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16>
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.
- López, M., Martín-Ortega, L., & Bellido-Blanco, S. (2022). Ticari iletişimde Banksy. *SAUC-Sokak Sanatı ve Kentsel Yaratıcılık*, 8(2), 120–131. <https://doi.org/10.25765/sauc.v8i2.611>
- Marinetti, F. T. (2003). Kuraldan sıyrılmış imgelem ve özgürlüğe kavuşmuş sözcükler. *Modernizmin Serüveni* içinde (E. Batur, Haz.; S. Hilav, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Nietzsche, F. (1997). *Böyle buyurdu Zerdüşt* (A. T. Ofazoğlu, Çev.). M.E.B Yayınevi.
- Özen, B. (2019). Yaşam hakkına saygı ve etik sorunu. *ulakbilge*, 34, 263-279. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-07-34-05>
- Özer, A. (2023). Histrionik sanatçının izindeki hedonist sanat ve izleyici. Ö. V. Çağdaş (Ed.), *Güzel sanatlarda öncü ve çağdaş çalışmalar* içinde (ss. xx–xx). Duvar Yayınları.
- Salih, J. (2019). *Getting 'Banksied': Culture jamming in practice* (Yüksek lisans tezi, Malmö University). <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:mau:diva-21406>
- Sapija, M. (2019). Towards destroying capitalism: Michael Landy and Santiago Serra. *Espace*, (122), 20–27. <https://id.erudit.org/iderudit/91342ac>
- Schumpeter, J. A. (1994). *Capitalism, socialism and democracy*. Routledge.
- Şenel, E. (2015). Performans sanatları ve sanatçının anlatım aracı olarak beden. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 4(16), 161–182. <https://doi.org/10.7816/idil-04-16-10>
- Yavuz, Ö. K., & Emre, Ş. E. N. (2020). Picasso'nun kübik resimlerindeki kadın imgeleri. *Ulakbilge*, 8(51), 963–970. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-08-51-08>
- Ziss, A. (2011). *Eстетik* (Y. Şahan, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

### Görsel Kaynakça

- URL-1 Picasso, P. (1907). *Les Femmes d'Alger (O Version O)* [Oil on canvas]. Museum of Modern Art, New York, NY, United States. Retrieved from <https://www.oggusto.com/sanat/eser-ve-muze-incelemeleri/pablo-picasso-avignonlu-kizlar-tablo-okumasi>
- URL-2 Duchamp, M. (1917). *Fountain* [Porselen pisuar]. Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, PA, ABD. <https://philamuseum.org/collection/object/92488>
- URL-3 Duchamp, M. (1919). *L.H.O.O.Q.* [Kurşun kalemle müdahale edilmiş resim]. Norton Simon Museum. <https://www.nortonsimon.org/art/detail/P.1969.094>
- URL-4 Beuys, J. (1972). *Sweeping* [Performans]. Berlin, Almanya. <https://www.firatakademi.com/upload/articleTmpFiles/NWSA-7279-9721-2.pdf>
- URL-5 Burden, C. (1971). *Shoot* [Performans sanatı]. E-flux Conversations. <https://conversations.e-flux.com/t/the-man-who-shot-chris-burden/1777>
- URL-6 Landy, M. (2001). *Break Down* [Enstalasyon]. Artangel. Hugo Glendinning,

fotoğrafçı. <https://alchetron.com/Break-Down-%28Landy-artwork%29>

URL-7 Sierra, S. (2010–2012). *Destroyed Word* [Video]. Fotoğraf: Santiago Sierra Studio. <https://www.youtube.com/watch?v=4jBQ9BOesMgn>. Video: <https://artslife.com/2017/04/25/santiago-sierra-scardino-la-societa-moderna-al-pac-di-milano/>

URL-8 Banksy. (2018). *Girl with a Balloon çerçevesi tuval (sol); Love is in the Bin (sağ)* [Tablo]. <https://tr.euronews.com/2018/10/06/banksy-nin-1-2-milyon-euroluk-tablosu-satildigi-anda-parcalara-ayrildi>

URL-9 Samori, N. (2018). *Golden child* [Karışık medya üzerine bakır, 100x100 cm]. <https://galleryrosenfeld.com/artists/20-nicola-samori/works/248-nicola-samori-golden-child-2018/>

URL-10 Taylor-Wood, S. (2002). *A Little Death* [Video]. <https://artpulsemagazine.com/breaking-the-medium-of-painting-down>. Video: <https://www.youtube.com/watch?v=H21ypJb7KJk>

## EXTENDED ABSTRACT

This study focuses on the concept of creative destruction in contemporary art, examining how destruction functions as a method of production and exploring its effects in both aesthetic and social contexts. Creative destruction is a concept defined by Joseph Schumpeter in the context of capitalist economies, referring to the process of dismantling old structures, systems, or products to make way for the emergence of new ones. When this theoretical framework is transposed from an economic context to artistic practice, it provides a space for inquiry and reconstruction at both the physical and conceptual levels. The dialectical relationship between destruction and creation is considered a fundamental tool for understanding the transformative processes within contemporary art.

In this context, the study suggests that artworks produced through methods such as damage, annihilation, fragmentation, burning, and similar techniques serve as tools for triggering ideological and social transformations. The use of creative destruction within artistic practices challenges traditional notions of art, re-defining both its boundaries and its functions.

### Purpose of the Study

The purpose of this article is to examine the concept of creative destruction within the context of contemporary artistic practices and analyse the use of destruction as a tool in art. Specifically, the study aims to address the societal and artistic effects of artworks produced through methods of destruction and disintegration. It explores how artists transform acts of destruction, whether physical or conceptual, into tools for creation, and evaluates the impacts of this process on the audience, society, and art itself.

### Methodology and Approach

The research is conducted using a qualitative approach. A literature review was carried out to understand the historical and theoretical foundations of creative destruction. Additionally, document analysis was employed to reflect the manifestations of this concept in contemporary art. In this process, examples of artworks addressing creative destruction were selected and analysed. The works examined in the study include Marcel Duchamp's *Fountain* and *L.H.O.O.Q.*, Gustav Metzger's auto-destructive art, Michael



Landy's Break Down performance, Banksy's Girl with Balloon, Santiago Sierra's Destroyed Word project, and Sam Taylor-Wood's A Little Death video.

### **Discussion and Findings**

In contemporary art, the concept of creative destruction functions as a tool for social critique. Within this framework, the act of destruction involves dismantling what exists in order to make space for something new. This approach adheres to the notion that form is secondary to concept. Marcel Duchamp's Fountain is a significant example of this approach. By incorporating an ordinary urinal into the world of art, Duchamp questioned the definition and boundaries of art, providing a radical challenge to traditional artistic conventions.

Similarly, Michael Landy's Break Down performance transforms the act of destroying personal belongings into a form of artistic production while simultaneously critiquing consumer culture. In this performance, Landy destroys 7,227 personal items in a factory setting, questioning consumption habits and the meaning of objects. In this context, destruction becomes both a physical act and a conceptual critique of consumer culture.

Santiago Sierra's Destroyed Word project offers another example of creative destruction critiquing the destructive effects of capitalism. Sierra's act of erasing a large word constructed from letters in various locations around the world demonstrates that destruction can carry a global significance. Banksy's Girl with Balloon critiques the commercialization and commodification of art by self-destructing at an auction. In all these examples, destruction functions as an artistic means of social critique and awareness.

#### **The Transformation of Meaning through Destruction in Art**

The use of destruction in art also transforms aesthetic understandings. While traditional art is typically associated with permanence and aesthetic beauty, contemporary art introduces destruction as a challenge to this concept. Gustav Metzger's auto-destructive art provides an important example of this shift. Metzger, by creating works that destroy themselves, emphasizes the temporality of art and challenges traditional understandings of art's permanence.

Sam Taylor-Wood's A Little Death video addresses themes of the impermanence of life and the inevitability of death through the decomposition of a rabbit carcass. By visualizing the process of decay, Taylor-Wood shows that destruction is not an end, but rather a part of a transformation process.

### **Conclusion and Recommendations**

This study, by analysing the function and impact of the concept of creative destruction in contemporary art, shows that destruction is not an endpoint, but rather a continuous process of transformation. Destruction, as a method of art, serves as a tool for expanding the boundaries of art while questioning aesthetic norms and societal structures. In this regard, creative destruction serves as both a practice of social critique and a means of raising awareness.

Future studies could explore the manifestations of destruction in different cultural contexts and examine its effects on audiences in greater depth. Furthermore, research should address how destruction transforms into a process of reconstruction and how this process contributes to social changes.

Creative destruction, as a form of expression in contemporary art, allows artists to question and redefine aesthetic, social, and ideological norms. This process demonstrates that destruction simultaneously redefines art itself. From Marcel Duchamp to Banksy, Michael Landy to Sam Taylor-Wood, this artistic journey provides a powerful framework for understanding the dialectical relationship between destruction and creation.

