

ISSN:
e-ISSN:

KOSTİD

KOCATEPE SANAT, TASARIM VE İLETİŞİM DERGİSİ
JOURNAL OF KOCATEPE ART, DESIGN AND COMMUNICATION



Cilt: 1
Sayı: 1
Ağustos-2025

KOCATEPE SANAT TASARIM VE İLETİŞİM DERGİSİ
KOCATEPE ART DESIGN AND COMMUNICATION JOURNAL

Dergi Sahibi/Owner

Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Adına Dekan
Prof. Dr. Şerife Ebru OKUYUCU

DERGİ EDITÖRLERİ
EDITORS

Baş Editör/Editor-in-Chief

Doç. Dr. Azime CANTAŞ

Editör/Editor

Dr. Öğr. Üyesi Büşra ONAY

Editör/Editor

Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA

Alan Editörleri/Field Editors

Doç. Dr. Erdal ÜNSAL

Doç. Dr. Ülkü KÜÇÜKKURT

Dr. Öğr. Üyesi Emral MUTLU

Dr. Öğr. Üyesi Sena COŞKUN

Yazım Editörü/Spelling Editor

Dr. Öğr. Üyesi Tolga GÜROCAK

Dil Editörü/ Language Editor

Dr. Öğr. Üyesi Gamze ÇOBAN

İngilizce Dil Editörü/English Language Editor

Öğr. Gör. Dr. Emin PAFTALI

Mizanpaj Editörü/Layout Editor

Öğr. Gör. Dr. Fevzi Arda ÖLMEZ

Dergi Sekreteryası/Journal Secretariat

Arş. Gör. Dr. Yasemin KAPLAN ÇALIŞ

Arş. Gör. Dr. Şeyda ÖZÇELİK AYDOĞAN

Öğr. Gör. Ayşe Reyhan ŞENGÜL

Arş. Gör. Merve ÇİFTÇİ

Kapak Tasarımı/Cover Design

Öğr. Gör. Fatih MAZLUM

YAYIN KURULU
EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Aytekin CAN / Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Candan KUŞ ŞAHİN / Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. CebraİL ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Fatih BAŞBUĞ / Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Derya ARSLAN / Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Meral SERARSLAN / Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Rabia KÖSE DOĞAN / Selçuk Üniversitesi
Prof. Naile Rengin OYMAN / Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Serkan İLDEN / Kastamonu Üniversitesi
Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Ayşegül KARAKELLE ALPER / Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Prof. Zeynep KÜÇÜKTURAL / Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

DANIŞMA KURUL ÜYELERİ
ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Abdulrezak ALTUN / Ankara Üniversitesi/ National Chengchi University
Prof. Dr. Adamkulov Nurali MERKEBAYEVICH / Zhetysay State University
Prof. Dr. Alev Fatoş PARSA / Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Arzu ÖZEN YAVUZ / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Aslı İCİL TUNCER / Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Prof. Dr. Aslıhan DOĞAN TOPÇU / Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. Aydan ÖZSOY / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Banu MANAV / Kadir Has Üniversitesi
Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN / İstanbul Topkapı Üniversitesi
Prof. Dr. Cevat DEMİR / İstanbul Topkapı Üniversitesi
Prof. Dr. Esra KAVCI / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Evgeniy Ivanovich BİTUS / Russian Biotechnological University, Rosbitech
Prof. Dr. Güldane ARAZ AY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Gülseren ŞENDUR ATABEK / Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Hamza ÇINAR / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Kemal YILDIRIM / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Levent MERCİN / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmed KAVUKCU / Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Fadıl SÖZEN / Antalya Belek Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Özgür SEÇİM / Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Prof. Dr. Myrzakanov Madvakas SEKSEMBAEVICH / Shakarim State University
Prof. Dr. N. Aysun AKINCI / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Nihan CANBAKAL ATAÖĞLU / Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Nur URFALIOĞLU / Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Onur ÜLKER / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Osman DEMİRBAŞ / Atılım Üniversitesi

Prof. Dr. Ospanov Baymurat ERMAGAMBETOVICH / Astana International
University
Prof. Dr. Önder AYDIN / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU / İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Pantelis VATIKIOTIS / Panteion University
Prof. Dr. Savaş ARSLAN / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Seçil BÜKER / Akademisyen / Yazar
Prof. Dr. Selda MANT MENAY / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Dr. Sevgi YILMAZ / Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Suphi SAATÇI / Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Vlad DRUCK / Art Academy of Moldova
Doç. Dr. Ahmet KOÇ / Dicle Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşegül DURUKAN ARSLAN / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Canan KOÇ / Dicle Üniversitesi
Doç. Dr. Kübra MÜEZZİNOĞLU / Fırat Üniversitesi
Doç. Gonca KARAVAR / Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mariyam YEZİYEVA / Akdeniz Üniversitesi
Dr. Aisulu KOPONOVA / Kyrgyz-Turkish Manas University
Dr. Saule IBEKEYEVA / Kazakh National Women's Teacher Training University
İrfan Ünver NASRATTINOĞLU / Afyonkarahisar

**KOCATEPE SANAT TASARIM VE İLETİŞİM DERGİSİ YAYIN
DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi) / KOCATEPE ART DESIGN AND
COMMUNICATION JOURNAL PUBLICATION REVIEW BOARD (Reviewer List)**

Prof. Dr. Devabil KARA / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Akif IRMAK / Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Nuray Hilal TUĞAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Onur ÜLKER / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Selda MANT MENAY / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Evrim ÇAĞLAYAN / Karabük Üniversitesi
Doç. Dr. Firdevs KULAK TORUN / Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet NORASLI / Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Feridun NİZAM / Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Kemal Cem BAYKAL / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra BAYAZIT / Siirt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra ORHAN YILMAZ / Artvin Çoruh Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İhsan KOLUAÇIK / Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nargis ÖZGEN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sezen GÜRÜF BAŞEKİM / Kastamonu Üniversitesi

Yayımcı/Publisher:

Afyon Kocatepe Üniversitesi/Afyon Kocatepe University

Adres/Address:

Güzel Sanatlar Fakültesi, Ahmet Necdet Sezer Kampüsü, Afyonkarahisar, Türkiye

Telefon/Telephone: 0 (272) 228 14 27

E-posta/E-mail: gsf@aku.edu.tr

KOSTİD E-posta/KOSTİD E-mail: kostid@aku.edu.tr

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

MAKALELER / ARTICLES

Sinemanın Koçlukla Buluşması: Kişisel Dönüşümün Whiplash (2014) Filmindeki Yansıması

Cinema Meets Coaching: Reflection of Personal Transformation in the Film Whiplash (2014)

Çiçek TOPÇU YÜCEL.....1

Tasarım Tabanlı Eğitimde Lazer Kesme ve Kazıma Teknolojilerinin Yaratıcı ve Teknik Süreçlere Etkisi

The Impact of Laser Cutting and Engraving Technologies on Creative and Technical Processes in Design-Based Education

Mustafa Ümit İŞBECEREN.....15

Çağdaş Türk Resim Sanatında Kompozisyon Unsuru Olarak Şamanizm

Shamanistic Elements as a Compositional Component in Contemporary Turkish Painting Art

Nusret İbrahim YURTSEVER, Serkan İLDEN.....28

Sosyal Medyada Statü Nesneleri: TikTok'ta Stanley Termoslarının Gösterişçi Tüketim Bağlamında İncelenmesi

Status Objects on Social Media: An Analysis of Stanley Tumblers on TikTok in the Context of Conspicuous Consumption

Yaren MENEVŞE DOLAŞIK.....44

Mimari Disiplinlerde Görsellerin Grafik Etiği

Graphic Ethics of Visuals in Architectural Disciplines

Fügen ÖZER GÖNÜL, Ulvi Erhan EROL.....61

Toshi & Iri Maruki'nin Hiroşima Panelleri - IX Yaizu Adlı Eserinin Göstergebilimsel Yöntemle Çözümlemesi

Analysis of Toshi & Iri Maruki's Hiroshima Panels - IX Yaizu by Method of Semiotic Analysis

Hasiyne AYHAN.....84

İşe Yarar Bir Şey Filminde Varoluşçu Feminizm Perspektifinde Kadının Temsili

The Representation of Women in the Film *Something Useful* From the Perspective of Existential Feminism

Erdem İS.....106

Turizmi Herkes İçin Erişilebilir Kılmak: Erişilebilir Kent Ödülü Kazanan Kentlerin Vizyonu

Making Tourism Accessible for Everyone: Vision of the Access City Award Winners

Sümeyye KAHRAMAN, Sarıyya ARSLAN, Erkan POLAT.....125

Editörden (İlk Sayı)

Değerli Okurlar,

Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin akademik birikimi ve disiplinlerarası vizyonu ile hayata geçirdiğimiz Kocatepe Sanat, Tasarım ve İletişim dergisinin ilk sayısını sizlerle paylaşmanın heyecanını ve mutluluğunu yaşıyoruz. Yılda iki kez yayımlanacak olan dergimiz; sanat, tasarım ve iletişim alanlarında özgün, nitelikli ve yenilikçi çalışmalara yer vererek ulusal ve uluslararası düzeyde bilgi alışverişini güçlendirmeyi ve akademik diyalogu zenginleştirmeyi hedeflemektedir. Açık erişim ve çift kör hakemlik ilkeleri üzerine inşa edilen yayın anlayışımız, etik, şeffaflık ve tarafsızlık değerlerini merkeze almaktadır. Yerel kültürel mirastan küresel sanat pratiklerine uzanan geniş perspektifiyle bu ilk sayı, disiplinlerarası etkileşimin güçlü bir örneğini sunmaktadır.

İlk sayımız, teorik derinlik ile uygulamalı araştırmaları bir araya getiren zengin bir içerik sunuyor. Çiçek Topçu Yücel, *Whiplash* (2014) filmi üzerinden koçluk prensiplerinin ve kişisel dönüşümün sinemadaki yansımalarını ele alarak, başarının yalnızca dışsal kazanımlarla değil, içsel liderlik ve sorumlulukla da şekillendiğini vurguluyor. Mustafa Ümit İşbeceren, lazer kesme teknolojilerinin tasarım temelli eğitimdeki önemini tartışarak, bu araçların yaratıcılığı geliştiren ve teknik uygulamalara erişimi kolaylaştıran yönlerine dikkat çekiyor. Nusret İbrahim Yurtsever ve Serkan İliden, çağdaş Türk resim sanatında Şamanist unsurların izini sürüyor; güç hayvanları, renk sembolizmi ve yaşam ağacının hem kültürel hafızadaki sürekliliğini hem de çağdaş sanat bağlamındaki estetik değerini ortaya koyuyor. Yaren Menevşe Dolaşık, TikTok'ta Stanley termosları etrafında şekillenen içerikleri analiz ederek, bu nesnelerin işlevsel özelliklerinin ötesinde dijital kimlik sunumu ve sosyal statü performansının görsel bir aracı haline geldiğini gösteriyor. Fügen Özer Gönül ve Ulvi Erhan Erol, mimari görsellerin grafik etik bağlamında değerlendirilmesinin, tasarım sürecinde doğruluk ve güvenilirliği güçlendirerek kullanıcı algısını doğrudan etkilediğini ortaya koyuyor. Hasiyne Ayhan, Toshi & Iri Maruki'nin Yaizu panelini göstergebilimsel yöntemle çözümleyerek, eserin nükleer çağın etik ve politik sorunlarını evrensel bir sanatsal söylemle harmanladığını gözler önüne seriyor. Erdem İs, Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* filminde kadın karakterlerin varoluşçu feminizm çerçevesinde toplumsal cinsiyet kalıplarını sorgulayan ve öznel varoluşlarını inşa eden temsiller sunduğunu ortaya koyuyor. Sümeyye Kahraman, Sarıyya Rahımbaylı ve Erkan Polat ise Avrupa Komisyonu'nun "Erişilebilir Kent Ödülü"nü kazanan kentlerdeki uygulamaları inceleyerek, bu girişimlerin turizmi daha kapsayıcı ve erişilebilir hale getirdiğini belgeliyor.

Bu alışmalar, disiplinlerarası yapıları sayesinde sanat, tasarım, iletişim, sosyoloji, kültürel çalışmalar, mimarlık ve turizm gibi farklı akademik alanlar arasında güçlü köprüler kurmaktadır. Sanatın estetik ve kültürel boyutlarının, teknolojik gelişmeler, toplumsal dönüşümler ve eleştirel kuramsal yaklaşımlarla nasıl kesiştiğini ortaya koyan bu makaleler; alan yazına özgün katkılar sunmakta, yeni araştırma alanları ve akademik tartışmalar için verimli zeminler yaratmaktadır.

İlk sayımızın, sanat, tasarım ve iletişim alanlarındaki akademik üretime değerli katkılar sağlayacağına inanıyor; tüm yazarlarımıza, hakemlerimize ve yayın kurulumuza özverili emekleri için içtenlikle teşekkür ediyorum. Araştırmacılar, akademisyenler, sanatçılar ve öğrenciler başta olmak üzere tüm okurlarımızı, gelecek sayılarımızda da disiplinlerarası etkileşimin bir parçası olmaya davet ediyoruz.

Bilimsel bilgi ve sanatın ortak paydasında buluşmak dileğiyle...

Doç. Dr. Azime CANTAş

Baş Editör

Kocatepe Sanat, Tasarım ve İletişim Dergisi

SİNEMANIN KOÇLUKLA BULUŞMASI: KİŞİSEL DÖNÜŞÜMÜN *WHIPLASH* (2014) FİLMİNDEKİ YANSIMASI

CINEMA MEETS COACHING: REFLECTION OF PERSONAL TRANSFORMATION IN THE FILM *WHIPLASH* (2014)

Çiçek TOPÇU YÜCEL^{1*}



^{1.} Dr. Öğretim Üyesi, Antalya Belek Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim ve Tasarım Bölümü, Antalya/Türkiye,
e-posta/e-mail:
cicektopcu@outlook.com
0000-0002-9273-2529

*** Sorumlu Yazar / Corresponding Author:** Çiçek TOPÇU YÜCEL

Atf/Citation: Topçu Yücel, Ç. (2025). Sinemanın Koçlukla Buluşması: Kişisel Dönüşümün *Whiplash* (2014) Filmindeki Yansıması. *KOSTİD*, 1(1), 1-14.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Peer-review: Externally peer-reviewed.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Conflict of interest: The authors declared that they have no conflict of interest.

Geliş tarihi/Received:
04.07.2025
Kabul tarihi/Accepted:
27.07.2025

Özet

Bu çalışma, sinemanın dönüşüm süreçlerine sunduğu anlatı olanaklarını koçluk kişisel dönüşüm perspektifiyle birleştirerek ele almaktadır. Film, karakterlerin içsel yolculuklarını, zorluklarla başa çıkma stratejilerini ve dönüşüm süreçlerini izleyiciye aktaran güçlü bir araçtır. Koçluk ise bireylerin potansiyellerini keşfetmelerine, hedefler belirlemelerine ve bu hedeflere ulaşmalarına rehberlik eden bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Her iki farklı alandaki ortak paydalar, rehberlik ve dönüşüm dinamiklerini farklı perspektiflerden sunmaktadır. Bu çalışma, Damien Chazelle imzalı *Whiplash* (2014) filmi özelinde koçluk prensiplerinin ve kişisel dönüşümün (hedef belirleme, farkındalık yaratma, aksiyon alma ve yolda kalma) sinematik anlatımda nasıl temsil edildiğini görsel metin çözümlemesi yöntemiyle ele alarak sunmaktadır. Çalışmanın özgün sonucu filmdeki ana karakter Andrew'ın zorlu ve çok katmanlı yolculuğu üzerinden, kişisel dönüşümün yalnızca dışsal başarıya değil, içsel liderliğe ve sorumluluk alabilmeye de dayandığını ortaya koymaktadır. Böylelikle *Whiplash*, öğretmen-öğrenci ilişkisinin ötesine geçerek, dönüştürücü bir koçluk pratiğinin sinematik bir temsiline dönüşmektedir. Film, koçluğun yalnızca motive eden değil; derinleştiren, zorlayan ve kişiyi kendisiyle yüzleştiren yönünü izleyiciye güçlü biçimde sunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Koçluk, Kişisel Dönüşüm, Film Analizi, Koçluk Prensipleri, *Whiplash* Filmi

Abstract

This study examines the narrative possibilities that cinema offers for depicting transformation processes, integrating them with the perspective of personal transformation in coaching. Film serves as a powerful medium that conveys characters' inner journeys, their strategies for coping with challenges, and their transformative experiences to the audience. Coaching, on the other hand, is defined as a process that guides individuals in discovering their potential, setting goals, and working toward achieving those goals. The shared ground between these two distinct fields reveals the dynamics of guidance and transformation from different perspectives. Focusing specifically on Damien Chazelle's *Whiplash* (2014), this study explores how coaching principles and personal transformation stages—goal setting, developing awareness, taking action, and maintaining progress—are represented in cinematic narrative, using the method of visual text analysis. The study's original contribution lies in its finding that the main character Andrew's difficult and multilayered journey reveals personal transformation as dependent not only on external success, but also on internal leadership and the ability to take responsibility. In this context, *Whiplash* transcends the traditional teacher-student relationship and emerges as a cinematic representation of a transformative coaching practice. The film compellingly conveys that coaching is not only about motivation, but also about deepening, challenging, and confronting the individual with their inner reality.

Keywords: Coaching, Personal Transformation, Film Analysis, Principles of Coaching, *Whiplash*

GİRİŞ

Sinema, izleyiciye duygusal ve entelektüel birikimler sunan güçlü bir sanattır. Karakterlerin hikayeleri, genellikle kişisel büyüme, zorluklarla yüzleşme ve nihayetinde bir dönüşüm sürecini içerir (Campbell, 2008). Bu dönüşüm süreçleri, modern yaşamda giderek daha fazla önem kazanan koçlukta yer alan prensiplerle önemli ölçüde paralellikler göstermektedir. Koçluk, bireyin kendi potansiyellerini açığa çıkarmasına, engelleri aşmasına ve hedefine ulaşmasına yardımcı olan bir rehberlik uygulamasıdır (Whitmore, 2009). Bu yönüyle, bir sinema filmiyle koçluk aynı yöne bakmaktadır.

Koçluk, bireyde potansiyel keşfine, hedefe ulaşmaya ve kişisel dönüşüme katkı sağlayan bir süreçtir. Bu süreç, belirli aşamalardan oluşan geçiş koridoru niteliğindeki kişisel dönüşüm çizgisi olarak değerlendirilebilir. Çizginin ilk aşaması, bireyin kendisiyle ilgili olup kendine ayna tuttuğu farkındalık anıdır. Burada mevcut durumun değerlendirilmesi ve engellerin fark edilmesi de önemlidir. Ardından birey, farkındalıkları ölçüsünde hedef belirleme aşamasına geçer. Hedef belirlemeyi takiben, farklı seçeneklerin keşfedildiği aksiyon planı tasarlanmaktadır. Uygulamaların takibinin ve gelişimin sürekliliğinin karşılığı olan yolda kalma (süreklilik sağlama) ile kişisel dönüşüm süreci tamamlanmaktadır. Her aşama, bireyin kendi yolculuğunu sahiplenmesini ve sürdürülebilir değişim yaratmasını desteklemektedir (Gillie & Shackleton, 2009; Palmer, 2007; Whitmore, 2009). Bu kişisel dönüşüm sürecini bir sinema filmiyle ilişkilendirdiğimizde ise dönüşüm karakterin içsel yolculuğunun merkezinde gerçekleşmektedir (Campbell, 2008). Özellikle karakterin kırılma anları kendi potansiyelini fark etmesi ve adım adım dönüşmesi, koçluk sürecindeki aşamaları hatırlatmaktadır. Böylelikle, filmdeki karakterin değişim yolculuğu, koçluk prensipleriyle örtüşen bir anlatıya dönüşmektedir.

Bu düşünceden hareketle çalışma iki ayak üzerine inşa edilmektedir. Çalışmanın ilk ayağında koçluk prensipleri ve kişisel dönüşüm aşamaları detaylandırılmakta; ikinci ayağında ise koçluk aşamaları ve sinema ilişkisi kurulmaya çalışılmakta ve seçilen film özelinde kişisel dönüşüm aşamaları çerçevelenmektedir. Çalışma için seçilen film Damien Chazelle imzalı *Whiplash* (2014)'dir.

Whiplash (2014) filmine yönelik yapılan araştırmalar çoğunlukla filmdeki karakterlerin kişisel yapılarına odaklanmaktadır (Silvana, 2016; Ramdani, vd., 2023; Kholilia, 2025). Bu çalışmaların ortak paydası, ana karakterlerin karşılaştığı çatışmalardan kaynaklanan travma, kaygı ve depresyon deneyimleri de dâhil olmak üzere oluşan psikolojik ve sosyolojik etkileri ortaya koymaktadır. Karakterlerin sosyolojik çatışmalarını, birey ve otorite arasındaki gerilimini, rekabet ve iş birliğini kapsayan özelliklere sahip olduğuna ilişkin bulgular da bu filmi merkeze alan diğer araştırmaların çıktılarıdır (Silvana, 2016; Ramdani, vd., 2023; Kholilia, 2025). *Whiplash* (2014) üzerine yapılan bazı diğer araştırmalar Amerikan rüyasının temel değerlerinin toplumda nasıl anlaşıldığını ve bu hedeflere ulaşmada karşılaşılan olası engelleri incelemekte olup filmdeki karakterlerin püriten çalışma ahlakı üzerine tartışmaktadır (Paniagua Fiol, 2020). Ancak *Whiplash*'i (2014) merkeze alan çalışmalarda filmi koçlukla ilişkilendirip kişisel dönüşüm sürecini lineer bir çizgide ele alan herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu durum, sinema çalışmalarında karakter gelişimlerini daha yapısal, dönüşüm temelli ve koçluk odaklı bir bakışla ele almanın gerekliliğini düşündürmüştür. Ayrıca, *Whiplash* (2014), bireysel dönüşümün zorlu doğasını etkili biçimde yansıttığı için

koçluk araştırması açısından bir örnek sunmaktadır. Bu bakımdan da *Whiplash*'teki karakterin gelişimi ile koçluk dönüşüm sürecinin temel aşamalarının hizalanarak bu ilkelerin sinematik temsiline söz konusu filmin imkân tanıdığı düşünülmektedir. Filmin seçilmesini bu çıkış noktalarına dayandıran çalışma, *Whiplash*'in (2014) sadece sinema ve koçluk alanlarını benzeştirmekle kalmayıp aynı zamanda bu iki alan arasındaki ince ayrımları da tartışmaya açan özgün bir anlatı sunduğu varsayımı üzerine inşa edilmektedir. Böylelikle çalışma için farklı anlamları birlikte sunarak filmin örtülü söylemlerini açığa kavuşturan ve metnin altına ilştirilmiş dili yakalayabilme amacı güden (Bazin, 1995, s. 27) görsel metin çözümlemesi yöntemine başvurulmasının uygun olduğu görülmektedir. Bu düşünceden hareketle koçluğun söz konusu filmle ilişkisini ortaya koyarak alanda daha önce benzeri yapılmamış olması nedeniyle bir boşluğu doldurmayı ve koçlukta yer alan kişisel dönüşüm prensiplerinin (farkındalık, hedef belirleme, aksiyon alma ve yolda kalma) sinematik anlatımda nasıl temsil edildiğine dair bir bakış sunmayı amaçlayan çalışmamız, koçluk prensipleri ve kişisel dönüşümü *Whiplash* (2014) özelinde tartışmakta ve sinemanın bu noktadaki temsil gücüne odaklanmaktadır.

Koçlukta Kişisel Dönüşüm ve Aşamaları

International Coaching Federation (ICF)'e göre koçluk (2025), bireylerin veya ekiplerin performanslarını artırmak ve potansiyellerini en üst düzeye çıkarmak için tasarlanmış, işbirlikçi, şu ana ve geleceğe odaklı bir süreçtir. Koçluk, bireyi karar vermeye zorlayan, harekete geçmek istediği ancak bir türlü geçemediği durumlara işaret eden, onu endişelendiren, öfkeliendiren, yetersiz hissettiren, kısacası bireyin kendinde sorun yaratan konularla ilgilidir. Bireyde mutsuzluk ve umutsuzluk oluşturan bu tarz konulara müdahale edip yeni bir düşünce tarzı, hareket, hayat standardı yaratma isteği koçluk süreciyle hedeflenir (Sutton & Crobach, 2022). Söz konusu süreçte koç sorular sorarak, farkındalık yaratarak ve aksiyon adımlarının belirlenmesine katkı sağlayarak danışanına destek olmaktadır.

Koçluk, bireyin potansiyelini maksimize etmesini ve hedefine ulaşmasını amaçlayan bir gelişim sürecidir. Bu sürecin merkezinde, bireyin kişisel gelişimi yer alır. Kişisel gelişim, bireyin kendini anlama, güçlü ve zayıf yönlerini fark etme, inanç ve değerlerini keşfetme, becerilerini geliştirme ve yaşam kalitesini artırma yolculuğu olarak tanımlanmaktadır (Whitmore, 2009; Grant & Palmer, 2002). Koçluk, bu kişisel gelişim yolculuğunda bireye rehberlik eden, farkındalığını artıran ve harekete geçmeyi teşvik eden yapılandırılmış bir diyalog sunmaktadır (Topçu, 2025). Temel koçluk prensipleri diye nitelenen bu diyalogda hedef belirleme, güçlü sorular sorma, aktif dinleme, sorumluluk alma ve aksiyona geçme odak olarak yer almaktadır (Gillie & Shackleton, 2009; Palmer, 2007).

Crabb (2011), temel koçluk prensiplerini kişisel gelişim ve dönüşümü sağlayan modellerle doğrudan ilişkilendirmekte ve bu prensipleri gelişim sürecini anlamlandırmada temel yapıtaşı olarak ele almaktadır. Bireyin dönüşümündeki itici güçlerin neler olduğunu ve bu gücü nasıl uygulanabilir hale getireceğini sorgulayan araştırmacı, farkındalık yaratma, somut hedefler belirleme, aksiyon alma ve süreklilik sağlama odağındaki süreçte bireyin kişisel gelişim aşamasını belirlemek ve buna uygun müdahaleler geliştirmek için koçluğun değerli araçlar sunduğunu yazmaktadır (Palmer, 2007: s.73; Crabb, 2011; Sutton & Crobach, 2022; Topçu, 2025).

Kişisel dönüşüm, bireyin düşünce, duygu ve davranış kalıplarında kalıcı ve anlamlı bir değişim yaşamasıdır (Whitmore, 2009). Bu süreç genellikle bir kriz, farkındalık anı veya belirli bir hedef doğrultusunda bilinçli bir çaba ile tetiklenebilir (CY Coaching Academy, 2024). Susan, Sabatine ve Brownell, *Professional Coaching: Principles and Practice* adlı çalışmalarında, koçlukta dönüşümün tetiklenme aşamalarını listelemektedir (2018, ss.37-56).

İlki, farkındalık aşamasıdır. Burada koç ve danışan ikili sürecine başlayan birey, koçun varlığı ile mevcut durumunu ve değişim ihtiyacını anlayarak belirsizliklerini ortadan kaldırma düşüncesinin birincil adımını oluşturmaktadır. Koçlukta farkındalık aşaması, bireyin kendini, karşılaştığı zorluğu ve mevcut düşünce kalıbının derinliğini keşfetmesine yardımcı olan içgörülerini tanımlayabilme ve kendinde bilmediği alanları görebilme becerisini içermektedir (Kagan, 1972, s.52). Dolayısıyla bu özfarkındalığın gelişimi pürüzsüz şekilde gerçekleşmez (Trapnell & Campbell, 1999). Bu süreç çoğunlukla varsayımlarına, duygularına ve inançlarına meydan okuyan bireyin, yeni bir bakış açısı kazanmasını teşvik etmektedir. Mevcut algılarını ortaya çıkarmak, durumlar ve sonuçlar hakkındaki düşüncelerini genişletmek ve benlik algılarının derinine inmek bu aşamanın zorlu temelini oluşturmaktadır (Susan, vd., 2018, s. 53).

Burada oturmuş bir bakış açısının bireyde meydana getirdiği algı ve anlam sınırlandırmalarının keşfi mümkün olmaktadır. Sınırlandırılmış bir bakış açısı ve algı söz konusuysa oluşacak duygunun önüne geçmek, duygu ortaya çıktıktan sonra düşünceleri bu duygulardan bağımsız değerlendirmek ve akışta olan bu düşünceler sonucu verilen kararı değiştirerek davranışı farklılaştırmak oldukça güçtür (CY Coaching Academy, 2024). Bu nedenle tüm bu zincirin çıktısı olan davranış değişimi ve kişisel dönüşüm ancak bu kademelerin farkındalığı ile oluşan bakış açısı ve algıda yaratılacak değişimlerle mümkündür. Bu yönüyle farkındalık, potansiyel gelişim alanlarının önünde duran zihinsel, fiziksel ve çevresel bariyerlerin görünür olmasıyla da ilgilidir (Roberts, 2024, s.84).

İkincisi, hedef belirleme aşamasıdır. Koçluk tanımları, kendi kendine öğrenmeye kıyasla doğrudan talimatı kolaylaştırıp kolaylaştırmadıklarına bağlı olarak yönlendirici olmayan bir yaklaşıma sahiptir. Hedef odaklı bu aşama, esas olarak bireyin hedefine daha iyi ulaşmak için kişilerarası ve kişi içi kaynağını düzenlemesine ve yönlendirmesine yardımcı olmakla ilgilidir (Hirtie, 2024, s.151). Farkındalık aşaması sonrasında bireyin isteği somut, ölçülebilir ve ulaşılabilir bir hedefe dönüştürülür. Hedef ifadelerinin açık ve mantıksal bir yapı veya çerçeve kullanılarak formüle edilmesi, etkili hedef belirlemenin temel bir gereksinimidir (Ogbeiw, 2017, s.125). SMART kriterlerinin basamaklandığı bu aşamada birey; hedefini netleştirir (Specific), somut göstergelerle ölçülebilirlik oluşturur (Measurable), yeteneklerini ve kaynaklarını gözeterek hedefe ulaşılabilirlik kriterlerini belirler (Achievable), hedefinin genel yaşam amacıyla, değerleriyle ve inançlarıyla hizalı olup olmadığına bakar (Relevant) ve son olarak hedefinin zamansal sınırlılığını saptar (Time bound) (Doran, 1981).

Hedef belirlerken bireyin gözetmesi gerektiği düşünülen nokta etki alanının boyutudur (CY Coaching Academy, 2024). Etki alanı bireyin temas edebileceği, koşulları değiştirmeye gücünün yeteceği ve hiç etki edemeyeceği alanları fark etmesi ile ilgilidir. Hedefini 'smart' hale getiren birey, etki alanında sadece kendi tercihleri ve eylemleri olduğunu fark ederek konuyu ele alış biçiminde farklılaşacaktır.

Aksiyon alma, kişisel dönüşümün tetiklenme aşamalarından üçüncüsüdür. Bireyin kişisel dönüşümünde kritik bir aşama olup, farkındalık geliştirme ve hedef belirleme evrelerini takip eden üçüncü aşama olarak tanımlanabilir. Bu aşama, bireyin içsel ve dışsal kaynaklarını dikkate alarak, daha önce farkına vardığı etki alanlarını stratejik biçimde uygulamaya koymasının ifadesidir. Aksiyon alma süreci, bireyin ulaşmak istediği hedefler doğrultusunda somut adımlar atmasını, bu doğrultuda planlı ve bilinçli bir şekilde hareket etmesini gerektirir (Susan, vd., 2018, s.38). Bu yönüyle aksiyon alma, bireyin düşünsel düzeyde tasarladığı farkındalıklarını, davranışsal düzeye taşıyarak sürdürülebilir bir değişim ve gelişim süreci başlatmasına temel oluşturmaktadır.

Bireyin farkındalık kazanması, dönüşüm süreci için birincil koşulu oluştursa da bu farkındalığın aksiyona geçirilmemesinin kişisel dönüşüm açısından sınırlı bir etki yaratacağı düşünülmektedir (Roberts, 2024, s.92; Hirtie, 2024, s.153). Dolayısıyla, aksiyon alma aşaması, bireyin kendine özgü potansiyelini gerçekleştirmesi ve belirlediği hedeflere ulaşabilmesi için dönüştürücü bir güç üstlenmektedir (Crabb, 2011). Aksiyona konulmamış bir farkındalık, bireyde ümit edilen değişimlerin gerçekleşmesine katkı sağlamaz. Bu nedenle, bireyin kişisel dönüşüm sürecinde aksiyon alma, dönüşümün etkili ölçüde tetiklenmesini sağlayan temel bir yapıtaşı olarak değerlendirilebilir.

Bireyin kişisel dönüşüm sürecinde başlattığı değişimi kalıcı hale getirme ve içselleştirme süreci ve sonuncu aşama yolda kalma/sürekliliğin ifadesidir. Farkındalık kazanmak, hedef belirlemek ve aksiyona geçmek dönüşümün tetikleyici adımları olsa da bu değişimlerin zamanla sönmemesi ve bireyin eski düşünce-davranış kalıplarına geri dönmemesi için sürekliliğin kazanılması gereklidir. Bu aşama, davranışın tekrar eden uygulamalarla pekiştirilmesini, bireyin yeni alışkanlıklar geliştirmesini ve bu alışkanlıkların yaşam tarzına hizalanmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla yolda kalma, dönüşümün geçici bir çaba olmaktan çıkıp bireyin yaşamında edindiği kalıcı bir yerin güvence altına alındığı alandır (Crabb, 2011; Roberts, 2024).

Yolda kalmayı mümkün kılan temel unsurlar arasında düzenli takip, içsel motivasyonun desteklenmesi ve kişinin değişim sürecine dair sorumluluk bilincinin gelişmesi yer almaktadır. Birey bu aşamada uygulamaya koyduğu eylemin sonuçlarını değerlendirir ve sürdürülebilirliği tehdit eden içsel/çevresel engelleri keşfetmeyi sürdürür (Susan, vd., 2018). Özellikle içsel dirençler, zamanla azalmış motivasyon ya da beklenen sonuçların gecikmesi gibi durumlarda koçluk süreci, bireyin amacına yeniden bağlanmasına destek sağlayarak devamlılığı güçlendirir (Hirtie, 2024). Ayrıca bu aşama, bireyin kendi gelişimini izleyebilmesi için özdeğerlendirme ve öğrenme reflekslerini kullanmasını teşvik eder (Whitmore, 2009).

Yolda kalmayı sağlama aşaması kişisel dönüşümün içselleşmesini ve bireyin yeni benliğini sahiplenmesini sağlamaktadır. Farkındalık, hedef ve aksiyon adımlarının ardından gelen bu aşama, dönüşümün son değil devam eden bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır. Birey artık yalnızca değişimi yaşayan değil, bu değişimi sürdüren ve yöneten bir konumdadır. Böylece yolda kalma, bireyin kendi potansiyelini uzun vadede gerçekleştirmesi ve gelişimini sürdürülebilir kılması adına kişisel dönüşüm döngüsünün vazgeçilmez bir parçası olarak konumlanır (CY Coaching Academy, 2024; Trapnell & Campbell, 1999).

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu çalışma, *Whiplash* (2014) filmini kişisel dönüşüm odaklı koçluk bakış açısıyla analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırmada görsel metin çözümlemesi yöntemine başvurulmaktadır. Film, koçluk kişisel dönüşüm prensiplerine dayandırılarak dört temel aşamada incelenmektedir: İlk farkındalık kazanma, ikincisi hedef belirleme, üçüncüsü aksiyon alma ve sonuncusu yolda kalma (süreklilik sağlama) aşamalarıdır. Her aşama için filmde kişisel dönüşüm süreçleri tespit edilmekte ve eşleştirilmekte, seçilen temsillerdeki sinematografik anlatım, koçluk dönüşüm deneyimini destekleyici araçlar olarak belirlenmektedir.

Sinemada Kişisel Dönüşüm ve Koçluk Aşamaları: *Whiplash* (2014) Filmi Örneği

Sinema, karakterlerin içsel ve dışsal yolculuklarını görsel ve işitsel öğeler aracılığıyla yapılandırarak aktaran birincil anlatı alanıdır (Topçu, 2022, s.430). Bu bağlamda, pek çok filmde ana karakterin bir koç figürüyle karşılaşması ya da kendi içsel rehberliğini keşfetmesi, koçluk sürecine özgü dinamiklerle benzerlik göstermektedir. Bu figürler, çoğunlukla karakterin kendi potansiyelini fark etmesini, karşılaştığı zorluklarla yüzleşmesini ve nihayetinde kişisel dönüşümünü tamamlamasını destekleyen rehberler olarak işlev görmektedir (Campbell, 2008). Bu çalışmanın temel amacı, bir sinema filmini koçluk bağlamında ele alarak, koçluk süreçlerinde öne çıkan dönüşüm aşamalarıyla sinemasal anlatı arasındaki tematik paralellikleri ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda, Damien Chazelle'in yönetmenliğini yaptığı Amerikan yapımı *Whiplash* (2014) filmi analiz edilmek üzere seçilmiştir. Böylelikle filmde sunulan temel mesaj ile koçlukta kişisel dönüşüm aşamaları arasındaki ilişkinin ortaya konulması hedeflenmektedir.