## TÜRK MÜZİĞİ BAŞLIĞI İLE YAPILAN ULUSLARARASI ÇALIŞMALARIN BİBLİYOMETRİK ANALİZİ

*Bibliometric Analysis of International Studies Under the Title of Turkish Music*

Furkan Yılmaz<sup>1</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<i>Araştırma Makalesi</i>  <i>Gönderilme:</i> 30 Ocak 2025 <i>Kabul:</i> 21 Şubat 2025 <i>Yayın:</i> 25 Şubat 2025  <i>Anahtar kelimeler:</i> <i>Türk müziği</i> <i>bibliyometrisi,</i> <i>Bibliyometrik analiz,</i> <i>R Analiz</i>	<p>Bu çalışma; Türk müziği hakkında yapılan uluslararası araştırma makalelerinin bibliyometrik analizini sunmaktadır. Türk müziğinin uluslararası akademik sahadaki çalışmalarına katkısını kavrayabilmek adına yapılmıştır. Böylece uluslararası çalışma yapmak isteyen araştırmacılara başlangıç noktası oluşturmayı amaçlanmaktadır. Türk müziği çalışmalarının niteliğinin artırılmasına yönelik bir diğer amacı da kapsamaktadır. Araştırma, Web Of Science (WOS) veri tabanında yer alan dergilerde yayımlanmış ve başlığında Türk müziği kavramının geçtiği 117 makale üzerinden ele alınmıştır. Elde edilen veriler R programı kullanılarak analize tâbi tutulmuştur. Yazarların seçtiği anahtar kelimeler, dergi editörlerinin seçtiği anahtar kelimeler, alanda yapılan çalışmaların yayımlandığı dergiler, en çok kullanılan kaynaklar, uluslararası iş birlikleri, alanın kavramsal anahtar kelimeleri bazındaki popülerlik durumu gibi başlıklar altında bilgiler sunulmuştur. Araştırma sonucunda makam, modernleşme, ritim-usûl kavramları çalışmalarda sık sık yer bulurken Türk Müzik kültürü, Türk din müzikisi ve perde sistemi kavramlarının niş bir boyuta evrildiği görülmüştür. Ayrıca lisansüstü tezlerin ve ansiklopedilerin, yapılan atıf ve alıntı sayısı itibariyle alana yön veren katkılar içerdiği sonucuna da ulaşılabilmektedir. Çalışma sonucu çıkan veriler, Türk müziği sahasındaki araştırmacılara konu, kaynak ve uluslararası dergiler hususunda ayrıntılı bilgiler içermektedir.</p>
Article Information	Abstract
<i>Research Article</i>  <i>Received:</i> January 30, 2025 <i>Accepted:</i> February 21, 2025 <i>Published:</i> February 25, 2025  <i>Keywords:</i> <i>Turkish music</i> <i>bibliometrics,</i> <i>Bibliometric analysis,</i> <i>R analysis</i>	<p>This study presents a bibliometric analysis of international research articles on Turkish Music. It was conducted to understand the contribution of Turkish Music to international academic studies. Thus, it aims to contribute to researchers who want to conduct international studies. It also covers another aim to increase the quantity and quality of Turkish Music studies. The study was conducted on 117 articles published in journals included in the Web of Science (WOS) database and containing the concept of Turkish Music in their titles. The obtained data was analysed using the R program. Information was presented under the headings of keywords chosen by the authors, keywords chosen by the journal editors, journals where studies in the field were published, most frequently used resources, international collaborations, and the popularity of the field based on conceptual keywords. As a result of the study, it was observed that while the concepts of makam, modernization, rhythm-usûl were frequently included in the studies, the concepts of Turkish Music culture, Turkish Religious Music and pitch system evolved into a niche dimension. It can also be concluded that postgraduate theses and encyclopaedias contain contributions that shape the field in terms of the number of citations and quotes made. The data obtained as a result of the study includes detailed information about the subject, source and international journals for researchers in the field of Turkish Music.</p>

**Kaynak/Cite:** Yılmaz, F. (2025). Türk müziği başlığı ile yapılan uluslararası çalışmaların bibliyometrik analizi. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 173-181.

 **iThenticate**  
İntihal / Plagiarism

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayın öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Arş. Gör., Karabük Üniversitesi, [furkanyilmaz@karabuk.edu.tr](mailto:furkanyilmaz@karabuk.edu.tr), ORCID: 0000-0002-6427-0443

## GİRİŞ

Türk müziği; makamsal müzik sistemleri içerisinde gerek kullandığı geniş perde sistemi gerekse hitap ettiği coğrafya sebebiyle üzerinde yüzyıllardır araştırma yapılan bir sahadır. Yunan klasiklerinin Arapçaya tercümesi, Türk müziğinin sistematize edilme sürecinin başlangıcı olarak görülmektedir (Özdemir, 1995). 9. yy'da yaşamış ve bahsi geçen klasiklerin tercüme edildiği heyetin başında bulunan Kindî, makamsal müzik sistemi ile ilgili bilinen ilk eserleri vermiştir (Turabi, 1996, s.26). Akabinde ünlü filozof ve müzikolog Fârâbî'nin çalışmaları ile makam müziğinin sistematik yapısının güçlendiği görülmektedir (Ak, 2004, s.18).

İlk Türk müzikolog olarak bilinen Safiyüddin el- Urmevî'nin önerdiği ses sistemi günümüzde geçerliliğini korumaktadır (Arslan, 2004, s.36). Edvar geleneğinin önemli örneklerinden biri olan Câmî'ul Elhân eseriyle Abdulkadir-i Merâgî, Türk Müziği nazariyatının nihâi şeklini terkib etmiştir (Uslu, 2015). Elimizde bulunan besteleri, terkib ettiği usuller ve ud enstrümanında olan maharetiyle Türk müziğinin kült isimlerinden biri hüviyetindedir.

Türk müziği; tarihi, sosyolojisi ve altında yatan derin felsefe ile araştırmacıların dikkatini çekmektedir. Bu hususta Türk müziğini araştıran çeşitli milletlerden araştırmacıların çalışmaları dikkat çekmektedir. Bu çalışmaların irdelenmesi alanın gelişimini ve yönelimini anlatmaktadır.

Bibliyometrik analiz 2017 yılında geliştirilmiştir. R programı içerisine eklenen bir eklenti olarak tanımlanmıştır. Amacı, bilimsel literatürü sistematik inceleme ve yeniden üretime destek vermektir. Açık kaynaklı olması sebebiyle veriler sürekli güncellenebilir ve yeni tekniklerle tekrar incelenebilmektedir (Aria & Cuccurullo, 2017).

Bibliyometrik analizin bibliyografya çalışmalarından farklı bir metodu, amacı ve yöntemi bulunmaktadır. Bibliyografik çalışmalar, belli bir konu, kişi yahut tarih aralığı seçilerek ilgili kaynakların toplanması, sınıflandırılması ve tanımlanmasını ifade etmektedir (Ağcasulu & Yavuz, 2021). Bibliyometrik analiz ise akademik literatürde bulunan belirli konu ya da alanın akademik üretimini ölçmek, güncel yönelimlerini belirlemek gibi matematiksel verilerle gelişim dinamiklerini analiz etmeyi amaçlamaktadır (Yılmaz, 2021).

Örneğin yukarıda kısaca Türk müziği tarihinden ve bazı isimlerden bahsedilmiştir. Bu isimlerin eserleri ya da belirlenen bir tarih aralığında Türk müziği alanında yazılmış eserlerin derlenmesi ve kısaca özetlenmesi bibliyografik bir çalışmayı ifade etmektedir. Derlenen eserlerle ilgili yayın sayıları, atıf analizleri, yazar iş birlikleri, yayımlandığı kurumlar, yazarlar ve alan tercihleri gibi verilerin analizi bibliyometrik bir çalışmayı tanımlamaktadır. Bibliyometrik analizler, akademik yayınların ve yazarların dinamiklerini anlamaya yönelik çalışmalardır. Kısaca ifade etmek gerekirse belirli bir literatürü derleme ve sınıflandırmaya bibliyografya, istatistiksel veriler kullanarak literatürü eğilimleri ve dinamikleri ile incelemeye bibliyometrik yöntem denebilir. Bibliyografya nicel bir yaklaşım sunarken bibliyometri nicel verilerle desteklenen analizleri öne çıkarmaktadır (Üstün, 2023).

Bu çalışma Türk müziğinin yaygınlığı, konu dağılımı ve uluslararası etkisi ile ilgili Türkiye'de yapılan ilk çalışma olacaktır. Bibliyometri çalışması; akademik çalışmaların yönlerini ayrıntılı bir şekilde inceleme fırsatı sunan bir tekniktir. Bu teknikle Web Of Science veritabanında bulunan uluslararası akademik saygın dergilerde yayımlanan çalışmaları incelemek Türk müziği çalışmalarına nitelik bağlamında katkı

sunacaktır. Türk müziği çatısı altında yapılan çalışmalarını analiz etmek, alanın genel çalışma sahasını kavrayabilmek adına önemli görülmüştür.

Bu çalışma, Türk müziği alanında çalışma yapacak araştırmacılara daha önce yapılan çalışmaların içerikleri, temaları, kaynakları ve yazarları ile ilgili kapsamlı bilgiler içermektedir. Böylece alandaki çalışmaların üzerine inşa edilip çalışmaların kalitesini artırıp uluslararası yayın sayısını arttırmaya katkı sağlayacaktır.

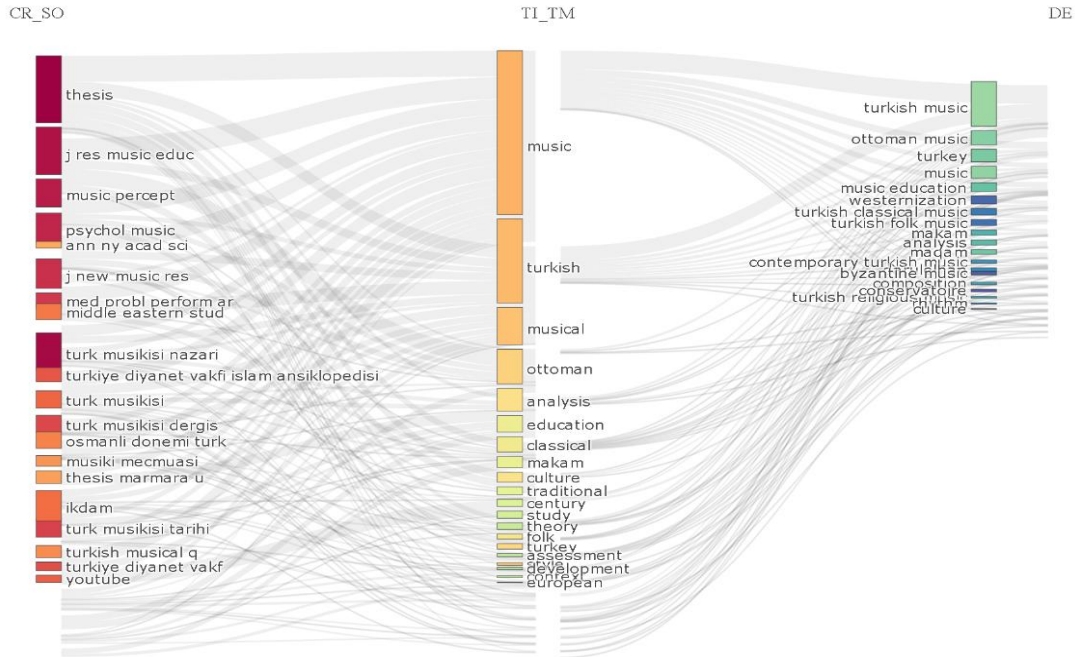
## YÖNTEM

Çalışma R programı kullanılarak bibliyometrik analiz yöntemini kullanmaktadır. Veriler Web Of Science (WOS) veritabanında alınmıştır. Arama kriteri olan başlığında “Türk müziği” ifadesi yer alan makaleler seçilmiştir.

## BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırma yapılırken elde edilen bulgular R programının sağladığı tablolardan oluşmaktadır. Çalışmaların başlığı, anahtar kelimeleri, dergi editörlerinin belirlediği anahtar kelimeler, özet bölümü, kullanılan kaynaklar, yapılan atıflar, iş birlikleri, yayınlayan araştırmacıların bağlı olduğu kurumlar ve yayımlandıkları dergiler analize konu olan başlıklardır. Betimleme yoluyla analiz yapılmış olup bazı sonuçlar, programın matematiksel sonuçlara yorumlarını da içermektedir.

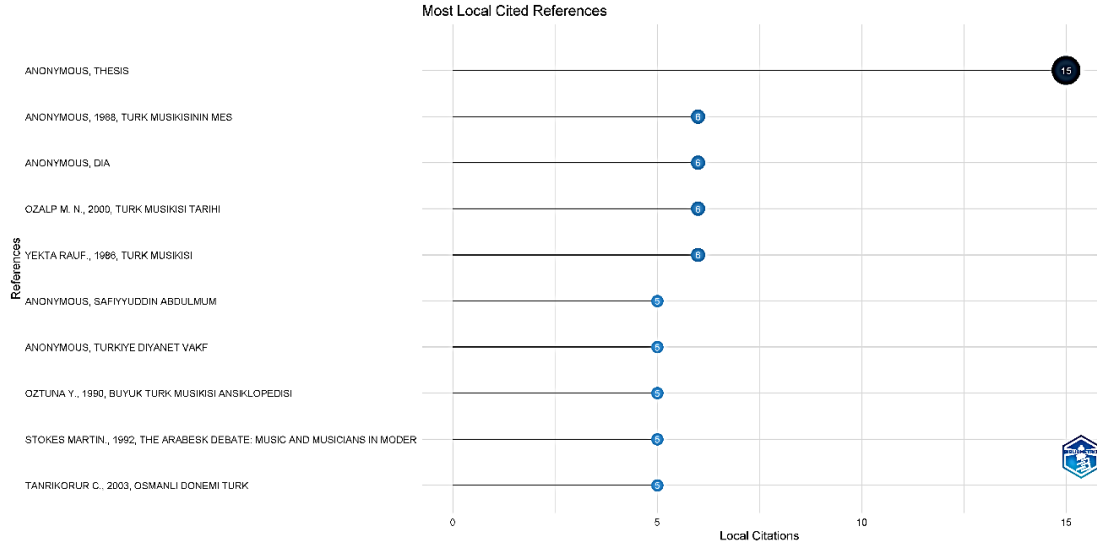
Türk müziği kavramını başlığında kullanan makalelerin genel kavram evrenini bilmek alanın gelişimini kavramak için önem arz etmektedir. Grafik 1’de sol sütunda çalışmaların en çok yararlandığı kaynaklar, orta sütunda makale başlıklarında en çok tercih edilen anahtar kelimeler, sağ sütunda ise editörlerin tercih ettiği anahtar kelimeler bulunmaktadır. Bu grafik alandaki çalışmaların kullandığı kaynakları en sık kullanımına göre yukarıdan aşağıya doğru sıralamaktadır.



**Grafik 1.** Makalelerin Kullandığı Başlıklar ve Anahtar Kelimelerin Kaynaklara Göre Dağılımı

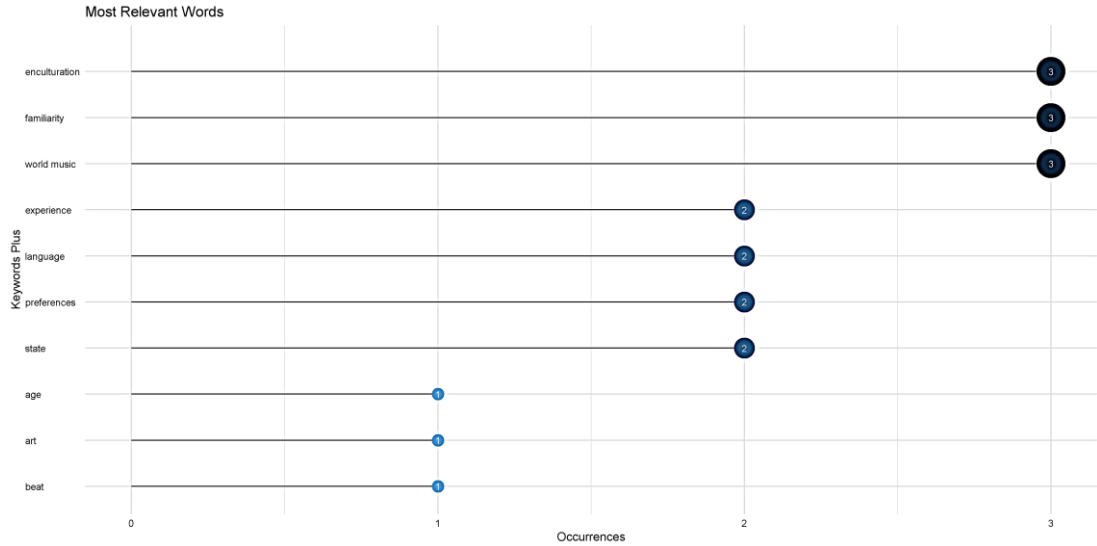
Alandaki çalışmalara, yapılan lisansüstü tezlerin kaynak sağlamakta üst sırada olduğu görülmektedir. Ardından Journal of Research in Music Education ve Music Perception dergilerinde yayınlanan makaleler, yazarlar tarafından sıkça atıf almıştır.





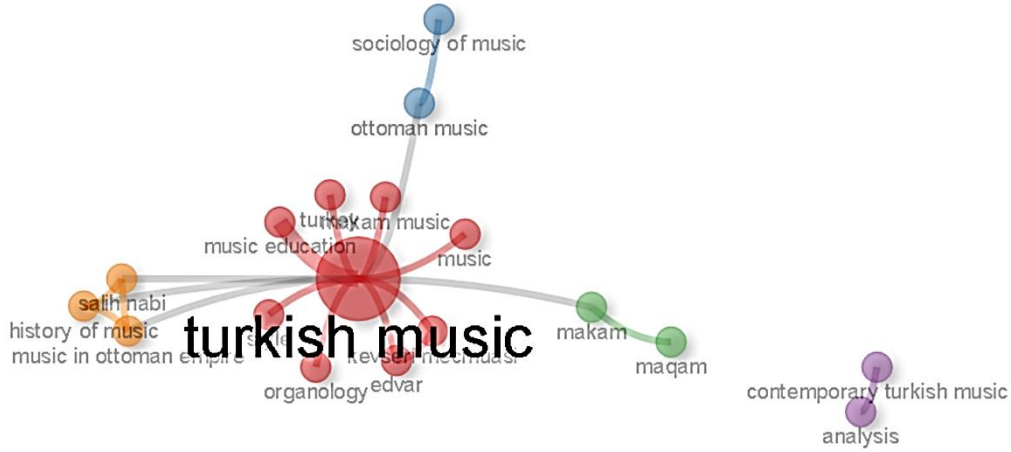
**Grafik 4.** Ulusal Makalelerde En Çok Atıf Alan Kaynaklar

Türkiye’den yapılan çalışmaların büyük çoğunluğu lisansüstü tezleri kaynak olarak kullanmaktadır. Ardından sırasıyla Bülent Aksoy’a ait Türk Müsîkisinin Mes’eleleri, DİA Ansiklopedisi maddeleri, M. Nâzım Özalp’e ait Türk Müsîkîsî Tarihi ve Rauf Yektâ’nın Türk Müsîkîsî Nazariyatı adlı çalışmaları gelmektedir. Bu kaynaklara bakıldığında Türk müziği çalışmalarının Türkiye’de daha çok tarihsel ve nazari alanda incelendiği sonucuna ulaşılabilmektedir. Grafik 3’e bakıldığında uluslararası çalışmaların multi-disipliner bir bağlamda şekillendiği gözlenmiştir.