Whiplash, sanatsal mükemmeliyet arayışının birey üzerindeki psikolojik ve fiziksel yansımalarını irdeleyen dramatik bir fabulaya sahiptir. Film, seçkin bir müzik konservatuvarında eğitim alan genç baterist Andrew Neiman'ın, son derece disiplinli ve otoriter bir figür olan eğitmeni Terence Fletcher ile kurduğu gergin ve yoğun ilişki ekseninde şekillenmektedir. Fletcher'ın psikolojik sınırları aşındıran yaklaşımı, Andrew'in sanatsal gelişim sürecini etkilerken, bireysel kimliği ve dayanıklılığı üzerinde kalıcı etkiler de yaratmaktadır.

Whiplash, bireysel dönüşüm sürecini dramatik anlatı çerçevesinde kurgulamakla birlikte koçluk ilişkisine özgü yapısal dinamikleri metaforik düzlemde temsil eden bir örnek olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda, Andrew Neiman'ın gelişim süreci, koçlukta dönüşümün temel basamakları olarak kabul edilen farkındalık, hedef belirleme, aksiyon alma ve yolda kalma aşamalarıyla örtüşmektedir (Whitmore, 2009; Susan vd., 2018). Özellikle karakterler arası etkileşim, Andrew'in kendi potansiyelini keşfetmesi, karşılaştığı engellerle mücadele ederek aksiyona geçmesi ve bu süreci devam ettirme çabası bağlamında koçluk sürecinin dramatik bir temsili olarak değerlendirilmektedir. Bu düşünceden hareketle filmde öne çıkan unsurlar, ana karakter Andrew'e odaklanarak farklı söylemleri birlikte sunup metnin altına iliştilirilmiş dili yakalayabilme amacı güden görsel metin çözümlemesi yöntemiyle incelenmekte (Topçu, 2022, s. 411) ve anlatsal öğeler koçluk literatürü bağlamında ele alınmaktadır. İletişim araştırmalarında, nitel çalışma yöntemlerini keskin çizgilerle birbirinden ayırmanın imkânsız olduğu (Biryıldız, 2012, s.51) ve hemen hepsinin belli başlı unsurları bir araya getirerek yeni yöntemler ortaya koyduğu bilinmektedir (Neuman, 2007, s.119). Bu nedenle çalışma için farklı söylemleri birlikte sunarak filmin örtülü anlamlarını açığa kavuşturan ve metnin altına

iliştirilmiş dili yakalayabilme amacı güden (Bazin, 1995, s. 27) görsel metin çözümlemesi yöntemine başvurulmasının uygun olduğu düşünülmektedir. Çözümleme sürecinde, kişisel dönüşüm odaklı koçluk yaklaşımlarına dayalı kuramsal bir çerçeve benimsenmektedir.

Whiplash (2014) Filmi

Başrollerinde Miles Teller'ın genç baterist Andrew Neiman'ı, J.K. Simmons'ın ise disiplin odaklı orkestra şefi Terence Fletcher'ı canlandırdığı *Whiplash* (2014), filmografisi ve anlatısal ritmiyle dikkat çeken Amerikan yapımı dram filmidir. Film, 2015 yılında gerçekleştirilen 87. Akademi Ödülleri ve Oscar Ödülleri başta olmak üzere, farklı kategorilerde birçok uluslararası ödülün sahibi olmuştur.

Whiplash, müzik konservatuvarında öğrenim gören Andrew'in en iyisi olma hedefiyle çıktığı zorlu yolculuğu ve bu süreçte hem duygusal hem de fiziksel sınırlarını zorlayışını konu almaktadır. Filmde Fletcher karakterinin sunuluş biçimi ve Andrew üzerindeki etkisi tartışmalıdır (Eroğlu & Çevik, 2025, s.135). Fletcher, başta sevecen bir eğitimci izlenimi verir; Andrew'le ilk karşılaşmasında ona hayatıyla ilgili sorular sorarak sıcak ve ilgili bir tavır sergiler. Ancak kısa süre sonra, Andrew'in özel hayatına dair öğrendiklerini sınıf arkadaşları önünde kullanarak onu küçük düşürmeye başladığında bu olumlu izlenimin yerini yüzeysel olduğu anlaşılır. İzleyici, film boyunca Andrew ile eğitmeni Fletcher arasındaki ilişkinin, Andrew'in sanat yolculuğunda nasıl bir dönüşüm yarattığını adım adım izler.

Andrew'in, Fletcher'ın yönlendirmesiyle girdiği yoğun çaba süreci, aslında alışıldık anlamıyla öğretmen-öğrenci ilişkisinin ötesinde, güç dengesizliğine dayalı bir psikolojik mücadele alanı yarattığını düşündürmektedir. Andrew, baş davulcu olmak adına kendini fiziksel ve zihinsel olarak aşırı bir eforun içine sokar; bu süreçte kendi sınırlarını tamamen zorlar. Fletcher ise öğrencisini desteklemekten ziyade onu zorlama yoluyla dönüştürmeye hedefe teşvik etmektedir. Bu yönüyle *Whiplash*, yetenek, azim ve zorlama arasındaki sarkaçta Andrew'in hayalleri ve gerçekliği arasındaki derin bağı görünür kılmaktadır. Fletcher'a göre sanatçı, ancak sınırları zorladığında ve acı yoluyla dönüşüm yaşadığında ortaya çıkar. Ancak Fletcher'ın bu anlayışının Andrew üzerindeki yıkıcı etkisi tüm açıklığıyla mükemmelliğin bedelinin sorgulandığı bir tartışma alanı yaratmaktadır.

Çalışmanın bu ayağında *Whiplash* filmi, koçluk ilişkisinin metaforik temsili bağlamında ele alınmakta; Andrew'in dönüşüm yolculuğu nitel bir film çözümleme yöntemiyle incelenmektedir. Filmdeki anlatı unsurları koçluk kuramlarıyla ilişkilendirilerek değerlendirilmekte; bireysel gelişim sürecinin sinemasal temsili olarak belirlenen söz konusu film çok katmanlı bir yorumlamaya tabi tutulmaktadır.

BULGULAR: KİŞİSEL DÖNÜŞÜMÜN VE KOÇLUK PRENSİPLERİNİN WHIPLASH (2014) FİLMİNDEKİ KARŞILIĞI

Koçluk sürecinde bireyin kişisel dönüşüm yolculuğu farkındalıkla başlar. Farkındalık aşaması, bireyin mevcut durumunu, güçlü ve zayıf yönlerini, değerlerini ve hedeflerini samimiyetle değerlendirmeye başladığı, iç hesaplaşmalarını yaptığı kritik bir aşamadır (Roberts, 2024, ss. 84-86). Andrew, bu aşamayı özellikle filmdeki eğitmeni ile olan ilk etkileşimlerinden itibaren deneyimlemeye başlamaktadır. Andrew, filmin başında müzikte 'en başarılı' olma isteğiyle motive olan, başarıyı dışsal onayla tanımlayan genç bir öğrencidir. Onun için başarı, daha çok başkalarının beklentilerini karşılamakla ve hayranlık uyandırmakla ilişkilidir. Fletcher ile

tanışması, bu algıyı hem besler hem de sarsar. Fletcher'ın yönlendirmeleri ve zaman zaman sert, manipülatif tutumları nedeniyle Andrew kendi sınırlarıyla yüzleşmeye başlar. Bu yüzleşme süreci, onu sadece teknik anlamda değil, duygusal ve zihinsel düzeyde de bir dönüşüme sevk etmektedir.

Farkındalık aşaması, Andrew'in başta fark edemediği bazı gerçekleri açığa çıkarır: Mükemmel olma isteğinin temelinde var olan onaylanma ihtiyacı, değersizlik korkusu ve tanınır olma isteği. Fletcher'ın mücadeleye sevk eden öğretme anlayışı, Andrew'in bu içsel yapıları fark edip dışa vurmanın yolunu açmaktadır. Özellikle küçük düşürüldüğü, başarısız hissettirildiği ve kendi yeterliliğini sorguladığı sahneler, onun kendine dair eksik bıraktığı alanları geliştirmeye başladığı anlara işaret etmektedir. Bu farkındalık, Andrew'in sadece davul çalma becerileriyle değil, kendisiyle kurduğu ilişkiyle de yüzleşmesini sağlamaktadır. Kendi sınırlarını, motivasyon kaynaklarını ve kırılganlıklarını fark ettikçe daha derin bir içsel değişim sürecine girer. Koçluk perspektifinden bakıldığında, bu süreç Andrew'in dönüşümünün temelini oluşturan ilk aşamadır.

Koçluk sürecinin ikinci aşaması hedef belirleme, bireyin farkındalık sonrası ulaştığı farkındalıklar aydınlığında, ulaşmak istediği geleceği somutlaştırdığı alandır (Gillie & Shackleton, 2009; Roberts, 2024). Bu kısım, bireyin kendi değerleriyle uyumlu, ölçülebilir ve motive edici hedefler ortaya koyması açısından kritik önem taşımaktadır (Yılmaz & Demir, 2019). *Whiplash*'te Andrew, farkındalık sürecinde kendine ve motivasyon kaynaklarına dair çeşitli gerçeklerle yüzleştikten sonra, bu içsel çatışmaları aşmak ve kendini kanıtlamak için net bir hedef belirlemektedir: Dünyada yankı bulan efsanevi bir davulcu olmak. Andrew'in hedefi yalnızca başarılı bir müzisyen olmakla sınırlı değildir. O, adını caz tarihine yazdırmak, Charlie Parker gibi unutulmaz bir figüre dönüşmek istemektedir. Andrew'in Parker gibi olma arzusunun, filmde zaman zaman karşımıza çıkan ve duvarına astığı, hayranlıkla baktığı poster aracılığıyla simgesel bir motivasyon kaynağına dönüştüğü görülmektedir. Bu motivasyonla çıkış noktası aldığı hedefi, onun aksiyon planının ilk adımıdır. Ancak bu hedefin biçimlenmesinde bireysel tercihler kadar, Fletcher'ın yönlendirmeleri ve baskıcı tavırları da etkilidir. Dolayısıyla Andrew'in hedefi, yalnızca içsel bir yönelim değil dışsal bir meydan okumanın da ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Koçluk açısından bakıldığında Andrew'in hedef belirleme süreci, bazı yönleriyle riskli ve dengesiz bir yapıdadır. İdealize ettiği hedefi, üzerinde sürekli bir yetersizlik duygusu ve kendini kanıtlama baskısı oluşturmaktadır. Yine de bu hedef, onun tüm eylemlerini netleştirmesini sağlamaktadır. Andrew, sosyal ilişkilerinden feragat eder, sağlığını riske atar, zaman ve enerjisini yalnızca bu amaç için kullanır.

Bu durum, koçlukta sıkça karşılaşılan bir gerilim alanını görünür kılmaktadır: Ulaşılması amaçlanan hedef, bireyi geliştirebilir ama onu yok edebilir (Ogbeiwi, 2017; Eroğlu & Çevik, 2025). Nitekim, Andrew'in ilk kez Fletcher'ın orkestrasına katıldığı sahnede, Andrew'in potansiyelini keşfetme arzusunun belirginleştiği görülmektedir. Fletcher'ın dikkatini çekmek için duyduğu içsel motivasyon, onun farkındalık aşaması olarak suretlenmektedir. Kamera Andrew'in yüzüne yakın planla girer, gözlerindeki umut ve endişe iç içe geçmiştir. Sarı-mavi soğuk ışık dengesi, karakterin bilinmezliğe attığı adımı vurgularken bir koçluk yansıması olarak da karşımıza çıkmaktadır. Andrew'in bu noktada yaşadığı deneyim, koçluk sürecinde hedefin ulaşılabilir, sürdürülebilir ve bireyin bütünlüğünü koruyacak şekilde belirlenmesinin

önemini hatırlatır (Sutton & Crobach, 2022, s.44). Böylelikle Andrew, hedef belirleme aşamasında net bir yön tayin eder. Bu durum, motivasyonunu artırsa da onu zamanla bu hedefin biçimi ve bedeli üzerinde düşünmeye zorlayacak bir noktaya getirir. Bu süreç, onun sonraki aşamalarda hedefini yeniden anlamlandırmasına ve derinleştirmesine temel atmaktadır.

Koçluk sürecinde aksiyon alma aşaması, bireyin belirlediği hedef doğrultusunda somut adımlar atmaya başladığı, düşünsel farkındalığın davranışsal düzeye taşındığı üçüncü aşamadır. Bu aşama, bireyin motivasyonunu gerçek hayata yansıttığı, engellerle yüzleştirdiği ve gelişim için risk aldığı kritik bir süreçtir (Palmer, 2007, s.73). *Whiplash*'te Andrew'in kişisel dönüşümü, bu aşamada gözle görülür bir ivme kazanır.

Andrew, efsanevi bir caz davulcusu olma hedefini gerçekleştirmek için yaşamındaki şeyi bu amaca göre dizayn eder. Fletcher'in orkestrasına seçildikten sonra, tüm zamanını ve enerjisini yalnızca davul çalışmaya adar. Sosyal yaşamını, ailesiyle bağlarını ve romantik ilişkisini ikinci plana atar. Bu noktada Andrew'in eylemleri, hedefe ulaşmak uğruna hayatının diğer alanlarında ciddi fedakarlıklar yapma kararlılığını göstermektedir.

Bu aşamada Andrew'in attığı adımlar, klasik bir kararlılık örüntüsü göstermektedir. Fiziksel sınırlarını zorlayacak düzeyde çalışmak, tekrar tekrar başarısızlıkla karşılaşmasına rağmen vazgeçmemek, hatta sakatlanmasına rağmen performans göstermeyi sürdürmek bu kararlılığın somut göstergeleri olarak belirmektedir. Burada, aksiyon almanın koçluk literatüründeki bir başka yönünün dirençle baş etme ve süreklilik sağlama olduğuna dair vurguya da atıf vardır. Andrew, sadece hedefe doğru adım atmakla kalmaz aynı zamanda bu sürecin getirdiği zorlayıcı koşullara rağmen süreci sürdürme kararlılığı sergiler.

Bu aşama öte yandan Andrew'in kişisel bütünlüğüyle sınındığı noktaları da belirgin düzeyde açığa vurur. Fiziksel tükenmişlik, psikolojik baskı ve sosyal izolasyon gibi bedeller, eylemin yalnızca bir başarı aracı olmadığını, aynı zamanda bireysel denge ve anlam ile doğrudan ilişkili olduğunu da ortaya koymaktadır. Koçluk süreci açısından değerlendirildiğinde, bu durum hedefe bağlı aksiyonun, bireyin değerleri ve sınırlarıyla hizalı olması gerektiği gerçeğine işaret etmektedir.

Whiplash'te Andrew'in aksiyon süreci, hedef odaklı yoğun bir çaba, direniş ve özveri olarak suretlenir. Öte yandan bu süreç, başarıya ulaşmak uğruna hangi sınırların aşıldığını ve bu sınırların ötesine geçmenin bireyin kimliğini nasıl dönüştürdüğünü temsil etmektedir. Aksiyona geçmenin sadece bir ilerleme değil aynı zamanda bir bedel ve sorgulama alanı olduğu, Andrew'in yaşadığı deneyimle görünür hale gelmektedir.

Koçluk sürecinin son aşaması yolda kalma (süreklilik sağlama), bireyin yaşadığı deneyimlerden farkındalık kazandığı, bu farkındalığı içselleştirerek sürdürülebilir bir değişime dönüştürdüğü sürece karşılık gelmektedir (Hirtie, 2024). Bu aşama, bireyin sadece hedefe ulaşmasıyla değil, bu süreçte kendine dair neler öğrendiği ve bu öğrenmeleri nasıl kalıcı hale getirdiğiyle ilgilidir. Filmde Andrew'in dönüşüm yolculuğu tam da bu noktada derinlik kazanmaktadır.

Andrew, film boyunca yaşadığı zorluklar, hayal kırıklıkları, başarısızlıklar ve fiziksel sınırlarını zorlayan anlar dolayısıyla teknik beceri kazanmakla kalmaz. Kendi sınırlarını, güdülerini ve değerlerini yeniden tanımlar. Başlangıçta dışsal onayla beslenen mükemmel olma çabası, süreç

ilerledikçe yerini daha öznel bir öğrenmeye bırakır. Andrew, gerçek anlamda ne için müzik yaptığını ve bu yolda neyi feda etmeye hazır olduğunu sorgulamaya başlar. Filmin sonu, bu dönüşümün sembolik bir sunumudur. Fletcher'ın doğrudan yönlendirmesi dışında, Andrew sahnede kendi yorumunu ve kontrolünü ortaya koyarak müzikal bir inisiyatif alır. Bu, onun yalnızca teknik olarak değil, psikolojik ve sanatsal anlamda da bir eşiği aştığını gösterir. Bu performans, onun öğrendiği her şeyi sahneye taşıdığı ve artık süreci içselleştirdiği, öğrenmenin gerçekleştiği bir ana işaret eder.

Öğrenmenin ötesinde süreklilik sağlama, bireyin bu içsel kazanımları geçici bir başarıyla sınırlamayıp yaşamının geneline yayabilme demektir (Hirtie, 2024; Ergüven, 2020). Andrew'in finaldeki tavrı, dışsal baskılardan bağımsız bir özgüvenle hareket etmesi, onun dönüşümünün sürdürülebilir olduğuna işaret etmektedir. Artık sadece Fletcher'ın gözünde değil, kendi gözünde de yetkin olabilmek için uğraşan biridir. Andrew, zorlu ve kimi zaman travmatik deneyimlerden geçerek, koçluk sürecinin sonunda öz yönetim, içsel motivasyon ve anlamlı başarı gibi nitelikleri içselleştirir. Bu noktada başarı artık sadece bir sonuç değil, sürdürülebilir bir varoluş biçimine dönüşmüştür (Eroğlu & Çevik, 2025).

TARTIŞMA VE SONUÇ

Sinemada olduğu gibi koçlukta da farklı ortamlar ortaya çıkabilir. Bu ortamlar, içsel ve dışsal mekanları işaret edebilir ve bireyin hareketsizlik ya da belirsizlik içinde olduğu ama farkındalık kazandıkça potansiyelini dışına vurduğu alanları işaret etmektedir. Koçlukta bireysel dönüşüm süreci, bu bağlantısız ve dağınık gibi görünen içsel alanları bütünleştirerek bireyin kendi anlamını yeniden kurmasına temel atmaktadır. Bu yönüyle koçluk, tıpkı zaman-imgenin yarattığı birey-özel ayrımının kaybı gibi, danışanın iç dünyasındaki rol çatışmalarını da çözümlenebilir hale getirmektedir (Cantaş, 2023, s. 103). Sinemadaki anlatının parçalanmış yapısı, koçlukta bireyin yüzleştiği içsel karmaşayı hatırlatmaktadır. Ancak bu karmaşa, koçluk sürecinde bireyin kendi eylemsizliğini tanımasına ve nihayetinde dönüşüm için adım atmasına zemin oluşturmaktadır. *Whiplash* bunun tipik bir sinemasal bir örneğini sunmaktadır. Filmin genelinin bize verdiği mesaj *sorumluluk ve öz-yönetim* temasının koçluk ilkeleriyle örtüştüğüdür. Ana karakter Andrew, süreç boyunca kendi kararlarını almakta, bedel ödemekte ve kişisel motivasyonunu yeniden inşa etmektedir. Bu yönüyle klasik bir film anlatısının olay örgüsüne katılan *Whiplash*, koçlukta aksiyon alma ve bireyin kendi gelişim sürecini sahiplenmesi prensiplerini somut biçimde temsil etme bakımından koçluk ve sinema ilişkisindeki birincil ortak payda olarak konumlanmaktadır.

Whiplash filmiyle koçluk dönüşüm aşamalarını ilişkilendiren bu çözümleme, sinema alanında kişisel dönüşüm temalı anlatıların yalnızca psikolojik ya da dramatik boyutlarıyla değil, sistematik bir koçluk perspektifiyle de okunabileceğini ortaya koyarak farklı alanlar arası bir görüş sunmaktadır. Filmdeki karakter dönüşümü koçluk sürecinin aşamaları olan farkındalık, hedef belirleme, aksiyon alma ve yolda kalma üzerinden okunduğunda, sinemadaki karakter dönüşümünün rastlantısal değil, bilinçli ve yapılandırılmış bir süreç olarak kurgulandığı düşüncesi güçlenmektedir. Bu düşünce, sinema çalışmalarında karakter analizlerini sadece anlatı çözümlemelerine indirgemekten öteye taşıyıp gelişim psikolojisi, davranış bilimleri ve koçluk gibi alanlarla bütüncül biçimde ilişkilendirme alanını açmaktadır.

Whiplash, bu dönüşümün zorlu, sancılı ve çok boyutlu doğasını ortaya koyan güçlü bir örnek sunar. Andrew'in hikayesi, koçluk sürecinin temel aşamaları olan farkındalık, hedef belirleme,

aksiyon alma ve yolda kalma çerçevesinden okunduğunda, bireysel gelişimin yalnızca doğrusal bir ilerleme değil, aynı zamanda kırılmalar, içsel çatışmalar ve yeniden yapılanmalarla iç içe geçmiş bir yolculuk olduğu anlaşılmaktadır. Koçluk sürecinde olduğu gibi birçok filmde de karakterler belirli bir hedefe ulaşmak üzere yola çıkmaktadır. Andrew'in hedefi, bir sanatçı olarak zirveye çıkmaktır. Ancak bu hedef, sadece teknik beceri gerektirmez; onun kendine dair farkındalığını artırmasını, içsel engelleriyle yüzleşmesini ve bu doğrultuda adım adım eyleme geçmesi gerektiğini hatırlatır. *Whiplash*, bu süreci detaylı biçimde ortaya koymaktadır.

Filmde Andrew, kendisiyle ilgili farkındalık kazandıkça, bu farkındalığı somut hedeflere dönüştürmektedir. Hedefine ulaşmak için aksiyon planları oluşturmakta, deneme-yanılma süreçlerinden geçer ve korku, özgüven eksikliği gibi içsel duyguları ile Fletcher'ın baskısı, rekabet ortamı gibi dışsal engelleri aşmak için mücadeleye girişmektedir. Bu noktada film, koçluğun danışana nasıl farkındalık kazandırdığına, strateji oluşturmaya nasıl katkı sağladığına ve sorumluluk alma kapasitesini nasıl geliştirdiğine dair güçlü temsiller sunmaktadır. Süreç boyunca Andrew'in sadece beceri geliştirdiğini görmeyiz; aynı zamanda kendi kararlarının ve eylemlerinin sorumluluğunu da üstlendiğini öğrendiğine tanık oluruz. Böylelikle, *Whiplash* ve koçluk süreci arasında dikkat çeken ilk benzerliğin *içsel yolculuk* temasında ortaya çıktığını görmekteyiz. Hem koçluk hem de film anlatısı, bireyin kendi iç dünyasında derinleşmesini, engellerle yüzleşmesini ve anlamlı hedefler belirlemesini esas almaktadır (Whitmore, 2009; Susan vd., 2018; Campbell, 2008). Andrew'in kendini keşfetme süreci, koçlukta yer alan farkındalık aşamasına doğrudan karşılık gelmektedir. Koçluk bakış açısı ve filmin olay örgüsünün bu yönüyle tamamen örtüştüğü görülmektedir.

Koçluk bakış açısı ve *Whiplash*'i ortak paydada buluşturan diğer önemli nokta, *zorluğun ve mücadelenin gelişim aracı olarak* tasvir edilmesidir. Koçlukta bireyin gelişimi genellikle konfor alanının dışına çıkılarak ve zorlanma ya da kırılma anlarıyla sağlanmaktadır (Roberts, 2024; Topçu, 2025). Filmde de benzer şekilde Andrew'in sanatsal gelişimi acı verici sınanmalarla ilerlemektedir. Fletcher karakteri, geleneksel bir koç figürü gibi görünmese de Andrew'in potansiyelini açığa çıkaran zorlayıcı dış etken görevini üstlenmektedir. Bu zorluk, Andrew'in ilk aşamada hem kendi arzularıyla hem de çevresinin beklentileriyle yüzleşerek hedef belirleme aşamasını başlatmasına öncü olmaktadır. Müzik tarihine geçme odağındaki hedefi doğrultusunda harekete geçen Andrew, yaşamını bu amaç ekseninde yeniden dizayn etmektedir. Bedensel sınırlarını aşması, sosyal izolasyon yaşaması ve kendini tekrar tekrar zorlaması, hedefin onun yaşamını nasıl yönettiğini ispatlar niteliktedir. Öte yandan dönüşümün yalnızca hedefe ulaşmakla tamamlanmadığını da vurgulayan Andrew, yalnızca dışsal başarıya değil, içsel liderliğe ulaşmış olmanın da bir göstergesini elinde tutmaktadır. Böylelikle sürekliliğe geçiş sağlanmakta ve Andrew'in sanatsal ve kişisel dönüşümü artık sürdürülebilir bir niteliğe kavuşmaktadır. Tüm bu göstergeler ışığında *Whiplash*, bir öğretmen-öğrenci ilişkisinden çok, zorlayıcı bir koçluk pratiği üzerinden şekillenen dönüşümün temsiline dönüşmüş görünmektedir. Film, izleyiciye başarı ve dönüşümün bedeline, yöntemine ve anlamına dair çelişkilerle yüzleşme alanı açarken; koçluk sürecinin yalnızca motive eden değil, aynı zamanda dönüştüren, sorgulatan ve derinleştiren bir yapısı olduğunu güçlü bir temsille ortaya koymaktadır.

Dönüşüm aşamaları ve koçluk prensipleri penceresinden bakıldığında *Whiplash*'in koçluğun tüm ilkelerine tam anlamıyla katılmadığı ve her iki alanın birbirini dışlayan yönlerinin varlığı

da ayrıca dikkat çeken bir bulgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dikkate değer ilk ayırım ilişki dinamiği üzerinde görünür olmaktadır. Koçluk süreci güven, destek ve yargısızlık ilkelerine dayanmaktadır (Gillie & Shackleton, 2009; Kholilia, 2025). Ancak *Whiplash*'te Fletcher'ın Andrew'e davranışı son derece baskıcı, manipülatif ve travmatik bir tarzla ilerlemektedir. Bu durum, koçluğun etik ilkeleriyle açıkça çelişen bir yapı oluşturmaktadır. Dolayısıyla ana karakter her ne kadar dönüşüm yaşasa da bu sürecin etik geçerliliği tartışmaya açık bir alan açmaktadır.

Öte yandan, duygusal güvenlik açısından da koçluk ve sinema alanları arasında önemli bir fark bulunmaktadır. Koçluk sürecinde bireyin duygusal olarak güvende hissetmesi esastır. Oysa filmde Andrew'in dönüşüm yolculuğu, psikolojik sınırlarını zorlayan ve kimi zaman yıkıma uğratan anlarla şekillenmektedir. Bu durum, dönüşümün yöntemi ve bedeli açısından temel bir ayrımı işaret etmektedir.

Motivasyon kaynağının keşfinin de koçluk ve *Whiplash* ilişkisinde belirgin bir fark yarattığı görülmektedir. Koçluk, bireyin içsel motivasyonunu keşfetmesini ve bu doğrultuda ilerlemesini teşvik ederken *Whiplash*'te Andrew'in motivasyonu sıklıkla dışsal baskılarla, özellikle Fletcher'ın otoritesiyle tetiklenmektedir. Bu da karakterin gelişimini, içsel bir yönelimden çok dışsal çatışmalar üzerinden sürdürmesine neden olmaktadır.

Koçluk süreçlerini tanımlamalarının bağlamlarının sınırlarının dışına taşıyıp sinema anlatısı biçimleriyle de temsil edilebileceğini göstermesi bakımından *Whiplash*, koçluk kavramlarını görünür kılan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle sinema, hem bireyin içsel yolculuğuna tanıklık eden bir araç hem de dönüşüm teorilerinin sahnelendiği yaratıcı bir alan olarak yeniden düşünülmektedir. Çalışmamız, sinemaya dair genel tanımlamanın ötesinde, bir filmin bireysel dönüşüm süreçlerine derinlemesine alan açan güçlü bir alan olduğunu Andrew'in dört aşamayı başarıyla geçerek yeniden yapılanması örneğini sunarak düşündürmektedir. Koçluk dönüşüm süreçleri ve prensipleri, karakterlerin içsel ve dışsal yolculuklarında somutlaştırılabilir. Filmler, hedef belirleme, farkındalık yaratma, engellerle başa çıkma ve aksiyon adımları oluşturma gibi koçluğun temel unsurlarını görsel ve duygusal bir dille sunarak izleyicilere ilham verebilir ve kendi kişisel dönüşüm yolculukları için değerli öğütler sunabilir.

KAYNAKÇA

- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Biryıldız, E. (2002). *Örneklerle Türk Filmi Eleştirisi* (N. Özön, Çev.). İstanbul: Beta Yayınları.
- Campbell, J. (2008). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. Kabcı Yayınevi.
- Cantaş, A. (2023). Minör Sinemada Kadın-Oluş ve Hayaletler Filmi. *Ankara Üniversitesi İlel Dergisi*, 10(2), 97-124. <https://doi.org/10.24955/ilef.1383418>
- Chazelle, D. (2019). *Whiplash* [Film]. ABD: Sierra/Affinity Bold Films Blumhouse Productions Right of Way Films.
- Crabb, S. (2011). The use of coaching principles to foster employee engagement. *Coaching Psychologist*, 7(1).
- CY Coaching Academy. (2024). *Coach presence. Modül 2 – Profesyonel Koçluk Programı*. Gestalt Coaching. *OD Practitioner*, 1(38), 50-55.

- Doran, G. T. (1981). There's a S.M.A.R.T. way to write management's goals and objectives. *Management Review*, 70(11), 35–36.
- Ergüven, A. (2020). Sinemada karakter gelişimi ve psikolojik dönüşümün analizi. *Psikoloji ve Sinema Dergisi*, 12(3), 45–62.
- Eroğul, N., & Çevik, M. (2025). Sinematerapi ile felsefi danışmanlık: "Whiplash filmi örneği"nde Nietzsche ve ruhsal güçlenme. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (40), 127–153. <https://doi.org/10.53844/flsf.1630542>
- Gallwey, W. T. (2000). *The inner game of work*. Random House.
- Gillie, M., & Shackleton, M. (2009). Gestalt coaching or gestalt therapy: Ethical and professional considerations on entering the emotional world of the coaching client. *The Gestalt Journal*, 32(1), 173.
- Hirtie, D. (2024). Exploring communication practices in life coaching: A qualitative study. *International Journal of Evidence Based Coaching and Mentoring*, (S18), 150–166. <https://doi.org/10.24384/hebv-ht84>
- International Coaching Federation (ICF). (2025). *ICF tanımı ve ICF core competencies*. <https://coachingfederation.org/> (Erişim tarihi: 20 Haziran 2025)
- Kagan, J. (1972). Motives and development. *Journal of Personality and Social Psychology*, 22(1), 51–56.
- Kholilia, A. N. (2025). *Reinforcement and punishment depicted on the main character in the Whiplash movie: A behavioral analysis* (Doktora tezi, Universitas Islam Sultan Agung Semarang).
- Neuman, L. W. (2007). Toplumsal araştırma yöntemleri: Nicel ve nitel yaklaşımlar. İstanbul: Yayın Odası Yayınları.
- Ogbeiwi, O. (2017). Why written objectives need to be really SMART. *British Journal of Healthcare Management*, 23(7), 324–336.
- Palmer, S. (2007). Practice: A model suitable for coaching, counselling, psychotherapy and stress management. *The Coaching Psychologist*, 3(2), 71–77.
- Paniagua Fiol, A. (2020). *Whiplash (2014): Work ethic and limitations in the American dream*.
- Ramdani, L. A. M., Nuriadi, N., & Fitriana, E. (2023). An analysis of conflict of the main character in *Whiplash* movie by Damien Chazelle. *Jurnal Ilmiah Profesi Pendidikan*, 8(4), 2064–2070.
- Roberts, J. (2024). Coaching with the heart in mind: The varying levels of emotional engagement. *International Journal of Evidence Based Coaching and Mentoring*, (S18), 83–100. <https://doi.org/10.24384/mx2k-js64>
- Silvana, M. (2016). *Personality structure of Andrew Neiman in Whiplash (2014) film* (Lisans tezi).
- English, S., Sabatine, J. M., & Brownell, P. (2018). *Professional coaching: Principles and practice*. Springer Publishing Company.
- Sutton, A., & Crobach, C. (2022). Improving self-awareness and engagement through group coaching. *International Journal of Evidence Based Coaching and Mentoring*, 20(1), 35–49. <https://doi.org/10.24384/dqtf-9x16>
- Topçu, Ç. (2022). Sinemasal diyalektik ve melez anlatı bağlamında *İçimdeki Yangın*. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 9(2), 408–433. <https://doi.org/10.24955/ilef.1031679>
- Topçu, Ç. (2025). Emotional literacy and coaching presence. In *Coaching in communication research* (ss. 1–10). IGI Global Scientific Publishing.

- Trapnell, P. D., & Campbell, J. D. (1999). Private self-consciousness and the five-factor model of personality: Distinguishing rumination from reflection. *Journal of Personality and Social Psychology*, 76(2), 284–304. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.76.2.284>
- Whitmore, J. (2009). *Coaching for performance: GROWing people, teams, and organizations from good to great*. Nicholas Brealey Publishing.
- Yılmaz, S., & Demir, E. (2019). Koçluk yaklaşımının bireysel gelişim üzerindeki etkileri: Bir literatür taraması. *Yönetim ve Organizasyon Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 112–130.

EXTENDED ABSTRACT

This study explores the thematic and structural parallels between character-driven narratives in cinema and coaching processes, focusing on the concept of personal transformation. Cinema is not only an aesthetic medium but also a powerful tool that renders individuals' internal journeys visible. Coaching, on the other hand, is defined as a structured process that supports individuals in uncovering their potential, setting goals, and progressing toward personal change. Within this framework, significant connections can be drawn between character development in film and the core phases of coaching—awareness, goal-setting, taking action, and maintaining progress.

At the center of this research lies Damien Chazelle's *Whiplash* (2014), a film that strikingly portrays the complex, painful, and multilayered nature of personal transformation. When the protagonist Andrew's transformation is examined through the lens of coaching, it becomes clear that character development in cinema need not be perceived as random or purely dramatic, but rather as a deliberate and structured journey. This perspective offers a new interdisciplinary approach that integrates narrative analysis in cinema with concepts from developmental psychology, behavioral sciences, and coaching.

Throughout the film, Andrew undergoes a series of internal and external conflicts that compel him to gain self-awareness, define his goals, and build action plans. While Fletcher does not represent a traditional coach figure, his authoritarian and pressuring style functions as an external trigger that draws out Andrew's hidden potential. Andrew's physical endurance, social isolation, and repeated self-challenges demonstrate that his transformation is not only artistic but also a journey toward internal leadership. At this point, *Whiplash* aligns closely with the coaching principle of sustainability, where personal change becomes lasting and meaningful.

Another significant contribution of this study lies in its ability to highlight the distinctions between coaching and cinematic representation. While coaching is grounded in trust, non-judgment, and emotional safety, the film portrays a dynamic filled with manipulation, psychological pressure, and ethical ambiguity. Furthermore, whereas coaching emphasizes intrinsic motivation, Andrew's drive is primarily fueled by external pressure and authoritative dominance. In this way, the film offers a contested representation of coaching principles—achieving transformation, yet at the cost of violating its ethical foundations.

Through visual text analysis, this study reveals *Whiplash* as not merely a classic teacher-student narrative, but as a cinematic portrayal of an intense, even extreme, coaching practice. The film challenges the viewer to reflect on the price, methods, and meaning of success and transformation. In doing so, it demonstrates how coaching principles—when conveyed through visual and emotional storytelling—can offer not only inspiration but also guidance for the viewer's own personal development journey.

In conclusion, *Whiplash* provides a unique example of how the stages of coaching-based transformation can be represented through cinematic narrative. This suggests that cinema can be reimagined not just as a passive storytelling medium, but as an active space where developmental theories are performed and made visible. By examining how coaching principles materialize through the inner and outer journeys of film characters, this study positions cinema as a meaningful tool for exploring and understanding the process of personal growth.

TASARIM TABANLI EĞİTİMDE LAZER KESME VE KAZIMA TEKNOLOJİLERİNİN YARATICI VE TEKNİK SÜREÇLERE ETKİSİ

THE IMPACT OF LASER CUTTING AND ENGRAVING TECHNOLOGIES ON CREATIVE AND TECHNICAL PROCESSES IN DESIGN-BASED EDUCATION

Mustafa Ümit İŞBECEREN^{1*}



¹ Öğr. Grv., Afyon Kocatepe Üniversitesi
Afyon Meslek Yüksekokulu,
Afyonkarahisar, Türkiye
e-posta/e-mail:
muisbeceren@aku.edu.tr
0000-0001-9075-0996

*** Sorumlu Yazar / Corresponding Author:** Mustafa Ümit İŞBECEREN

Atıf/Citation: İşbeceren, M. Ü., (2025) Tasarım Tabanlı Eğitimde Lazer Kesme ve Kazıma Teknolojilerinin Yaratıcı ve Teknik Süreçlere Etkisi. *KOSTİD*, 1(1), 15-27.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Peer-review: Externally peer-reviewed.