**Grafik 5.** Türk Müziği Başlıklı Makalelerle En Alakalı Kelimeler

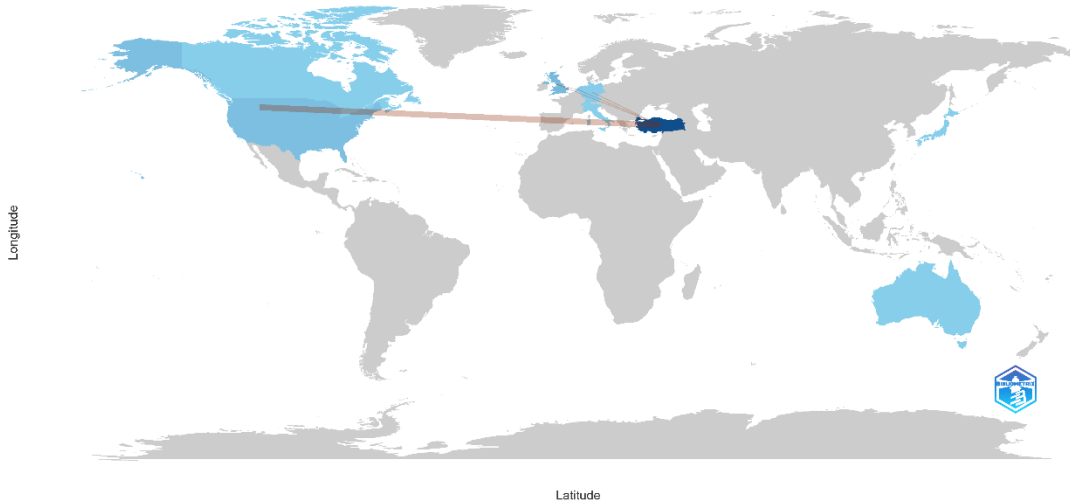
Türk Müziği çalışmalarının ilişkilendirildiği kelimeler Grafik 5’te sırasıyla verilmiştir. Kültürel uyum, Türk Müziğine aşinâlık ve Dünya müziği kavramlarının eşit oranda alana uyumlu olduğu gözlemlenmektedir. Ardından deneyim, dil, müzik tercihleri ve müzikal ifade kavramları eşit oranda sıralanmaktadır. Türk müziği ile ilişkilendirilen bu kavramlar, çalışma sahasının bulunduğu kavramsal durumu anlamak adına dikkat çekicidir.



**Grafik 6.** Birlikte Çalışılan Alanların Ağ Haritası

Türk Müziği çatısı altında çalışılmış alanların birbirleri ile olan ilişkisi Grafik 6'da verilmiştir. Edvar, makam, müzik eğitimi ve organoloji kavramları Türk müziği çalışmalarında dikkat çeken alanlardır. Müzik sosyolojisi ve Osmanlı müziği kavramları birlikte çalışılmıştır. Ayrıca bu grafik dikkate alınarak anahtar kelimeler bağlamında modern müzik ve analiz kelimelerinin bağlantılı olduğu görülmektedir. Böylece modern müziğin araştırmacılar tarafından çeşitli analiz yöntemleri kullanılarak çalışıldığı anlaşılmaktadır.

#### Country Collaboration Map



**Grafik 7.** Uluslararası Türk Müziği Çalışmalarının

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Yöntem bölümünde belirtilen arama kriterleri üzerinden elde edilen sonuçlara bakıldığında öne çıkan sonuçlar, alandaki uluslararası çalışmaları anlamak adına önemlidir. Grafik 1 alanın ismini taşıyan makalelerin kullandığı kaynaklar, anahtar kelimeler ve başlık ilişkilerini anlamaya yardımcı olmaktadır. Kaynaklar bütüncül olarak incelendiğinde ağırlıklı 20.yy'ın başlarında ve ortalarında yayımlanan eserlerin çokluğu dikkat çekmektedir. Başlıklarda modernizm, batılılaşma ve makam kavramlarının bu kaynakları tercih ettiği anlaşılmaktadır. Alanın sosyolojik boyutuyla ilgili çalışmaların uluslararası dergilerde baskın konumda olduğu söylenebilir.

Grafik 2'deki anahtar kelime seçimlerindeki sonuçlar da Grafik 1'i destekler



niteliktedir. Türk müziği kavramıyla beraber çalışılan konular, müzik sosyolojisi alanı üzerine yoğunlaşmaktadır. Osmanlı müziği, Modern Türk müziği, Türk din mûsikisi, batılılaşma, kompozisyon başlıkları sayısal olarak birbirine yakın sayıda tercih edilen makale başlıklarındandır.

Uluslararası yayınlar en çok dikkat çekip atıf alan kaynaklar Grafik 3'te verilmiştir. Müzik performansı ve kaygı ilişkisi inceleyen makale global ölçüde en çok atıf alan yayın olmuştur. Diğer yayınlar da müzik sosyolojisi ve müzik psikolojisi alanlarının uluslararası yayınlarda tercih edildiği görülmektedir.

Grafik 4'e bakılarak Türkiye'deki Türk müziği çalışmalarının uluslararası çalışmalara rağbet etmediği görülmektedir. En çok atıf alan iki makale üçer tane diğer makaleler birer tane atıf almıştır. Ayrıca Türkiye'de atıf yapmak için tercih edilen yayınlar ile global tercihler, konu itibarıyla farklılık göstermektedir. Global yayınlar müzik sosyolojisi ve müzik psikolojisi, Türkiye'deki yayınlar Türk müziği nazariyatı ve tarihi konularında çalışılmaktadır.

Alanın global sahada kavramsal açıdan ne yönde ilerlediğini anlamak için Grafik 5 dikkate alınmalıdır. Kelimeler oransal bazda üç kademe öbeklenmiştir. En çok tercih edilenden en aza doğru 3 kademe bulunmaktadır. Grafiğin yukarıdan aşağıya doğru Türk müziği alanının ilişkili olduğu kelimeler verilmiştir.

Alanın kültürel ve bölgesel bir müziği konu edindiği malumdur. Fakat Türk müziğinin tarihi ve icra edildiği coğrafya düşünülürse uluslararası iş birliğinin az olduğu görülmektedir. İngiltere, İtalya, Fransa, ABD ve Kanada'da bulunan araştırmacılarla yapılan çalışmalar toplam çalışmaların yaklaşık %9 unu oluşturmaktadır.

Uluslararası akademik çalışmalar, Türk müziğinin hüviyetini muhafaza etmek ve kültürümüzün bir nüvesi olarak akademide ve sanat dünyasındaki gelişimini sürdürmek için önemli bir noktadır (Tanrıkorur, 2015, s. 51). Uluslararası çalışmalarla desteklemek Türk müziği çalışmalarının niteliğini artırabilmek için dikkat edilmesi gereken bir husustur.

Bu çalışma, yapılan yayınların; yazarlar, dergiler, konular, kaynaklar gibi çalışmaların temelini oluşturacak başlıklarla analizleri yapılmıştır. Böylece bu sahada çalışacak araştırmacılara Türk müziğinin uluslararası yayınlardaki durumu hakkında bilgiler verilmiştir.

### **Etik İlkeler**

Bu çalışma Etik Kurul izni gerektirmemektedir.

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Çalışma tek yazarlıdır.

### **Çatışma Beyanı**

Bu araştırmanın yazarı tarafından herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması belirtilmemiştir.

### **KAYNAKÇA**

Ağcasulu, H., & Yavuz, İ. S. (2021). Yerel Yönetimler ve Bütçe İlişkisine Yönelik

Akademik Çalışmaların Bibliyometrik Analizi. *Akademik Araştırmalar ve Çalışmalar Dergisi (AKAD)*, 13(24), Article 24. <https://doi.org/10.20990/kilisiibfakademik.890718>

Ak, A. Ş. (2004). *Türk Musikisi Tarihi* (4. bs). Akçağ Yayınları.

Aria, M., & Cuccurullo, C. (2017). *bibliometrix: An R-tool for comprehensive science mapping analysis*. *Journal of Informetrics*, 11(4), 959-975. <https://doi.org/10.1016/j.joi.2017.08.007>

Arslan, F. (2004). *Safiyüddîn Abdülmümin el-Urmevî ve er-Risâletü'ş-Şerefiyye'si*. Ankara Üniversitesi.

Özdemir, M. (1995). Endülüs. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)* (C. 11). Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi.

Tanrıkorur, C. (2015). *Müzik Kültür Dil* (3. bs).