Özet

Bu çalışma, tasarım odaklı eğitim alanlarında lazer kesme ve kazıma teknolojilerinin yaratıcı ve teknik süreçler üzerindeki kullanımını ele almaktadır. Teknolojik gelişmelerle birlikte tasarım süreci dijital ortama taşınmış; üç boyutlu modelleme ve sanal üretim araçları eğitimde daha sık kullanılmaya başlanmıştır. Ancak fiziksel üretim ve materyalle çalışma deneyimi, hâlâ önemli bir öğrenme aracı olmayı sürdürmektedir. Lazer kesme ve kazıma makineleri, öğrencilerin yaratıcı düşünme becerilerini geliştirmelerine ve teknik uygulamalara daha kolay erişmelerine katkı sağlayan araçlar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda çalışmada, söz konusu makinelerin eğitim sürecindeki yeri, kullanıcı deneyimleri, sağladığı imkânlar ve karşılaşılan bazı zorluklar genel hatlarıyla incelenmiştir. Ayrıca lazer kesme ve kazıma teknolojilerinin sunduğu çeşitli olanaklar ve sınırlılıklar değerlendirilerek, bu araçların tasarım temelli eğitimdeki rolü üzerine bir perspektif sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Lazer Kesme, Lazer Kazıma, Tasarım Eğitimi, Dijital Üretim, Yenilikçi Tasarım

Abstract

This study explores the use of laser cutting and engraving technologies in design-oriented educational contexts, focusing on their role in creative and technical processes. With technological advancements, the design process has increasingly shifted into digital environments, and tools such as 3D modeling and virtual production have become more common in educational settings. However, physical production and hands-on material experience still remain important components of learning. Laser cutting and engraving machines are among the tools that support students in developing creative thinking skills and gaining easier access to technical applications. In this context, the study examines the role of these machines in the educational process, user experiences, the opportunities they offer, and some of the challenges encountered. Furthermore, the study provides an overview of the advantages and limitations of laser technologies and reflects on their place in design-based education.

Keywords: Laser Cutting, Laser Engraving, Design Education, Digital Fabrication, Innovative Design

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Conflict of interest: The authors declared that they have no conflict of interest.

Geliş tarihi/Received:

17.06.2025

Kabul tarihi/Accepted:

30.07.2025

GİRİŞ

Tasarım süreci, başlangıçtan sonuca kadar farklı yöntemlerle gerçekleştirilebilir ve günümüz teknolojisi sayesinde üç boyutlu modelleme olanaklarıyla zenginleştirilmektedir. Tasarımlara malzeme, doku ve ışık gibi öğeler eklenerek sanal ortamda üretim simülasyonları yapılabilmektedir. Ancak tasarımların üretilebilirliği ve uygulanabilirliği genellikle fiziki üretim veya deneyim yoluyla test edilmektedir. Özellikle detaylı ve karmaşık tasarımlar, mukavemet testleri, doğru malzeme seçimi ve maliyet analizleri gibi araştırma-geliştirme faaliyetlerini gerektirebilir. Bu nedenle, tasarımcıların deneyimlerine rağmen fiziki üretim süreci önemli bir aşama olmaya devam etmektedir (İşbeceren ve Okuyucu, 2024).

Günümüz teknolojik yenilikleri, eğitim sistemlerinin de yeniden şekillenmesine neden olmuş ve dijital araçların eğitime entegrasyonu kaçınılmaz hale gelmiştir. İç mimarlık ve çevre tasarımı, iç mekân tasarımı, sanat ve tasarım, endüstriyel tasarım, mobilya ve dekorasyon, ağaçlıları gibi alanların hem öğretim yöntemlerinde hem de öğrenci projelerinde büyük değişikliklere yol açmıştır. Lazer kesim makineleri, bu teknolojik dönüşümün önemli bir parçası olarak, öğrencilere yaratıcı süreçlerde ve teknik bilgi kazanımında yeni olanaklar sunmaktadır.

Geleneksel el işçiliği yöntemlerinin yerini giderek dijital ve otomatik sistemlere bırakması, tasarım tabanlı eğitimde önemli dönüşümlere yol açmıştır. Lazer kesme ve kazıma teknolojileri, karmaşık ve detaylı projelerin kısa sürede ve yüksek hassasiyetle gerçekleştirilmesine imkân tanımaktadır. Bu teknolojiler, sadece projelerin uygulanabilirliğini artırmakla kalmayıp, aynı zamanda öğrencilere malzeme bilgisi, yaratıcı tasarım süreçleri ve teknik becerilerin gelişiminde kapsamlı bir deneyim sunmaktadır.

Tasarım süreçlerinde teknolojinin gelişimiyle birlikte, üç boyutlu modelleme ve dijital üretim teknikleri eğitim ortamlarına entegre edilmiştir. Bu dönüşüm, tasarımın üretilebilirliğini ve uygulanabilirliğini artırırken, öğrencilerin yaratıcı ve teknik becerilerinin gelişimini desteklemektedir. Lazer kesme ve kazıma teknolojileri, özellikle karmaşık ve detaylı projelerin kısa sürede, yüksek hassasiyetle üretilmesini mümkün kılarak, tasarım tabanlı eğitimde önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, teknolojinin eğitim süreçlerine entegrasyonu, öğrencilere yeni öğrenme ve üretim olanakları sunmaktadır.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Literatüre bakıldığında, lazer makinesi ile çok sayıda çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Ancak lazer makinesinin iç mimarlık ve çevre tasarımı eğitimine katkısı ile ilgili sınırlı çalışmalar bulunmaktadır. Canpolat (2023), ahşap taş baskının geleneksel bir teknik olduğunu, teknolojinin ilerlemesiyle CNC ve lazer kesim gibi yöntemlerin daha hızlı ve verimli uygulamalar sunduğunu belirtmiştir. CNC kesim geniş tasarım özgürlüğü sağlarken, lazer kesim hassas ve hızlı sonuçlar vermektedir. Bu teknolojilerin ahşap taş baskının modern uygulamalarını geliştirdiğini vurgulamıştır. Köle ve arkadaşları (2023), düşük bütçeli bir karbondioksit (CO₂) lazer makinesinin tasarımı ve üretimini detaylandırmış; bu makinenin kauçuk, ahşap ve plastik malzemelerde markalama, kazıma ve kesme işlemleri için uygun olduğunu ve eğitimde lisans düzeyinde kullanıldığını ifade etmiştir. Özdağoğlu (2013), lazer kesim makinelerinin çalışma hassasiyeti, kesim hızı, konumlama hızı gibi teknik kriterler üzerinden Promethee yöntemi ile değerlendirilmesini yapmıştır. Açık ve arkadaşları (2023),

farklı yerli ahşap türlerinin CNC lazerle işlenebilme performanslarını incelemiş ve malzeme özelliklerinin lazer işlem performansını etkilediğini göstermiştir. Bal ve arkadaşları (2019), iç mekânlarda kullanılan ahşap zemin döşeme malzemelerinin tercih sebepleri ve özelliklerini karşılaştırmalı olarak araştırmıştır. Rzazade (2018), teknolojik yeniliklerin mimarlık eğitimine etkilerini ve mekânsal gereksinimleri değerlendirmiştir; Bilgisayar Destekli Tasarım ve Üretim teknolojilerinin kullanımının eğitim mekânlarında esneklik ve iş birliğini artırdığını belirtmiştir. Akpınarlı ve Seçim (2018), geleneksel dantel motiflerinin lazer kesimle tekstil ürünlerine aktarılmasını inceleyerek kültürel değerlerin modern üretimle buluşmasını araştırmıştır. Aytepe (2015), seramik sanatı ve lazer aşındırma teknolojisinin disiplinler arası uygulamalarını ele almış, çeşitli malzemeler üzerindeki etkilerini analiz etmiştir. Özalp ve arkadaşları (2006), lazerle ahşap oyma ve süsleme işlemlerini uygulamalı olarak göstermiştir. Okuyucu ve İşbeceren (2023) ise pandemi sonrası sosyal mesafeye uygun oturma elemanlarının lazer kesimle prototip üretimini ve müşteri tercihlerine etkisini incelemiştir.

Bu çalışmanın amacı, tasarım tabanlı eğitimde lazer kesme ve kazıma makinelerinin kullanımının avantajlarını, dezavantajlarını ortaya koymaktır. Lazer kesme ve kazıma makinelerinin kullanımının öğrencilere sağladığı yaratıcı ve teknik olanaklar, eğitim sürecine yaptığı katkılar ve karşılaşılan zorluklar çalışma kapsamında ele alınacaktır. Ayrıca, çalışmada lazer teknolojilerinin tasarım ve üretim süreçlerindeki rolü değerlendirilecek, eğitimciler ve öğrencilerin bu teknolojileri daha etkin kullanabilmeleri için stratejilerin geliştirilmesi önerilecektir. Böylece, lazer kesme ve kazıma teknolojilerinin tasarım tabanlı eğitimde daha verimli ve etkili uygulanmasına katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

Lazer Kesme ve Kazıma Makinesi

Lazer kesim ve kazıma makineleri, çeşitli malzemelerin kesilmesi ve yüzeylerine kazıma yapılması için kullanılan önemli araçlardır. Bu makineler, özellikle tasarım eğitimi veren okullarda yaygın olarak kullanılmaktadır. Genellikle 100-180 watt aralığında Co2 cam tüplü lazer kesim makineleri tercih edilmektedir. Bu makineler, iki boyutlu bilgisayar destekli çizim (CAD) programlarında tasarlanan çizimleri, lazer ışınlarını kullanarak malzemeler üzerinde uygulayabilirler. Bu tür makineler şu şekilde tanımlanabilir: Lazer kesim ve kazıma makineleri, ahşap, pleksi, karton, kumaş, strafor gibi çeşitli malzemeleri hassas bir şekilde kesebilir ve ahşap, pleksi, boyalı metal, mermer gibi yüzeylerde kazıma veya markalama işlemleri gerçekleştirebilir. Bu işlemler, bilgisayar destekli çizimlerle (CAD) gerçekleştirilir ve lazer ışınları kullanılarak malzemenin istenilen şekilde işlenmesini sağlar. Lazer kesim makineleri, tasarım özgürlüğü sunarken, eğitim ve öğretim süreçlerinde de büyük kolaylıklar sağlamaktadır (Görsel 1).



Görsel 1: Lazer kesme ve kazıma makinesi örneği (www.modlazer.com.tr)

Lazer Kesim Teknolojisi ile Geleneksel Üretim Yöntemlerinin Karşılaştırılması

Tasarım ve üretim süreçlerinde dijital teknolojilerin yaygınlaşması, geleneksel yöntemlerle karşılaştırıldığında önemli farklılıkları beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda lazer kesim ve kazıma makineleri, üretim sürecine hız, hassasiyet ve tekrarlanabilirlik gibi açılardan önemli katkılar sunmaktadır. Geleneksel yöntemlerde kullanılan testere, matkap, oyma kalemi gibi el aletleriyle yapılan işlemler, büyük ölçüde kullanıcı becerisine bağlıdır ve bu durum üretimde zaman kaybına ve istenmeyen sonuçlara yol açabilmektedir.

Lazer kesim makineleri ise bilgisayar destekli çizimlerle (CAD) entegre çalışarak karmaşık formların dahi kısa sürede ve yüksek doğrulukla işlenmesini mümkün kılmaktadır. Bu sayede, özellikle eğitim ortamlarında ve prototip üretim süreçlerinde daha hızlı ve verimli sonuçlar elde edilebilmektedir. Aynı zamanda malzeme israfı minimuma indirilmekte ve üretim süreci daha sistematik hale gelebilmektedir. Dijital ortamda yapılan çizimlerin lazer makinelerine aktarılmasıyla, insandan kaynaklanan hatalar da büyük ölçüde azaltılabilmektedir.

Ancak, geleneksel üretim yöntemleri özellikle el işçiliğine dayalı sanatsal çalışmalarda hala önemli bir yer tutmaktadır. Bu yöntemler, tasarımcının üretim sürecine doğrudan müdahale edebilmesine olanak tanırken, el emeğinin getirdiği özgünlük ve estetik değer de göz ardı edilemez. Bu nedenle, lazer kesim teknolojisi ile geleneksel üretim yöntemleri birbirine alternatif değil, tamamlayıcı araçlar olarak değerlendirilebilir.

İki boyutlu modeller genellikle AutoCAD, BricsCAD, SolidWorks, TopSolid, Catia, Autodesk Inventor, Adobe Illustrator, CorelDRAW ve Photoshop gibi bilgisayar destekli çizim programları kullanılarak oluşturulmaktadır. Bu yazılımlar, 2D model ve görsel oluşturma yetenekleri ile teknik çizimlerden grafik tasarımlara kadar geniş bir yelpazede kullanılır. Oluşturulan bu modeller, genellikle iki boyutlu lazer kesim ve kazıma makineleri için kullanılan RDworks gibi ara yazılımlar aracılığıyla G koduna dönüştürülür. Bu dönüşüm, modellerin lazer kesim makineleri tarafından işlenebilmesi için gereklidir. G kodları, USB veya Wi-Fi gibi bağlantı yöntemleriyle lazer kesim ve kazıma makinelerine aktarılır. Bu sayede, tasarlanmış modellerin kesme ve kazıma gibi işlemlerle fiziksel olarak üretilmesi mümkün olur. Bu süreç, dijital tasarımın fiziksel üretimle buluşmasını sağlayarak, tasarım ve üretim

aşamalarında büyük bir esneklik ve doğruluk sunar. Bu tür CAD yazılımları ve ara yazılımlar, modern üretim tekniklerinin ve endüstriyel tasarım süreçlerinin temel bileşenlerindendir.

Tasarım Tabanlı Eğitimde Lazer Kesme ve Kazıma Teknolojilerinin Kullanım Alanları

Tasarım tabanlı eğitimde lazer kesme ve kazıma teknolojileri, öğrencilere yaratıcı ve teknik süreçlerde önemli avantajlar sunmaktadır. Bu teknolojiler, modelleme ve prototip üretiminde hassas ve detaylı kesim imkânı sağlayarak projelerin hızlı, doğru ve etkili bir şekilde hazırlanmasına olanak tanır. Ahşap, plastik, karton gibi farklı malzemeler üzerinde çalışabilme kapasitesi, öğrencilerin tasarımlarını somutlaştırmalarına yardımcı olur.

Lazer kazıma teknolojisi ise yüzeyler üzerinde detaylı desenler ve motifler oluşturmak için kullanılır. İç mekân tasarımında, mobilya ve dekorasyon öğelerinin yüzeylerine estetik detaylar eklemek, tasarımların özgünlüğünü artırır. Öğrenciler, lazer kazıma teknolojisi sayesinde karmaşık desenler ve motifler oluşturabilir, böylece projelerine benzersiz bir dokunuş katabilirler. Lazer kesme ve kazıma makineleri ayrıca tasarım projelerinde kişiselleştirme ve özelleştirme imkanları sunar. Öğrenciler, mobilya ve dekoratif objeler üzerinde isim, logo veya özel desenler kazıyarak projelerini kişiselleştirebilirler. Bu, tasarımların daha özgün ve kullanıcıya özel olmasını sağlar.

Lazer kesme ve kazıma makineleri, geleneksel kesim ve oyma yöntemlerine göre daha hızlı ve verimli bir çalışma imkânı sunar. Öğrenciler, projelerini kısa sürede tamamlayabilir ve daha fazla tasarım denemesi yapabilirler. Bu da öğrenme sürecini hızlandırır ve yaratıcılığı teşvik eder. Ayrıca, lazer kesme makineleri malzeme kullanımını optimize ederek israfı azaltır. Hassas kesim yetenekleri sayesinde, malzemelerin en verimli şekilde kullanılmasını sağlarlar. Bu da hem maliyetleri düşürür hem de sürdürülebilirlik açısından önemli bir katkı sağlar.

LAZER KESME VE KAZIMA MAKİNESİNDE MODEL ÜRETİM SÜRECİ

Lazer kesme ve kazıma makineleri, çeşitli malzemeler üzerinde yüksek hassasiyetle kesim ve kazıma işlemleri gerçekleştiren gelişmiş üretim araçlarıdır. Bu makinelerin üretim süreci, modelin seçiminden nihai üretim aşamasına kadar birçok önemli adımı içerir. Her aşama, makinelerin doğru bir şekilde çalışmasını sağlamak ve yüksek kaliteli sonuçlar elde etmek için kritik öneme sahiptir. Bu sürecin her aşamasında, tasarımın ve üretimin kalitesini etkileyen çeşitli faktörler göz önünde bulundurulur. Modelin seçiminden itibaren, tasarımın detaylandırılması, yazılım entegrasyonu, prototip üretimi ve nihai kalite kontrol süreçlerine kadar tüm adımlar titizlikle yönetilmelidir (Tablo 1)

Tablo 1. Lazer kesme ve kazıma üretim süreci

Aşama	Açıklama	Araçlar ve Yazılımlar	Detaylar	Zorluklar ve Dikkat Edilmesi Gerekenler
İhtiyaç Analizi ve Model Seçimi	Projenin gereksinimlerine uygun model belirlenir. Bu aşama, projenin kapsamını ve amaçlarını netleştirir.	CAD Yazılımları (AutoCAD, BricsCAD, SolidWorks, TopSolid, Catia, Autodesk Inventor, Adobe Illustrator, CorelDRAW ve Photoshop gibi)	Proje ihtiyaçlarına uygun malzeme ve model seçilir.	İhtiyaçların doğru anlaşılması, model seçiminde kritik öneme sahiptir.

Modelin Tasarlanması	Seçilen modelin detaylı tasarımı yapılır ve tasarım optimizasyonu gerçekleştirilir.	CAD Yazılımları (AutoCAD, BricsCAD, SolidWorks, TopSolid, Catia, Autodesk Inventor, Adobe Illustrator, CorelDRAW ve Photoshop gibi)	Teknik çizimler, kesim ve kazıma detayları oluşturulur.	Tasarımın doğruluğu ve verimliliği sağlanmalıdır.
Ara Yazılım ile Entegrasyon	Tasarımdan elde edilen model, lazer makinesinin anlayabileceği formata dönüştürülür ve parametreler ayarlanır.	CAM Yazılımları (RDwork gibi)	Model formatı dönüştürülür (dxf gibi), kesim ve kazıma parametreleri ayarlanır.	Format uyumsuzlukları ve parametre ayarları dikkatle kontrol edilmelidir.
Prototip Üretimi ve Test Kesimleri	Modelin prototipi üretilir ve test kesimleri yapılır. Bu aşama, tasarımın ve ayarların doğruluğunu test eder.	Lazer Kesme/Kazıma Makineleri	Prototip üretimi yapılır, test kesimleri ile kalite kontrol yapılır.	Prototiplerde hata olup olmadığının test edilmesi önemlidir.
Nihai Üretim ve Kalite Kontrol	Test kesimleri başarılı olduktan sonra nihai üretim yapılır ve kalite kontrol süreçleri uygulanır.	Lazer Kesme/Kazıma Makineleri	Nihai ürün üretilir ve kalite kontrol prosedürleri uygulanır.	Üretim sırasında malzeme kalitesi ve makine performansı izlenmelidir.

Lazer kesme ve kazıma makinesi üretim sürecinin beş ana aşamasını detaylı bir şekilde sunmaktadır. Her aşama, sürecin etkinliğini ve sonucun kalitesini etkileyen kritik faktörleri içerir. “İhtiyaç Analizi ve Model Seçimi” aşamasında, projenin gereksinimlerine uygun bir model belirlenir ve bu modelin tüm detayları netleştirilir. “Modelin Tasarlanması” aşamasında, seçilen modelin detaylı tasarımı yapılır ve bu tasarım optimizasyon sürecine tabi tutulur. “Ara Yazılım ile Entegrasyon” aşamasında, tasarım lazer makinesinin anlayabileceği formata dönüştürülür ve üretim parametreleri ayarlanır. “Prototip Üretimi ve Test Kesimleri” aşamasında, modelin prototipi üretilir ve test kesimleri ile doğruluk testleri yapılır. Son olarak, “Nihai Üretim ve Kalite Kontrol” aşamasında, başarılı testlerden sonra nihai üretim gerçekleştirilir ve kalite kontrol süreçleri uygulanır. Her aşamanın dikkatli bir şekilde yürütülmesi, başarılı bir üretim süreci için kritik öneme sahiptir.

Lazer kesme ve kazıma makineleri, tasarım tabanlı eğitimde yaratıcı ve teknik süreçlere önemli katkılar sağlar. İç mimarlık ve çevre tasarımı, iç mekân tasarımı, sanat ve tasarım, endüstriyel tasarım, mobilya ve dekorasyon, ağaçişleri endüstri mühendisliği gibi disiplinlerde bu teknolojiler, yüksek hassasiyet, hız ve farklı malzemelerle çalışma imkânı sunarak öğrencilerin tasarım üretim süreçlerini zenginleştirebilir. Ancak, her teknolojide olduğu gibi lazer kesme ve kazıma makinelerinin de bazı avantajlarının yanı sıra sınırlamaları ve dezavantajları bulunmaktadır (Tablo 2).

Tablo 2. Lazer kesme ve kazıma avantaj ve dezavantajları

Kriter	Avantajlar	Dezavantajlar
Hassasiyet	Lazer makineleri, son derece hassas kesimler ve kazıma işlemleri gerçekleştirebilir.	Yüksek hassasiyet, yanlış ayarlarda istenmeyen hatalara yol açabilir.
Hız	Kesme ve kazıma işlemleri hızlı bir şekilde tamamlanabilir.	Yüksek hızda çalışmak, bazı malzemelerde kalite sorunlarına yol açabilir.
Çeşitlilik	Ahşap, plastik, metal, kumaş gibi çeşitli malzemeler üzerinde çalışabilir.	Bazı malzemeler (örneğin PVC) lazer kesimi için uygun değildir ve toksik gazlar açığa çıkarabilir.
Detaylı Tasarım	Karmaşık ve detaylı desenler oluşturabilir.	Karmaşık tasarımlar, daha fazla zaman ve dikkat gerektirebilir.
Tekrar Edilebilirlik	Aynı tasarımı tekrar tekrar hassas bir şekilde üretme imkanı sunar.	Tekrar eden işlemler, makine aşınmasına ve bakım ihtiyacına yol açabilir.
Otomasyon	CNC kontrollü makineler, otomatik ve programlanabilir işlemler sunar.	Otomasyon sistemlerinin kurulumu ve bakımı maliyetli olabilir.
Malzeme Kullanımı	Malzeme israfını minimize eder, çünkü çok ince ve hassas kesimler yapabilir.	Hatalı kesimler veya ayarlamalar, malzeme israfına neden olabilir.
Bakım ve Maliyet	Lazer makineleri uzun ömürlüdür ve yüksek üretim kapasitesine sahiptir.	İlk yatırım maliyeti yüksektir ve düzenli bakım gerektirir.
Çevresel Etki	Doğru kullanıldığında çevre dostudur ve atık miktarını azaltır.	Yanlış malzeme kullanımı (örneğin PVC) çevreye zararlı gazların açığa çıkmasına neden olabilir.
Kullanım Kolaylığı	Kullanımı kolay ve genellikle kullanıcı dostu arayüzlere sahiptir.	Eğitim ve deneyim gerektirir; yeni kullanıcılar için başlangıçta zorlayıcı olabilir.

Lazer kesme ve kazıma makineleri yüksek hassasiyet, hız, malzeme çeşitliliği ve detaylı tasarım kabiliyeti gibi birçok avantaj sunar. Ayrıca, aynı tasarımı tekrar tekrar üretme imkânı, otomasyon ve malzeme israfını minimize etme gibi faydalar sağlar. Ancak, bu makineler yüksek başlangıç maliyeti, düzenli bakım gereksinimi, bazı malzemelerin uygun olmaması ve eğitim gerektiren kullanım zorlukları gibi dezavantajlara da sahiptir. Yüksek hız ve hassasiyet, bazen kalite sorunlarına veya istenmeyen hatalara yol açabilir. Doğru malzeme kullanımı çevre dostu olabilirken, yanlış malzeme seçimi toksik gazların açığa çıkmasına neden olabilir. Bu nedenle, lazer kesme ve kazıma makinelerinin kullanımı, avantajları ve dezavantajları dikkate alınarak planlanmalıdır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Lazer kesme ve kazıma makineleri, İç mimarlık ve çevre tasarımı, iç mekân tasarımı, sanat ve tasarım, endüstriyel tasarım, mobilya ve dekorasyon, ağaçişleri gibi disiplinlerde öğrencilere geniş kullanım alanları ve önemli avantajlar sunmaktadır. Bu teknolojiler, yaratıcı tasarım süreçlerini destekleyerek, yüksek hassasiyet, hızlı üretim ve malzeme çeşitliliği gibi olanaklar sağlar. Modelleme, detaylı tasarım çalışmaları ve kişiselleştirme imkânları sayesinde,

öğrencilerin hem teknik becerileri gelişir hem de projelerin özgünlüğü artar. Böylece, geleceğin tasarımcıları daha yenilikçi, sürdürülebilir ve verimli çözümler üretebilmektedir.

Ancak, lazer kesme ve kazıma teknolojilerinin de bazı dezavantajları bulunmaktadır. Yüksek başlangıç maliyeti, düzenli bakım ihtiyacı, bazı malzemelerle uyumsuzluk ve kullanım zorlukları bu sınırlamalar arasında yer alır. Ayrıca, yüksek hassasiyet ve hız bazen kalite sorunlarına veya istenmeyen hatalara yol açabilir. Çevresel açıdan da malzeme seçimi büyük önem taşımakta; uygun olmayan malzemelerin kullanımı toksik gaz salınımına neden olabilir.

Bu doğrultuda, İç mimarlık ve çevre tasarımı, iç mekân tasarımı, sanat ve tasarım, endüstriyel tasarım, mobilya ve dekorasyon, ağaçişleri gibi alanların eğitimlerinde lazer kesme ve kazıma makinelerinin etkin kullanımı için şu öneriler sunulabilir:

- Eğitim Programlarının Güncellenmesi: Öğrencilerin lazer teknolojilerini etkili ve güvenli şekilde kullanabilmeleri için kapsamlı ve güncel eğitim içerikleri oluşturulmalıdır.
- Bakım ve Maliyet Yönetimi: Yüksek başlangıç maliyetleri ve bakım gereksinimleri göz önünde bulundurularak bütçe planlaması ve bakım stratejileri titizlikle hazırlanmalıdır.
- Malzeme Seçimi ve Çevresel Duyarlılık: Çevresel etkileri azaltmak amacıyla malzeme seçimi konusunda bilinçlendirme yapılmalı ve sürdürülebilir alternatifler tercih edilmelidir.
- Kullanım Kılavuzları ve Teknik Destek: Kullanıcıların karşılaşabileceği zorlukları aşmaları için detaylı kullanım rehberleri ve teknik destek sağlanmalıdır.
- Prototip Üretimi ve Test Kesimleri: Prototip aşamasında ve test kesimlerinde titizlikle çalışma yapılarak, süreçlerin kontrolü sağlanmalıdır.

Bu öneriler, lazer kesme ve kazıma teknolojilerinin eğitimde daha verimli, güvenli ve sürdürülebilir şekilde kullanılmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Açık, C., & Tutuş, A. (2023). Endüstriyel ürün imalatında kullanılan bazı ahşap türlerinin CNC lazerle işlenebilme performanslarının araştırılması. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 38(1), 461-470.
- Aytepe Serinsu, B. (2015). Lazer aşındırma teknolojisi ile seramik sanatında çağdaş uygulamalar. Bilim Teknoloji Uygulama ve Araştırma Merkezi Koleksiyonu.
- Bal, B. C., Gündeş, Z., & Koca, Ö. (2019). Marketri parkenin üretimi, uygulaması ve diğer ahşap parkelerle karşılaştırılması üzerine bir araştırma. *Mobilya ve Ahşap Malzeme Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 110-119.
- Canbolat, S. C. (2023). Baskı Resim Bağlamında Ahşap Taş Baskı Tekniğinin Uygulanmasında Yeni Teknolojilerin Kullanımı. *International Journal Of Social and Humanities Sciences Research (Jshsr)*, 10(93), 590-599.
- İşbeceren, M. Ü. & Okuyucu, Ş. E. (2024). İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Eğitimde 3D Yazıcının Rolü: Ölçekli Kent Mobilyası Örneği. *Online Journal of Art and Design*, 12(4), 65-78.
- İşbeceren, M. Ü. ve Okuyucu, Ş. E. (2023). Parametrik Tasarım Yaklaşımı ile Tasarlanan Oturma Bankının Üniversite Öğrencileri Üzerinde Etkisi: Afyon Kocatepe Üniversitesi Örneği. *Journal of Planning, Architecture and Design*, 1 (1), 1-18.

- Köle, A., Ayan, Y., & Kahraman, N. (2024). Markalama ve kesme işlemleri için karbondioksit (CO₂) lazer makinesi tasarımı, üretimi ve test çalışmaları. *Politeknik Dergisi*, 1-1.
- Okuyucu, Ş. E., & İşbeceren, M. Ü. (2023). The effect of seating elements in accordance with the social distance on the shopping mall preferences of customers in the post-pandemic process. *Ain Shams Engineering Journal*, 14(10), 102149.
- Özdağoğlu, A. (2013). Üretim İşletmelerinde Lazer Kesme Makinelerinin Promethee Yöntemi ile Karşılaştırılması. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 9(19), 305-318.
- Özalp, M., Gürtekin, A., & Ordu, M. (2006). Wood Carving and Decorating with laser. *Journal of Science and Technology of Dumlupınar University*, (011), 177-188.
- Seçim, E., & Akpınarlı, H. F. Geleneksel Dantel Motiflerinin Lazer Kesim Yöntemi ile Tekstil Yüzeyine Aktarılması. *Kesit Akademi Dergisi*, (15), 192-202.
- URL-1, Lazer Kesme ve Kazıma Makinesi. Erişim adresi: <https://www.modlazer.com.tr/lazer-kesim-makinasi-160x100> (Erişim: 06 Haziran 2025)

EXTENDED ABSTRACT

The design process can progress in many different ways, from the idea stage to the completed product. Thanks to today's technologies, three-dimensional modeling and digital production techniques have made this process more efficient and flexible. By incorporating factors such as material, texture, and lighting, designs can be tested in a virtual environment. However, the way to truly understand whether an idea is feasible is through testing via physical production and experience. Especially for detailed and complex designs, correct material selection, durability tests, and cost analysis are required, making physical applications as important as digital tools in these processes.

The world of education has also been influenced by the advancement of technology. Digital tools, especially in design fields, provide students with opportunities to develop their creative thinking and technical skills. Laser cutting machines play an important role in this process by helping students materialize their design ideas. As an alternative to traditional handcrafting, the development of technology has enabled more precise and faster production processes, and design-based education has increasingly transformed into applications supported by digital technologies.

The aim of this study is to highlight the contribution of laser cutting and engraving technologies to the educational process in design-based learning. While discussing the role of the laser machine in the process of turning students' designs into production using precision technologies, the advantages and challenges encountered are also evaluated.

Laser cutting machines are precision production tools used for processing various materials such as wood, plexiglass, fabric, and plastic. Widely used in the field of education, these machines offer great advantages in bringing original ideas to life, especially in design projects. These machines work on the principle of transferring computer-generated drawings onto materials using laser beams.

The laser cutting process proceeds through the following steps:

Design creation: A two-dimensional model is prepared using software such as AutoCAD, SolidWorks, or CorelDRAW.

File format conversion: The drawing is converted into DXF format to make it compatible with the laser cutting machine.

Cutting and engraving settings: Areas to be cut or engraved on the model are defined, and power and speed settings are configured.

Transfer to the machine: The drawing is uploaded to the laser cutting machine using a USB or Wi-Fi connection.

Cutting operation: After placing the material, the cutting process is started and monitored until production is completed.

This process allows students to develop their technical skills, better understand material properties, and transform their designs into reality. Compared to traditional production methods, it offers faster and more precise results, making both the educational process and production stages more efficient.

Applications of Laser Cutting and Engraving Technologies in Design-Based Education:

Laser cutting and engraving technologies offer many creative and technical advantages to students in design-based education. Thanks to this technology, students can perform modeling and prototype production quickly and accurately. Working with different materials such as wood, plastic, and cardboard provides students the opportunity to see and experience how design functions in physical production.

Engraving technology offers personalization in projects, helping to make designs more unique. In furniture and decoration projects, aesthetic patterns and motifs can be engraved on surfaces. This process allows students to improve their design skills and add artistic details to their projects.

The main advantages laser cutting machines offer in education include:

- Precision: Provides more accurate and cleaner cuts compared to traditional handcrafting.
- Fast production: Enables students to complete their projects quickly and learn production processes more effectively.
- Material optimization: Cuts are made much more efficiently, reducing unnecessary material waste.
- Unique designs: Students can personalize their designs by engraving names, logos, or patterns.
- Wide range of applications: Can be applied to many different materials, from wood to plexiglass.

In these aspects, laser cutting technology has become an important tool in design-based education. It provides students with the opportunity to develop both technical and creative thinking processes, allowing them to approach their designs in a more professional manner.

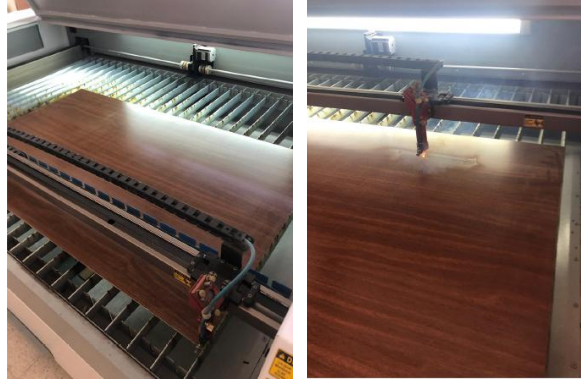
Laser cutting machines are technologies that play an important role in design education. Used in the education of fields such as interior architecture and environmental design, interior space design, art and design, industrial design, furniture and decoration, and woodworking, these machines provide students with extensive experience in material knowledge, precision production, and prototyping.

This study discusses the advantages and applications of laser cutting machines in education within an academic framework, focusing on how they help students develop creativity, acquire technical skills, and adapt to production processes. In the future, more comprehensive integration of laser cutting technology into educational processes will contribute to the development of innovative and sustainable production solutions in both academic and professional contexts.

EKLER

Ek 1: Öğrenci Çalışmalarından Örnekler

Bu bölümde, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü ile Afyon Kocatepe Üniversitesi Afyon Meslek Yüksekokulu İç Mekân Tasarımı Programı öğrencilerinin lazer kesme ve kazıma teknolojileri kullanarak ürettikleri çalışmalar yer almaktadır.



Görsel 2. Lazer makinesi çalışma örneği

Görsel 2’de sunulan lazer makinesi çalışma örneği, önlisans iç mekân tasarımı programındaki kent mobilyaları dersi kapsamında gerçekleştirilmiş bir uygulamaya aittir. Bu uygulamada, öğrenciler lazer kesim teknolojisini kullanarak tasarladıkları kent mobilyası parçalarını yüksek hassasiyetle üretmişlerdir. Lazer makinesi sayesinde karmaşık geometrik formlar ve detaylı işçilikler hem malzeme israfı minimumda tutularak hem de üretim süreci hızlandırılarak hayata geçirilmiştir.



Görsel 3: 1/10 Ölçekli maket model-1 (İşbeceren ve Okuyucu, 2023)



Görsel 4: 1/10 Ölçekli maket model-2 (İşbeceren ve Okuyucu, 2023)

Görsel 3 ve Görsel 4’te gösterilen 1/10 ölçekli oturma bankı modelleri, lazer kesim makinesi kullanılarak hassas üretim teknikleri ile oluşturulmuştur. Bu modeller, yüksek lisans tez çalışmasında ele alınmış olup, aynı zamanda ilgili disipline katkı sağlayan bir akademik makalede de kullanılmıştır.



Görsel 5. 1/10 ölçekli kentsel tasarım örneği (İşbeceren ve Okuyucu, 2024)

Görsel 5’te gösterilen 1/10 ölçekli kent tasarımı modeli, iç mimarlık ve çevre tasarımı lisans bölümünde, kent mobilyaları dersi kapsamında incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Modelin taban malzemeleri, tasarım sürecinde yüksek hassasiyet ve tutarlılık sağlamak amacıyla lazer kesim makinesi kullanılarak oluşturulmuştur. Bu çalışma, aynı zamanda ilgili disipline katkı sağlamak amacıyla akademik makalede kullanılmıştır.



Görsel 6. 1/10 ölçekli kent mobilyası örneği

Görsel 6’da gösterilen 1/10 ölçekli kent mobilyası modeli, iç mekân tasarımı programında, kent mobilyaları dersi kapsamında incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Modelin üretim sürecinde,

alçıdan yapılan parçalar için lazer kesim makinesinde kalıp çıkarılmış, ahşap bileşenler ise lazer kesim yöntemiyle şekillendirilmiştir.

Bu çalışmalara ilaveten ayrıca derslerde mobilya, dekoratif eşya ve endüstriyel ürünlerin üretimlerinin tamamında ya da bir kısmında kullanımı bulunmaktadır. Tasarımla ilgili derslerde lazer kesim teknolojisinin sağladığı hassasiyet, malzeme uyumu ve üretim avantajlarını ortaya koyarak, ilgili akademik disiplinin gelişimine katkı sağlamak amacıyla örnek olarak gösterilebilir.

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KOMPOZİSYON UNSURU OLARAK ŞAMANİZM

SHAMANISTIC ELEMENTS AS A COMPOSITIONAL COMPONENT IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING ART

Nusret İbrahim YURTSEVER^{1*}, Serkan İLDEN²



¹. Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye
e-posta/e-mail:
nusretibrahimyurtsever@gmail.com
☎: 0000-0002-5618-6487

². Prof., Dr. Kastamonu Üniversitesi, Türkiye
e-posta/e-mail:
serkanilden@kastamonu.edu.tr
☎: 0000-0002-9347-3733

* Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Nusret İbrahim YURTSEVER

Atıf/Citation: Yurtsever, N. İ., İlden, S. (2025). Çağdaş Türk Resim Sanatında Kompozisyon Unsuru Olarak Şamanizm. *KOSTİD*, 1(1). 28-43.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Peer-review: Externally peer-reviewed.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Conflict of interest: The authors declared that they have no conflict of interest.