Turabi, A. H. (1996). *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*. Marmara Üniversitesi.

Uslu, R. (2015). Ünlü Müzisyen Abdülkadir Meragi Hakkında Yeni Bulgular. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3(1), 32-41. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00033>

Üstün, M. T. (2023). Uluslararası Göç ile İlgili Yök ve Ethos Tez Veri Merkezlerinde Yer Alan Akademik Çalışmaların Bibliyometrik Analizi. *Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 24(1), <https://doi.org/10.53443/anadoluibfd.1201833>

Yılmaz, K. (2021). Sosyal Bilimlerde ve Eğitim Bilimlerinde Sistematik Derleme, Meta Değerlendirme ve Bibliyometrik Analizler. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(2), <https://doi.org/10.33206/mjss.791537>

## EXTENDED ABSTRACT

This study presents a detailed bibliometric analysis of international research articles focusing on Turkish Music. It aims to investigate Turkish Music's contribution to international academic studies and provide insights for researchers who wish to conduct further studies in this domain. Additionally, the study seeks to improve the quantity and quality of academic work on Turkish Music. By providing an analytical overview of existing literature, this research aspires to offer a structured approach for future studies.

The analysis was conducted on 117 articles published in journals indexed in the Web of Science (WOS) database, explicitly including the concept of Turkish Music in their titles. The comprehensive dataset was analysed using the R programming language, a robust statistical tool that facilitates bibliometric analyses. Results were systematically presented under several key headings, including keywords chosen by authors, keywords selected by journal editors, publication outlets for Turkish Music studies, frequently cited resources, patterns of international collaboration, and the popularity of conceptual keywords in the field.

Key findings reveal that the concepts of "makam," "modernization," and "rhythm-usûl" are prominently featured in the academic discourse on Turkish Music. These themes signify the enduring importance of traditional structures and the evolving interpretations of Turkish Music in a contemporary context. On the other hand, certain niche areas, such

as Turkish Music culture, Turkish Religious Music, and the pitch system, have not garnered the same level of attention. These findings highlight potential gaps in the literature and opportunities for future research to delve into underexplored areas.

The study also emphasizes the importance of postgraduate theses and encyclopaedias in shaping the field. These resources are frequently cited and quoted, underscoring their role in establishing foundational knowledge and contributing to the academic narrative on Turkish Music. This suggests that academic training and comprehensive resources remain pivotal in advancing the field.

Moreover, the bibliometric analysis sheds light on international collaboration patterns. Studies involving cross-border academic partnerships often bring fresh perspectives and diversified methodologies, enhancing the richness and global relevance of Turkish Music research. Collaboration networks and co-authorship patterns indicate an increasing engagement with researchers from diverse cultural and academic backgrounds, which can lead to more robust and interdisciplinary studies.

Another significant outcome of this analysis is the identification of key journals and publishing trends. Journals that frequently publish Turkish Music studies provide valuable platforms for disseminating research findings and fostering academic dialogue. The choice of publication outlets reflects the intersection of Turkish Music with broader musicological and cultural studies.

In terms of keyword trends, the study reveals a shift in focus towards specific thematic areas, illustrating the dynamic nature of academic interest. Keywords such as "modernization" and "makam" suggest an evolving academic narrative that aligns traditional concepts with modern scholarly inquiries.

The insights gained from this bibliometric analysis offer detailed information about the subject, key resources, and international journals relevant to Turkish Music research. By identifying trends, gaps, and opportunities, this study provides a comprehensive roadmap for researchers in the field.

**GÜNCEL SANATTA YENİ BİR SÖYLEM: SANATTA FOSİLİZM**  
*A New Discourse in Contemporary Art: Fossilism in Art*

Hasan Çağlayan<sup>1</sup>

Makale Bilgisi	Özet
<i>Derleme Makalesi</i> <i>Gönderilme:</i> 29 Ocak 2025 <i>Kabul:</i> 20 Şubat 2025 <i>Yayın:</i> 25 Şubat 2025  <i>Anahtar kelimeler:</i> Doku, Fosilizm, Güncel sanat, Petroglif, Resim sanatı	Petroglifler, insanın sanatsal ifadesinin en eski tezahürlerinden birini temsil etmektedir. Geçmişten kalan bu imgeler taş yüzeylere kazınmış ve ruhani inançların, gündelik faaliyetlerin ve kültürel uygulamaların ifade edildiği bir araç olarak hizmet etmiştir. Bu kadim gelenek ile çağdaş sanatsal ifade arasında bir paralellik kurulabilmektedir; sanatçılar çeşitli malzemeler aracılığıyla kişisel ve kolektif ifade yollarını keşfetmeye devam etmektedir. Bu çalışma; fosilizm kavramının güncel sanat eserleri üzerinden yorumlanmasını amaçlamaktadır. Bir ressam gelişim süreci boyunca pek çok gelişmeden etkilenmekte ve sanat yaşamı boyunca edindiği tecrübelerle kendine özgü ifade dilini şekillenmektedir. Yazarın güncel sanat eserlerinde doğa ve insan arasındaki ilişki merkezi bir tema olarak öne çıkmaktadır. Eserlerinde doğaya olan derin bağlılık, net bir şekilde hissedilmektedir. Doğanın güzellikleri ve insanın bu güzellikleri algılama biçimi, çalışmada sunulan sanatsal felsefenin bir parçasını oluşturur. Yazarın eserlerinde doğal renkler ve formlar, insana ait izlerle birleştirilmiştir. Bu yaklaşım “fosilizm” kavramıyla açıklanmaktadır. Çalışmada tanımlanan ‘fosilizm’ kavramı, geçmişin izlerini günümüzle birleştiren bir yaklaşımı temsil eder. Çalışma sonucunda ‘fosilizm’ kavramın geçmişte yapılan kimi eserlerle paralellik gösterdiği ve sanatsal çalışmaların içeriğine katkı sunabileceği düşünülmüştür.
Article Information	Abstract
<i>Review Article</i>  <i>Received:</i> January 29, 2025 <i>Accepted:</i> February 19, 2025 <i>Published:</i> February 25, 2025  <i>Keywords:</i> Texture, Fossilism, Contemporary art, Petroglyph, Painting art	Petroglyphs represent one of the oldest manifestations of human artistic expression. These images from the past were engraved on stone surfaces and served as a vehicle for the expression of spiritual beliefs, daily activities and cultural practices. A parallel can be drawn between this ancient tradition and contemporary artistic expression; artists continue to explore personal and collective means of expression through various materials. This study aims to interpret the concept of fossilism through contemporary artworks. A painter is influenced by many developments during his/her development process and his/her unique language of expression is shaped by the experiences he/she has gained throughout his/her artistic life. The relationship between nature and man is a central theme in the author's contemporary artworks. The deep devotion to nature is clearly felt in his works. The beauties of nature and man's perception of these beauties form a part of the artistic philosophy presented in this study. In author's works, natural colours and forms are combined with human traces. This approach is explained with the concept of 'fossilism'. The concept of 'fossilism' defined in the work represents an approach that combines the traces of the past with the present. As a result of the study, it is thought that the concept of 'fossilism' is parallel to some works made in the past and can contribute to the content of artistic works.

**Kaynak/Cite:** Çağlayan, H. (2025). Güncel sanatta yeni bir söylem: Sanatta fosilizm. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 182-192.

 **iThenticate**  
**İntihal / Plagiarism**

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve yayım öncesi intihal taraması yapılmıştır. / This article has been reviewed by at least two reviewers and has been checked for plagiarism before publication.

<sup>1</sup> Bağımsız Araştırmacı/Ressam, antiksanat26@gmail.com, ORCID: 0009-0004-6053-1898

## GİRİŞ

Petroglifler, insanlığın en eski sanatsal ifadelerinden birini oluşturur. Atalarımız tarafından taş yüzeylere oyulmuş bu şekiller, ruhani inançları, günlük aktiviteleri ve kültürel pratikleri yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. “Petroglif, esas itibarıyla ‘taş üzerine yapılan oyma’ anlamına gelmektedir. Bu kelimeyi karşılamak için Türkiye Türkçesi’nde ‘kaya üstü tasvirler’, ‘kaya üzerine levhalar’, ‘kaya resimleri’, ‘taş oymaları’... gibi kavram işaretleri de kullanılmaktadır” (Alyılmaz, 2004, s.157). “Yunanca petros (taş) ve gliphein (oymak) kelimelerinin birleşiminden oluşan kelime ilk olarak Fransızca’da ‘petroglyphe’ olarak kullanılmıştır” (Kıyar, 2008’den akt. Kahya, 2022). Bu çalışmanın amacı; geçmişten günümüze ulaşan fosiller ve petrogliflerin çağdaş sanat alanındaki yansımalarını incelemek ve yazarın özgün sanatsal çalışmalarına dayanarak ortaya koyduğu ‘fossilizm’ kavramının sanatsal temellerini tartışmaktır.

“Bir devrin iletişim aracı, yazısı olarak nitelendirilen kaya üstü tasvirler, kavramların işaretlenmesi/kalıcılığının sağlanması ve gelecek nesillere aktarılması itibarıyla sosyal ve kültürel açıdan büyük önem taşır” (Mert, 2007, s.233). Petroglifler sıklıkla soyut ya da sembolik olarak nitelendirilir ve modern sanatta gerçekleştirilen sürece benzer şekilde fikirleri, anlatıları ya da duyguları yakalama çabasını temsil eder. İster taş yüzeyde ister tuval üzerinde olsun, kavramları görsel olarak ifade etmek için gösterilen çaba, bu iki sanatsal form arasında temel bir bağlantı kurar. Petroglifler anlam ifade etmek için sıklıkla geometrik desenler, stilize hayvanlar ve insan figürlerini kapsayan soyut ve sembolik imgeler kullanır (Görsel 1).