Geliş tarihi/Received:
27.06.2025

Kabul tarihi/Accepted:
19.07.2025

Özet

Bu makale, Şamanist inanç sisteminin çağdaş Türk resim sanatındaki yansımaları ele almaktadır. İlkel dönemlerden günümüze kadar çeşitli kültürlerde etkisini sürdüren Şamanizm, Türk toplumunun kültürel ve sanatsal üretiminde derin izler bırakmıştır. Türkler tarihsel süreçte farklı dinleri benimsemiş olsalar da Şamanist unsurlar düşünsel yapılarında, geleneklerinde ve estetik anlayışlarında varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Çalışma kapsamında, Şamanizme özgü güç hayvanları, renk sembolizmi, yaşam ağacı, davul ve tamgalar gibi öğelerin sanatsal ifadedeki yeri betimleyici biçimde ele alınmıştır. Kadir Şişginoğlu, Ö. Gökhan Temizel ve Necati Seydi Ferahoğlu gibi çağdaş Türk sanatçıların eserlerinde Şamanist unsurların kullanımı incelenmiş, bu unsurlara sanatçılar tarafından kimi zaman estetik bir ifade biçimi olarak, kimi zaman ise kültürel hafızayla kurulan bir bağın yansımaları olarak yer verildiği gözlemlenmiştir. Şamanist temaların sanatsal üretim içerisindeki sürekliliği, bu öğelerin yalnızca geçmişe ait geleneksel motifler değil, aynı zamanda çağdaş sanat bağlamında da anlam taşıyan semboller olarak varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler: Şamanizm, Türk Sanatı, Çağdaş Türk Resmi

Abstract

This article examines the reflections of the Shamanic belief system in contemporary Turkish painting. Shamanism, which has maintained its influence in various cultures from prehistoric times to the present, has left profound traces in the cultural and artistic production of Turkish society. Although Turks have adopted different religions throughout history, Shamanic elements have continued to exist in their intellectual structures, traditions, and aesthetic sensibilities. Within the scope of this study, elements unique to Shamanism—such as spirit animals, color symbolism, the tree of life, drums, and tamgas—are explored in a descriptive manner regarding their place in artistic expression. The works of contemporary Turkish artists such as Kadir Şişginoğlu, Ö. Gökhan Temizel, and Necati Seydi Ferahoğlu are analyzed in terms of their use of Shamanic elements. These elements are observed to be employed by artists at times as a means of aesthetic expression and at other times as a reflection of a connection with cultural memory. The continuity of Shamanic themes in artistic production reveals that these elements are not merely traditional motifs of the past, but also symbols that carry meaning within the context of contemporary art.

Keywords: Shamanism, Turkish Art, Contemporary Turkish Painting

GİRİŞ

Şamanizm, Türklerin varoluşları süresince yaşadıkları coğrafi bölgelerde, ilkel çağlardan günümüze kadar uzanan ve çevrelerinde “şaman” ya da “kam” olarak tanımlanan bireyler aracılığıyla topluca yürütülen uygulamalar sisteminin bütünlüğüdür. Eski Türklerdeki inanç sisteminin; atalar kültü, doğa kültü ve tanrı kültünden oluştuğu kabul edilmektedir. Her ne kadar bu inanç yapısı Şamanizm olarak adlandırılrsa da gerçekte, kam ile ilişkili bir inanç sistemi olarak tanımlanması daha yerinde olur. Günümüzde ise İslamiyet’le birlikte bu inançsal sistem, işlevini kültürel formlar aracılığıyla sürdürmektedir. Bir inanç ya da dinî-felsefi pratik yaklaşım olarak değerlendirilen Şamanizm, Türklerin İslamiyet öncesi inançları içinde, düşünsel dünyalarına ve kültürel unsurlarına yönelik yönerge ve yönetsel nitelikler üstlenmiştir. Bu bütüncül bakış açısı, Türk kültürünün genel yapısını kapsamaktadır.

İlk Türk toplulukları, Orta Asya’da göçebe bir yaşam biçimi sürdürdükleri dönemde, Türk sanatının en eski tezahürlerinin üretimine başlamışlardır. İslamiyet öncesi dönemde Türk sanatında belirgin şekilde hissedilen Şamanizmin etkisi, İslamiyet’in kabulünden sonra da varlığını sürdürmüştür. Günümüzde ise Türk resim sanatı alanında, çağdaş Türk ressamlarının eserlerinde Şamanizmle ilişkili çok sayıda unsur gözlemlenebilmektedir. Bu modern sanatsal ifade; anlatılar, halk masalları, yerli mitoloji ve kimi zaman antik çağdan günümüze kadar uzanan dinî motiflerle biçimlenmiştir. Şamanizm, “kam” ya da “şaman” olarak bilinen din adamları tarafından yürütülen bir inanç ve uygulamalar sistemi olarak tanımlanmaktadır. Bu uygulamalar, Türklerin M.Ö. öncesine uzanan eski dönemlerinden itibaren Orta ve İç Asya bölgelerinde varlığını sürdürmüştür (Çoruhlu, 2002).

Şamanizmin bir din mi yoksa bir inanç sistemi mi olarak sınıflandırılması, günümüzde de devam eden bir tartışma konusudur. Bu durumun temel nedeni, Şamanizmin bazı kaynaklarda “din”, bazı kaynaklarda ise “inanç sistemi” olarak tanımlanmasıdır. Gerçekte ise, Uslu’nun belirttiğine göre, “Şamanizm ata ruhlarına ve doğa varlıklarına tapınmaya dayanan eski bir inançtır” (Uslu, 2016, s. 127).

Bununla birlikte Şamanizm yalnızca Orta Asya dinlerinden değil, aynı zamanda Sibirya bölgesini çevreleyen inanç sistemlerinden de çeşitli yollarla etkilenmiş; zamanla kendi özgün kimliğini oluşturarak bir “kültür ocağı” şeklinde de ifade edilmiştir (Uslu, 2016, s. 129). Şamanizm yalnızca Orta Asya ve İç Asya’da değil, aynı zamanda Sibirya’nın ve Asya’nın iç bölgelerinde, Laponya’da, Eskimolar (İnuitler) arasında, Tibet’te, Nepal’de ve Kızılderili Amerika’sında da etkisini göstermiştir. Benzer şekilde, Şamanistik unsurlar Japonya, Kore, Avustralya, Çin, Hindistan, Pakistan ve Afrika gibi farklı coğrafyalarda da gözlemlenmektedir (Perrin, 2003, s. 34).

Türklerin İslam dinine geçmeden önce inandıkları dinler arasında Musevilik, Hristiyanlık, Budizm ve Maniheizm gibi inanç sistemlerinde, Şamanist unsurların ya da etkilerin Türklerin düşünce yapısından, örf ve âdetlerinden tam anlamıyla çıkarılamadığı görülmüştür. Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinden günümüze kadar geçen birkaç yüzyıllık süreçte dahi, bazı kültürel unsurların ısrarla sürdürüldüğü ve çağdaş kullanım alanı bulduğu iddia edilmiştir (Şener, 2013). Şamanizmi diğer dinî ya da inanç sistemlerinden ayıran temel özelliklerden biri, hayatta olan bireylerle ölmüş atalar arasında güçlü bir bağ bulunduğuna dair inanca dayanmasıdır (Radolff, 2008).

Şamanizm’de tanrılar ve ruhlar büyük bir öneme sahiptir. Bu varlıklardan bazıları Ülgen, Yayık, Suyla, Karlık, Erlik, Utkuçı ve Umay olarak belirtilmektedir. Türk mitolojisinde yer alan bu tanrı ve ruhların, farklı milletlerin özgün mitolojileri tarafından da benimsendiği ifade edilmiştir. Aynı şekilde, Türk mitolojisinde de farklı mitolojik sistemlerden alınmış tanrı ve ruh figürlerinin bulunduğu belirtilmektedir (Uraz, 1994, s. 71).

İnsanlık, geçmiş dönemlerden günümüze kadar yaşamlarını sürdürdükleri bölgelerde, o coğrafyanın özellikleriyle biçimlenen inançsal ve kültürel yapılar doğrultusunda sanatsal üretimlerde bulunmuştur. Bunun temel nedeni, doğayla iç içe yaşayan toplumların, varlıklarını zaman içinde bütünleştikleri doğa ve hayvanlar âleminden etkilenerek, özellikle kültürel ve inançsal ifadelerini bu etkileşim çerçevesinde şekillendirmiş olmalarıdır. Bu bağlamda, doğa ve doğadaki varlıklar insan yaşamında önemli bir yere sahip olmuştur (İlden, 2017, s. 399).

Şamanizmin öne çıkan dönemlerinde, şamana (kam) güç unsuru olarak hizmet eden hayvanların, zaman içerisinde inanç biçimlerinde farklılıklar göstermelerine rağmen temel rollerinin değişmeden kaldığı gözlemlenmiştir. Kurtlar, aslanlar, atlar, ayılar, geyikler, balıklar, yılanlar, kaplumbağalar, kartallar, tilkiler ve kuşlar gibi somut hayvanlar, Türkler tarafından ikonik temsiller olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda ejderhalar, Zümrüdüanka kuşları, grifonlar ve sfenksler gibi fantastik yaratıklar da ifade biçimlerinde önemli bir rol oynamıştır.

Hayvan figürlerinin sanatsal temsili, bu figürlerin yer aldığı sanat türü ve tarzlarıyla uyumlu biçimde gelişmiştir. Söz konusu figürlere atfedilen simgesel değerlerin, doğrudan ifade edilenin ötesinde farklı anlamlar taşıdığı da görülmüştür. İnsan ya da hayvan figürlerinin yanı sıra, çeşitli tuhaf hayvanların da yorumlandığı ve daha eski dönemlere gidildikçe bu tür figürlerin sayısının arttığı; araştırmacılar tarafından bu figürlerin efsanevi nitelikte tanımlandığı belirtilmiştir (Alsan, 2005, s. 56).

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu çalışmanın amacı, Şamanist inanç sistemine ait sembol, motif ve temaların çağdaş Türk resim sanatındaki yansımalarını ortaya koymaktır. Şamanizmin tarihsel ve kültürel sürekliliği bağlamında, bu inanç sistemine ait unsurların Türk sanatçılarının eserlerinde nasıl biçimsel, tematik ve sembolik olarak yer aldığı betimleyici bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Türk kültürünün derin tarihsel katmanlarında yer alan Şamanist öğelerin, İslamiyet sonrası dönemde dahi sanatsal üretimde varlığını sürdürmesi; günümüz sanat pratiklerinde bu geleneksel yapıların nasıl yeniden yorumlandığını anlamak açısından önem taşımaktadır.

Bu doğrultuda çalışma, Şamanist inançlara özgü güç hayvanları, renk sembolizmi, tamgalar, yaşam ağacı ve davul gibi görsel öğelerin çağdaş sanat üretiminde nasıl bir anlam ve işlev kazandığını; Kadir Şişginoğlu, Ö. Gökhan Temizel ve Necati Seydi Ferahoğlu’nun eserleri üzerinden irdelemeyi hedeflemektedir. Böylece, geçmişten günümüze uzanan kültürel mirasın bireysel sanatsal ifadeyle nasıl birleştiği ve geleneksel unsurların çağdaş sanat dilinde nasıl yeniden üretildiği ortaya konulmaktadır.

Bu çalışma, betimleyici bir yöntem çerçevesinde kurgulanmıştır. Araştırmada, Şamanist inanç sistemine ait kültürel ve sembolik unsurların çağdaş Türk resim sanatında nasıl yer bulduğu, nitel bir yaklaşımla ele alınmıştır. Çalışma kapsamında herhangi bir nicel veri toplanmamış; bunun yerine, görsel analiz ve literatür taramasına dayalı bir inceleme gerçekleştirilmiştir.

Veri kaynağı olarak, Şamanist düşünce sisteminin tarihsel arka planına ve sembolik öğelerine ilişkin akademik yayınlar, mitolojik referanslar, sanat tarihi kaynakları ve kültürel incelemeler kullanılmıştır. Bu kaynaklar doğrultusunda, Şamanizme özgü simgelerin (güç hayvanları, yaşam ağacı, renkler, davul, tamgalar vb.) sanatsal bağlamda taşıdığı anlamlar ortaya konulmuştur.

Çalışmada örneklem olarak, çağdaş Türk ressamlarından Kadir Şişginoğlu, Ö. Gökhan Temizel ve Necati Seydi Ferahoğlu'nun eserleri seçilmiştir. Sanatçılara ait resimler; içerik, kompozisyon, renk kullanımı ve figüratif düzenleme açısından incelenmiş, eserlerde yer alan Şamanist unsurlar görsel betimleme yöntemiyle değerlendirilmiştir. Bu sayede, Şamanist sembollerin çağdaş sanat üretiminde nasıl biçimlendiği ve sanatçının kültürel geçmişle nasıl bir bağ kurduğu ortaya konulmuştur

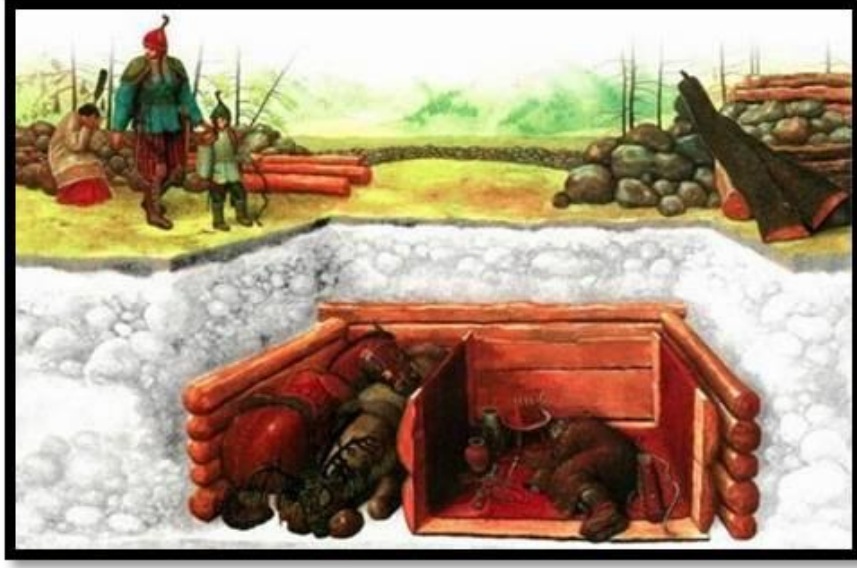
Türk Resim Sanatında Şamanizm

İlk Türkler, Orta Asya'da göçebe bir yaşam sürmüş ve bu süreçte Türk sanatının ilk tezahürlerini ortaya koymaya başlamışlardır. Bu dönemde sanatçılar, konuları farklı bakış açılarıyla ele almış ve olayları çeşitli kalıplar üzerinden ifade etmişlerdir. Ortaya çıkan desenlerin ve motiflerin kökenlerinin, ilk Türk topluluklarının doğaüstü güçlere duydukları inanç ve yönelimlerden kaynaklandığı belirtilmiştir. (Diyarbakirli, 1969, s. 1).



Görsel 1. Pazırık kurganlarından çıkan eyer örtüsü, Hermitaj Müzesi, Leningrad

Sanatsal gelişim sürecinde doğa, kültür, dinsel inançlar ve ekonomik faktörler etkili bir rol oynamıştır. Bu bağlamda, Türklerin inançlarında önemli bir yere sahip olan Şamanist gelenek ve kültürler, Türk toplumu için temel unsurlardan biri kabul edilen sanat üzerinde belirgin bir etki yaratmıştır. Ayrıca, İslamiyet'in kabulünden önceki ve sonraki dönemlerde farklı etkilerin gözlemlendiği tespit edilmiştir. İslam öncesi dönem incelendiğinde, Pazırık kurganlarından çıkarılan koşum takımı ve halı gibi gündelik eşyalarda yer alan desenlerin, hayvan dövuşü sahnelerinin, mezar taşı işlevi gören balbalların ve Göktürk yazıtlarında görülen ifadelerin bu etkiyi yansıttığı anlaşılmaktadır (Dalkıran, 2010, s. 46).

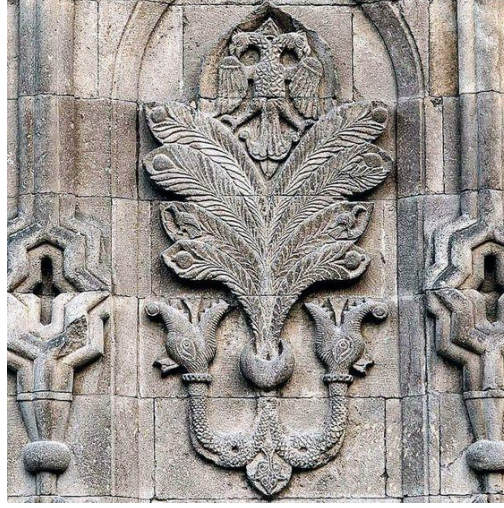


Görsel 2. Pazırık Kurganı



Görsel 3. Pazırık halısı, Hermitaj Müzesi Leningrad

Şamanizmin Türk sanatı üzerindeki etkisi, İslamiyet'in kabulünden sonraki dönemlerde de varlığını sürdürmüştür. Örneğin, Anadolu'nun en büyük açık avlulu medresesi olan Erzurum Çifte Minareli Medresesi'nin süslemeleri yakından incelendiğinde, Türklerin İslamiyet'i benimsedikten sonra dahi kadim inançlarını korumaya devam ettikleri görülmektedir. Sarayların, medreselerin ve camilerin kapılarında betimlenen ve sonrasında taşlara kazınan hayat ağacı motifleri, Şamanist inanç unsurlarının İslam diniyle birlikte varlık göstermeye devam ettiğini örneklemektedir.



Görsel 4. Erzurum çifte minareli medrese cephesinden, tepede çift başı kartal, hayat ağacı ve altta ejder başı

İslamiyet sonrası dönemde Şamanist inançlar, süsleme detaylarından minyatür el yazmalarına kadar uzanan Osmanlı minyatürleri ve Anadolu Selçuklu mimarisi dâhil olmak üzere çeşitli biçimlerde kendini göstermiştir. 19. yüzyıla kadar olan süreçte Türk resim sanatı incelendiğinde, ağırlıklı olarak Türk ve İslam minyatür resminin egemen olduğu görülmektedir. Osmanlı dönemine ait minyatürlerdeki Şamanistik etkiler, Mehmet Siyah Kalem gibi sanatçıların eserlerinde belirgin biçimde fark edilmiştir (Dalkıran, 2010, s. 108).



Görsel 5. Mehmet siyah kalem'e ait demon tasvirleri

Osmanlı döneminde gerçekleşen sosyal, siyasal ve ekonomik dönüşümler, Batı üslubuna yönelik artan eğilimle birlikte Türk resim sanatında belirgin bir etki yaratmıştır (Erbek, 1986). 19. yüzyılın başlarına kadar etkisini sürdüren minyatür sanatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı tarzına yönelme isteği doğrultusunda tuval resmine geçişin zeminini hazırlamıştır. Bu geçiş sürecinin öncüleri, Batı'da eğitim almış ve Batı sanatı üzerine çalışmalar yapmış olan Türk ressamı olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, 19. yüzyılda Sanayi-i Nefise Mektebi ve askerî okullarda başlayan Batılı tarzda sanat anlayışı çerçevesinde birçok önemli sanatçı yetişmiştir. Bu dönemde yetişen sanatçıların eserlerinde, Türk mitolojisinde yer alan unsurlara sıklıkla yer verdikleri görülmektedir.

Günümüz çağdaş Türk resim sanatında, Türk ressamların eserlerinde Şamanizmle ilişkili pek çok unsur gözlemlenmektedir. Bu unsurlar belirgin olsa da, Şamanist öğelerin günümüz sanatçıların eserlerinde yer alması, tüm ressamların bu yaklaşımla değerlendirilebileceği anlamına gelmemektedir. Türk mitolojisinin, masallarının, efsanelerinin ve zaman zaman dinî

motiflerinin tarihten günümüze uzanan etkisi, çağdaş Türk resim sanatında açıkça izlenebilmektedir. Bu durum, önceki dönemlerde olduğu gibi günümüz sanatçıları üzerinde de güçlü bir etkide bulunmaktadır. Bununla birlikte, bazı sanatçılar için Şamanist unsurlar bir ifade biçimi olarak hizmet ederken, diğerlerinde sanatsal anlatım, Şamanist bir inancı somutlaştıran bir yapıya bürünmüştür.

Şamanlar veya kamlar, ruhlarla kurdukları bağ sayesinde, içinde bulundukları toplumun çeşitli sıkıntılarına çözüm bulmak ve isteklerine yanıt vermek amacıyla yeryüzünün alt ve üst katmanlarına ruhani yolculuklar gerçekleştirmiştir. Şamanistik inanç sisteminde at, kurt, kaz, ayı, kartal, ördek, geyik ve koç gibi hayvanların bu ruhsal yolculuklarda şamana destekleyici bir rol üstlendiği öne sürülmüştür. Ayrıca, Şamanist gelenekler içerisinde önemli yer tutan bu hayvanlar; öteki dünya, ruhlar âlemi ve cennete yükseliş gibi kavramları sembolik olarak temsil etmiştir (Yılmaz, 2016, s. 259).

Ruhları temsil eden hayvanların yanı sıra, güneşin doğuşunu müjdeleyen rolleriyle Şamanist inanca mensup olduğu kabul edilen ve geceleri kötü ruhları kovduğuna inanılan horoz ve tavuk gibi semboller, çağdaş Türk resminde sıkça rastlanan motifler arasında yer almaktadır. Hayvanların hayat ağacına eşdeğer görüldüğü ve yeryüzündeki çeşitli varoluş katmanlarını geçtiğine inanıldığı Şamanist düşünce yapısında, sanatçılar bu hayvanları Şamanist unsurlar olarak tasvir etmişlerdir.

Türk resminde daha önce kullanılan Şamanist unsurların yanı sıra ve yukarıda bahsedilenlere ek olarak, çağdaş Türk sanatında Şamanist unsurlar kapsamında kullanılan renklere de değinmek gerekmektedir. Türklerin Şamanizm bağlamında sıklıkla kullandıkları beş temel renk bulunmaktadır: kırmızı, sarı, mavi, yeşil, siyah ve beyaz.

Bu renkler, Türkler tarafından dünyanın yönlerini sembolik olarak tasvir etmek amacıyla kullanılmıştır. Özellikle Şamanist unsurlar içeren eserlerde, Türk ressamlarının bu renklere sıkça yer verdiği görülmektedir. Ayrıca doğa ve ata kültürleri, Gök Tanrı inancı, hayvan kültürü, renkler ve Şamanist inançların doğasında yer alan diğer geleneksel unsurların yanı sıra, İslamiyet öncesi ve sonrası dönemlerde gözlemlenen Şamanist geleneklerin de çağdaş Türk resim sanatında önemli unsurlar olarak varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır (Genç, 1999, s. 1091). Bununla birlikte, bazı sanatçıların Şamanizm öğelerini bir ifade biçimi olarak öne çıkardığı; bazılarının ise bu unsurları Şamanist inanç sistemleri bağlamında ele aldığı gözlemlenmiştir.

Avrupa ülkelerindeki sanatçılar, sıklıkla kendi mitolojik olaylarını, dinî temalarını ve kültürel unsurlarını eserlerine dâhil etmiştir. Buna karşılık, Türkiye’de mitolojik olaylarını, dinî konularını ve kültürel değerlerini yol gösterici unsurlar olarak benimseyen sanatçıların sayısı yok denecek kadar azdır.

Kültürel alanda Şamanizmin kalıcı etkisi, günümüzde toplumun belirli kesimlerinde varlığını sürdürmektedir. Sanatçıların eserlerine entegre ettikleri, gelenek ve inançları yansıtan Şamanist unsurlar bir sonraki bölümde sanatçılarla birlikte ele alınacaktır. Çağdaş Türk resim sanatında, Şamanist unsurların ifade biçimlerini ve düşünsel yapılarını semboller, simgeler ve mitolojik öğeler çerçevesinde irdelemek daha olanaklı hâle gelmiştir. Bu makalenin temel odağını; Şamanist unsurların resim sanatındaki evrensel anlatımları, Şamanist inançlarda yer alan doğa ve atalar kültürü, ruhsal inanışlar, renkler, diğer Şamanist öğeler ile İslamiyet öncesi

ve sonrası dönemlerde gözlemlenen Şamanist geleneklerin çağdaş Türk resim sanatındaki yansımaları oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, bir sonraki bölümde Kadir Şişginoğlu, Ö. Gökhan Temizel ve Necati Seydi Ferahoğlu'nun eserlerine ve sanat anlayışlarına yer verilmiştir.

Şamanist Unsurları Kullanan Sanatçılar

Kadir Şişginoğlu'nun eserlerinde at, Türk kültürü bağlamında oldukça önemli bir unsur olarak vurgulanmakta ve Türk inanç sistemindeki derin anlamına işaret etmektedir. Eski Türk kültüründe at, insanlara sadık bir yoldaş olarak saygı görmüş; özellikle savaşa katkıları nedeniyle değer kazanmış ve güç sembolü olarak kabul edilmiştir. At ile gökyüzü arasında doğrudan bir bağın varlığı kesin olmamakla birlikte, Türklerin böyle bir ilişkinin var olabileceğini düşündükleri ifade edilmiştir. Bir efsaneye göre, atın Tanrı tarafından savaşçılara hizmet etmek amacıyla yaratıldığına ve bu özel görev için gönderildiğine inanılmıştır. Atlar, bazı düşünsel yaklaşımlarda insanlar gibi iletişim kurma yeteneğine sahip, yenilmez varlıklar olarak tasvir edilmiştir.



Görsel 6. Kadir Şişginoğlu, Türk Tören Atı, T.Ü.A.B. ,120 x140 cm, 2017

Şamanist inançlarda, şamanların atların yardımıyla Tanrı Ülgen ile iletişime geçtikleri ve bu süreçte gökyüzünün belirli bir katmanına yükseldikleri düşünülmüştür. Atların kanatları, gökyüzüne yükselme yeteneğini yansıtan semboller olarak değerlendirilmiştir. Türk kültürlerinde, evreni koruyan tanrılara at kurban edildiğine; ayrıca Şamanist uygulamalarda, şamanın öteki dünyaya çağrı amacıyla at kollarını yaktığına inanılmaktadır.

Görsel 6'da, kareye yakın bir yüzey üzerinde oluşturulan kompozisyonda at figürü, birincil unsur olarak merkezde konumlandırılmıştır. Soyutlamaya yönelen arka plan; mavi, pembe, gri, mor ve kahverengi tonlarıyla zenginleştirilerek dinamik bir alan etkisi yaratmıştır. Kompozisyona ayrıca kahverengi, koyu mavi, siyah ve kırmızı renklerle katkı sağlanmıştır. At figürü, sağdan sola doğru hareket hâlinde, vücudunu ayıran mavi bir renk tonuyla çevresinden belirgin şekilde ayrılarak yanal bir duruşta betimlenmiştir. Mavi tonla oluşturulan bu bölümde, yoğun biçimde Türk tamgalarına yer verilmiştir.



Görsel 7. Kadir Şişginoğlu, Umut ve Özgürlük, T.Ü.A.B, 120 x100 cm, 2020

Türklerin doğal yaşamlarında ve sanatsal üretimlerinde sıkça rastlanan kuş motiflerinin bolluğu, bu canlıların inanç sistemlerindeki öneminin bir göstergesidir. Kuşların, ruhun taşıyıcısı olarak özellikle göç ve dolayısıyla ölüm anlatılarıyla ilişkilendirilen sembolik anlamı, Orhun Yazıtları'nda açık bir biçimde görülmektedir. Gök âlemini simgeleyen kuşlar, Şamanist bağlamda ruhlar dünyasına giriş yapabilecek hayvanlar olarak algılanmaktadır. Genellikle çare aranan ya da yardımcı ruhlar olarak kabul edilmişlerdir.

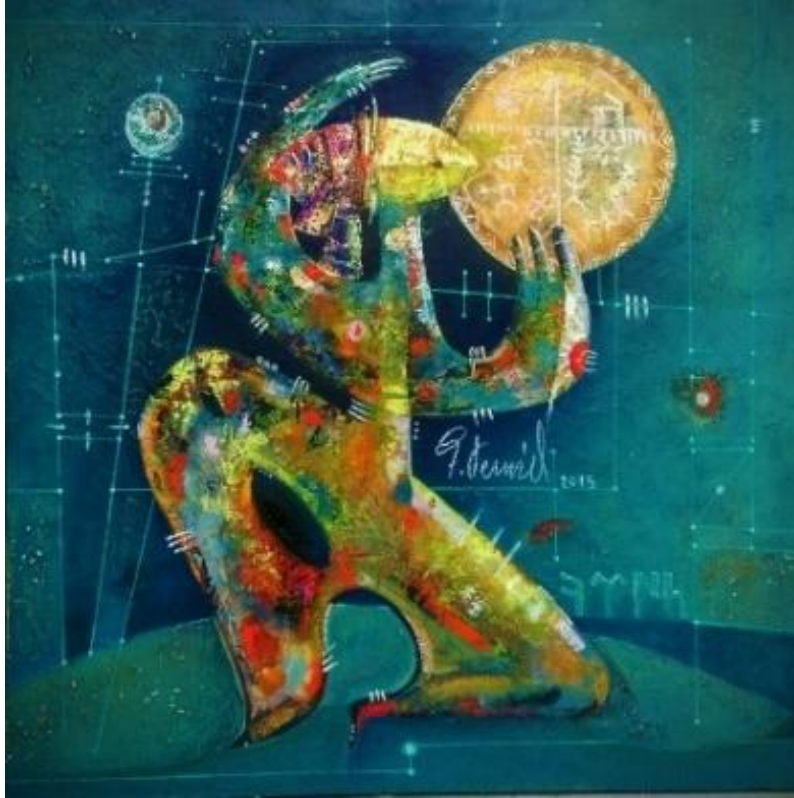
Sanatçının görsel 7'deki eserinde hem mekânsal temsil hem de renk paleti açısından, özellikle fon tasvirinde belirgin bir soyut yaklaşım görülmektedir. Mekânda yer alan dairesel formlar, farklı tonlarda betimlenen güvercinler ve beyaz bir arka plan önünde sergilenen dinamik hareketler; kırmızı, sarı, beyaz, mavi ve pembe gibi çeşitli renklerle ifade edilmiştir. Kompozisyonda soğuk renklerin yanı sıra, sıcak kırmızı rengin merkezi konumu, güvercin figürlerinin sanatsal aura içerisinde öne çıkmasını sağlayan bir odak etkisi yaratmaktadır. Bununla birlikte, eserde soğuk renklerle oluşturulmuş “akromatik” karışımlarla karakterize edilen bir bileşim dikkat çekmektedir. Aynı zamanda, sanatçının genel üretiminde canlı ve belirgin bir “polikrom” renk yelpazesi hâkimdir.

Bu yönlerinin yanı sıra, erdemli bireylerin ruhlarının kuşa dönüştüğü inancı, köklerini Orta Asya Şamanist inanç sisteminden almakta olup Anadolu'da da varlığını sürdürmektedir. Anadolu'da, vefat eden bireylerin ölümden sonra kuşlar gibi yükseldiği yönündeki inanışın, Şamanist kültür mirasının bir yansıması olduğu görülmektedir. Ayrıca sanatçı, çalışmalarında insanlara yakın olan, kent meydanları ve tarihî yapılarla ilişkilendirilen güvercinlerin simgesel bir anlam taşıdığını ifade etmiştir.

Kadir Şişginoğlu'nun resimlerinin incelenmesinde, sanatçının Şamanist inançlardan, Türk kültürüne özgü unsurlardan ve Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan, günümüze kadar süregelen geleneksel yapılardan etkilendiği açıkça görülmektedir. Sanatçı, özellikle Şamanist motiflerle ilişkilendirilen “at” ve “güvercin” gibi öğeleri eserlerine belirgin bir biçimde yansıtmıştır. Şişginoğlu'nun sanatsal üretimi, Şamanist inanç sistemi, Türk kültürüne özgü geleneksel

öğeler ve Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan kültürel mirastan beslenen derin bir yapısalılık sergilemektedir. Sanatçının özellikle “at” ve “güvercin” gibi Şamanist motifleri belirgin şekilde kullanması, geleneksel sembolleri çağdaş bir yorumla yeniden ele aldığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Şişginoğlu'nun sanatı, geçmiş ile bugünü birleştiren kültürel sürekliliğin özgün bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Ö. Gökhan Temizel'in görsel 8'deki incelenmesinde, kompozisyonun kare biçiminde sunulduğu görülmektedir. Eserin odak noktasında, soyut bir biçimde betimlenmiş ve bir ritüelle meşgul olduğu varsayılan bir kam, beraberindeki davulla birlikte yer almaktadır. Kompozisyonun çevresel alanı ise, sanatçının doğadan ilham aldığını düşündüren mavi ve yeşil tonlarla soyut biçimde işlenmiştir.



Görsel 8. Ö. Gökhan Temizel, Kam Ana, T.Ü.Y.B, 80 x 80, 2015

Kam'ın tuttuğu davulda, Şaman davulu tasavvur edilmektedir. Davulun yüzeyinde yer alan tamgalar, dinî ve büyülü bir öneme sahiptir. Kamın yeraltı dünyasına inişini ya da gökyüzüne yükselişini içeren törenlerde, davul vazgeçilmez ve hayati bir enstrüman olarak görülmüştür. Günümüzde de —bilinçli ya da bilinçsiz biçimde— sosyal hayatımızda “kamlık”, yani Şamanist inanç sisteminin izleri varlığını sürdürmektedir.

Mavinin bir sembol olarak kullanımı, gökyüzünü ve göksel âlemle ilişkili çeşitli unsurları temsil etmesiyle ilişkilidir. Benzer şekilde, Türk toplumları tarafından tercih edilen yeşil renk de doğayla olan bağından kaynaklanmaktadır. Mavi, tipik olarak gökyüzü düşüncesini çağrıştırırken; yeşil ise genellikle ormanla ilişkilendirilir. Yer ve gök kavramları nasıl birbirini tamamlıyorsa, yeşil ve mavi renkler de tamamlayıcı öğeler olarak işlev görür. Türk mitolojisiyle ilgili metinlerde bu iki rengin zaman zaman birbirinin yerine kullanıldığı; gerektiğinde ise mavinin, yeşilin yerini aldığı görülmektedir.



Görsel 9. Ö. Gökhan Temizel, Şaman Güzellemesi, T.Ü.Y.B, 80 x 80, 2016

Sanatçının görsel 9'daki eserinde, Şamanik davul ve tamgaların varlığı belirgin şekilde hissedilmektedir. Kompozisyon, merkezde stratejik olarak konumlandırılmış portrelerle birlikte, alegorik unsurlar aracılığıyla soyut bir biçimde aktarılmıştır. Eserin genel yapısı incelendiğinde, polikrominin gözle görülür biçimde öne çıktığı anlaşılmaktadır. Sanatçı, eserlerinde sıcak ve soğuk renkler arasında görsel bir denge kurmaktadır. Ayrıca, Şamanik davul üzerindeki lekelerin davulun sınırlarını aşacak şekilde kullanılmasıyla bir hareket duygusu yaratıldığı gözlemlenmektedir. Bununla birlikte, sanatçı tarafından tasvir edilen tamgaların, içsel bir idealizmi somutlaştırdığı düşünülmektedir.

Sanatçının eserleri incelendiğinde, Şamanist inanç sistemine ait sembollerin, ritüel nesnelerin ve renklerin hem kompozisyonel hem de anlamsal düzeyde güçlü biçimde yansıtıldığı görülmektedir. Şaman figürü, davul, tamgalar ve doğaya gönderme yapan renk paleti aracılığıyla, geleneksel inanç kodları çağdaş bir sanat diliyle yeniden yorumlanmaktadır. Kompozisyonlarda, soyut anlatım biçimiyle birlikte alegorik unsurların iç içe geçmesi, sanatçının yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda simgesel bir anlatım arayışı içerisinde olduğunu göstermektedir. Renk kullanımında sıcak ve soğuk tonlar arasında kurulan denge ise, Şamanist inançların merkezinde yer alan yer-gök ikiliğini ve doğa ile ruhsal alanlar arasındaki ilişkiyi görsel olarak desteklemektedir. Bu yönleriyle sanatçının üretimi, geçmişten gelen kültürel ve inançsal motiflerin güncel bir plastik dile dönüştürülmesi olarak değerlendirilebilir.

Necati Seydi Ferahoğlu'nun görsel 10'daki eserinde, ondan fazla horozun yer aldığı kare biçiminde bir yüzey kullanılmıştır. Mekân, soyut bir biçimde kavramsallaştırılmıştır. Horoz figürleri, ağırlıklı olarak beyaz, kırmızı, mavi ve sarı tonlarında renklendirilmiştir. Çeşitli fırça darbeleri, horozları ritmik bir biçimde birbirinden ayırmaktadır. Ön plandaki horozlarla arka plandakiler arasında kurulan renk çeşitliliği sayesinde gelişmiş bir plastik bütünlük sağlanmıştır. Bu uyum, yalnızca resimsel bir bütünlük oluşturmakla kalmamakta; aynı zamanda eser içerisinde derinlik algısının yaratılmasına da katkı sunmaktadır.



Görsel 10. Necati Seydi Ferahoğlu, İsimsiz, 100 x 100 T.Ü.A.B. 2021

Sanatçının çalışmalarında kullandığı horoz figürleri, önemli Şamanist unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Şamanizmin, horoz ve tavuklara ilişkin Türk inançları üzerinde belirgin bir etkisi olmuştur. Bazı kaynaklarda horoz ve tavuklar kötü niyetli ya da uğursuz güçlerle ilişkilendirilse de, Türk kültüründe horoz; güneşin doğuşunu müjdeleyen rolü ve kötü ruhları kovma kabiliyeti nedeniyle uğurlu bir hayvan olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, sanatçının eserlerinde beyaz rengin yaygın biçimde kullanılması, Türk kültürünün en eski dönemlerine dayanan Şamanist inançlardan kaynaklanan manevi bir anlam taşımaktadır. Beyaz rengin adalet, yücelik ve güç gibi kavramları somutlaştırdığı düşünülmektedir. Buna ek olarak, Şamanizmde beyaz renk, Tanrı Ülgen'in temsiliyle de ilişkilendirilmektedir.



Görsel 11. Necati Seydi Ferahoğlu, İsimsiz, 100 x 100 T.Ü.A.B. 2021

Sanatçının görsel 11'deki eserde, sekiz keçinin yer aldığı kare biçiminde bir yüzey kullanılmıştır. Kompozisyonun arka planında bir ağaç tasviri bulunmaktadır. Eserdeki mekân betimlemesi, ağırlıklı olarak mavi tonlarla karakterize edilen soyut bir yapıdadır. Özellikle turuncu, kırmızı ve mavi renklerin belirli alanlarda kullanımı, kompozisyona görsel bir canlılık kazandırmaktadır. “Gölge” ve “renk tonu” nüanslarıyla birlikte hem sıcak hem de soğuk tonları

içeren bir renk paletinin tercih edilmesi, sanat eseri içinde dinamik bir mekânsal deneyimin oluşmasına katkı sağlamaktadır.

Sanatçının eserinde ağaçların yaygın biçimde tasvir edilmesi, Şamanist düşüncenin öne çıkan bir unsurunu yansıtmaktadır. Şamanizmde ağaç, ruhlar dünyası ile dünyevî âlemin çeşitli katmanlarını temsil eden “yaşam ağacı” olarak sembolik bir öneme sahiptir. Ağacın üst dalları üst dünyayı, kökleri alt dünyayı simgelerken; gövdesi, dünyanın kendisini temsil etmektedir. Bu sembolizm çerçevesinde, Şamanların yaşam ağacı aracılığıyla tüm evreni geçme yeteneğine sahip olduklarına inanılmaktadır.

Ferahoğlu'nun eserinde yer alan keçi figürü, Şamanist düşünce içerisinde önemli bir anlama sahiptir. Bu bağlamda keçi, Gök Tanrı'ya sunulan kurbanlardan biri olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, bu hayvanın kötü niyetli ruhlara karşı koruyucu bir önlem olarak kurban edildiği de bilinmektedir. Şamanist inanç sisteminde keçi tasvirleri, çoğunlukla karşıt kavramlar arasındaki mücadelenin sembolik bir temsili olarak işlev görür. Pazırık Kurganları'ndan çıkarılan keçi tasvirleri, bu hayvanın Şamanistik bağlamda sahip olduğu kültürel ve simgesel önemi daha da pekiştirmektedir.

BULGULAR

Bu çalışma kapsamında incelenen sanatçılar olan Kadir Şişginoğlu, Ö. Gökhan Temizel ve Necati Seydi Ferahoğlu'na ait eserlerde, Şamanist inanç sistemine ait görsel ve simgesel unsurların farklı biçimlerde yorumlandığı ve çağdaş sanatsal anlatım içerisinde dönüştürülerek yeniden ele alındığı gözlemlenmiştir. Her üç sanatçının üretiminde, Şamanizme özgü figürlerin, sembollerin ve renklerin çeşitli düzeylerde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Kadir Şişginoğlu'nun eserlerinde, özellikle at ve güvercin gibi güç hayvanları ile Şaman davulu ve tamgalar belirgin biçimde yer almakta; bu unsurlar, alegorik ve sembolik anlatımlar aracılığıyla soyut kompozisyonlara entegre edilmektedir. Sanatçının, özellikle renk paleti aracılığıyla Şamanist düşüncedeki yer-gök dengesi ve ruhsal geçişler gibi temaları yansıttığı dikkat çekmektedir. Mavi, yeşil ve kırmızı gibi renklerin bilinçli kullanımının; gökyüzü, doğa, ruhsal derinlik ve dönüşüm gibi kavramlarla ilişkilendirildiği görülmektedir.

Ö. Gökhan Temizel'in eserlerinde, mitolojik figürler ve kutsal simgeler, doğaya ait imgelerle birlikte kullanılarak ruhsal bir atmosfer oluşturulmuştur. Yaşam ağacı gibi betimlemeler ve doğayla bütünleşen formlar aracılığıyla sanatçının, Şamanist geleneği yalnızca bir tema olarak değil, aynı zamanda plastik bir yapı ögesi olarak ele aldığı belirlenmiştir. Temizel'in kompozisyonlarında, izleyiciyi hem estetik hem de kültürel bir sorgulamaya yönlendiren bir anlatı dili geliştirdiği gözlemlenmektedir.

Necati Seydi Ferahoğlu'nun eserlerinde ise Şamanist unsurların, daha çok ifade aracı olarak kullanıldığı ve biçimsel derinlik katmak amacıyla tercih edildiği dikkat çekmiştir. Keçi, ağaç ve renk katmanları gibi figürlerin kullanımı, doğrudan Şamanist inançlara göndermede bulunmasa da bu unsurların çağrıştırdığı kültürel miras ve sembolik anlamlar sanatçının görsel diliyle bütünleşmiştir. Ferahoğlu'nun eserlerinde özellikle beyaz renk, ruhsal saflık, göksel bağlam ve tanrısal güç gibi kavramlarla ilişkili olarak yer almıştır.

Sanatçıların genel üretimi değerlendirildiğinde, Şamanist unsurların yalnızca geçmişe ait birer motif değil; aynı zamanda çağdaş Türk resim sanatında kültürel kimlik, ruhsal derinlik ve

bireysel ifade biçimleriyle ilişkili olarak yeniden anlamlandırıldığı sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda, Şamanist öğeler sanatçılar tarafından kimi zaman içsel yolculukları temsil eden metaforlar, kimi zaman ise kültürel sürekliliği vurgulayan bilinçli tercihler olarak resim diline dâhil edilmiştir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Sanat tarihi boyunca, kültürel kimliğin ve kolektif hafızanın aktarımında önemli bir araç olan görsel sanatlar, geçmiş ile bugün arasında güçlü bir bağ kurmuştur. Bu bağlamda, Şamanist düşünce sistemi yalnızca ilkel dönemlerdeki dinî ritüellerin veya mitolojik anlatıların bir unsuru olarak değil; aynı zamanda çağdaş sanat üretiminde varlığını sürdüren sembolik bir kaynak olarak değerlendirilmektedir. Türk kültürü özelinde bakıldığında, Şamanist geleneklerin tarihsel sürekliliği, İslamiyet'in kabulünden sonra dahi kültürel ve estetik ifade biçimlerinin temel yapı taşlarından biri olmaya devam etmiştir. Şamanist unsurlar; güç hayvanları, renk sembolizmi, yaşam ağacı, davul, tamgalar ve doğa merkezli anlatılar gibi farklı katmanlarıyla, hem bireysel hem de toplumsal düzlemde anlam taşıyan öğeler olarak güncel sanat eserlerinde yeniden yorumlanmaktadır.

Bu çalışma kapsamında incelenen Kadir Şişginoğlu, Ö. Gökhan Temizel ve Necati Seydi Ferahoğlu gibi çağdaş Türk sanatçıların eserlerinde, Şamanist öğelerin bilinçli bir estetik stratejiye dönüştüğü açıkça görülmektedir. Söz konusu sanatçılar, geçmişin kültürel mirasını günümüzün sanatsal diliyle harmanlayarak, hem gelenek ile çağdaşlık arasında görsel bir köprü kurmakta hem de Türk kimliğine özgü mitolojik ve sembolik katmanları güncel sanat izleyicisine aktarmaktadır. Bu bağlamda, Şamanist öğelerin eserlerde yalnızca tematik veya figüratif birer unsur olarak değil; aynı zamanda sanatçının kavramsal yaklaşımının bir parçası olarak yer aldığı gözlemlenmiştir. Özellikle at, horoz, güvercin ve keçi gibi hayvanların yanı sıra, yaşam ağacı ve renklerin anlam dünyası üzerinden şekillenen bu anlatılar; sanatçının içsel düşünsel yolculuğuna ve kültürel hafızaya yaptığı göndermeleri güçlendirmektedir.

Ferahoğlu'nun figürlerinde gözlemlenen Şamanist öğeler, daha çok plastik bir ifade aracı olarak işlev görmekteyken; Şişginoğlu ve Temizel gibi sanatçılar, bu unsurları doğrudan Şamanist düşüncenin bir yansıması olarak ele almışlardır. Bu durum, Şamanizmin çağdaş Türk sanatında yalnızca kültürel bir miras değil, aynı zamanda bireysel ifade alanlarında da etkisini sürdürdüğünü ortaya koymaktadır. Şamanist öğeler, sadece geçmişe ait birer kalıntı olmaktan öte; modern bireyin içsel sorgulamalarına, kimlik arayışına ve manevi yönelimlerine ışık tutan güçlü simgeler hâline gelmiştir.

Sonuç olarak, Şamanist unsurların çağdaş Türk resim sanatındaki yeniden canlanması, yalnızca nostaljik bir yönelimin ötesinde bir anlam taşımaktadır. Bu eğilim, sanatçıların kültürel kökenlerine yönelik bilinçli bir yönelimi, toplumsal hafızayla kurdukları bağ ve geçmiş ile gelecek arasında inşa ettikleri estetik köprüyü temsil etmektedir. Bu bağlamda, Şamanizmin çok katmanlı anlam evreni ve sembolik derinliği, günümüz sanatçıların yaratıcı pratiklerinde dönüşerek varlığını sürdürmektedir. Böylece Şamanist düşünce sistemi, çağdaş Türk sanatında hem bireysel hem de kolektif düzeyde anlam üretimine katkı sunan güçlü bir estetik referans kaynağı olarak önemini korumaktadır.

KAYNAKÇA

- Alsan, Ş. (2005). Türk mimari süsleme sanatlarında mitolojik kaynaklı hayvan figürleri (Yayımlanmış Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Çoruhlu, Y. (2002). Türk mitolojisinin ana hatları (1. baskı). Kabalcı Yayınevi.
- Dalkıran, A. (2010). Çağdaş Türk resminde Şamanist etkiler (Yayımlanmış Doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Diyarbakirli, N. (1969). Türk sanatının kaynaklarına doğru. In Türk sanatı tarihi ve incelemeleri. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Erbek, G. (1986). Hayat ağacı motifi I. Antika Dergisi, (15).
- Genç, R. (1999). Türk inanışları ve milli geleneklerinde renkler ve sarı kırmızı yeşil (3. baskı). Atatürk Kültür Merkezi Bakanlığı Yayınları.
- İlden, S. (2017). Türk sanatında ikonografik bir anlatım ögesi olarak hayvan figürü. In VIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi / Sanat Etkinlikleri.
- Perrin, M. (2003). Şamanizm (B. Arıbaş, Çev.) (2. baskı). İletişim Yayınları.
- Radloff, W. (2008). Türklük ve Şamanlık (1. baskı). Örgün Yayınevi.
- Şener, C. (2013). Şamanizm: Türkler'in İslamiyet'ten önceki dini. Etik Yayınları.
- Uraz, M. (1994). Türk mitolojisi (1. baskı). Düşünen Adam Yayınları.
- Uslu, B. (2016). Türk mitolojisi (1. baskı). Kamer Yayınevi.
- Yılmaz, A. H. (2016). Türklerde ölüm anlayışının çağdaş Türk resminde göstergebilimsel açıdan incelenmesi. İdil Dergisi, 5(20).
- Görsel 1: <https://okuryazarim.com/wp-content/uploads/2016/09/Eyer-%C3%96rt%C3%BCs%C3%BCBelleme.jpg> (Erişim Tarihi: 23 Haziran 2025)
- Görsel 2: <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2014/07/pazirik-kucuk-buluntular-ve-kurgan.html> (Erişim Tarihi: 23 Haziran 2025)
- Görsel 3: <https://tr.pinterest.com/pin/363454632423374386/> (Erişim Tarihi: 23 Haziran 2025)
- Görsel 4: <https://tr.pinterest.com/pin/548946642076817419/> (Erişim Tarihi: 23 Haziran 2025)
- Görsel 5: <https://www.tarihlisanat.com/wp-content/uploads/2018/06/kk4.png> (Erişim Tarihi: 23 Haziran 2025)
- Görsel 6: Şişginoğlu, K. (2017). *Türk Tören Atı*, T.Ü.A.B., 120 × 140 cm.
- Görsel 7: Şişginoğlu, K. (2020). *Umut ve Özgürlük*, T.Ü.A.B., 120 × 100 cm.
- Görsel 8: Temizel, Ö. G. (2015). *Kam Ana*, T.Ü.Y.B., 80 × 80 cm.
- Görsel 9: Temizel, Ö. G. (2016). *Şaman Güzellemesi*, T.Ü.Y.B., 80 × 80 cm.
- Görsel 10: Ferahoğlu, N. S. (2021). *İsimsiz*, T.Ü.A.B., 100 × 100 cm.
- Görsel 11: Ferahoğlu, N. S. (2021). *İsimsiz*, T.Ü.A.B., 100 × 100 cm.

EXTENDED ABSTRACT

This study investigates the manifestations of Shamanistic belief systems in contemporary Turkish painting, highlighting how ancient cultural elements continue to influence modern artistic expressions. Shamanism, often defined not as a formalized religion but rather a system of spiritual practice and cultural belief, has played a vital role in shaping the worldview of Turkic communities throughout history. Originating in Central Asia and maintaining its presence through the nomadic and transitional lives of early Turks, Shamanism continues to permeate symbolic narratives in visual culture, even after the adoption of major religions such as Buddhism, Christianity, and Islam.

The primary aim of this study is to identify and interpret how Shamanic elements such as spirit animals, symbolic color schemes, sacred trees (Tree of Life), drums, and tamgas are utilized in the artistic language of contemporary Turkish painters. These motifs, traditionally associated with the cosmological structure of the universe, spiritual journeys, and ancestral communication, are no longer limited to their historical or folkloric context. Instead, they are reinterpreted and visualized through individual aesthetic strategies, functioning as tools for both cultural memory and modern expression.

The methodological framework of the research is qualitative and descriptive. Through visual analysis and interpretive reading, selected artworks by three contemporary Turkish painters—Kadir Şişginoğlu, Ö. Gökhan Temizel, and Necati Seydi Ferahoğlu—are examined in detail. The study focuses on how these artists consciously or intuitively incorporate Shamanic symbols into their compositions, examining the material, form, and color choices that contribute to their symbolic depth. These representations are not only aesthetic preferences but are also reflections of an internalized cultural heritage and an ongoing dialogue between the past and the present.

In the works of Kadir Şişginoğlu, animal figures such as horses and doves are dominant. These animals, which carry strong Shamanic symbolism, function as spiritual guides and protectors in traditional belief systems. The horse, for example, is associated with power, loyalty, and the ability to traverse spiritual realms, while the dove often represents peace, ascension, and ancestral souls. The color schemes in Şişginoğlu's paintings, including blue, white, and red, align with traditional Turkic color symbolism, where each hue is linked to specific cardinal directions and metaphysical associations.

Ö. Gökhan Temizel's compositions feature ritualistic representations of kam (shamans), drums, and abstracted landscapes infused with polychromatic harmony. His use of symbolic colors such as green and blue—representing earth and sky respectively—reflect the cosmological duality central to Shamanic cosmology. The presence of tamgas and the circular composition structure signify sacred geometry and ritual space, drawing the viewer into a meditative visual field.

Necati Seydi Ferahoğlu, on the other hand, engages with Shamanic themes more as expressive tools than spiritual declarations. His paintings often feature roosters, goats, and trees, each holding specific meaning in Shamanic traditions. The rooster, believed to ward off evil spirits and herald the dawn, appears frequently, rendered in dynamic color palettes. The Tree of Life motif symbolizes the vertical axis of the universe, connecting underworld, earthly, and celestial realms. Ferahoğlu's compositions blend symbolic intent with artistic abstraction, demonstrating the flexibility of Shamanic language in a contemporary context.

In conclusion, this study reveals that Shamanic motifs are not merely decorative relics of the past, but active carriers of meaning in today's Turkish visual culture. Through their artworks, the selected artists bridge ancestral spirituality with modern visual narratives, affirming the enduring relevance of cultural heritage in the shaping of national identity and creative expression. The presence of Shamanic symbols in contemporary Turkish painting demonstrates the resilience and adaptability of traditional belief systems within the evolving landscape of modern art.

SOSYAL MEDYADA STATÜ NESNELERİ: TIKTOK'TA STANLEY TERMOSLARININ GÖSTERİŞÇİ TÜKETİM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

STATUS OBJECTS ON SOCIAL MEDIA: AN ANALYSIS OF STANLEY TUMBLERS ON TIKTOK IN THE CONTEXT OF CONSPICUOUS CONSUMPTION

Yaren MENEVŞE DOLAŞIK¹*



¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema, Türkiye

e-posta/e-mail:
dolasik.yaren@ogr.hbv.edu.tr
0009-0009-4201-9782

*** Sorumlu Yazar / Corresponding Author:** Yaren MENEVŞE DOLAŞIK

Atıf/Citation: Menevşe Dolaşık, Y. (2025). Sosyal Medyada Statü Nesneleri: Tiktok'ta Stanley Termoslarının Gösterişçi Tüketim Bağlamında İncelenmesi. *KOSTİD*, 1(1), 44-60.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Peer-review: Externally peer-reviewed.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Conflict of interest: The authors declared that they have no conflict of interest.

Geliş tarihi/Received:
27.06.2025

Kabul tarihi/Accepted:
23.07.2025

Özet

Günümüzde tüketim, yalnızca ihtiyaç temelli bir eylem olmaktan çıkmış; görünürlük arzusu, kimlik inşası ve sosyal statü beyanı gibi sembolik işlevler üstlenen bir temsile dönüşmüştür. Sosyal medya platformları, bu dönüşümün performatif ve estetik biçimlerde sahnelendiği başlıca mecralar haline gelmiştir. Özellikle TikTok, kısa video formatıyla bu temsillerin en yoğun üretildiği alanlardan biridir. Bu çalışmada, TikTok'ta Stanley termosları etrafında şekillenen içerikler gösterişçi tüketim bağlamında incelenmiş; ürünün sembolik anlamlarla nasıl temsil edildiği analiz edilmiştir. Nitel desende yapılandırılan araştırmada, #stanleycup ve benzeri etiketlerle paylaşılan 350 video taranmış; amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen 40 içerik, dört tematik kategori altında sınıflandırılmıştır. Her kategoriyi temsil eden birer video, Veblen'in gösterişçi tüketim kuramı ve Debord'un gösteri toplumu yaklaşımı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Ayrıca, videolara yapılan en yüksek etkileşimli yorumlar dijital kamusal alandaki tüketim temsillerine yönelik tepkileri analiz etmek amacıyla çalışmaya dahil edilmiştir. Elde edilen bulgular, Stanley termoslarının işlevsel bir tüketim nesnesinden çok, dijital kimlik sunumunun ve sosyal statü performansının görsel bir uzantısına dönüştüğünü ortaya koymakta; yorumlar ise bu gösterişli temsillerin mizahi, eleştirel ve onaylayıcı tonlarda yankılandığı çoğulcu bir söylem alanı oluşturduğunu göstermektedir.

Anahtar kelimeler: Gösterişçi Tüketim, Gösteri Toplumu, Sosyal Medya, TikTok

Abstract

In today's world, consumption has moved beyond being a necessity-based action, transforming into a representation that fulfills symbolic functions such as the desire for visibility, identity construction, and the expression of social status. Social media platforms have become primary arenas where this transformation is staged in performative and aesthetic forms. TikTok, in particular, stands out as one of the most prominent spaces where such representations are produced, especially through its short video format. This study examines the content shaped around Stanley tumblers on TikTok within the framework of conspicuous consumption and analyzes how the product is represented through symbolic meanings. Designed as a qualitative study, 350 videos shared with hashtags such as #stanleycup were reviewed, and 40 were selected through purposive sampling. These videos were classified under four thematic categories. One representative video from each category was analyzed based on Veblen's theory of conspicuous consumption and Debord's concept of the society of the spectacle. Additionally, the most engaged user comments under each video were included to analyze public reactions to these representations of consumption in the digital space. The findings reveal that Stanley tumblers have evolved beyond being functional consumer goods, becoming visual extensions of digital identity presentation and social status performance. The user comments further demonstrate that these conspicuous representations resonate within a pluralistic discourse space, echoed in humorous, critical, and approving tones.

Keywords: Conspicuous Consumption, Society of the Spectacle, Social Media, TikTok

GİRİŞ

Günümüzde dijital teknolojilerin gelişimiyle birlikte, bireylerin tüketim pratikleri salt ekonomik bir faaliyet olmaktan çıkmış ve sosyal anlamlar taşıyan, sembolik değerlerle örülü, görünürlük arzusunun hizmet eden bir yapıya bürünmüştür. Özellikle sosyal medya platformlarının yaygınlaşmasıyla birlikte, bireylerin kendilerini ifade etme biçimleri, sosyal statü sunumları ve tüketim alışkanlıkları büyük ölçüde dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşüm, tüketimin artık bir ihtiyacın karşılanmasından ziyade kimlik inşasının, sosyal aidiyetin ve görünür olma arzusunun bir parçası olarak işlediğini göstermektedir. Bu bağlamda sosyal medya, bireylerin statü sembolleri üzerinden kendilerini sunabildikleri ve tüketim eylemleri aracılığıyla toplumsal konumlarını görünür kılabilirdikleri dijital bir temsil alanı haline gelmiştir. Bu doğrultuda, tüketim olgusunun günümüzün dijital ve kültürel dinamikleri çerçevesinde yeniden ele alınması, alanyazındaki tartışmaların güncellenmesi ve derlenmesi önemli bir gereklilik haline gelmiştir.

Bu çalışma, sosyal medya platformlarında tüketimin yalnızca maddi bir eylem değil, aynı zamanda sembolik anlamlarla örülü bir temsil biçimine dönüştüğü savından hareketle, TikTok içerikleri üzerinden gösterişçi tüketim olgusunu analiz etmeyi amaçlamaktadır. Özellikle Stanley termosları etrafında üretilen içeriklerin, bireylerin statü sunumu, estetik kurgu ve dijital kimlik inşası süreçlerine nasıl aracılık ettiğine odaklanılmaktadır. Çalışmanın temel sorunsalı, TikTok kullanıcılarının bu ürünü nasıl temsil ettikleri, hangi sosyal anlamlarla ilişkilendirdikleri ve bu temsillerin kamusal alanda nasıl karşılık bulduğu etrafında şekillenmektedir. Araştırma kapsamında nitel yöntem benimsenmiş, içerik analizi tekniğiyle seçilmiş video ve kullanıcı yorumları sistematik biçimde incelenmiştir. Bu yönüyle çalışma, dijitalleşen tüketim kültürünü çözümlemeye yönelik güncel ve eleştirel bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Bu çalışma beş ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, araştırmanın kuramsal ve kavramsal temeli inşa edilmiştir. Bu çerçevede tüketim, gösterişçi tüketim, gösteri toplumu, sosyal medya gibi temel kavramlar açıklanmış; Veblen'in 'gösterişçi tüketim' kuramı ile Debord'un 'gösteri toplumu' yaklaşımı doğrultusunda kuramsal çerçeve yapılandırılmıştır. Ardından ilgili literatür taranarak sosyal medya temelli tüketim pratiklerine ilişkin güncel çalışmalar taranmıştır. İkinci bölümde, çalışmanın metodolojik yönü açıklanmış; araştırma sorunsalına uygun olarak nitel yöntem tercih edilmiş ve içerik analizi tekniği detaylandırılmıştır. Üçüncü bölüm, çalışmanın uygulama alanını oluşturmaktadır. Bu bölümde, örnek olay olarak seçilen Stanley termoslarının TikTok üzerindeki dijital temsili incelenmiş; #stanleycup, #stanleycollection ve benzeri etiketler aracılığıyla ulaşılan çok sayıda içerik, amaçlı örnekleme yöntemiyle değerlendirilmiş ve analiz için uygun görülen veriler seçilmiştir. Seçilen içerikler tematik kategorilere ayrılmış, ardından imajlar içerik analizine uygun şekilde kodlanmış ve elde edilen veriler kuramsal çerçeveye ilişkilendirilerek çözümlemeye tabi tutulmuştur. Dördüncü bölümde, yapılan analizler doğrultusunda elde edilen bulgular sistematik biçimde sunulmuş; bu bulgular üzerinden dijital ortamda gösterişçi tüketimin nasıl inşa edildiği ve temsile dönüştüğü yorumlanmıştır. Beşinci ve son bölüm ise çalışmada yararlanılan kaynakların yer aldığı kaynakça kısmından oluşmaktadır. Bu bütünlük içerisinde çalışma, dijital tüketim kültürünü hem teorik düzeyde hem de görsel-söylemsel düzeyde inceleyen eleştirel bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır.

Modern Toplumda Tüketim ve Gösteriş

Tüketim, insanlık tarihinin en temel ve kaçınılmaz pratiklerinden biri olarak, bireylerin yaşamlarını sürdürebilmesi için gereken maddi ve manevi kaynaklara ulaşma, onları kullanma ve dönüştürme sürecini ifade eder. Bu yönüyle tüketim, tüm toplumsal organizasyonların en eski ve en sürekli unsurlarından biridir. İlkel topluluklardan tarım toplumlarına, sanayi devriminden günümüze kadar her dönemde tüketim biçimleri, o dönemin üretim tarzına, yaşam koşullarına ve toplumsal ilişkilerine bağlı olarak farklılık göstermiştir. Temelinde ihtiyaçların giderilmesine dayansa da tüketim olgusu, tarihsel süreç içerisinde işlevsel boyutunun ötesine geçerek, kültürel ve toplumsal bir anlam taşımaya başlamıştır. Tüketim en yalın haliyle, bireyin herhangi bir ihtiyacını karşılamak amacıyla bir ürün ya da hizmeti seçmesi, elde etmesi ve kullanması şeklinde tanımlanabilir. Tüketim kavramı, literatürde farklı disiplinlerce çeşitli biçimlerde tanımlanmıştır. Kimi tanımlarda ihtiyaç ve gereksinimlerin karşılanması ön plana çıkarken; kimi yaklaşımlarda ise harcama, savurganlık, israf, tüketip bitirme, hatta yok etme ve tahrip etme gibi olumsuz çağrışımlarla ilişkilendirilmiştir. (Karakaş, 2001, s.15). Ömer Torlak'a (2000, s.21) göre, her canlı yaşamını sürdürebilmek için tüketime ihtiyaç duyar; ancak insan, diğer canlılardan farklı olarak, biyolojik ötesi ihtiyaçlara da sahiptir. Sosyo-kültürel, toplumsal ve sembolik boşluklarını da tüketim yoluyla doldurur. Tüketime, bitirme yani üretken bir savurganlık olarak tanımlandığı yaklaşımlarda, gereksiz bolluğun zorunluluğun önüne geçtiği, harcamanın birikimden ve sahiplenmeden önce geldiği (Baudrillard, 2017, s.42) vurgulanır. Robert Bocock (1997) ve Jean Baudrillard (2017), tüketimin yalnızca bedensel ihtiyaçların karşılanmasından ibaret olmadığını, bunun ötesinde bir anlam taşıdığını vurgular. Her iki düşünür de tüketimi, satın alma davranışı dışında göstergelerin ve sembollerin de dahil olduğu toplumsal bir süreç olarak ele alır. Bu süreçte tüketimin giderek bireysel arzulara, hazza ve kimlik inşasına dayanan bir olguya dönüştüğünü ifade ederler. Ürün ve hizmetler, klasik ve edimsel koşullanma tekniklerinin yanı sıra psikanalitik süreçler aracılığıyla bilinç düzeyinde yönlendirilerek semboller ve imgelerle pazarlanmaktadır. Böylece metalar, bireylerin kimliklerini tanımladıkları araçlara dönüşürken, toplumsal değerler de bu sembolik düzenin bir parçası haline getirilir (Dal, 2017, s.5). Bazı bireyler için sahip olmak, sahneye çıkmak gibidir; seçilen ürünler, sessizce ama etkili bir biçimde kim olduğunu ve nerede durduğunu anlatır. İşte bu noktada, tüketimin görünürlükle kurduğu ilişki, gösterişçi tüketim kavramına zemin hazırlar. Gösterişçi tüketim, tarihsel olarak bireylerin sahip oldukları güç ve statüyü çevrelerine görünür kılma arzusuyla ilişkilendirilmiştir. Bu tür tüketimde, ürünlerin kullanımından çok, çevre tarafından prestij göstergesi olarak algılanma biçimi ön plana çıkar. Günümüzde ise küreselleşmenin etkisiyle bu görünürlük arzusu daha rekabetçi bir zemine taşınmış, markaların sembolik anlamları ve statü temsilleri daha belirgin hale gelmiştir. Kavramın kuramsal temelleri ise Thorstein Veblen'in ilk kez 1899'da yayımlanan *Aylak Sınıfın Teorisi* adlı eserine dayanır. (Güleç, 2015, s.63) Veblen'e (2015, s.72) göre gösterişçi tüketim, bireyin sosyal statüsünü görünür kılmak ve toplumsal saygı kazanmak amacıyla gerçekleştirdiği tüketim pratiklerini ifade eder. Bu bağlamda gösterişçi tüketimin taşıyıcısı olarak nitelendirilen 'aylak sınıf', tüketimi prestij ve güç gösterisinin sembolik bir aracı olarak kurgular. Veblen, bu sınıfın lüks tüketime yönelerek pahalı eşyalar, tanınmış markalar, nitelikli giyim ve seçkin yaşam biçimlerini kamusal alanda sergilemek suretiyle toplumsal hiyerarşideki konumunu pekiştirmeye çalıştığını öne sürer. *Aylak Sınıf Teorisi*'nde ayrıca, bireyin sahip olduğu boş zamanı ve maddi olanakları işlevsiz

harcamalar yoluyla sergilemesinin, bu gösterişçi mantığın önemli bir boyutu olduğunu vurgular. Benzer şekilde Guy Debord (2019, s.120), *Gösteri Toplumu* adlı eserinde gösterinin tüketim süreçleriyle nasıl iç içe geçtiğini açıklamak üzere ‘sahte-döngüsel zaman’ kavramını öne sürer. Bu zaman anlayışı, sanayileşmiş toplumun üretim ilişkileri doğrultusunda şekillendirilmiştir. Gündelik yaşam, endüstriyel düzene uygun biçimde döngüsel bir tekrar içinde kurgulanır. Zaman, doğal akışından kopartılarak tüketim sistemine entegre edilir. İmgeler hem görsel nesneler olarak hem de zamanın taşıyıcıları olarak işlev görür. Birey, ürünleri tükettiği kadar zamanı da tüketmiş olur. Özel alan, ekonomik ilişkiler ve politik yapı aynı gösteri düzlemine yerleştirilir. Tüketim eylemi, yalnızca nesnelere değil, bu nesnelerle temsil edilen zamansallığa da yönelir. Gösteri, bireyin yaşam pratiğini kesintisiz bir tüketim ritmine bağlar. Douglas Kellner (2010, s.45) ise, medya kültürünün dijitalleşme süreciyle birlikte yeni bir yapıya büründüğünü ileri sürer. Bu dönüşüm, görsel temsillerin ön plana çıktığı bir medya rejimi üretir. Bilgi, artık biçim aracılığıyla da anlam kazanır. Medya, gerçekliği yansıtan bir araç olmanın ötesine geçmiştir. Kültürel formlar, medya ortamlarında yeniden şekillenir. Dijital platformlar, yalnızca içerik sunmaz, aynı zamanda arzuların yönünü belirler. Birey, medya aracılığıyla sadece içerik tüketicisi konumunda kalmaz. Aynı zamanda kendi temsillerinin üreticisi haline gelir. Medya gösterisi, bireyi hem üretici hem de teşhir nesnesi olarak konumlandırır. Bu yapı, toplumsal kimliğin inşasında belirleyici bir rol üstlenir.

Gösterişçi Tüketimin Dijital Sahnesi Olarak Sosyal Medya

Sosyal medya, bilgisayar aracılı iletişim teknolojilerinin bir ürünü olarak, bireylerin dijital ortamda bilgi, düşünce ve deneyimlerini paylaşabildiği etkileşimli platformları ifade eder. Sanal bir yapıya sahip olmasına rağmen, günümüzde toplumsal ilişkilerden ekonomik faaliyetlere, gündelik yaşamdan kültürel pratiklere kadar birçok alanda etkisini hissettiren güçlü bir mecra haline gelmiştir. Artık yaşamın vazgeçilmez bir parçası olan bu dijital alanı görmezden gelmek mümkün değildir. Literatürde sosyal medya; Web 2.0 teknolojisinin sunduğu teknik ve ideolojik altyapı üzerinde şekillenmiş, kullanıcıların içerik üretip paylaşabildiği çevrimiçi toplulukların oluşturduğu ortamlar olarak tanımlanır. Web 2.0’ın gelişimiyle birlikte sosyal medya, geri bildirim almayı mümkün kılan çift yönlü iletişim biçimlerini de beraberinde getirmiştir (Becan ve Eaghanioukoui, 2019, s.85). Kullanıcı merkezli bir yapıya sahip olan sosyal medya platformları; bireylerin kendi profilleri üzerinden görsel, yazılı ya da işitsel içerikler paylaşabildikleri, etkileşim kurabildikleri uygulamalar bütünüdür. Bu uygulamalar, bireyler arası dijital diyalogların gerçekleştiği, toplumsal etkileşim biçimlerinin yeniden şekillendiği mecralar olarak öne çıkar (Öztürk, 2022, s.447). Sosyal medya, bireyler arası haberleşme aracı olmanın ötesinde, kullanıcıların benlik sunumlarını inşa ettikleri ve görünürlük arayışlarını sürdürdükleri dinamik bir ifade alanı olarak işlev görmektedir (Öztürk, 2022, s.447). Bu dijital mecralar, bireylere dikkat çekici içerikler üretme, kendilerini arzu ettikleri biçimde konumlandırma ve sembolik sermayelerini görünür kılma olanağı sunar. Sosyal medya platformları, bu yönüyle tüketim pratiklerinin sergilenmesine ve sosyal statü iddialarının dijital ortamda yeniden üretilmesine olanak tanır. Bu bağlamda sosyal medya, bireylerin tüketim tercihlerinin teşhir edildiği, statü sembollerinin dolaşıma sokulduğu bir vitrine dönüşmektedir. Kardaş ve Ilgın’ın (2025, s.99) da belirttiği üzere, bu dijital alanlar hem sosyal aidiyetlerin kurulmasını hem de gösterişçi tüketim biçimlerinin dışavurumunu mümkün kılan kültürel bir zemindir. Goffman’ın ‘Gösterim Yönetimi Kuramı’, bireylerin toplumsal etkileşimlerde oluşturmak istedikleri imajı bilinçli

olarak inşa ettiklerini öne sürerken, bu yaklaşım dijital mecralarda da geçerliliğini korumaktadır (Kardaş ve Ilgın, 2025, s.99). Sosyal medya platformları, bireylerin dijital kimliklerini kurguladıkları, beğeni, onay ve görünürlük arzusuyla yön verdikleri bir sahne işlevi görür. Kullanıcılar, paylaştıkları içerikler aracılığıyla kendilerini istedikleri biçimde sunarak, çevrimiçi varlıklarını sosyal kabul, statü ve prestij ekseninde şekillendirirler. Hal Niedzviecki'ye (2010, s.38) göre bireyler, başkaları tarafından izlendiklerinde ve değerlendirildiklerinde, kendilerini birer 'birey' olarak daha yoğun biçimde deneyimlemeye başlarlar. Bu durum, öznel benliklerinin farkına varma süreciyle doğrudan ilişkilidir ve temelde kişilerin ne kadar özgün ve ayrıcalıklı olduklarını dış dünyaya kanıtlama arzusundan beslenir.