**Görsel 1.** Farklı hayvan türlerini gösteren kaya üstü tasvir. Bugut, Moğolistan.

Kaynak: (Alyılmaz, 2004)

Bu sembollerin birçoğu manevi anlamlarla sahiptir, doğal dünyayla bağlantılı ya da ritüel uygulamalarla ilişkilidir. Bu anlamda petroglifler, dünyanın birebir tasvirinden ziyade kavramsal temsiline vurgu yapılan erken bir soyutlama biçimi olarak kabul edilebilir. Bu kadim gelenek ile çağdaş sanatsal ifade arasında bir paralellik kurulabilir; sanatçılar çeşitli malzemeler aracılığıyla kişisel ve kolektif ifade yollarını keşfetmeye devam etmektedir. Resim, heykel, enstalasyon ve dijital sanatı kapsayan bu alan, insanın iletişim kurma, yaratma ve etrafımızdaki dünya üzerinde kalıcı bir iz bırakma yönündeki evrensel dürtüsünü yansıtmaktadır.

Teknikler, malzemeler ve bağlamlar büyük ölçüde farklı olsa da hem petroglifler hem de modern sanat, kültür, kimlik ve etrafımızdaki dünyaya dair içgörüler sunan insani ifade biçimleri olarak düşünülebilir. Çağdaş sanatçılar sıklıkla benzer soyutlama ilkelerinden yararlanır. Soyut dışavurumculuk, minimalizm ve geometrik soyutlama gibi modern akımlar sembolizmi, desenleri ve antik petrogliflere benzer şekilde şekil ve

renklerin duygusal rezonansını vurgular. Örneğin, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Jaune Quick-to-See Smith gibi sanatçılar, petroglif sanatında bulunan sembolik dili anımsatan ruhani veya duygusal tepkiler uyandırmak için temsili olmayan formlar ve şekiller kullanmışlardır (Görsel 2).



**Görsel 2.** Jaune Quick-to-See Smith, Herding, 1985  
Kaynak: (URL-1)

### **Kültürel Kimlik ve Süreklilik**

Petrogliflerin, onları yaratan toplumların kültürel kimlikleriyle derinden iç içe olduğu gösterilmiştir. Sıklıkla toprak işaretleri, dini semboller veya tarihi olayların kayıtları olarak işlev görmüşlerdir. Kültürel kimliği ifade etmek için görsel temsilin kullanılması, kişisel, etnik ve ulusal kimliği keşfetmek için güçlü bir araç olarak hizmet etmeye devam eden çağdaş sanatta da devam etmektedir. Örneğin; Amerikan Yerlileri, Avustralya Aborjinleri ve Afrika geleneklerinden gelenler de dahil olmak üzere dünyanın dört bir yanındaki yerli sanatçılar, petrogliflerde bulunan sembolizm de dahil olmak üzere atalarının geleneklerinden ilham alabilirler. İspanyol ressam Pablo Picasso'nun 20. yüzyılın başlarında Paris'teki etnografya müzelerinde gördüğü Afrika maskeleri, onun sanatsal ufkunu genişletmiş ve eserlerinde devrim niteliğinde değişikliklere yol açmıştır (Görsel 3 ve 4). Bu sanatçılar, eski gelenekleri yeniden yorumlamak ve yeni hikayeler anlatmak için resim, heykel, dijital sanat veya karışık medya gibi çağdaş medyayı kullanmaya devam etmekte ve böylece geçmiş ile bugün arasındaki boşluğu doldurmaktadır.



**Görsel 3a.** Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar  
Kaynak: (URL-2)



**Görsel 3b.** Avignonlu Kızlar (Detay)



**Görsel 4.** Afrika Mbangü Maskesi  
Kaynak: (URL-3)

Bu bağlamda çağdaş sanat, eski sembol ve motiflerin çağdaş bağlamlara uyarlandığı petroglif geleneklerinin bir devamı ya da yeniden yorumlanması olarak görülebilir. Bu da geçmiş ve günümüz kültürel ifadeleri arasında bir diyalog yaratır. Petroglifler eski çağlardan beri kullanılan bir görsel iletişim biçimidir. Kaya yüzeylerine kazınmış bu imgeler, mitleri, efsaneleri ve tarihi olayları aktararak hikâye anlatımı için bir araç görevi görür. Bir petroglifin anlatı aracı olarak işlevi, sanatsal ve kültürel öneminin merkezi bir yönüdür. Bu anlatı işlevi, ortam ve biçimdeki farklılıklara rağmen, çağdaş sanatın büyük bir kısmında da merkezidir. Örneğin, çağdaş sanat alanında petrogliflerin fotoğraf, performans sanatı ve video sanatı gibi çeşitli biçimlerde kullanıldığını gözlemleyebiliriz. Teknolojik gelişmelere ve çeşitli sanatsal ifadelere rağmen, bir hikâye, mesaj veya deneyim iletme temel hedefi sabit kalmaktadır.

Çağdaş sanatçılar sanatsal ifadeyi sıklıkla tarih, bellek ve kültürel mirasa ilişkin temaları keşfetmek için bir araç olarak kullanmaktadır. Bu uygulama, eski bireylerin önemli olayları veya mitleri belgelemek için petroglifleri kullanma biçimiyle benzerlik göstermektedir. Bu kalıcı hikâye anlatma kapasitesinin, erken insan topluluklarının yazılı kaya yüzeylerinden çağdaş çağın dinamik enstalasyonlarına ve multimedya kompozisyonlarına kadar uzanan zamansal sınırları aştığı gözlemlenmiştir.

Petroglifler genellikle doğal ortamlarda; uçurumlarda, mağaralarda veya diğer belirgin kaya yüzeylerinde yaratılmıştır ve bu da onların manzarayla doğrudan bağlantılı olduğunu göstermektedir. Doğal dünyayla bu doğrudan ilişki, çağdaş sanatta, özellikle de sanatçıların manzaranın kendisini tuval veya araç olarak kullandıkları arazi sanatı veya çevre sanatı gibi akımlarda da bir temadır. Robert Smithson'ın '*Spiral Jetty*' adlı eseri ya da Andy Goldsworthy'nin geçici heykelleri gibi ünlü arazi sanatı örnekleri, petroglif geleneğine benzer bir toprakla ilişki çağırır (Görsel 5). Her iki durumda da sanatçı oyma, yerleştirme veya tasarım yoluyla toprak ve peyzajla ilişki kuran eserler yaratmak için doğal unsurları kullanır.



**Görsel 5.** Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

Kaynak: (URL-4)

Petroglifler geleneksel olarak keski, çekiç ve hatta aşındırıcılar gibi temel aletler kullanılarak yaratılırken, bunların oluşturulması muazzam bir beceri ve ustalık gerektirmiştir. Benzer şekilde, çağdaş sanatçılar da sanatsal ifadenin sınırlarını zorlamak için sıklıkla yeni malzemeler ve teknikler denemektedir. Örneğin Julie Mehretu gibi sanatçılar soyut semboller ve geometrik işaretler kullanarak antik kaya sanatında bulunan işaret türlerini yansıtan büyük ölçekli eserler yaratmaktadır. Chris Ofili ve Mark Bradford

gibi diğer sanatçılar ise tarihi ve yerli uygulamalardan yararlanarak derin kültürel öneme sahip malzemeleri bir araya getirmektedir (Görsel 6).



**Görsel 6.** Mark Bradford, Fire Fire, Tuval üzeri karışık teknik,  
687.7×346.7 cm, 2021  
Kaynak: (URL-5)

Buna ek olarak, dijital ortamda çalışan çağdaş sanatçılar genellikle teknolojinin mekân, kimlik ve sembollerle etkileşim kurmanın yeni yollarını nasıl yaratabileceğini keşfetmekte ve tıpkı petrogliflerin kaya gravürleriyle yaptığı gibi, insanların sanat yoluyla anlam aktarma dürtüsünü sürdürmektedir.

### **SANATTA FOSİLİZM: FOSİLİST ESERLERİN YORUMU**

Çalışmanın bu bölümünde; yazarın özgün sanatsal çalışmalarına dayanarak ortaya koyduğu ‘fosilizm’ kavramının sanatsal temellerini aktarılmıştır. Bu bağlamda; sanatsal duygu aktarımının doğrudan gerçekleşmesini sağlamak ve birey bakış açısını açıkça ortaya koymak amacıyla, devam eden paragraflarda ağırlıklı olarak birincil tekil şahıs ifadelerinin kullanımı tercih edilmiştir.

Bir ressam gelişim süreci boyunca pek çok gelişmeden etkilenmekte ve sanat yaşamı boyunca edindiği tecrübelerle kendine özgü ifade dilini şekillendirmektedir. “Bireyin sanatsal üretim sürecinde özgünlüğü sağlayabilmesi gerek ulusal gerekse evrensel değerler hakkında bilgi sahibi olmasına ve çevresinde gerçekleşen olayların farkına varmasına bağlıdır. Bireyin çevresiyle ilişkisi bireysel tutumunu geliştiren, içerik ve konu bağlamında özgün eserler üretmesini sağlayan önemli bir unsur olarak düşünülebilir” (Çağlayan, 2020, s.438).