Literatürde sosyal medya içeriklerinin, bireylerde gösterişçi tüketim davranışlarını teşvik ettiğine dair güçlü bulgulara rastlanmaktadır. Bu bağlamda Kardaş ve Ilgın'ın (2025) yürüttüğü kapsamlı literatür taraması, sosyal medyanın hem bireylerin tüketim tercihlerine hem de kültürel değerlerin dönüşümüne ve toplumsal görünürlük pratiklerine etkisini sistematik biçimde ortaya koymaktadır. Buna göre Güler ve Tekin'in (2022) çalışması, özellikle Instagram gibi görselliğin ön planda olduğu platformlarda, kullanıcıların sıklıkla yüksek sembolik değere sahip ürünleri tercih ettiğini ve bu tercihler aracılığıyla sosyal statü sunumunda bulunduğunu ortaya koymaktadır. Araştırmada, sosyal medya içeriklerinin tüketim nesnelerine yüklenen anlamları dönüştürdüğü vurgulanmaktadır. Benzer biçimde Kaya ve Yıldız (2022), sosyal medya üzerinden yayılan gösterişli yaşam tarzı temsillerinin bireyler üzerinde ekonomik baskı yarattığını ve bu baskının zamanla toplumsal eşitsizlik algısını derinleştirdiğini ileri sürmektedir. Çalışmalar, özellikle genç kullanıcıların 'sahip olma' ve 'görünür olma' arzusu doğrultusunda ekonomik kapasitesinin ötesine geçen harcamalar yaptığını ve bu durumun psikolojik tatminsizlik, kıyaslama eğilimi ve aidiyet krizleri gibi olumsuz sonuçlar doğurabildiğini göstermektedir. Toplumsal açıdan bakıldığında, Arslan ve Kara'nın (2021) Adana'da gerçekleştirdiği saha araştırması, sosyal medya kullanıcılarının önemli bir kısmının tüketim tercihlerinin izledikleri içeriklerden etkilendiğini ve özellikle lüks ürünlere olan ilgilerinin bu yolla şekillendiğini ortaya koymuştur. Bu bulgu, sosyal medya mecralarının hem birer iletişim aracı hem de tüketim davranışlarını yönlendiren kültürel alanlar olduğunu göstermektedir. Yılmaz ve Çelik'in (2020) Ankara'da üniversite öğrencileriyle gerçekleştirdiği çalışmada, popüler markalara yönelme eğilimlerinin sosyal medya içerikleriyle paralellik gösterdiği ve bunun doğrudan gösterişçi tüketimle ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Koçak ve Kaya'nın (2021) İstanbul'da genç profesyonellerle gerçekleştirdiği araştırma da bu bulguları desteklemektedir. Çalışma, sosyal medya fenomenlerinin önerdiği ürünlerin bireylerin satın alma kararları üzerindeki etkisini ortaya koyarak, dijital etkileşimin ekonomik davranışlar üzerindeki gücünü vurgulamaktadır. Özkan ve Demir'in (2022) Türkiye genelinde farklı yaş gruplarını kapsayan çalışması ise sosyal medya trendlerinin bireysel tüketim tercihlerine ve toplumsal normların yeniden şekillenmesine etki ettiğini göstermektedir. Bu durum, bireylerin sosyal kıyaslama eğilimlerini güçlendirerek tüketim odaklı bir yaşam tarzını meşrulaştırmaktadır. Sonuç olarak, gösterişçi tüketim olgusu yalnızca bireysel tercihlerle açıklanabilecek bir davranış biçimi olmaktan uzaktır. Dijital medya platformlarının hızla yaygınlaşmasıyla birlikte bu tüketim biçimi, toplumsal yapılar, ekonomik dinamikler ve kültürel değerlerle iç içe geçmiş çok boyutlu bir olgu halini almıştır. Bu bağlamda, gösterişçi tüketimin etkilerini anlamak için bireysel psikolojiye ayrıca dijital kültür,

medya sosyolojisi ve ekonomik yapıların etkileşimine odaklanan disiplinler arası bir yaklaşıma ihtiyaç duyulmaktadır (Demir ve Aksoy, 2023).

AMAÇ VE YÖNTEM

Tüketim pratikleri, bireysel ihtiyaçların karşılanmasına yönelik rasyonel eylemler olmaktan çıkmış; kimlik inşası, sosyal statü gösterimi ve görünürlük arzusuyla iç içe geçen çok boyutlu bir yapıya evrilmiştir. Özellikle sosyal medya platformları, bireylerin tüketim tercihlerinin kamusal alanda sergilenmesine ortam oluşturarak gösterişçi tüketim biçimlerini teşvik eden bir mecra işlevi görmektedir. Bu bağlamda, kısa video formatına dayalı algoritmik yapısıyla öne çıkan TikTok, tüketim pratiklerinin sosyo-kültürel boyutlarını görünür kılmaktadır. TikTok'ta Stanley termoslarının bir fenomene dönüşmesi ve kullanıcılar tarafından kişisel tarzlarla bütünleştirilerek birer aksesuara dönüştürülmesi, tüketimin temsili ve performatif bir nitelik kazandığını ortaya koymaktadır. Bu dönüşüm, ürünün çevresinde inşa edilen anlatıların, görsel sunum biçimlerinin ve kullanıcı etkileşimlerinin analizini gerekli kılmaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, TikTok'ta Stanley termosları etrafında şekillenen içerikler üzerinden dijital ortamda gösterişçi tüketimin nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin sosyal statü göstergeleri ile sembolik değerlerle nasıl ilişkilendirildiğini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, çalışmada aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

- TikTok'ta Stanley termosları etrafında üretilen içeriklerde gösterişçi tüketim nasıl temsil edilmektedir?
- TikTok kullanıcıları Stanley termoslarını hangi sosyal anlamlar ve sembolik değerler üzerinden sunmakta ve paylaşmaktadır?
- TikTok'ta Stanley termoslarına ilişkin en çok beğeni alan yorumlarda tüketimle ilgili hangi söylemler öne çıkmaktadır?

Bu yönüyle araştırma, TikTok özelinde incelenen içerikler üzerinden elde edilen bulgularla, dijitalleşen tüketim olgusuna ilişkin literatüre güncel ve eleştirel bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Çalışmada, araştırma konusunun çok boyutluluğu nedeniyle nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Bu yöntem, bireylerin sosyal gerçekliği nasıl deneyimlediklerini, anlamlandırdıklarını ve ifade ettiklerini çözümlemeye yönelik esnek ve bağlama duyarlı bir yaklaşım sunar. Tavşancıl Tarkun'a (2000, s.30) göre, nitel araştırma yöntemleri, insan odaklı bir bakış açısına sahiptir. Nitel araştırmacılar, istatistiksel yöntemlerin insan deneyimlerini sınırladığını, bu nedenle sosyal hayatın insani yönlerinin göz ardı edilebileceğini savunurlar. Onlara göre, insanları niteliksel olarak incelemek, bireyleri daha yakından tanımayı ve onların gündelik yaşam mücadelelerine dair deneyimlerini anlamayı mümkün kılar.

Araştırma sorunsalı doğrultusunda, verilerin sistematik biçimde çözümlenebilmesi için içerik analizi tekniği tercih edilmiştir. İçerik analizi hem nitel hem de nicel araştırmalarda kullanılabilen, kitle iletişim araçlarındaki metin ya da söylemleri sistemli ve nesnel bir biçimde incelemeye olanak tanıyan bir tekniktir. Bu teknik, metin/söylem içinde önceden belirlenen kategoriler ve kodlar aracılığıyla temel anlam yapılarını saptamayı, sınıflandırmayı ve yorumlamayı amaçlar (Alanka, 2024, s.69). İçerik analizinde, metinlerde açıkça görülen

unsurların ötesine geçilerek, gizlenmiş anlamların ortaya çıkarılması esas alınır. Bir başka deyişle, metinlere gömülü olan örtük anlamların, olguların ve ideolojik yapıların açığa çıkarılarak çözümlenmesini sağlar (Alanka, 2024, s.73). Dahası, büyük ölçekli veriyle sistemli bir biçimde başa çıkma olanağı sunmasıyla (Rose, 2023, s.135), bu teknik araştırmanın amacına uygun düşmektedir.

Bu çalışmanın evrenini, TikTok platformunda Stanley termosları ekseninde üretilen içerikler oluşturmaktadır. Ancak içerik sayısının fazlalığı ve tüm videolara ulaşmanın pratikteki zorlukları nedeniyle, araştırmada örneklem kullanılması yoluna gidilmiştir. Bu doğrultuda, amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak gösterişçi tüketim bağlamında anlamlı veri sunabilecek içeriklerin seçilmesi hedeflenmiştir. Araştırma sürecinde, TikTok platformunda #stanleycup, #stanleycupoverconsumption, #stanleypackwithme, #stanleyaccessories ve #stanleycollection etiketleriyle paylaşılmış toplam 350 içerik incelenmiş; bu videolar arasından görsel anlatımı güçlü, tematik bütünlüğe sahip ve araştırma sorunsalını karşılayabilecek nitelikte olan 40 video, belirlenmiştir. Belirlenen içerikler, ürünün yalnızca işlevsel yönüyle değil, aynı zamanda taşıdığı sembolik anlamlar, estetik tercihler ve düzenleyici yan öğeler aracılığıyla nasıl yeniden kurgulandığını ortaya koyacak şekilde tematik olarak sınıflandırılmıştır. Her kategori içerisinden seçilen temsil niteliğindeki videolar üzerinden detaylı kodlamalar gerçekleştirilmiştir. Bunun yanı sıra, söz konusu içeriklere yapılan ve en yüksek etkileşimi alan kullanıcı yorumları da analiz sürecine dahil edilerek, gösterişçi tüketim söylemlerinin kamusal alanda nasıl dolaşıma girdiği anlaşılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın birtakım sınırlılıkları bulunmaktadır. Öncelikle, TikTok platformunun algoritmik işleyişi, içeriklerin kullanıcıya sunulmasında oldukça kişiselleştirilmiş ve dinamik bir yapı sergilemektedir. Kullanıcının izleme geçmişi, beğenileri, takip ettiği hesaplar ve hatta uygulama içindeki etkileşim süresi gibi çeşitli parametreler, platformda gösterilen içeriklerin sürekli olarak farklılaşmasına yol açmaktadır. Bu algoritmik değişkenlik, araştırma kapsamında seçilen örneklem oluşturulmasında önemli metodolojik sınırlılıklar doğurmaktadır. Özellikle TikTok arama sonuçlarının, platformun anonim veya 'temizlenmiş' bir sürümünden değil; araştırmacının dijital geçmişiyle etkileşime geçmiş, kişiselleştirilmiş bir arayüzden elde edilmesi, örneklemdeki içeriklerin rastlantısallığını ve tekrar edilebilirliğini kısıtlamaktadır. Bu bağlamda, belirli anahtar kelimelerle yapılan aramalarda ulaşılan içeriklerin, TikTok'un bütün kullanıcı evrenini ve tüketim pratiklerini temsil etme iddiası taşıması güçleşmektedir. Örneklem, her ne kadar dönemsel olarak öne çıkan ve etkileşim düzeyi yüksek içerikler temel alınarak oluşturulmuş olsa da platformun algoritmik doğası gereği bu içeriklerin görünürlüğü zaman ve kullanıcıya göre değişiklik gösterebilmektedir. Dolayısıyla, analiz edilen örneklem TikTok'taki tüm tüketim biçimlerini kapsayıcı olmadığı, daha çok belirli bir zaman aralığında öne çıkan temsillere odaklandığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu durum, çalışmanın bulgularını mutlak genellemelerden ziyade bağlamsal çıkarımlar olarak değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır.

İkinci olarak, içeriklerde yer alan kullanıcı yorumlarının analizi gerçekleştirilirken, olası anlam kaymalarını önlemek adına ifadeler bağlamlarından koparılmadan değerlendirilmiştir. Yorumların tekil olarak ele alınması, içerik üreticisinin niyeti veya video bağlamı dışında anlam üretme riski taşıdığından, analiz sürecinde söylemlerin bütüncül bağlam içinde okunmasına özen gösterilmelidir.

Üçüncü olarak, araştırma yalnızca sembolik ve söylemsel düzeyde bir çözümleme sunmakta; kullanıcıların gerçek tüketim motivasyonları, sosyo-demografik profilleri ya da satın alma davranışları gibi ampirik verilere doğrudan ulaşılmamaktadır. Bu durum, çalışmanın bulgularını daha çok temsil biçimleri ve kültürel anlamlar düzeyinde sınırlandırmaktadır.

Tüm bu sınırlılıklara rağmen, seçilen örneklem üzerinden yapılan çözümlemelerin, dijital ortamda gösterişçi tüketimin nasıl inşa edildiğine ve sosyal medya kullanıcılarının tüketim pratiklerini nasıl temsil ettiğine dair anlamlı çıkarımlar sunduğu düşünülmektedir.

BULGULAR

Stanley markası, 20. yüzyılın başlarında sanayi toplumunun ihtiyaçlarına yanıt vermek üzere doğmuştur. 1913 yılında William Stanley Jr. tarafından geliştirilen vakum izolasyonlu çelik şişe, dayanıklılığı ve ısı muhafaza kapasitesiyle dönemin işçileri, kampçılar ve askerler gibi zorlu koşullarda çalışan ya da açık hava aktivitelerinde bulunan bireyler için önemli bir araç haline gelmiştir. Fonksiyonellik, sağlamlık ve taşınabilirlik gibi pratik özellikleri sayesinde Stanley ürünleri, özellikle fiziksel emek gerektiren meslek gruplarının gündelik yaşamında yer bulmuş, zamanla ise kamusal hafızada güvenilirlik ve süreklilikle özdeşleşmiştir. Başlangıçta işlevsel bir gereksinimi karşılamak üzere tasarlanan bu ürünler, uzun yıllar boyunca sıcak içeceklerin sahada, doğada ya da hareket halindeki yaşam alanlarında korunmasını mümkün kılmıştır. Ancak 2017 yılında Linley Hutchinson, Ashlee LeSueur ve Taylor Cannon tarafından kurulan *The Buy Guide* adlı çevrimiçi alışveriş blogu, markanın tarihsel konumlanışını dönüştüren bir kırılma noktası yaratmıştır. Bu üç kadın girişimci, Stanley'nin *Quencher* modelini günlük yaşamda estetik bir aksesuar olarak yeniden konumlandırmış, ürünü sadelikten uzaklaştırarak kişisel tarz, fonksiyonellik ve görsel sunumun birleştiği bir tüketim nesnesine dönüştürmüştür. Başlangıçta Stanley tarafından önceliklendirilmeyen *Quencher*, *The Buy Guide*'ın kitlesel etkisi ve doğrudan toplulukla kurduğu bağ sayesinde kısa sürede yüksek talep görmüş, bu durum markanın yöneticilerini hedef kitle stratejisini gözden geçirmeye sevk etmiştir. Özellikle kadın kullanıcıları hedef alan yeni pazarlama anlayışı, ürünün renk çeşitliliği, aksesuarlaştırılabilir tasarımı ve sosyal medya dostu görsel estetiğiyle desteklenmiş; ürünün hem bir statü nesnesi hem de kişisel kimlik sunumu aracına dönüşmesi sağlanmıştır. TikTok'ta viral olan kullanıcı videoları, Stanley'nin sosyal medya içerik üreticilerini merkeze alan etkileşim temelli stratejisini güçlendirmiş, bu süreçte marka sadakati yalnızca kullanım değerine değil, aynı zamanda koleksiyonerlik, aidiyet ve estetik beğeni gibi sembolik değerlere de bağlanmıştır. Böylece *Quencher*, yalnızca bir içecek kabı olmanın ötesine geçerek, dijital çağın tüketim alışkanlıklarını yansıtan ve yeniden şekillendiren kültürel bir fenomene dönüşmüştür (Jansen, 2023).

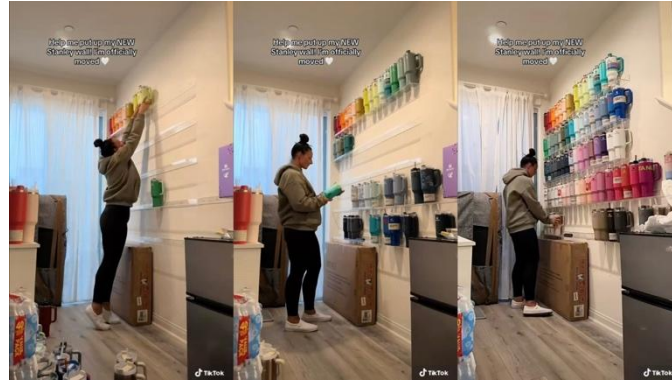
Bu çalışmada, TikTok platformunda Stanley markalı ürünlerle ilişkili olarak üretilen kullanıcı içerikleri, gösterişçi tüketim pratiklerinin görsel temsillerini ortaya koymak amacıyla analiz edilmiştir. Araştırma kapsamında #stanleycup, #stanleycupoverconsumption, #stanleypackwithme, #stanleyaccessories ve #stanleycollection etiketleriyle paylaşılan toplam 350 video taranmış; bu içerikler arasında araştırma sorunsalına doğrudan temas eden, görsel ve söylemsel açıdan elverişli olan 40 video, amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Seçilen içerikler, ürünün kullanım amacının ötesine geçerek nasıl sembolik, estetik ve organizasyonel işlevlerle yeniden üretildiğini anlamaya imkân tanıyan yapılar çerçevesinde kategorize edilmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda videolar dört tematik kategoriye

ayrılmıştır: (1) Temel Ürün Sunumu başlığı altında yalnızca Stanley termosunun merkeze alındığı sade ama stilize edilmiş görsel anlatılar; (2) Estetik Tamamlayıcılar başlığı altında kişiselleştirilmiş sticker eklentileri ve süsleme unsurlarıyla birlikte sunulduğu içerikler; (3) Fonksiyonel Genişleticiler başlığı altında pipet koruyucuları, çanta aparatı, özel kapaklar gibi ürünün işlevini artıran öğeleri içeren videolar; (4) Düzenleyici ve Taşıyıcı Sistemler başlığı altında ise ana ürünle birlikte kullanılan stantlar ve organize edici aksesuarların öne çıktığı görseller yer almıştır.

Bu çalışmada kullanılan görsel materyaller, TikTok platformunda kamuya açık olarak paylaşılmış ve herkes tarafından erişilebilir video içeriklerden alınmıştır. Görsel kesitler yalnızca akademik amaçlarla ve eleştirel analiz bağlamında kullanılmış olup, herhangi bir ticari amaç güdülmemektedir. İlgili videolara dair kullanıcı bilgileri ve bağlantılar, akademik atıf ilkelerine uygun biçimde kaynakça bölümünde açıkça belirtilmiştir. Görsel kesitler, içeriklerin bütününe değil, yalnızca çalışmanın analiz bölümleriyle doğrudan ilişkili olan sınırlı kareleri içermektedir. Bu bağlamda, çalışmada yer alan görsellerin kullanımı 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu kapsamında 'bilimsel araştırma' ilkesi çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Temel Ürün Sunumu

Temel Ürün Sunumu kategorisi, Stanley termoslarının dijital içeriklerde sade ama stilize edilmiş biçimde, herhangi bir aksesuar, kişiselleştirme ya da işlevsel genişletici unsur eklenmeden sunulduğu görsel anlatıları kapsamaktadır. Bu içeriklerde ürün, estetik olarak özenle yerleştirilmiş olsa da doğrudan kendi fiziksel formuyla merkezde yer almakta; kullanıcılar termosu bir statü nesnesi olarak öne çıkaran minimal bir görselleştirme tercih etmektedir. Bu sunum biçimi, ürünün sahiplik üzerinden kurulan prestij ilişkisini vurgularken, aynı zamanda gösterişçi tüketimin temel formunu yansıtmaktadır.



Görsel 1. Stanley termosların raflar aracılığıyla duvarda sergilendiği videodan kesitler. (Espejo, 2024)

Görsel 1, farklı renklerdeki Stanley termoslarının duvara monte raflar aracılığıyla sergilenişi, gösterişçi tüketimin klasik biçimine işaret eder. Burada ürün, sade ama dikkatle düzenlenmiş bir bağlamda 'sahip olunması gereken' bir nesneye dönüşür. Veblen'e göre bir ürünün gösterişçi tüketim kapsamında değerlendirilebilmesi için iki temel ölçüt gereklidir. İlk olarak, ürün yüksek maliyetli olmalıdır; zira Veblen, toplumsal saygınlığın çoğu zaman maddi değerle ölçüldüğünü ifade eder. Bu anlayışa göre bireyler, toplumsal itibarı, satın aldıkları ürünlerin fiyatı aracılığıyla görünür kılar. İkinci olarak ise, ürün yalnızca tüketicinin değil, aynı zamanda çevresindeki bireylerin de ilgisini çekecek ve estetik ya da sembolik olarak onları etkileyecek nitelikte olmalıdır. Bu iki koşul bir araya geldiğinde, tüketim eylemi işlevsel boyutunun ötesine

geçerek, sosyal bir temsil aracına dönüşür. (Kardaş ve Ilgın 2025, s.98) Aynı zamanda Debord'un (2019, s.123) gösteri toplumu kuramına göre, bu tür düzenlemeler, yaşamın doğrudan deneyiminden uzaklaşıp temsile dönüşmesini ifade eder. Termosların duvarı kaplayan bir düzen içinde sunulması, sahipliğin görsel bir vitrinde tiyatrolaştırılmasına işaret ederken; kullanıcı bu içerikle hem ürün koleksiyonunu hem de estetik beğenisini dijital topluluğa sunar.

Estetik Tamamlayıcılar

Estetik Tamamlayıcılar kategorisi, Stanley termoslarının sticker ve süs eklentileri, isim etiketleri, renkli pipetler gibi kişiselleştirme unsurlarıyla görsel olarak zenginleştirildiği içerikleri kapsamaktadır. Bu tür paylaşımlarda ürün, yalnızca işlevsel bir nesne olarak değil, kullanıcının bireysel tarzını, estetik beğenisini ve dijital kimliğini ifade eden bir araç olarak sunulmaktadır. Görsel süslemeler, termosun özgünleştirilmesini sağlayarak gösterişçi tüketicinin estetikleşmiş biçimine dönüşmekte ayrıca ürünün sembolik değeri, kişisel dokunuşlarla daha da görünür hale gelmektedir.



Görsel 2. Stanley termosun harici ürünlerle süslendiği videodan kesitler. (Enriquez, 2024)

Bu kapsamda incelenen Görsel 2’de, açık pembe renkteki bir Stanley termosun üzerine çeşitli çıkartmalar, figüratif süslemeler ve kişisel bir isim etiketi eklendiği görülmektedir. Termosun pipet ucu ise çiçek formundaki bir kapakla dekoratif biçimde tamamlanmıştır. İlâveten parlıltı efektli yedek pipetler de videoda sergilenmiştir. Lacan, arzusun yapısında daima bir eksiklik olduğunu ve bu eksikliğin hiçbir zaman tam olarak giderilemeyeceğini savunur. Arzular, sürekli olarak bir nesneden diğerine kayar ve bu kayma süreci, tüketim kültürünün temelini oluşturur (Bocock, 1997). Buna göre, ana ürüne sahip olmak arzusunun tatmini için yeterli görülmemiş; ürünle kurulan ilişki, onu çevreleyen yan öğelerin de tüketilmesiyle süreklilik kazanmıştır. Ürüne yapılan görsel müdahaleler, arzusun nesneden nesneye kayışı doğrultusunda tüketim pratiğinin genişlediğini göstermektedir. Lacan’ın ifade ettiği eksiklik hali, burada ana ürünün tamamlayıcılara duyulan ihtiyaçla görünürlük kazanmış ve çevresine eklenen estetik ayrıntılarla anlam kazanmıştır. Freud’un haz ilkesi çerçevesinde ise bu kişiselleştirme, bireyin bilinçdışı arzularını nesneyle özdeşleştirme biçimidir (Bocock, 1997). Estetik dokunuşlarla özelleştirilen termos, artık bireyin ‘ben’ini temsil eden bir simgeye dönüşür. Bu tür içerikler, seyirlik bir benliğin kurulumuna hizmet eden dijital sahneler olarak da Debord’un kavramsallaştırmasıyla uyumludur.

Fonksiyonel Geliştiriciler

Fonksiyonel Geliştiriciler kategorisi, Stanley termoslarının kullanım kapasitesini artıran ve ürünü gündelik yaşamla daha bütünlüklü hale getiren yardımcı aksesuarların yer aldığı içerikleri kapsamaktadır. Bu kategoriye dahil edilen videolarda, pipet koruyucuları, özel kapaklar, çanta aparatları, taşıma kulpları gibi işlevsel eklentiler aracılığıyla termosun temel işlevi genişletilmektedir.



Görsel 3. Bir eklenti ile termosun işlevinin artırıldığı videodan kesitler. (Askin, 2024)

Görsel 3, Fonksiyonel Geliştiriciler kategorisi kapsamında değerlendirilmekte olup Stanley termosunun işlevsel kapasitesinin artırılmasına yönelik üretilmiş modüler bir aparatın kullanımı üzerinden şekillenmektedir. Videonun başında ekrana yansıyan “Let’s restock with McDonald’s” ifadesi hem bir eylem çağrısı hem de içerik formatı olarak bir rutinleştirme stratejisini yansıtırken, izleyiciye davetkar bir atmosfer kurar. Bu başlangıç, yalnızca bir ürünün tanıtımı değil, aynı zamanda tüketim sürecinin görsel olarak estetikleştirilmiş bir envanter deneyimi haline getirildiği bir gösterinin parçasıdır. Devamında izleyici, Stanley termosunun üzerine özel olarak tasarlanmış bölmeli bir aparatın takıldığını ve bu aparata McDonald’s menüsünün özenle yerleştirildiğini görür. Patates kızartması, hamburger ve tavuk parçaları renk, doku ve miktar açısından dengeli bir düzenle yerleştirilirken, termosun içerisine ise kola doldurulur. Bu sahne, yalnızca bir öğün hazırlığını değildir. Haz odaklı tüketimin ritüelleştirilmiş temsili olarak karşımıza çıkar. Stanley termosunun burada mobil bir fast-food istasyonuna dönüşmesi, ürünün kullanım değerinin ötesine geçerek işlevsel çokluğun ve tüketim konforunun estetik bir organizasyonla buluşturulduğunu gösterir. Kuramsal düzlemde bu video, Veblen’in gösterişçi tüketim anlayışıyla uyumlu olarak, ürünün pahalı ya da lüks olmasından çok, onun nasıl ve neyle birlikte sunulduğu üzerinden sembolik bir statü taşıdığına işaret eder. Aynı zamanda Guy Debord’un gösteri toplumu yaklaşımı çerçevesinde, bu sahnede tüketilenin yalnızca fast-food ya da Stanley termosu olmadığı, tüketim biçiminin bizzat kendisinin görsel olarak deneyimlendiği ve temsil edildiği bir yapı kurulduğu görülmektedir. Bu bağlamda video, tüketim nesnesine entegre edilen aparatlar aracılığıyla hem işlevsellik hem de görsel düzen sunmakta; kullanıcıyı tüketim eylemini düzenleyen, planlayan ve sergileyen bir özne olarak konumlandırmaktadır. Böylelikle içerik, gösterişçi tüketimin yalnızca sahip olunan ürünle değil, o ürün etrafında kurulan anlatı ve performatif düzenlemeyle birlikte inşa edildiğini ortaya koyar.

Düzenleyici ve Taşıyıcı Sistemler

Düzenleyici ve Taşıyıcı Sistemler kategorisi, Stanley termoslarının bir koleksiyon biçiminde organize edilmesi veya sergilenmesine olanak tanıyan düzenleme üniteleri, stantlar, raf sistemlerinin kullanıldığı içerikleri kapsamaktadır. Bu videolarda ürün, mekansal bir düzen içinde kategorize edilerek hem koleksiyonerlik pratiğine hem de dijital vitrin anlayışına gönderme yapmaktadır. Termosların sistemli biçimde yerleştirildiği bu içerikler, tüketimin sergileme, sıralama ve düzen kurma eylemleriyle pekiştirilen bir görsel statü sunumuna dönüştüğünü göstermektedir.



Görsel 4. Düzenleme ünitesi kullanılarak termosların organize edildiği videodan kesitler (Shannon, 2025)

Görsel 4 olarak yer alan içerik, Stanley markasına ait *Quencher* termosların işlevsel bir mutfak düzenleyicisi içerisine yerleştirildiği ve teşhir edildiği bir sahneyi temsil etmektedir. Görselin ardışık karelerinde, termosların özel olarak tasarlanmış bir çekmece ünitesine yerleştirilişi dikkatle kurgulanmış ve ritmik bir görsel akış eşliğinde sunulmuştur. Bu durum, yalnızca bir mutfak düzeni sunmakla kalmaz; ürünlerin simetrik dizilimi, pastel renk geçişleri ve çekmece hareketinin estetikleştirilmiş sunumu aracılığıyla, gündelik bir nesnenin sahneleştirilerek ‘gösteri’ nesnesine dönüştürüldüğünü gösterir. Bu bağlamda içerik, Guy Debord’un (2019, s.34) gösteri toplumu kuramında tanımladığı biçimiyle, yaşamın dolaysız deneyiminden koparak temsile dönüşmesi sürecine örnek teşkil eder. Stanley termosları burada salt işlevsel bir nesne değil, düzenin, zevkin ve tüketim pratiklerinin estetik bir uzantısı olarak görünür kılınmaktadır. Aynı zamanda Thorstein Veblen’in gösterişçi tüketim kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, bu tür bir sunum, ürünlerin nasıl saklandığına, organize edildiğine ve sunulduğuna da toplumsal anlam yükleyen bir tüketim mantığının izlerini taşır. Lacan’ın ‘Büyük Öteki’ kavramı, bireyin arzusunu şekillendiren toplumsal normlar ve kültürel beklentiler bütününe ifade eder. Tüketim kültüründe bu yapı, medya, reklamlar ve dijital platformlar aracılığıyla bireye neyi istemesi gerektiğini fısıldar. (Bocock, 1997, s.91). Bu bağlamda, ilgili düzenlemeler, tüketicinin kendi arzusunu değil, dijital topluluk tarafından kodlanan arzuyu temsil etmeye yönlendiğini gösterir. Marka, renk, yerleşim ve düzene ilişkin tercihlerin tümü, gösterişin, o sahipliğin nasıl görselleştirildiğiyle ilgili olduğunu açıkça ortaya koyar. Böylelikle kullanıcı, onu ‘sergilenmeye değer’ kılacak bir bağlam inşa etmekte; bu da tüketim nesnesine yüklenen sembolik değerleri pekiştirmektedir.

TikTok platformunda incelenen seçili videolara gelen kullanıcı yorumları, yalnızca içeriklere verilen tepkileri değil, aynı zamanda dijital tüketim kültürünün nasıl içselleştirildiğini ve yeniden üretildiğini anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Bu bağlamda, her bir

videoya gelen ve en yüksek etkileşimi alan yorumlar, tüketim nesnesinin izleyici zihninde nasıl bir anlam taşıdığını, hangi duygularla ilişkilendirildiğini ve hangi toplumsal imgeleri çağırıldığını ortaya koymaktadır. Aşağıda, her kategoriye ait temsili videoya yapılan ve dikkat çekici etkileşimler alan yorumlar tablo halinde sunulmakta, ardından bu yorumlar içerdiği tematik örüntüler üzerinden analiz edilmektedir.

Tablo 1. İncelenen videolara ait en yüksek etkileşim alan kullanıcı yorumları.

Görsel Numarası	Yorum 1	Çevrilmiş Yorum (Türkçe)	Yorum 2	Çevrilmiş Yorum (Türkçe)
Görsel 1'e	"So ur supposed to have like one of these and re use it"	"Yani aslında bunlardan bir tane edinip tekrar tekrar kullanman gerekiyordu."	"So these cups are actually reusable"	"Yani bu bardaklar aslında tekrar kullanılabilir."
Görsel 2'ye	"Cute but nothing beats the Barbie water bottle I had when I was five 🧸"	"Tatlı ama beş yaşındayken sahip olduğum Barbie suluk gibisi yoktu 🧸"	"this stanley is treated better than me"	"Bu Stanley bana yapılandan daha iyi muamele görüyor."
Görsel 3'e	"or eat from the container it comes in?"	"Ya da yemeği geldiği kaptan yemek?"	"Where did you get that thing on the top of your stanley?"	"Stanley'nin üstündeki şeyi nereden aldın?"
Görsel 4'e	"Why does someone have that many REUSABLE cups?"	"Birinin neden bu kadar çok TEKRAR KULLANILABİLİR bardağı olur ki?"	"Yall so judgy. I coordinate my Stanley's with my outfit. 🧸 Stop stealing other peoples joy."	"Hepiniz çok yargılayıcısınız. Ben Stanley'lerimi kıyafetlerime göre kombinliyorum. 🧸 Başkalarının sevincini çalmayın."

TikTok'ta paylaşılan Stanley temalı içeriklere gelen kullanıcı yorumları, gösterişçi tüketimin dijital alandaki çok boyutlu yankılarını ortaya koymaktadır. Yorumlar, bireylerin bu içeriklerle kurduğu eleştirel, mizahi ya da hayranlık dolu ilişkileri görünür kılar. Temel Ürün Sunumu kategorisinde yer alan Görsel 1'e ilişkin olarak Tablo 1'de belirtilen Yorum 1 ve Yorum 2, tüketimin rasyonel sınırlarını hatırlatmakta; ürüne yüklenen sembolik anlamın, işlevsel amacını gölgede bıraktığına dair dolaylı bir eleştiri içermektedir. Bu yorumlar, ürünün tekrar kullanılabilir doğasına karşın aşırı sahiplik ve sergileme pratiklerini sorgulayan bir tonu yansıtır. Kullanıcılar, sahiplik gösterisinin ardındaki israf potansiyeline dikkat çekerek, toplumsal değerlerle çatışan bir tüketim modeline karşı ironik bir mesafe alır.

Estetik Tamamlayıcılar kategorisinde yer alan yorumlar ise, tüketim nesnesinin bireysel kimlik sunumuna nasıl entegre edildiğini açıkça ortaya koymaktadır. Görsel 2'ye ait Yorum 1, nostaljik bir bağ kurarken, gösterişli termosun çocukluk nesnesiyle kıyaslanması, tüketim kültürünün imgeleriyle duygusal düzeyde ilişki kurulduğunu gösterir. Marcuse, tüketimi kapitalizmin ideolojik aygıtlarından biri olarak değerlendirir. Ona göre, tüketim toplumu, bireylerin ihtiyaçlarını ve arzularını metalaştırarak kontrol altına alır. Bu süreçte, bilinçdışı arzular, tüketim nesneleri aracılığıyla doyurulur ve böylece ideolojik bir tahakküm mekanizması kurulmuş olur (Bocock, 1997, S.76). Öte yandan, Görsel 2'ye ait Yorum 2 ise abartılı bakım ve sunum biçimlerine karşı hiciv yüklü bir tepkidir. Bu yorum, hem gösterişçi tüketimin yalnızca bir statü beyanı hem de aşırı özenin sorgulanmasına yol açan bir pratik olarak da algılandığını gösterir.

Fonksiyonel Geliştiriciler kategorisinde yer alan Görsel 3'e ilişkin olarak Tablo 1'de belirtilen Yorum 1 ve Yorum 2, tüketimin işlevsellik kılıfı altında meşrulaştırılmasını ironik biçimde sorgulanmasını sağlar. İlk yorum, aksesuarlarla genişletilen ürün kullanımının yapaylığını ve abartısını vurgularken, ikinci yorum ise ürün etrafında inşa edilen nesneye yönelik arzunun nasıl şekillendiğini ve yaygınlaştığını gösterir. Arzu, burada ana üründen, onunla pazarlanan yan unsurlara yönelmektedir. Lacan'ın arzunun kayıcı doğası ve 'Büyük Öteki'nin arzuyu yönlendirme gücü, bu bağlamda dijital izleyici tepkilerinde karşılık bulur.

Görsel 4'e ait Yorum 1 ve Yorum 2, dijital tüketim vitrinlerinin nasıl bir kamusal gerilim alanı yarattığını göstermektedir. İlk yorum, tekrar kullanılabilir ürünlerin mantıksal çelişkisiyle ilgili bir eleştiriyi yansıtırken, ikinci yorum ise eleştirileri bastırma, kişisel tüketim özgürlüğünü savunma yönünde bir karşı söylem üretir. Bu durum, gösterişçi tüketimin sosyal medya ortamında ne ölçüde meşru bulunduğuna ilişkin tartışmaları da açığa çıkarır. Kullanıcılar hem eleştiren hem savunan pozisyonlarda yer alarak, tüketim temsillerinin etik, estetik ve duygusal sınırlarını tartışmaya açmaktadır. Bu yorumlar genel olarak değerlendirildiğinde, Stanley termosları etrafında şekillenen dijital içeriklerin yalnızca bireysel beğenilere hitap eden nesneler olmadığını; aksine, tüketim kültürünün görünürlük, kimlik, norm ve eleştiri ekseninde çok yönlü tartışmalar yarattığını söylemek mümkündür. TikTok içerikleri, dijital izleyicinin arzuları, eleştirileri ve savunmalarıyla birlikte şekillenen bir tüketim söylemine dönüşmektedir. Bu bağlamda, kullanıcı yorumları, gösterişçi tüketimin hem temsilini hem de bu temsilin kamusal alanda nasıl karşılandığını ve nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Stanley termosları, çağdaş dijital kültürün kısa sürede sembolleştirdiği ve yeniden anlamlandırdığı nesnelerden biri haline gelmiştir. Bu nesne etrafında şekillenen tüketim pratikleri, yalnızca ekonomik edinimle sınırlı kalmaz. Her video paylaşımı, her aksesuar tercihi ve her estetik müdahale, görünürlük arzusunun yeniden üretilmesine katkı sunar. TikTok, bu arzunun sahneye taşındığı ve estetikleştirilmiş bir dijital vitrin halini aldığı mecralardan biridir. Bu mecrada kullanıcı hem bir nesnenin sahibi hem de onu sunan, sahneleyen, gösteren ve yorumlayan bir figüre dönüşür. Gösteriş, yalnızca nesneyle değil, onun çevresinde kurulan anlatıyla, düzenle, ritüelle ve performansla birlikte inşa edilir.