Yazar, sanatta fosilizm söylemini ortaya çıkışını kendi ifadeleriyle şu şekilde aktarmaktadır: “Bu kavramı ortaya koymak uzun yıllar süren bir birikimi gerekli kıldı. 1970’lerin sonunda başlayan sanat eğitimi süreci ile sanatsal gelişimim şekillenmeye başladı. Öğrencilik yılları ve sonrasındaki erken dönemde, resim sanatında pek çok örneği görülebilen portre, natüromort, peyzaj vb. resim türlerinde yüzlerce eser ürettim. Disiplinli çalışma alışkanlığı, meraklı kişiliğim ve gözlem becerilerim sayesinde pek çok yeni malzeme tekniği 1990’lı yılların sonuna kadar sürekli deneyerek sanatsal üslubumu geliştirdim. Ahşap kaplamalardan kadife kumaşlara, transfer tekniklerinden bilgisayar teknolojilerine kadar pek çok teknik ve malzemeyi sanatsal çalışmalarımda deneyimledikten sonra fosilist anlayışın ilk izlerini 2000’li yılların başında eserlerime yansıtmaya başladım. Araştırmalarım sırasında fosiller, mağara resimleri ve Orta Asya kaya resimlerini inceleyerek, bu türlerin özelliklerini sigrafitto ve fresko teknikleriyle



birleştirerek kendime özgü tarzımı oluşturdum. Malzeme bilgisi ve teknik beceriyi geliştiren denemelerin yanında sayısız kitap ve makaleyi okuyarak resim sanatının felsefi ve kuramsal bilgilerini edindim. Sanat tarihi, estetik, mitoloji, din ve sosyoloji başta olmak üzere kuramsal yönümü geliştirmek için incelediğim literatürde bir süre sonra hep aynı kavramın beni heyecanlandığı fark ettim. Doğala ulaşma çabam, doğayı daha yakından tanımam gerektiği konusunda beni teşvik etti. İnsanın doğa ile ilişkisi ve doğa karşısındaki durumu bir süre sonra sanatsal çalışmalarımın merkezinde yer almaya başladı. Güncel sanat eserlerimde doğa ve insan arasındaki ilişki ana tema olarak çıkmakta; güncel toplumsal olaylar, savaşlar, göçler, afetler eserlerimde estetik kaygılarla birleşerek geleceğe ulaşan birer belgeye dönüşmektedir (Görsel 7). Doğaya olan derin bağlılığım, eserlerimde net bir şekilde hissedilmektedir. Doğanın güzellikleri ve insanın bu güzellikleri algılama biçimi, sanatsal felsefemin bir parçasını oluşturmaktadır.”



**Görsel 7.** Sesimi Duyan Var Mı? 60x120cm, Tuval üzeri karışık teknik, 2022

Kaynak: (Yazar arşivi)

Şişginoğlu (2022, s.116) bu durumu şu ifadelerle tanımlamaktadır: “Hasan Çağlayan yok olan yaşamın sırrını yine doğada gören sanatçılarımızdan biri. Doğa ile ilişkisinde ‘tutkuya dayanan sevgi-korumaya dayanan saygı’ hemen hissedilir. Yaşamın başlangıç ve bitiş öyküsünün doğadaki en çarpıcı kanıtı fosillerdir.” İlgili eserlerde doğal renkler ve formlar, insana ait izlerle birleştirilmiştir. Bu akım, “fosilizm” olarak adlandırılmaktadır (Görsel 8).

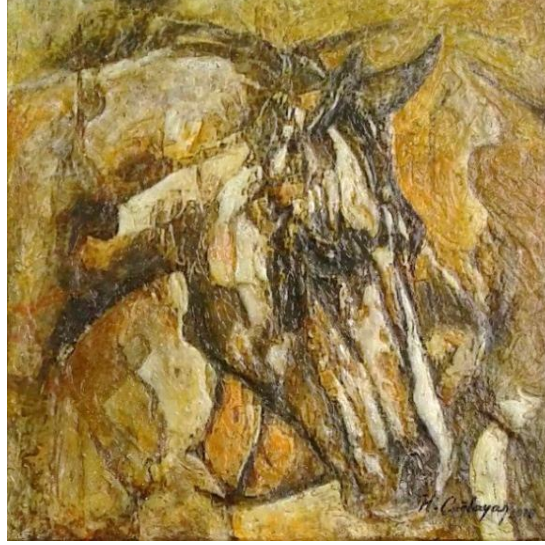


**Görsel 8.** Tarih-öncesi Dönem Balık Fosili

Kaynak: (URL-9)

Kaya yüzeylerindeki petrogliflerin yalın ama derinlikli anlatımı bu bölümde incelenen resimlerin tematik yapısını oluşturmaktadır. Bu temaya uygun oluşturulan imgeleri en iyi anlatabilmenin yolunu onları ‘fosilleştirmektedir’. Biçimsel yapıyı oluşturan

figürleri farklı katmanlarla taş-kaya yüzeylerindeki dokuların arasına gizleyerek tuval yüzeyi üzerinde artistik fosilleşme süreci yaratılmış olur (Görsel 9). Taşın dokularına önem vererek akrilik ve şeffaf boyalarla biçimlenen konular yalnızca biçimsel özellikleriyle fosillere benzemekle kalmamakta, aynı zamanda içerikle de yazara özgü doğa felsefesine dikkat çekmektedir.



**Görsel 9.** At portresi, 25x25 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2018

Kaynak: (Yazar arşivi)

Bu noktada yazarın kendi ifadesiyle aktardığı bilgiler önemlidir: “Benim için ‘fosilizm’ kavramı, geçmişin izlerini günümüzle birleştiren bir yaklaşımı temsil etmektedir. Fosiller, doğanın milyonlarca yıl önceki hallerini günümüze taşımakta ve eserlerim bu kavramı modern yaşamın izleriyle harmanlamaktadır. Eserlerimde fosillerin şekilleri ve formları, günümüz insanının izleriyle bir araya gelmekte; renk ve doku eserin anlamını derinleştirmektedir. Doğal tonlar ve dokular, doğanın sadeliğini ve güzelliğini yansıtmakta; aynı zamanda şeffaf ve akrilik boyaların kullanımı eserin yüzeyine bir derinlik ve çok katmanlılık katmaktadır” (Görsel 10).



**Görsel 10.** Yitip Giden Bedenler Serisinden-5, 60x60cm, Tuval üzeri karışık teknik, 2024

Kaynak: (Yazar arşivi)

Bu teknik uygulanırken ilk aşamada tuval üzerine çeşitli maddeler kullanarak harç hazırlanır ve bununla çalışma yüzeyini 4-5 mm kalınlığa ulaşıncaya kadar kaplanır. Malzemenin kurummasını takiben modeli oluşturan çizim, tıpkı sigrafitto tekniğinde olduğu gibi kazıyarak yüzeye çizilir. Tasarımın özelliğine göre çukurlaştırarak veya yükseltme yaparak boyamaya geçilir. Boyama aşaması bu aşamada oldukça önemlidir. Çünkü bu aşamada; hem taşın içinde var olan doğal renkleri aktarmak hem de yüzeyin pürüzlü dokusunu boyayla doldurarak deforme etmemek gerekir. İnce katmalar halinde transparan boya ile aşamalar halinde boyamak sürecin ustalık gerektiren bölümünü oluşturur (Görsel 11).



**Görsel 11.** Deli Rüzgar, 60x120 cm, Tuval üzeri karışık teknik, 2022  
Kaynak: Yazar arşivi

Sanatta fosilizm, geleceğin fosillerini oluşturma sürecidir. Nasıl ki doğa milyonlarca yıl öncesine ait gerçekleri koruyarak günümüze ulaştırıyorsa, fosilist sanat da güncel yaşamın gerçeklerini geleceğe ulaştıracak belgelerdir. “Doğadaki tüm canlılar doğar, büyür, yaşar, ölür ve fosilleşirler. Ölüm ile sadece fiziksel yapıları değişir. Kimyasal kalıntıları değişmez. Bunlar bazen kömür olarak, bazen petrol olarak, bazen de taş olarak (Pompei kasabası kalıntıları gibi) geri dönerler. Çağlayan’ın resimleri de bu kalıntıların bir çeşit yansıması sayılır” (Süle, 2020, s.35).

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Petroglifler ve çağdaş sanat arasındaki ilişki bir süreklilik ve değişim ilişkisidir. Her ikisi de kültürel kimliği, ruhani inançları ve insan deneyimini ifade etmek için semboller, soyutlama ve hikâye anlatımı kullanarak görsel dil aracılığıyla iletişim kurma arzusunu temsil eder. Biçimler ve araçlar değişmiş olsa da insanları geçmişe, çevreye ve birbirine bağlayan sanatı yaratmaya yönelik temel dürtü zamansız kalmaya devam etmektedir. Çağdaş sanatçılar, petroglif sanatının mirasını yeniden yorumlamak ve kutlamak için yeni yollar bularak eski geleneklerle ilişki kurmaya devam etmekte ve günümüz dünyasında kalıcı olmasını sağlamaktadır. Çağlayan; sanatı sadece ‘bedensel jestüel veya kavramsal bir eylem düzeyine indirgmeden’ kendi estetik önermesini aktüel konuların toplumsal mesajları ile kodlayarak toplumsal estetik dönüşüme katkı sunmaktadır (Şişginoğlu, 2022, s.118).

Son yıllarda, çağdaş sanatçılar kültürel kökleriyle yeniden bağlantı kurmaya veya eski sembollerin içerdiği anlamları keşfetmeye çalıştıkça, petroglifler de dahil olmak üzere geleneksel sanat formlarına olan ilgi yeniden canlanmaktadır. “Hasan Çağlayan, kendi kurgusu içerisinde, figürleri mükemmel bir şekilde doğal taş dokularıyla birleştirdiğini ve resimlerine bakan izleyicilerin gerçek bir taş olmadığını dokunmadan

anlayamadıklarını ifade etmektedir. Bu durum sanatçının resimlerinin izleyicilerin aklında kalmasını daha etkili kılmaktadır” (Süle, 2020, s.28). Bu yeniden canlanmanın, kültürel mirası modern bir bağlamda yorumlarken koruma arzusuyla bağlantılı olduğu düşünülebilir. Geleceğin genç sanatçıları fosillerin veya petrogliflerin bulunduğu yerlere seyahat edebilir, onları inceleyebilir ve biçimlerini ya da anlamlarını kendi çalışmalarına dahil edebilirler. Hatta bazıları petroglifleri oyma ya da kazıma gibi tekniklerle işleyerek bu eski uygulamalara saygı duruşunda bulunan yeni eserler yaratabilir.

### **Etik İlkeler**

Sanatsal bir bakış açısını ortaya koyan bu çalışmada etik kurul izni gerekmemektedir.

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı**

Çalışma tek yazar tarafından hazırlanmıştır.

### **Çatışma Beyanı**

Bu çalışma kapsamında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## **KAYNAKÇA**

- Alyılmaz, C. (2004). Petroglifler (Kaya üstü tasvirler). *Journal of Turkic Civilization Studies*, 1(1), 157-163.
- Çağlayan, E. (2020). Resim atölye derslerinde üretilen özgün çalışmalarda konu seçimine etki eden etmenlerin öğrenci görüşleri bağlamında incelenmesi. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, 10(1), 432-454.
- Kahya, E. (2022). Türk kültür coğrafyasının prehistorik izleri; petroglifler. *Fenerbahçe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), 431-447.
- Mert, O. (2007). Kemaliye’de eski Türk izleri: Dilli vadisindeki petroglif ve damgalar. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 34, 233-254.
- Süle, E. (2020). *Paleolitik dönem resim sanatının günümüz resim sanatına yansımaları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi.
- Şişginoğlu, K. (2022). Hasan Çağlayan resimlerinde modern fresko ve artistik fosilizm. *Sanatım Dergisi*, Nisan-Mayıs-Haziran, 116-118.
- URL-6 Hasan Çağlayan. <https://www.artsonlinegallery.com/artist/hasan-caglayan/> adresinden 18 Eylül 2024 tarihinde alınmıştır.
- URL-7 Hasan Çağlayan. <https://www.galerisoyut.com.tr/sanaticilar/336/hasan-caglayan> adresinden 18 Eylül 2024 tarihinde alınmıştır.
- URL-8 Taş tozuyla sanatı yeniden yorumluyor. (2024, Temmuz 16). *Çanakkale Olay Gazetesi*, s. 2. <https://canakkaleolay.com/haber/tas-tozuyla-sanati-yeniden-yorumluyor-67065> adresinden 19 Eylül 2024 tarihinde alınmıştır.

### **Görsel Kaynakça**

Görsel 1. Alyılmaz, C. (2004). Petroglifler (Kaya üstü tasvirler). *Journal of Turkic Civilization Studies*, 1(1), 157-163.

URL-1 Herding. [https://www.fronterad.com/wp-content/uploads/2023/09/Herding\\_WP-696x548.jpg](https://www.fronterad.com/wp-content/uploads/2023/09/Herding_WP-696x548.jpg) adresinden 26 Aralık 2024 tarihinde alınmıştır.

URL-2 Avignonlu Kızlar. <https://www.artchive.com/artwork/les-demoiselles-davignon-pablo-picasso-1907/> adresinden 26 Aralık 2024 tarihinde alınmıştır.

URL-3 Mbangu Maskesi. [https://ha.wikipedia.org/wiki/Fayil:Mbangu\\_mask\\_-\\_Central\\_Pende,\\_Southern\\_Bandundu,\\_DRC\\_-\\_Royal\\_Museum\\_for\\_Central\\_Africa\\_-\\_DSC06657.JPG](https://ha.wikipedia.org/wiki/Fayil:Mbangu_mask_-_Central_Pende,_Southern_Bandundu,_DRC_-_Royal_Museum_for_Central_Africa_-_DSC06657.JPG) adresinden 26 Aralık 2024 tarihinde alınmıştır.

URL-4 Spiral Jetty.

[https://holtsmithsonfoundation.org/sites/default/files/styles/fullscreen\\_2048\\_x\\_y\\_/public/2020-02/Smithson-Spiral\\_Jetty-Gorgoni-02-2048w.jpg?itok=EUzx8Fb8](https://holtsmithsonfoundation.org/sites/default/files/styles/fullscreen_2048_x_y_/public/2020-02/Smithson-Spiral_Jetty-Gorgoni-02-2048w.jpg?itok=EUzx8Fb8) adresinden 26 Aralık 2024 tarihinde alınmıştır.

URL-5 Fire Fire. <https://gothamtogo.com/wp-content/uploads/2023/03/unnamed-1-3.jpg>

URL-9 Tarih-öncesi Dönem Balık Fosili. <https://www.americanoceans.org/wp-content/uploads/2023/10/prehistoric-fish-fossil-scaled.jpeg> adresinden 26 Aralık 2024 tarihinde alınmıştır.

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

Petroglyphs represent one of the oldest manifestations of human artistic expression. These ancestral images were carved on stone surfaces and served as a vehicle for the expression of spiritual beliefs, daily activities and cultural practices. Petroglyph essentially means ‘carving on stone’. In Turkish, the term is also used to refer to ‘depictions on rocks’, ‘plates on rocks’, ‘rock paintings’, ‘stone carvings’, etc. Petroglyphs are often characterized as abstract or symbolic and represent an attempt to capture ideas, narratives or emotions, similar to the process undertaken in modern art. The endeavour to visually express concepts, whether on a stone surface or on canvas, establishes a fundamental link between these two artistic forms. Putting forward the discourse of fossilism in art required many years of accumulation. My artistic development began to take shape with the art education process that started at the end of the 1970s. During my student years and in my early work, I produced hundreds of works in the genres of portrait, still life, landscape, etc., of which we can see many examples in the art of painting. Thanks to my disciplined working habits, curious personality and observation skills, I developed my artistic style by constantly experimenting with many new material techniques until the end of the 1990s. After experiencing many techniques and materials from wood coatings to velvet fabrics, from transfer techniques to computer technologies in my artistic works, I started to reflect the first traces of the fossilist understanding in my works in the early 2000s. During my research, I studied fossils, cave paintings and Central Asian rock paintings and created my own unique style by combining the characteristics of these species with sgraffito and fresco techniques. After a while, the relationship of man with nature and his situation in front of nature began to take place at the centre of my artistic works. In my contemporary artwork, the relationship between nature and human beings stands out as the main theme. Current social events,

wars, migrations and disasters combine with aesthetic concerns in my works and turn into documents that reach the future.

### **Method**

The aim of this study is to examine the reflections of fossils and petroglyphs from the past to the present in the field of contemporary art and to discuss the artistic foundations of the concept of 'fossilism', which the author puts forward based on his original artistic works. In the study, figurative and content analyses of the works related to the concept of fossilism were made. The simple but profound expression of petroglyphs on rock surfaces constitutes the thematic structure of my paintings. I found the best way to express the images I created in accordance with this theme by 'fossilising' them. I created an artistic fossilisation process on the canvas surface by hiding the figures that make up the formal structure between the textures on the stone-rock surfaces with different layers.

### **Findings**

The subjects I made with acrylic and transparent paint by giving importance to the textures of the stone not only resemble fossils with their formal features but also draw attention to my personal philosophy of nature with content. Fossilism in art is the process of creating the fossils of the future. Just as nature preserves the facts of millions of years ago and brings them to the present day, fossilist art is a document that will bring the facts of contemporary life to the future.

### **Conclusion and Discussion**

The relationship between petroglyphs and contemporary art is one of continuity and change. Both represent cultural identity, spiritual beliefs and the desire to communicate through visual language, using symbols, abstraction and storytelling to express the human experience. While the forms and tools have changed, the fundamental impulse to create art that connects us to our past, our environment and each other remains timeless. Contemporary artists continue to engage with ancient traditions by finding new ways to reinterpret and celebrate the legacy of petroglyphic art, ensuring its endurance in today's world. In recent years, there has been a resurgence of interest in traditional art forms, including petroglyphs, as contemporary artists seek to reconnect with their cultural roots or explore the meanings contained within ancient symbols. Hasan Çağlayan, who perfectly combines figures with natural stone textures within his own fiction, states that the viewers looking at his paintings cannot realise that it is not a real stone without touching it. This situation makes the artist's paintings more effective in the minds of the viewers.