Tüketim, bu bağlamda işlevselliği çoktan aşmış; kimlik inşası, sosyal aidiyet ve dijital temsilin merkezinde konumlanmıştır. Stanley termosları üzerinden okunan bu temsil biçimleri, bireysel beğenilerin kolektif bir görsellik içinde nasıl dönüştüğünü, yeniden üretildiğini ve anlamlar yüklendiğini açığa çıkarır. Ürünün fiziksel varlığı, çoğu zaman onun etrafında yaratılan yan anlamlar, kişiselleştirmeler ve düzenleme biçimleri tarafından kuşatılır. Analiz edilen videolar, bu süreci adım adım görünür kılar. Temel ürünün müdahalesiz biçimde sergilenmesinden, yapıştırıcılar ve kişisel etiketlerle estetikleştirilmesine; işlevselliği artıran aksesuarlarla yeniden kurgulanmasından, düzenleyici sistemlerle koleksiyonerlik pratiğine evrilmesine kadar her içerik, farklı bir tüketim anlatısı kurar.

Bu içeriklere gelen kullanıcı yorumları, dijital kamusal alandaki yankıların çok sesli olduğunu göstermektedir. Bazı yorumlar, sahiplik biçimini mizahla sorgular. Bazıları, ürünü kişiselleştiren estetik beyanlara hayranlıkla karşılık verir. Kimileri, tekrar kullanılabilir bir ürünün fazlasına sahip olunmasını çelişkili bularak eleştirel bir tutum sergiler. Bu

karşılaşmalar, tüketim temsillerinin dijital kamusal alanda nasıl tartışmaya açıldığını, nasıl kolektif bir müzakere alanı yarattığını gözler önüne serer. Kullanıcı, bir izleyici olmanın yanı sıra anlamı şekillendiren, sınırları sorgulayan ve bazen de o anlamın taşıyıcısı olmaktan kaçınan bir özneye dönüşür.

Ürünle kurulan bağ, çoğu zaman onun fiziksel formunu aşar. Termos, bir içecek taşıyıcısı olmaktan çıkarak; onu süsleyen aksesuarlar, taşıyan öğeler ve düzenleyen sistemler sayesinde bir yaşam tarzının göstergesine dönüşür. Tüketim, burada kişiliği, beğeniyi, statüyü ve aidiyeti ifade eden bir semboller dizgesine evrilir. Gösterişçi tüketim bu bağlamda yalnızca bir sergileme eylemi değildir. Aynı zamanda izleyiciyle girilen bir anlam müzakeresidir. Her paylaşım, kimliğin görsel bir beyanına; her yorum, bu beyana verilen bir yanıt biçimine dönüşür.

Tüketim, dijital çağın kültürel laboratuvarlarında hem arzuların hem de onları kuşatan ideolojik ve sembolik yapıların üretimine işaret eder. TikTok, bu üretimin sahnelerinden birini oluşturur. Gösteriş, yalnızca fiziksel nesneyle değil, onun etrafında inşa edilen ritüel, anlatı ve topluluk duygusuyla yeniden tanımlanır. Mizah, mesafe, savunma ve sorgulama; dijital temsillere yönelen dört temel tepki olarak içeriklerin etrafında belirginleşir. Her biri, tüketimin bireysel olduğu kadar kolektif bir eylem olduğunu hatırlatır.

Bu çerçevede Stanley termosları, günümüzün tüketim rejiminde bir ürün ve aynı zamanda kültürel anlam üretiminin aktif bir bileşenidir. Sahiplik, fiziksellikten ziyade estetik, ideolojik ve toplumsal bir pozisyon alma biçimidir. Paylaşılan her içerik, tüketimin ne olduğu kadar, nasıl gösterildiğini de şekillendirir. Görünürlükle anlam kazanan bu pratikler, bireyi bir tüketici olmanın ötesinde, kendini bir anlatı olarak kurgulayan bir aktöre dönüştürür. Bu bağlamda Stanley termosları, yalnızca bir nesne etrafında gelişen arzuyu değil, bu arzunun temsil edildiği, dönüştüğü ve tartışmaya açıldığı dijital kültürün bütününe görünür kılar.

KAYNAKÇA

- Alanka, D. (2024). Nitel bir araştırma yöntemi olarak içerik analizi: Teorik bir çerçeve. *Kronotop İletişim Dergisi*, 1(1), 64-84.
- Arslan, A., & Kara, M. (2021). Sosyal medyanın gösterişçi tüketim üzerindeki etkisi: Adana ili örneği. *Tüketici ve Tüketim Araştırmaları Dergisi*, 12(1), 78-95.
- Askin, E. [@askinem]. (2024, Temmuz 31). *Let's restock my McDonalds Stanley to watch some olympics!!* ❤️ 🏅 🍔 #asmr #restock #mcdonalds [Video]. TikTok. <https://www.tiktok.com/@askinem/video/7397586099197005098? r=1& t=ZS8weTrguoMY3>
- Baudrillard, J. (2017). *Tüketim toplumu*. (N. Tural, F. Keskin, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Becan, C., & Eaghanioukou, G. (2019). Gösterişçi tüketim aracı olarak Instagram'ın tüketicilerin satın alma motivasyonuna etkisi. *Yeni Medya Elektronik Dergisi*, 3(2), 84-101. <https://doi.org/10.17932/IAU.EJNM.25480200.2019.3/2.84-101>
- Bocock, R. (1997). *Tüketim*. (İ. Kutluk, Çev.) Dost Kitabevi Yayınları.
- Dal, N.E. (2017). Tüketim toplumu ve tüketim toplumuna yöneltlen eleştiriler üzerine bir tartışma. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(19), 1-21. <https://doi.org/10.20875/makusobed.311006>
- Debord, G. (2019). *Gösteri toplumu*. (A. Ekmekçi, O. Taşkent, Çev.) Ayrıntı Yayınları.

- Demir, K., & Aksoy, Y. (2023). Sosyal medya ve gösterişçi tüketim: Disiplinler arası bir inceleme. *İletişim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 8(1), 112-130.
- Enriquez, M. [@makeitwithmicah]. (2024, Ekim 6). *She loved how it turned out* 🥰💖 #packmystanley #stanleycup #purseessentials #minicosmetics #stanleyaccessories #stanleybag [Video]. TikTok. <https://www.tiktok.com/@makeitwithmicah/video/7422738182665456926? r=1&=ZS-8weUoXasHcV>
- Espejo, C. [@chelsea_devinn_]. (2024, Temmuz 24). *Its a little different & I am missing a few- but I also need help placing the Easter Stanley* [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@chelsea_devinn_/video/7395193530840337695? r=1&t=ZS-8weTycLLhjD
- Güleç, C. (2015). Thorstein Veblen ve gösterişçi tüketim kavramı. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(38), 62-82.
- Güler, A., & Tekin, M. (2022). Instagram kullanımının lüks tüketime etkisi: Üniversite öğrencileri üzerine bir araştırma. *Sosyal Medya ve Toplum Dergisi*, 4(2), 98-115.
- Jansen, C. (2023, Kasım 14). The rise of the Stanley tumbler: How a 110-year-old brand achieved viral success. *Retail Dive*. <https://www.retaildive.com/news/stanleyquencher-tumblers-viral-success/699416/>
- Karakaş, M. (2001). Tüketim kültürü ya da tüketimin yeniden üretimi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 3(1), 11-27.
- Kardaş, M., & Ilgın, H. Ö. (2025). Gösterişçi tüketim bağlamında bir literatür taraması. *Journal of Communication Science Researches*, 5(2), 97-109. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15185344>
- Kaya, F., & Yıldız, E. (2022). Sosyal medya fenomenlerinin gösterişli yaşam tarzlarının tüketim kültürüne etkisi. *Kültür ve İletişim Dergisi*, 15(3), 250-267.
- Kellner, D. (2010). *Medya gösterisi*. (Z. Paşalı, Çev.) Açılım Kitap.
- Koçak, A., & Kaya, S. (2021). Sosyal medya fenomenlerinin tüketim davranışlarına etkisi: İstanbul'da genç profesyoneller üzerine bir araştırma. *Pazarlama ve İletişim Çalışmaları Dergisi*, 9(1), 134-150.
- Niedzwiecki, H. (2010). *Dikizleme günlüğü*. (G. Gündüç, Çev.) Ayrıntı Yayınları.
- Özkan, M., & Demir, S. (2022). Sosyal medyanın gösterişçi tüketim üzerindeki etkisi: Türkiye örneği. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 15(2), 200-215.
- Öztürk, K. M. (2022). Tüketim kültürünün sosyal medya uygulamaları ile dönüşümü ve entegrasyonu: Gösterişçi tüketim bağlamında Instagram paylaşımları üzerine bir araştırma. *Yeni Medya*, 2022(13), 443-456. <https://doi.org/10.55609/yenimedya.1120616>
- Rose, G. (2023). *Görsel metodoloji*. (G. Akgülçil, Çev.) İnkılap Kitabevi.
- Shannon, S. [@sam.shan.shops]. (2025, Mart 12). *POV; you find the most genius way to store your Stanley tumbler cups* 🥰💖🧊 #stanleycuprestock #stanleycupaccessories [Video]. TikTok. <https://www.tiktok.com/@sam.shan.shops/video/7480962811598884151? r=1& t=ZS-8weU2xixGFT>
- Tavşancıl Tarkun, E. (2000). Nitel araştırmalar. *Öneri Dergisi*, 3(14), 29-34. <https://doi.org/10.14783/maruoneri.734111>
- Torlak, Ö. (2000). *Tüketim: Bireysel eylemin toplumsal dönüşümü*. İnkılab Yayınları.
- Veblen, T.B. (2015). *Aylak sınıfın teorisi: Kurumların iktisadi incelemesi*. (E. Kırmızıaltın, H. Bilir, Çev.) Heretik Basın Yayın.

Yılmaz, E., & Çelik, H. (2020). Sosyal medyanın üniversite öğrencilerinin tüketim tercihlerine etkisi: Ankara örneği. *Gençlik Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 45-60.

EXTENDED ABSTRACT

In contemporary digital culture, consumption has evolved beyond its traditional role as a means of fulfilling material needs, increasingly taking on symbolic, performative, and representational functions. It now serves as a tool for visibility, self-presentation, identity construction, and the performance of social status. Social media platforms play a central role in this transformation, turning everyday consumption practices into public spectacles. Among these platforms, TikTok stands out for its short-form video structure and algorithmic visibility mechanisms, making it a fertile space for the circulation of consumer-oriented imagery and behaviors.

This study explores the symbolic and performative dimensions of conspicuous consumption by focusing on TikTok videos featuring Stanley tumblers. Once a utilitarian object associated with outdoor activities, the Stanley tumbler has recently become a viral symbol of aestheticized lifestyle and digital self-branding. The transformation of this product from functional thermos to cultural icon illustrates how consumer goods are imbued with new meanings in digital environments.

The research was designed within the framework of a qualitative research method, and content analysis was employed as the primary analytical technique. A total of 350 TikTok videos tagged with hashtags such as #stanleycup, #stanleypackwithme, #stanleyaccessories, #stanleycollection, and #stanleycupoverconsumption were screened. Using purposive sampling, 40 videos that were visually rich and discursively relevant to the research problem were selected. These were categorized into four thematic clusters: Core Product Display, Aesthetic Enhancers, Functional Add-Ons, and Organizational & Display Systems. One representative video from each category was analyzed in depth through coding and interpreted using the theories of Thorstein Veblen and Guy Debord. Veblen's theory of conspicuous consumption contextualizes the use of luxury and visibility for social status signaling, while Debord's notion of the society of the spectacle offers insight into how consumption becomes visual culture in digital media.

To deepen the interpretive scope, the most liked and engaged-with user comments under each representative video were included. These comments were translated and thematically analyzed to capture how digital audiences interpret, affirm, critique, or subvert the conspicuous consumption depicted in the videos. The interplay between creator content and audience reaction offered a multilayered understanding of how social meaning is constructed and negotiated in real time.

Findings indicate that Stanley tumblers are no longer perceived merely as functional items but are reframed as identity-signaling devices and aesthetic status symbols. In the Core Product Display category, the minimalist arrangement of multiple tumblers on a color-coded wall constructs the image of the user as a collector and tastemaker. The Aesthetic Enhancers category reveals a personalization trend through stickers, name tags, and themed accessories, demonstrating how ownership is not enough without customization and performance. Functional Add-Ons exhibit the fusion of practicality with visual pleasure, while Organizational Systems present the tumblers as objects worthy of curatorial display, thus elevating domestic order into a form of public spectacle.

The comment sections reflect a complex range of reactions, from admiration and imitation to sarcasm and critique. Some users praise the aesthetic coordination, while others mock the excess or question the environmental logic of owning numerous 'reusable' cups. This demonstrates that TikTok functions not only as a performance space for consumption but also as a participatory arena where meanings are co-produced and challenged.

Ultimately, this study demonstrates that contemporary consumption must be understood not only through what is purchased, but through how it is presented, interpreted, and circulated within algorithm-driven digital cultures. Stanley tumblers serve here not simply as drinking vessels but as mediators of taste, identity, and visibility. Through their display, customization, and organization, they materialize the intersection of personal desire, social aspiration, and digital spectatorship. The study provides critical insights into the evolving nature of conspicuous consumption and expands the scope of inquiry into how consumer culture operates in a visual, performative, and highly networked media ecology.

MİMARİ DİSİPLİNLERDE GÖRSELLERİN GRAFİK ETİĞİ

GRAPHIC ETHICS OF VISUALS IN ARCHITECTURAL DISCIPLINES

Fügen ÖZER GÖNÜL^{1*}, Ulvi Erhan EROL²



¹ Doktora Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Isparta
e-posta/e-mail:
d1940406007@ogr.sdu.edu.tr
0000-0001-5354-5109

² Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Isparta
e-posta/e-mail:
erhanerol@sdu.edu.tr
0000-0003-3396-1193

*** Sorumlu Yazar / Corresponding Author:** Fügen ÖZER GÖNÜL

Atıf/Citation: Özer Gönül, F., & Erol, U. E. (2025). Mimari Disiplinlerde Görsellerin Grafik Etiği, *KOSTİD*, 1(1), 61-83.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Peer-review: Externally peer-reviewed.

Etik Kurul Onayı: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu'nun 160/17 sayılı ve 02.01.2025 tarihli etik kurul onayı alınmıştır.
Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was obtained from Süleyman Demirel University Social and Human Sciences Ethics Committee with decision number 160/17 dated 02.01.2025.

Bu makale Doç. Dr. Ulvi Erhan EROL'un danışmanlığında Fügen ÖZER GÖNÜL'ün Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında hazırladığı sanatta yeterlilik tezinden üretilmiştir.
This article was derived from the proficiency in art thesis prepared by Fügen Özer Gönül in the Main Art Branch of the Department of Art and Design at the Institute of Fine Arts, Süleyman Demirel University, under the supervision of Associate Professor Dr. Ulvi Erhan Erol.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Conflict of interest: The authors declared that they have no conflict of interest.

Geliş tarihi/Received:
07.06.2025
Kabul tarihi/Accepted:
25.07.2025

Özet

Grafik etiğin mimari görsellerdeki doğruluk ve şeffaflık ilkelerine dayalı bir değerlendirme süreci sunduğu; kullanıcıların mekân algısını nesnel biçimde şekillendirdiği vurgulanmaktadır. Dijital görselleştirme tekniklerinin hızla gelişmesine rağmen, bu sunumların gerçek mimariyle ne ölçüde örtüştüğünü analiz edebilecek standart yöntemlerin eksikliği dikkat çekmektedir. Sanatta yeterlilik tezinden üretilen “Mimari Disiplinlerde Uygulanan Görsellerin Grafik Etiği” başlıklı çalışma, mimarlık eğitimi gören öğrenciler ile tasarımın farklı kademelerinde görev yapan profesyonellerde grafik etik farkındalığını artırmayı amaçlamaktadır. Grafik etik ilkeleri yalnızca görsel sunumu değil, projelerin güvenilirliğini, doğruluğunu ve toplumsal etkisini de belirleyen temel unsurlar olarak ele alınmaktadır. Afyonkarahisar'daki Triovista Konakları adlı konut projesi örneklem olarak kullanılmış; mimari kalite, malzeme seçimi ve yaşam standartları açısından çağdaş gereklilikleri karşılayan yapının grafik etik bağlamında değerlendirmeleri yapılmıştır. Yapının kültürel çeşitliliğe hitap eden çok yönlü algısal yapısı geniş kullanıcı profiline ulaşmasını sağlarken; yüksek katlı mimariyle bütünleşen sosyal alanları ise kullanıcı deneyimini biçimlendirmektedir. Anket çalışmaları ve mekân okuma yöntemiyle yapılan analizler sonucunda grafik etiğin hem tasarım sürecinde hem de kullanıcı algısında önemli rol oynadığı görülmüştür. Mimari görselleştirmeler yalnızca estetik sunum aracı değil, karar süreçlerinde doğruluk ve mesleki sorumluluğu pekiştiren stratejik bir bileşen olarak değerlendirilmiştir. Grafik etiğe dayalı tasarım süreci, kullanıcıların gerçek mekânsal deneyimle örtüşen beklentiler geliştirmesini sağlamakta; mimarların toplumsal sorumluluklarını yerine getirmelerine de katkı sunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Mimari Mekân, Grafik Etiği, Kullanıcı Algısı, Görselleştirme

Abstract

Graphic ethics offers a framework for evaluating architectural visuals based on principles of accuracy and transparency, contributing to the objective perception of space by users. Despite the rapid advancement of digital visualization techniques in the contemporary era, there remains a noticeable absence of standard methodologies capable of assessing the fidelity of such presentations to built reality. Derived from a proficiency in arts dissertation titled “Graphic Ethics in Visuals Used Across Architectural Disciplines”, the study aims to enhance awareness of graphic ethics among architecture students and professionals operating at various levels of design practice. The principles of graphic ethics are regarded not only as guiding elements for visual presentation but also as critical determinants of a project's reliability, integrity, and social impact. Afyonkarahisar's Triovista Residences were selected as the case study, as the project exemplifies contemporary standards in architectural quality, material selection, and living conditions. Its culturally inclusive and multi-layered perceptual structure enables broad user engagement, while the integration of high-rise forms with extensive social spaces directly shapes user experience. Through surveys and spatial analysis methods, the findings reveal that graphic ethics plays a significant role in both design processes and user perception. Architectural visualizations are not merely aesthetic tools; they serve as strategic instruments reinforcing accuracy and professional accountability within decision-making stages. A design process rooted in graphic ethics supports the development of user expectations aligned with authentic spatial experiences and empowers architects to uphold their social responsibilities.

Keywords: Architectural Space, Graphic Ethics, User Perception, Visualization

GİRİŞ

Mimarlık, görsel imgeleri iletişim aracı olarak kullanan disiplinlerden biridir ve sanat ile bilimin birleşimiyle şekillenir. Mimarlar, görselleştirme teknikleri sayesinde soyut fikirleri somut gerçekliklere dönüştürerek tasarımlarını daha anlaşılır hâle getirirken, mimari projelerde görselleştirme teknikleri, halkın katılımını artırmaya yönelik önemli bir strateji olarak öne çıkmaktadır (Downes ve Lange, 2015).

Gerçekçi ve erişilebilir görseller, karmaşık tasarım fikirlerini sadeleştirerek karar vericiler ile kullanıcılar arasındaki iletişimi güçlendirme işlevi görmektedir. Temsilin seçici ve yönlendirici niteliği, özellikle mimari görselleştirme bağlamında bilgi aktarımının biçimlenişini ve algının nasıl yönlendirildiğini kavramsallaştırmak açısından kritik bir öneme sahiptir. Görselleştirme eylemleri, yalnızca bilginin sunumunu gerçekleştirmekle kalmaz; aynı zamanda belirli duygusal ve değerlendirici tepkileri tetikleyerek izleyicinin tasarıma yönelik deneyimini biçimlendirmektedir (MacFarlane vd., 2005). Bu bağlamda, mimari görsellerin etik ilkeler doğrultusunda şekillendirilmesi; katılım süreçlerini destekleyen, toplumsal bilinç oluşturan ve projelerin şeffaf ve güvenilir bir biçimde değerlendirilmesine olanak tanıyan eylemler tanımlamaktadır.

Sheppard (2001), görselleştirmelerin kamusal karar alma süreçlerinde yaygınlaşmasının, doğrulukları konusunda tartışmalara yol açabileceğini ve görseller ile gerçekte inşa edilen tasarımlar arasındaki farklılıkların hukuki anlaşmazlıklara neden olabileceğini öne sürmektedir. Bu bağlamda Özker (2014), söz konusu farklılıkların görselleştirme tekniklerinin etik açıdan değerlendirilmesinin gerekliliğini ortaya koyduğunu belirtmektedir.

Wergles ve Muhar (2009), görselleştirmelerin izleyici tepkilerinin gerçek mekân deneyimleriyle nasıl örtüştüğünü araştırarak, görsellerin kabul edilebilir kaliteye ulaşmasını ve gerçekçilik düzeylerinin ampirik olarak belirlenmesini vurgulamaktadır. Daniel ve Meitner (2001), biyofiziksel koşullar doğru şekilde aktarılmış olsa bile, görselleştirmelerin gerçekte deneyimlenen ortam algısıyla tutarlı olmayan izlenimler yaratabileceğini savunmaktadır. Lloyd (2009), çizimler ile etik arasındaki ilişkiyi ele alırken, her görsel temsilin bireylerin davranışlarını değiştirme veya etkileme amacı taşıyabileceğini belirtmektedir. Auf'un görüşüne göre, mimari tasarım yalnızca fiziksel öğelerin bir araya gelmesinden ibaret değildir; aynı zamanda iç mekânsal ilişkiler ve çevresel bağlamla kurulan etkileşimler doğrultusunda gelişen yaratıcı ve bilişsel bir süreçtir (Akt. Bettaieb, 2022). Tasarımın yaratıcılığı, iç mekânın biçimlendirilmesiyle sınırlı kalmayıp, dış mekânla olan bütünleşik etkileşimle anlam kazanmaktadır. Ayrıca, tasarımın kullanıcıların konfor ve güvenlik gereksinimlerini karşılayan nitelikler taşıması gerektiği vurgulanmakta; ışık, gölge, renk ve ayrıntıların uyumlu biçimde bir araya gelmesiyle mekâna özgün bir kimlik kazandırılmakta ve işlevsel performansı en üst düzeye çıkmaktadır (Akt. Bettaieb, 2022).

Araştırmalara göre mekânın, estetik ve işlevsellik açısından dengeli bir yapı sunması beklenmektedir. İç mekân tasarımında görsel anlatımın rolü, mekânın algılanışını ve kullanıcı deneyimini doğrudan etkileyen kritik bir faktördür. İç mekân tasarımında biçimlendirici yön, kullanıcıların mekânla kurduğu ilişkiyi şekillendirmektedir. Figür-arka plan ilişkisi ve sıcaklık algısı, tasarımcının hedefleri ile kullanıcı beklentileri arasındaki en önemli ortak noktadır.

Mekânın görsel okunabilirliği, fiziksel yapısının sakinliği, düzeni ve kullanışlılığı ile doğrudan bağlantılıdır.

Mimar, düşünmek ve tasarımı mimarlığın diğer aktörlerine anlatmak için grafik iletişim dilinden yararlanmaktadır. Grafik iletişim dilinin temel yöntem ve tekniklerinin aktarılması ile bu alanlara ilişkin becerilerin geliştirilmesi, temel mimarlık eğitiminin ağırlıklı bir kısmını oluşturmaktadır (Zelef vd., 2011). Işıkoğlu (2020) ve Lavarone'a (2022) göre görselleştirme, mimarlık disiplininde yalnızca bir anlatım yöntemi değil; aynı zamanda tasarım sürecinin dışsallaştırılması ve düşünsel kavrayışın görsel ifadeye dönüştürülmesi açısından da temel bir işleve sahiptir. Görsel düşünce, mimari tasarımın temel bileşenlerinden biri olarak temsil araçları aracılığıyla somutlaştırılmakta; böylece tasarım kavramlarının biçimsel ve mekânsal olarak ifade edilmesi mümkün hâle gelmektedir. Çizim, maket, kolaj ve dijital görselleştirmeler gibi araçlar, düşünsel süreçlerin fiziksel biçime dönüşmesini sağlayan başlıca yöntemler arasında yer almaktadır.

Temsilin seçici ve yönlendirici doğası, mimari anlatımların nasıl kurgulandığını ve izleyiciye nasıl aktarıldığını belirlerken, etik açıdan da kritik soruları gündeme getirmektedir (Sönmez, 2007). Özellikle grafik iletişimin manipülasyona açık yapısı, mimari görsellerin gerçekliği yansıtmada sorumluluğunu ön plana çıkarmaktadır (Kürşad, 2020). Bu bağlamda etik ilkeler, temsilin dürüstlük, şeffaflık ve bağlamsal doğrulukla sunulması gerekmektedir (Odabaş, 2020). Grafik etiği, sadece teknik doğruluğun ötesinde, tasarımın sosyal ve psikolojik etkilerini de gözeten bir yaklaşım sunmalıdır (Özerdem, 2025).

Çeşitli araştırmalar, fiziksel çevrelerin kullanıcıların psikolojik ve sosyal refahı üzerinde anlamlı etkiler yarattığını ve mekânsal düzenlemelerin bireylerin davranışlarını yönlendirme potansiyeline sahip olduğunu ortaya koymaktadır (Ak, 2021; Kaplan ve Kaplan, 1989; Ulrich, 1984). Bu nedenle mimari tasarımların etik değerlendirilmesi, yalnızca yapıların fiziki nitelikleri ile sınırlı kalmamalı; aynı zamanda kullanıcı deneyimi, duygusal tepki ve sosyal etkileşim bağlamlarında ele alınmalıdır. Temsili görselleştirme süreci, mekânsal algının biçimlenmesini doğrudan etkilediğinden, tasarımın psikolojik yönlerini dikkate alan etik yaklaşımlar geliştirilmelidir (Somer ve Erdem, 2015).

Etik, günümüzde yalnızca meslek grupları içinde değil, genel anlamda toplumsal değerler ve karar süreçleri açısından da giderek daha fazla önem kazanmaktadır (Usta, 2021). Mimari görselleştirme bağlamında grafik etiği, tasarımcıların topluma karşı sorumluluklarını tanımlarken, aynı zamanda görsellerin manipülasyondan uzak, güvenilir ve şeffaf olmasını sağlama yükümlülüğünü de ortaya koymaktadır (Akman vd., 2024). Bu ilkeler, kullanıcıların mekân algısını doğru şekillendirmeyi, tasarımın gerçekçi şekilde temsil edilmesini ve görselleştirmede yanıltıcı unsurların önüne geçilmesini hedefler. Koyuncu (2021)'ya göre özellikle dijital ortamların sunduğu görselleştirme araçları ile gerçeğe yakın sunumların oluşturulması mümkün olsa da etik standartların ihlal edilmesi kullanıcı deneyimini olumsuz yönde etkilemektedir.

Bu çalışma, mimari görselleştirmenin grafik etiği bağlamındaki rolünü inceleyerek, dijital sunum tekniklerinin kullanıcı algısı üzerindeki etkilerini değerlendirmeyi hedeflemektedir. Mimarlık eğitimi alan bireyler ile farklı kademelerde görev yapan tasarımcılar arasında grafik etik farkındalığını artırmak; görsellerin nesnel, güvenilir ve şeffaf biçimde sunulmasına

yönelik etik kriterleri ortaya koymak temel amaçtır. Afyonkarahisar’da konumlanan Triovista Konakları örneği üzerinden yürütülen görsel analiz ve anket çalışmalarıyla, grafik sunumların tasarım sürecine katkısı, kullanıcı deneyimiyle olan etkileşimi ve algısal tutarlılığı sistematik biçimde incelenmiştir.

Bilgi çağında hızla gelişen dijital görselleştirme teknikleri, mimari sunumların doğruluk ve güvenilirlik ilkeleriyle ne ölçüde örtüştüğünü sorgulamayı zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda grafik etiği ilkeleri, yalnızca görsel temsilin biçimsel kalitesiyle sınırlı kalmayıp; mimari projelerin toplumsal etkisi, kültürel kapsayıcılığı ve kullanıcı deneyimi gibi nitel boyutlarını da doğrudan etkilemektedir. Bu çalışma, grafik temsillerin etik temelli tasarım sürecinde kritik bir değerlendirme aracı olarak ele alınması gerektiğini vurgulamakta; mimari tasarımda etik bilinç geliştirilmesine katkı sağlamayı ve hem akademik hem de uygulamalı disiplinlerde yol gösterici bir referans çerçevesi sunmayı amaçlamaktadır.

Mimari Görsellerde Grafik Etiği ve Şeffaflık

Mimari görselleştirmeler, bilgisayar grafikleri aracılığıyla gerçeğe yakın bir deneyim sunarken, mekânın algısını değiştiren yeni katmanlar eklemektedir. Fiziksel nesnelerin temsili artık dijital ortamlar yoluyla yeniden şekillenmiştir ve mekânın algısını sentetik olarak etkileyen ve mekânın gerçekliğini sorgulayan kavramların ele alınması gerekmektedir (Altın, 2017).

Grafik anlatım teknikleri, fikirlerin uygulanabilir tasarıma dönüşmesini sağlarken, görsellerin manipülasyondan uzak, gerçekçi bir çerçevede hazırlanması, projelerin doğru değerlendirilmesine yardımcı olmaktadır. Tasarımcının etik tutumu, tasarladığı ürünün toplum üzerindeki etkisinde belirleyicidir (Ertürk, 2017). Sorumluluk duygusu, tasarımcıları etik bir duruş sergilemeye yönlendirir (Yıldırım, 2019).

Küreselleşme ve iletişim teknolojilerinin gelişimi, yaratıcı üretim alanlarında etik ilkelerin belirlenmesini zorunlu kılmaktadır. Mimari tasarım ve görselleştirme süreçleri uluslararası etik standartlar çerçevesinde değerlendirilmelidir. Mimarlık ve mekân grafiği tasarımı alanında faaliyet gösteren uluslararası meslek örgütleri etik kurallar belirlemeye yönelik çalışmalarını artırmaktadır (Erdem, 2017). Görsel mimari, kimi zaman yapının fiziksel olarak inşa edilmesi kadar önemli veriler sunabilmektedir. Bu görsel aktarımlar aynı zamanda mimarın yapı ile ilk iletişime girdiği ortamlardır (Kürşad, 2020).

Bu bağlamda, görsel temsillerin etik açıdan değerlendirilmesi yalnızca teknik bir gereklilik değil; aynı zamanda ulusal ve uluslararası meslek örgütlerinin tanımladığı profesyonel standartların da doğal bir uzantısıdır. Mimarlık mesleğinde etik kuralları belirleyen Türk Mühendis ve Mimarlar Odaları Birliği (TMMOB), Türkiye Mimarlar Odası (CAT), Uluslararası Mimarlar Birliği (UIA), Avrupa Mimarlar Konseyi (ACE), Amerikan Mimarlık Enstitüsü (AIA) ve İngiliz Kraliyet Mimarlar Enstitüsü (RIBA), genel mesleki ilkeler ile profesyonel davranış kurallarını tanımlamaktadır. Bailey’e göre, kullanıcılar genellikle bir profesyonelin yüksek düzeyde uzmanlığa sahip olmasını, etik ilkeler çerçevesinde ve kabul görmüş standartlara uygun biçimde faaliyet göstermesini beklemektedir (Bailey, akt. Oluwatayo ve Ibem, 2014). Ancak mimari görselleştirme süreçlerinde doğruluk ve şeffaflığa ilişkin özel etik yönergelerin eksikliği, temsilin manipülatif olmasına ve etik ihlallerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayabilmektedir. Bu nedenle, görsel temsilin yanıltıcı olmaması adına etik ilkelerin mimari görselleştirme süreçlerine sistematik biçimde entegre edilmesi gerekmektedir.

Mevcut davranış kuralları, mimari çizimlere doğrudan referans vermemekle birlikte, mesleğin etik ilkeler açısından daha kapsamlı düzenlemelere ihtiyaç duyduğunu ortaya koymaktadır (Ermiyagil ve Hürol, 2021). Bu bağlamda, ACE, AIA, UCTEA-CAT ve UIA tarafından belirtilen etik ilkeler, mimarlık mesleğinde dürüstlük kavramını merkeze almakta ve profesyonel sorumluluğun kapsamını yalnızca belirli yapıların tasarımına indirgememektedir. Aslında mimarın görev ve sorumluluk alanı; bireysel uygulamaların ötesinde, bu uygulamalarda yer alan diğer aktörlerle kurduğu ilişkiler ve mimarlık disiplininin toplumsal bağlamdaki etkileri üzerinden şekillenmektedir (Özderya ve Savaşır, 2025).

Bu çalışmada etik konuların değerlendirilmesinde, Fisher (2010) tarafından sistematik biçimde sınıflandırılan beş uygulamalı etik kuramdan —erdem etiği, bilişsel olmayancılık, ödevcilik, faydacılık ve sözleşme etiği— yararlanılmış; erdem etiği özelinde Talbot'un (2011) yaklaşımına da başvurulmuştur. Erdem etiği, mimarlık pratiğinde ahlaki davranışların önemini vurgularken, temel çizim standartlarına duyulan saygıyı bir etik gereklilik olarak ele almaktadır. Ödevcilik kuramı ise mimarlık profesyonellerinin hizmet sundukları bireylere karşı olan sorumluluklarını ön plana çıkarmaktadır. Fisher (2010)'a göre, mimarlar etik kararlarını bağımsız akıl yürütme yoluyla oluşturmalıdır. Diğer yandan, Mill (2001)'in savunduğu faydacılık anlayışı, toplumsal refahı artıran eylemlerin etik açıdan doğru olduğunu ileri sürmektedir.

Bilişsel olmayan yaklaşım, meta-etikte ahlaki yargıların doğruluk değeri taşıyan bilgi içerikli önermeler değil, duygusal ya da buyurgan ifadeler olduğunu savunur (Makins, 2022). Etik eylemlerin toplumsal onaya ihtiyaç duymadığı yönündeki görüşe dayandığı için bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Benzer şekilde, sözleşme etiği ahlaki normların bireyler arasında gerçekleştirilen rasyonel anlaşmalarla temellendiğini öne süren bir etik kuramdır (Moehler, 2023; Kulkarni, 2024). Bu yaklaşım, karşılıklı çıkarları gözeterek ortak kurallar üzerinde uzlaşmayı esas almaktadır. İnşaat projelerinde sözleşme etiği; tasarım, uygulama ve teslim süreçleri boyunca tüm paydaşların hak ve yükümlülüklerini tanımlayan geniş bir etik çerçeve sunmaktadır. Ancak söz konusu yaklaşımın mimari görselleştirme süreciyle doğrudan ilişkili olmaması nedeniyle bu çalışmada değerlendirmeye alınmamıştır.

Görselleştirme üzerine yapılan birçok çalışmada, hedef temsillere verilen yanıtlar karşılaştırılmış; ancak kullanılan yöntemler çoğunlukla niceliksel algı yaklaşımlarıyla sınırlı kalmıştır (Downes ve Lange, 2015). Grafik etiği bağlamında, doğruluk, gerçekçilik, katılım ve kapsamlılık gibi kriterlerin değerlendirilmesi, etik ilkelerle doğrudan ilişkilidir (Appleyard, 1977; Sheppard, 1989). Bu tür metodolojik yaklaşımlar, görsel temsillerin güvenilirliğini farklı boyutlardan irdeleme potansiyeli taşısa da görselleştirme üretimi açısından henüz uygulanabilir ve evrensel standartlara ulaşamamıştır (MacFarlane vd., 2005). Dolayısıyla, Goldschmidt'e göre mimari temsilde etik çerçevede iyileştirilmiş seçim, yaratım ve hedefleme için kılavuzlar oluşturulması gerektiği, ancak bu sürecin algısal davranışlarla nasıl destekleneceğinin tam olarak incelenmediği görülmektedir (Goldschmidt, akt. Fuente Suarez, 2016).

Ermiyagil ve Hürol'un 2021 yılında yazdığı *Ethics and Architectural Drawings: A Framework for Discussion* adlı çalışmada, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde görülen bir dava bağlamında sunulan mimari çizimlere ilişkin detaylı gözlemler incelenmiş ve bu doğrultuda 15

mimarlarla görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Etik teoriler ve mesleki davranış kuralları çerçevesinde yapılan değerlendirmeler, mimari çizimlere ilişkin etik sorunların varlığını ortaya koymaktadır. Görüşme yapılan mimarlar, bu tür etik meselelerin giderilmesi adına yeni düzenlemeler ve kuralların oluşturulması gerekliliğine dikkat çekmektedir.

Porter'ın (1997) mekânsal deneyimlere dayalı geri bildirimleri yeni fikirlerin geliştirilmesi için temel bir araştırma yöntemi olarak görmesi, mimari tasarım süreçlerinde kullanıcı odaklı yaklaşımın önemini ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, Zevi (1990), mimarinin görselleştirilmesini yalnızca bir teknik araç olarak değil, tasarımın özünü anlamaya yönelik kritik bir bileşen olarak ele alarak, bu süreçteki eksikliklere dikkat çeker. Bu iki bakış açısı, mimari tasarımın statik bir yaratım süreci olmaktan çok dinamik bir etkileşim alanı olduğunu göstermektedir. Tasarımcılar yalnızca fiziksel mekânı inşa etmekle kalmaz, aynı zamanda kullanıcıların algılarını ve deneyimlerini yönlendirmektedir. Bu noktada, görselleştirme teknikleri, yalnızca estetik sunumdan ibaret olmayıp, mekânın hissediliş biçimini doğrudan etkileyen ve kullanıcı deneyimine yön veren güçlü bir araç olarak değerlendirilmelidir.

Ancak, Zevi'nin vurguladığı eksiklikler, görselleştirmenin zaman zaman idealize edilerek gerçeği tam anlamıyla yansıtamamasıyla ilişkilidir. Dijital sunumlar ve görselleştirmeler, tasarımın kavramsal gücünü artırabilirken, gerçekte uygulandığında beklenen etkiyi tam olarak yaratamaması, grafik etiğin sorgulanmasını zorunlu kılmaktadır. Grafik etiği ilkeleri doğrultusunda, kimliğin güçlendirilmesi tasarımın bağlama duyarlı olmasını sağlarken, bu yaklaşımlar arasında bir denge kurulmasına da yardımcı olmaktadır. Görselleştirme sürecinde ortaya çıkabilecek sonuçlar dikkatle değerlendirilmelidir ve bu sonuçların etik açıdan yaratacağı etkiler analiz edilerek ele alınmalıdır. Bu bağlamda, mimari görselleştirme sürecinde grafik etiği ilkelerinin korunması, tasarımın şeffaf ve doğru bir şekilde aktarılmasını sağlamak açısından büyük önem taşımaktadır.

AMAÇ VE YÖNTEM

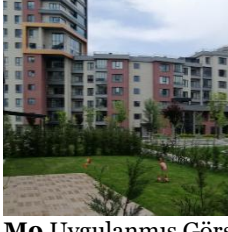
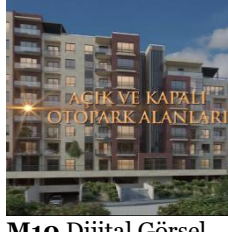
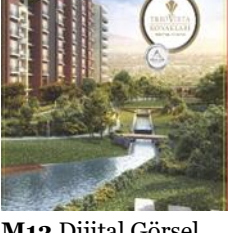
Bu çalışma, mimari disiplinlerde kullanılan görselleştirme tekniklerinin grafik etiği ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmesini hedeflemektedir. Tasarımcı tarafından dijital araçlarla oluşturulan mekânsal temsiller ile kullanıcıların fiziksel çevrede edindikleri deneyimler arasındaki örtüşmeyen noktaların belirlenmesi temel amaçtır. Her ne kadar mimari görseller doğrudan bir gerçeklik sunmasa da taşıdıkları görsel izlerle mekânsal deneyimlere dair anlamlı yorumların oluşmasına katkı sağlamaktadır.

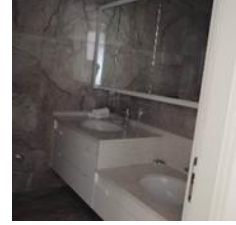
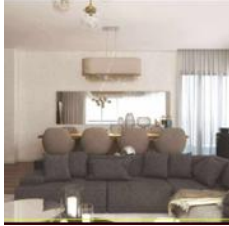
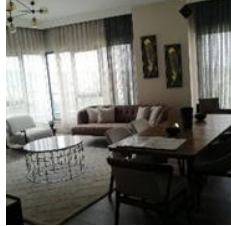
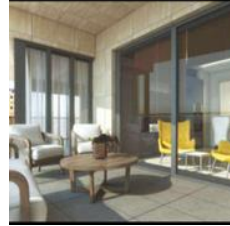
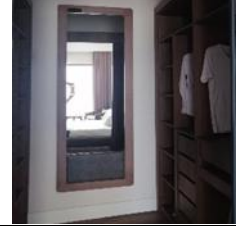
Araştırma kapsamında, Afyonkarahisar'da yer alan Triovista Konakları projesi referans alınarak; farklı kültürel ve algısal profillere sahip kullanıcı gruplarına hitap eden bu konut yapısının dijital görselleri ve gerçek mekân deneyimleri arasındaki uyumsuzluklar sorgulanmıştır. Mekânın bireylerle kurduğu görsel iletişim süreci, grafik etiği ilkeleri ekseninde yürütülen anket çalışması aracılığıyla analiz edilmiştir.

Bu çalışmada, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen 100 kişilik katılımcı grubunun görüşleri analiz edilmiştir. Katılımcıların grafik etiği kavramlarına ilişkin algıları, 7'li Likert ölçeği ile toplanan nicel veriler doğrultusunda değerlendirilmiştir. Elde edilen veriler, gruplar arası anlamlı farklılıkları saptamak amacıyla tek yönlü varyans analizi (ANOVA) yöntemiyle istatistiksel olarak analiz edilmiştir.

Çalışma, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu'nun 160/17 sayılı ve 02.01.2025 tarihli onayı doğrultusunda etik ilkeler çerçevesinde yürütülmüştür.

Tablo 1. Uygulama Öncesi Görselleştirmeler ile Uygulama Sonrası Fotoğrafların Karşılaştırmalı Sunumu
Kaynak: Site yönetimi ve araştırmacı tarafından kayıt altına alınan görsel belgeler.

M1 Dijital Görsel 	M1 Uygulanmış Görsel 	M2 Dijital Görsel 	M2 Uygulanmış Görsel 
M3 Dijital Görsel 	M3 Uygulanmış Görsel 	M4 Dijital Görsel 	M4 Uygulanmış Görsel 
M5 Dijital Görsel 	M5 Uygulanmış Görsel 	M6 Dijital Görsel 	M6 Uygulanmış Görsel 
M7 Dijital Görsel 	M7 Uygulanmış Görsel 	M8 Dijital Görsel 	M8 Uygulanmış Görsel 
M9 Dijital Görsel 	M9 Uygulanmış Görsel 	M10 Dijital Görsel 	M10 Uygulanmış Görsel 
M11 Dijital Görsel 	M11 Uygulanmış Görsel 	M12 Dijital Görsel 	M12 Uygulanmış Görsel 
M13 Dijital Görsel 	M13 Uygulanmış Görsel 	M14 Dijital Görsel 	M14 Uygulanmış Görsel 

**M15** Dijital Görsel**M15** Uygulanmış Görsel**M16** Dijital Görsel**M16** Uygulanmış Görsel**M17** Dijital Görsel**M17** Uygulanmış Görsel**M18** Dijital Görsel**M18** Uygulanmış Görsel**M19** Dijital Görsel**M19** Uygulanmış Görsel**M20** Dijital Görsel**M20** Uygulanmış Görsel

¹ Bu tablo, “Mimari Disiplinlerde Uygulanan Görsellerin Grafik Etiği” başlıklı tez çalışması kapsamında hazırlanmıştır.

Araştırma kapsamında, incelenen alandaki çeşitli mekânsal bölümleri temsil etmek amacıyla toplam 20 dijital mimari görselleştirme ile bu görsellere ait benzer açılardan çekilmiş gerçek fotoğraf kareleri karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir (Tablo 1). Bu karşılaştırma, grafik sunumların kullanıcı algısında nasıl farklılık yarattığını, dijital temsillerin gerçek mekân deneyimiyle olan tutarlılığını ve görsel etik ilkeleri bağlamında tasarımcı-sunum-kullanıcı üçgeninde oluşabilecek kavramsal kopuklukları değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Dijital temsiller, site yönetimi tarafından sağlanan kataloglar ve tanıtım videoları aracılığıyla elde edilmiş; fotoğraflar ise yerinde gözlem sürecinde çekilmiştir. Görsel veriler, nitel bir analiz kapsamında ele alınarak kullanıcı deneyimlerine etki eden faktörler araştırılmıştır.

Anket Tasarımı

Mimari mekân tasarımlarında, kullanıcının yaşadığı alanlarla olan etkileşiminde estetik, figür-arka plan ilişkisi, güvenlik, kullanılabilirlik, sıcaklık, rahatlık, sakinlik ve düzenlilik gibi grafik etiği kavramlarının sağlanıp sağlanmadığı incelenmiştir. Mekânların kullanıcılarla kurduğu grafik temelli ilişkileri anlamak ve değerlendirmek adına literatür taraması ile gözlem yöntemleri kullanılarak belirli kriterler oluşturulmuştur. Bu çerçevede, mekânın değerlendirilmesi ve kullanıcı deneyimlerine yönelik geri bildirimlerin alınması amacıyla sorular içeren bir anket hazırlanmıştır.

Anket tasarımı oluşturulurken, İmamoğlu (1980), Berlyne (1974), Ertürk (1983), Fiedler (1985), Green (1999), Başkaya vd., (2006), Yıldırım ve Akalın (2007) ile Koyuncu (2021) tarafından yapılan araştırmalarda geçerli ve güvenilir olduğu belirlenen anket örneklerinden faydalanılmıştır.

Tablo 2. Kullanıcı deneyimi için anket kategorileri ve tanımları.

Kategori	Tanım
Sıcak / Soğuk	Mekânın samimi ve sıcak bir atmosfer sunma düzeyi.
Güvenli / Güvensiz	Kullanıcının kendini güvende hissetme derecesi.
Estetik / Sıradan	Mekânın görsel açıdan hoş ve dengeli olması.
Figür Arka Plan İlişkisi / Figürsüz Arka Plan	Görsel öğelerin mekândaki uyumu ve ayrışma düzeyi.
Rahat-Konforlu / Rahatsız Edici	Fiziksel rahatlık ve kullanım kolaylığı sağlama seviyesi.
Sakinleştirici / Heyecanlandırıcı	Mekânın huzur ve dinginlik hissi uyandırması.
Kullanışlı / Kullanışsız	Mekânın fonksiyonel ve pratik kullanım sunması.
Düzenli / Düzensiz	Mekânın planlı ve sistematik bir şekilde düzenlenmiş olması.

² Bu tablo, “Mimari Disiplinlerde Uygulanan Görsellerin Grafik Etiği” başlıklı tez çalışması kapsamında hazırlanmıştır.

Tablo 2, “Mimari Disiplinlerde Uygulanan Görsellerin Grafik Etiği” başlıklı tez çalışmasının bulgular bölümünde yer alan anket verilerinden alınmıştır. Afyonkarahisar’daki Triovista Konakları’nın mimari tasarımlarının kullanıcı deneyimi bağlamında grafik etiği açısından değerlendirilmesine yönelik kategorik bir çerçeve sunmaktadır.

Belirlenen kategoriler; mekânın kullanıcıya sunduğu atmosfer, güvenlik hissi, estetik değerler, figür-arka plan ilişkisi, fiziksel konfor düzeyi, duygusal etki, fonksiyonellik ve düzen gibi mekânsal grafik kavramlarını kapsamaktadır. Bu kategoriler aracılığıyla mimarın görsel sunumları ile kullanıcı algısı arasındaki uyumsuzluklar tespit edilmiş; grafik etiğin kullanıcı odaklı tasarımda nasıl bir rol oynadığı irdelenmiştir.

Bu analiz, farklı kültürel ve algısal geçmişlere sahip kullanıcı profillerinin mekânsal grafik algısını anlamayı, görsel sunum stratejilerinin etik temellere dayanmasını ve tasarımcı-kullanıcı arasındaki iletişimin niteliğini sorgulamayı amaçlamaktadır.

Tablo 3. Kullanıcı deneyimi için anket kategorileri ve tanımları

Kategori	Tanım
Anlamsal Farklılaşma Ölçeği Grafik Terimler	Sıcak / Soğuk, Güvenli/Güvensiz, Estetik/Sıradan, Figür Arka Plan İlişkisi/Figürsüz Arka Plan, Rahat-konforlu/Rahatsız Edici, Sakinleştirici/Heyecanlandırıcı, Kullanışlı/Kullanışsız, Düzenli/Düzensiz
Gerçek Mekân ve Dijital Mekân Karşılaştırmaları	Görselleştirme teknikleriyle oluşturulan görsellerin, fiziksel mekânda gerçekleşen değişimlerle kıyaslanmasını içermektedir.
Görselleştirmede Kullanılan Efektlerin Mekânsal Algıya Etkileri	Denge etkisi, ışık şiddeti ve aydınlatma efekti, donatı ve aksesuar, malzeme ve yüzey kaplama tercihi, renk uygulamaları

³ Bu tablo, “Mimari Disiplinlerde Uygulanan Görsellerin Grafik Etiği” başlıklı tez çalışması kapsamında hazırlanmıştır.

Afyonkarahisar’da yer alan Triovista Konakları’nda ikamet eden 100 kullanıcı, mekânda kullanılan grafiksel öğelerin sorgulandığı ve memnuniyet düzeyinin ölçüldüğü 7 dereceli Likert Ölçeği ile hazırlanmış anket sorularını yanıtlamıştır. Çalışma kapsamında, siteye ait farklı alanları temsil eden 20 ayrı dijital görselleştirme ile aynı açıdan çekilmiş gerçek fotoğraflar karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Anket, bu görsellerin ayrı ayrı değerlendirildiği üç ana bölümden oluşmaktadır:

Birinci bölümde, kullanıcıların mekân algısını değerlendirmek amacıyla sıcaklık, güvenlik, estetik, figür-arka plan ilişkisi, konfor, sakinlik, kullanışlılık ve düzen gibi grafik tasarım ilkeleri doğrultusunda sorular yöneltilmiştir.

Tablo 3, anket çalışmasının ikinci bölümünde yer almakta olup dijital görseller ile gerçek mekân deneyimi arasındaki farklılıkların nedenlerini kapsamlı bir biçimde incelemektedir. Bu değerlendirme sürecinde grafiksel algı farklılıkları; denge etkisi, ışık şiddeti ve aydınlatma efektleri, mekânsal donatı ve aksesuar kullanımı, malzeme ve yüzey kaplamalarının niteliği ile renk uygulamaları gibi temel grafik kavramları üzerinden analiz edilmiştir.

Üçüncü bölümde, dijital görseller ile tamamlanmış mekânlar arasındaki farkın büyüklüğü ölçülerek, tasarım sürecinde meydana gelen değişimlerin kullanıcı deneyimine etkileri analiz edilmiştir.

BULGULAR

Dijital görselleştirme teknikleriyle oluşturulan mimari tasarımlar, uygulama sonrası kullanıcı algısı üzerindeki etkileri açısından detaylı bir biçimde incelenmiştir. Bu değerlendirme sürecinde, görsellerin fiziksel mekânla örtüşme düzeyi, estetik yeterliliği, işlevsellik unsurları ve mekânsal deneyim gibi temel faktörler dikkate alınmıştır. Kullanıcıların mekâna yönelik algısal tepkileri, görselleştirme doğruluğu ve şeffaflık ilkeleri çerçevesinde analiz edilmiş; elde edilen nicel veriler, gruplar arası farkların ortaya konulabilmesi amacıyla tek yönlü varyans analizi (ANOVA) yöntemiyle istatistiksel olarak test edilmiştir. Sonuçlar, grafik etiği bağlamında mimari tasarımların kullanıcı deneyimi üzerindeki etkisini ortaya koyan sistematik bulgular şeklinde sunulmuştur.

Mekân Algısında Eğitimin Rolü

Bu bölümde, bireylerin eğitim düzeylerine göre mekân algılarındaki farklılıklar incelenmektedir. Gerçek ve dijital mekânların algısal değerlendirilmesi kapsamında, lisans ve ön lisans eğitimi alan katılımcıların deneyimleri karşılaştırılmıştır. Anlamsal farklılaşma ölçeğine dayalı analizler doğrultusunda elde edilen verilerin ortalama, standart sapma değerleri ve ANOVA sonuçları Tablo 4'te sunulmaktadır.

Tablo 4. Eğitim düzeyine göre anlamsal farklılaşma ölçeği analizi.

Anlamsal Farklılaştırma Ölçeği	Orta Öğretim		Ön Lisans		Lisans		Yüksek Lisans ve Üzeri		ANOVA		
	M	SD	M	SD	M	SD	M	SD	F	df	Sig.
Sıcak / Soğuk	2,53 75	0,663 50	2,52 62	0,802 59	2,34 67	0,898 56	2,932 8	1,043 97	2,26 6	3	0,086
Güvenli / Güvensiz	2,63 75	0,647 24	2,56 43	0,593 12	2,41 33	0,811 55	2,722 4	0,657 59	1,03 4	3	0,381
Estetik / Sıradan	2,70 00	0,792 07	2,6 024	0,740 52	2,39 67	0,728 59	3,131 0	1,200 11	3,39 1	3	0,021
Figür Arka Plan İlişkisi / Figürsüz Arka Plan	2,87 50	0,772 98	2,72 38	0,630 80	2,4 883	0,859 30	3,060 3	0,963 29	2,43 6	3	0,069
Rahat-konforlu / Rahatsız Edici	2,6 425	0,805 78	2,57 86	0,628 01	2,39 33	1,018 43	2,824 1	0,756 59	1,34 1	3	0,266
Sakinleştirici / Heyecanlandırıcı	2,85 25	0,833 74	2,74 52	0,769 40	2,42 33	0,838 59	3,101 7	1,109 33	2,78 1	3	0,045

Kullanışlı / Kullanışsız	2,8050	0,88062	2,7810	0,63825	2,4783	0,93002	2,7345	0,66629	0,971	3	0,410
Düzenli / Düzensiz	2,5975	,86777	2,6262	0,78543	2,2800	0,99235	2,5034	0,86447	0,816	3	0,488

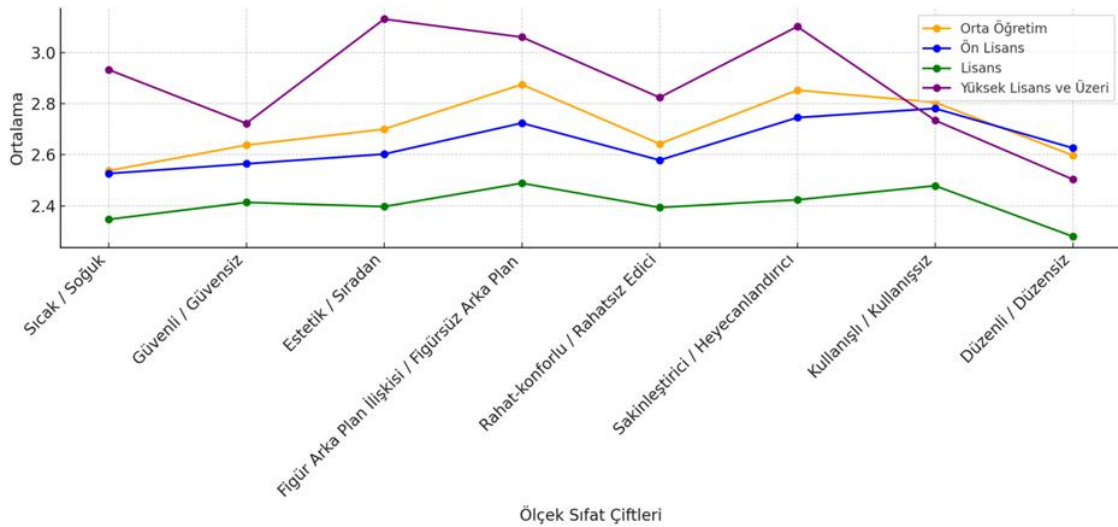
Not: M: Ortalama değer, SD: Standart sapma, F: F değeri, df: Serbestlik derecesi, *P<0,001 düzeyinde önemli. a: Değişken ortalamaları 1’den 7’ye kadar sıralanmıştır. Yüksek değer olumsuz cevapları göstermektedir.

Bu tablo, ölçeği oluşturan sıfat çiftlerinin ortalama değerleri, standart sapma ve ANOVA sonuçlarıyla eğitim düzeyinin etkisini inceleyen verileri kapsar. Eğitim seviyelerine göre algılarındaki anlamlı farklılaşmayı inceleyen bir performansın ortalaması (M), standart sapma (SD) ve ANOVA ortaya koymaktadır. Anlamsal farklılaşma ölçeğine göre “sıcak/soğuk”, “güvenli/güvensiz”, “estetik/sıradan”, “figür arka plan ilişkisi/figürsüz arka plan”, “rahat-konforlu/rahatsız edici”, “sakinleştirici/heyecanlandırıcı”, “kullanışlı/kullanışsız” ve “düzenli/düzensiz” gibi sıfatlar çiftlerinin ortalamaları ve standart sapmaları, orta öğretim, ön lisans, lisans ve yüksek lisans ve üzeri gruplar için hesaplanmıştır.

Tek yönlü varyans analizi (ANOVA) sonuçlarına göre, eğitim düzeyi ile “estetik/sıradan” (p = 0,021) ve “sakinleştirici/heyecanlandırıcı” (p = 0,045) sıfat çiftleri arasında anlamlı farklar gözlemlenmiştir. Bu bulgular, eğitim düzeyinin bazı sıfat çiftleri üzerindeki algısal farklılaşmaları etkileyebildiğini göstermektedir.

Örneğin, yüksek lisans ve üzeri eğitime sahip katılımcılar “estetik/sıradan” (M = 3,1310) ve “sakinleştirici/heyecanlandırıcı” (M = 3,1017) sıfat çiftlerinde daha yüksek ortalamalar bildirmiştir. Buna karşılık, lisans düzeyindeki katılımcıların ilgili sıfat çiftlerine yönelik ortalamaları sırasıyla M = 2,3967 ve M = 2,4233 olup daha düşük görünmektedir. Bu durum, eğitim düzeyine bağlı olarak algıda duyuşsal ve estetik farklılaşma yaşandığını ortaya koymaktadır.

Diğer sıfat çiftlerinde (örn. “sıcak/soğuk” ve “güvenli/güvensiz”) ise anlamlı fark tespit edilmemiştir (p> 0,05). Bu da eğitim düzeyinin bu sembol çiftleri üzerindeki algısal değerlendirmeler üzerinde kalıcı ve istatistiksel olarak anlamlı bir etkisinin olmadığını düşündürmektedir.



Not: Yüksek değişken ölçek ortalamalarında daha negatif cevapları göstermektedir.

Görsel 1. Eğitime bağlı olarak mekânların anlamsal farklılaşma ölçeğine göre değerlendirilmesi

Görsel 1’de görüldüğü üzere, “estetik/sıradan” ve “sakinleştirici/heyecanlandırıcı” sıfat çiftlerinde eğitim düzeylerine göre belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Özellikle yüksek lisans ve üzeri grubu bu sıfat çiftlerinde diğer gruplara göre daha yüksek ortalamalara sahiptir. Bu durum, daha yüksek eğitim seviyesine sahip bireylerin uyarıcılık ve heyecan vericilik gibi sıfatları daha olumlu algıladıklarını veya daha yüksek düzeyde anlamlı olarak değerlendirdiklerini göstermektedir.

Diğer sıfat çiftlerinde ise eğitim düzeyleri arasındaki farklar daha az belirgin olmakla birlikte, lisans düzeyinde “sıcak/soğuk” ve “güvenli/güvensiz” gibi sıfatlarda daha düşük ortalamalar göze çarpmaktadır. Bu, lisans düzeyindeki bireylerin bu sıfatları daha düşük algılayma eğiliminde olduklarını gösterebilir.

Bulgulardan da anlaşılabileceği gibi grafik eğitim düzeyinin bazı sıfat çiftlerinde algıyı etkilediğini, özellikle yüksek lisans ve üzeri eğitim seviyesinde uyarıcılık ve heyecan vericilik algılarının daha yüksek olduğunu ortaya koymaktadır.

Mekân Algısında Yaş Faktörü

Bu bölümde, bireylerin yaşlarına göre mekân algılarındaki farklılıklar incelenmektedir. Gerçek ve dijital mekânların algısal değerlendirilmesi kapsamında, farklı yaş gruplarındaki katılımcıların deneyimleri karşılaştırılmıştır. Anlamsal farklılaşma ölçeğine dayalı analizler doğrultusunda elde edilen verilerin ortalama, standart sapma değerleri ve ANOVA sonuçları Tablo 5’te sunulmaktadır.

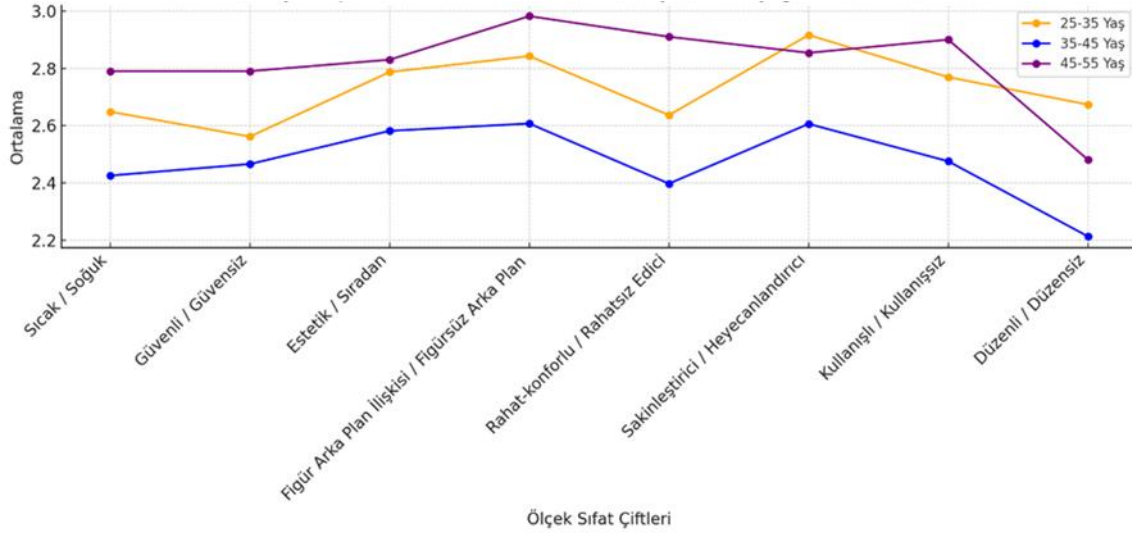
Tablo 5. Okunan yaşa bağlı anlamsal farklılaşma ölçeğine ait ortalama değerler, standart sapmalar ve tek yönlü ANOVA analizi sonuçları.

Anlamsal Farklılaştırma Ölçeği	25-35 Yaş		35-45 Yaş		45-55 Yaş		ANOVA		
	M	SD	M	SD	M	SD	F	df	Sig.
Sıcak / Soğuk	2,6485	0,91656	2,4256	0,93816	2,7900	0,79974	1,378	2	0,257
Güvenli / Güvensiz	2,5618	0,55186	2,4659	0,78330	2,7900	0,69086	1,736	2	0,182
Estetik / Sıradan	2,7868	0,79251	2,5817	1,08477	2,8300	0,86386	0,698	2	0,500
Figür Arka Plan İlişkisi / Figürsüz Arka Plan	2,8426	0,63403	2,6073	1,02814	2,9820	0,75992	1,660	2	0,195
Rahat-konforlu / Rahatsız Edici	2,6368	0,56277	2,3976	0,93294	2,9100	0,90646	3,078	2	0,051
Sakinleştirici / Heyecanlandırıcı	2,9162	0,77310	2,6061	1,10313	2,8540	0,82764	1,145	2	0,322
Kullanışlı / Kullanışsız	2,7691	0,56475	2,4756	0,91918	2,9000	0,78302	2,623	2	0,078
Düzenli / Düzensiz	2,6735	0,74409	2,2134	0,93702	2,4810	0,90596	3,304	2	0,041

Not: M: Ortalama değer, SD: Standart sapma, F: F değeri, df: Serbestlik derecesi, *P<0,001 düzeyinde önemli, **P<0,05 düzeyinde önemli, ns: önemsiz, a: Değişken ortalamaları 1’den 7’ye kadar sıralanmıştır. Yüksek değer olumsuz cevapları göstermektedir.

Bu tablo, 25-35, 35-45 ve 45-55 yaş aralığındaki katılımcıların anlamsal farklılaştırma ölçeği sıfat çiftlerine verdikleri ortalama puanları ve yaşa göre farklılıkların istatistiksel anlamlılığını göstermektedir. Genel olarak, yaş grupları arasında sıfat çiftlerine yönelik puanlamalarda bazı farklar gözlemlenmiştir, ancak bu farkların çoğu istatistiksel olarak anlamlı değildir ($p > 0,05$). Sadece “düzenli/düzensiz” sıfat çifti için anlamlı bir fark bulunmuş olup ($p = 0,041$), burada 25-35 yaş grubu diğer gruplara kıyasla daha yüksek bir düzen algısına sahiptir. Diğer sıfat çiftlerinde en yüksek ortalamalar genellikle 45-55 yaş grubunda görülürken, en düşük

ortalamalar 35-45 yaş grubunda kaydedilmiştir. Bu durum, yaşa bağlı olarak sıfat algılarının bazı farklılıklar gösterebileceğini ancak genelde anlamlı bir farklılık olmadığını göstermektedir.



Not: Yüksek değişken ölçek ortalamalarında daha negatif cevapları göstermektedir.

Görsel 2. Yaşa bağlı olarak mekânların anlamsal farklılaşma ölçeğine göre değerlendirilmesi

Görsel 2'deki bu grafik, yaş gruplarının anlamsal farklılaştırma ölçeğindeki sıfat çiftlerine verdikleri ortalama puanları göstermektedir. Grafikte, 25-35 yaş grubu genellikle ortalama değerlere sahipken, 35-45 yaş grubu sıfat çiftlerinin çoğunda daha düşük ortalamalarla dikkat çekmektedir. 45-55 yaş grubu ise çoğu sıfat çifti için daha yüksek ortalamalar sergileyerek diğer yaş gruplarına göre daha olumlu değerlendirmelere sahip gibi görünmektedir. Özellikle “estetik/sıradan”, “figür arka plan ilişkisi/figürsüz arka plan” ve “rahat-konforlu/rahatsız edici” kategorilerinde 45-55 yaş grubunun ortalamalarının diğer yaş gruplarından belirgin şekilde yüksek olduğu görülmektedir. Ayrıca, “düzenli/düzensiz” sıfat çiftinde yaş grupları arasında farklılıklar dikkat çekmektedir, burada 35-45 yaş grubunun ortalaması en düşük seviyededir. Bu durum, yaş gruplarına göre algılarda bazı farklılıkların olduğunu ancak genel olarak anlamlı bir fark bulunmadığını göstermektedir.

Mekân Algısında Cinsiyet Faktörü

Bu bölümde, bireylerin cinsiyetlerine bağlı olarak mekân algılarındaki anlamsal farklılaşma ölçeği üzerinden yapılan değerlendirmeler ele alınmaktadır. Katılımcıların mekânlara yönelik algılarında cinsiyetin etkisini analiz etmek amacıyla, elde edilen veriler değerlendirilmiş; ortalama değerler, standart sapmalar ve ANOVA sonuçları detaylı biçimde incelenmiştir. Söz konusu veriler, Tablo 6'da sunulmaktadır.

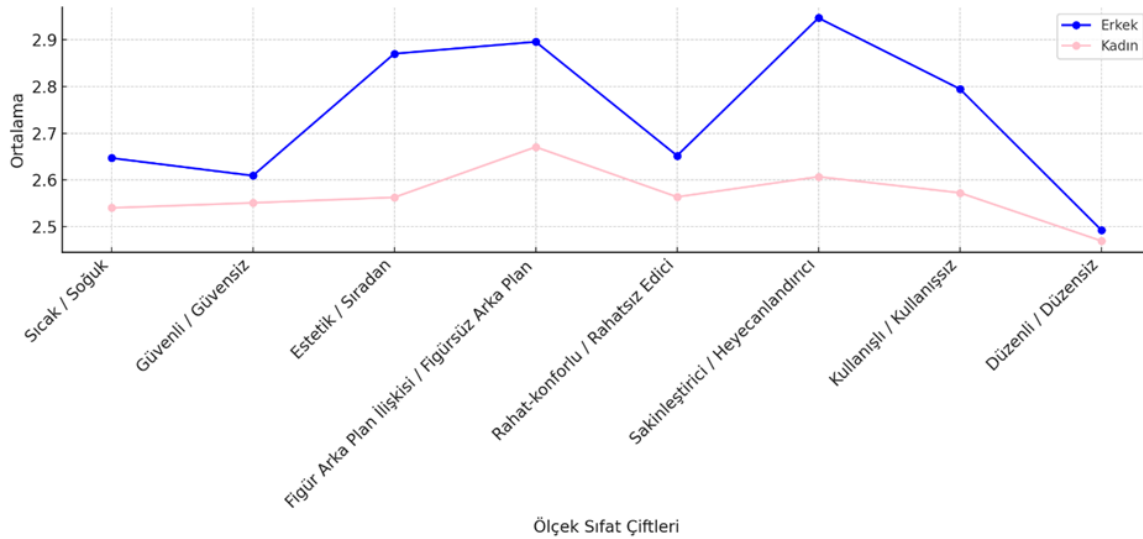
Tablo 6: Katılımcı cinsiyetine bağlı anlamsal farklılaşma ölçeğini oluşturan sıfat çiftlerine ait ortalama değerler, standart sapmalar ve tek yönlü ANOVA sonuçları.

Anlamsal Farklılaştırma Ölçeği	Erkek		Kadın		ANOVA		
	M	SD	M	SD	F	df	Sig.
Sıcak / Soğuk	2,6469	0,82243	2,5402	0,97724	0,348	1	0,557
Güvenli / Güvensiz	2,6092	0,65277	2,5510	0,73699	0,174	1	0,677
Estetik / Sıradan	2,8704	0,99341	2,5627	0,86260	2,741	1	0,101

Figür Arka Plan İlişkisi / Figürsüz Arka Plan	2,8959	0,93479	2,6706	0,75592	1,763	1	0,187
Rahat-konforlu / Rahatsız Edici	2,6520	0,88641	2,5637	0,78994	0,277	1	0,600
Sakinleştirici / Heyecanlandırıcı	2,9469	1,00408	2,6069	0,84333	3,374	1	0,069
Kullanışlı / Kullanışsız	2,7949	0,87388	2,5725	0,69766	1,985	1	0,162
Düzenli / Düzensiz	2,4929	0,88802	2,4696	0,83067	0,017	1	0,897

Not: M: Ortalama değer, SD: Standart sapma, F: F değeri, df: Serbestlik derecesi, *P<0,001 düzeyinde önemli, **P<0,05 düzeyinde önemli, ns: önemsiz, a: Değişken ortalamaları 1'den 7'e kadar sıralanmıştır. Yüksek değer olumsuz cevapları göstermektedir.

Tablo incelendiğinde cinsiyetler arasında anlamsal farklılaştırma ölçeğinde sıfat çiftlerine verilen puanlar açısından anlamlı bir fark bulunmadığı görülmektedir. Erkeklerin ortalamaları genel olarak kadınlardan nispeten daha yüksek olmakla birlikte, tüm sıfat çiftlerinde ANOVA sonuçlarına göre anlamlı farklılık ($p < 0,05$) gözlenmemiştir. Söz gelimi, “sıcak/soğuk” ve “güvenli/güvensiz” sıfat çiftlerinde erkek ve kadınların ortalamaları oldukça benzerdir (p değerleri sırasıyla 0,557 ve 0,677). En yüksek fark “sakinleştirici/heyecanlandırıcı” kategorisinde olup, erkeklerin ortalaması kadınlarınkinden biraz daha yüksektir, ancak bu fark istatistiksel olarak anlamlı değildir ($p = 0,069$). Genel olarak, cinsiyetin, bu ölçek sıfat çiftleri üzerindeki algılar üzerinde belirgin bir etkisi olmadığı görülmektedir.



Not: Yüksek değişken ölçek ortalamalarında daha negatif cevapları göstermektedir.

Görsel 3. Katılımcıların cinsiyetine bağlı olarak mekânların anlamsal farklılaşma ölçeğine göre değerlendirilmesi

Görsel 3'ün incelenmesi sonucunda, cinsiyete göre anlamsal farklılaştırma ölçeği ortalamaları karşılaştırılmıştır. Genel olarak, erkek katılımcılar, her bir kritere ilişkin değerlendirmede kadın katılımcılara göre daha yüksek ortalama puanlar vermiştir. Özellikle “estetik/sıradan” ve “sakinleştirici/heyecanlandırıcı” sıfat çiftlerinde, erkeklerin algı düzeyinin daha yüksek olduğu dikkat çekmektedir. Buna ek olarak “güvenli/güvensiz” ve “düzenli/düzensiz” kriterlerinde her iki cinsiyetin düşük puanlar verdiği, ancak erkeklerin bu kriterlerde bir miktar daha yüksek ortalamaya sahip olduğu tespit edilmiştir. “Sıcak/soğuk” ve “rahat-konforlu/rahatsız edici” gibi kriterlerde ise cinsiyetler arası puan farkı oldukça düşüktür; bu da söz konusu kavramların algısında görece ortaklaşma olduğunu göstermektedir.

Gerçek ve Dijital Mekânların Algısal Değerlendirilmesi

Bu bölümde, farklı üretim teknikleriyle oluşturulan gerçek ve dijital mekânların, katılımcılar tarafından nasıl algılandığı incelenmektedir. Anlamsal farklılaşma ölçeği temelinde yapılan değerlendirmeler doğrultusunda, elde edilen verilerin kategorik ortalamaları, standart sapma değerleri ve ANOVA analizleri detaylandırılmıştır.

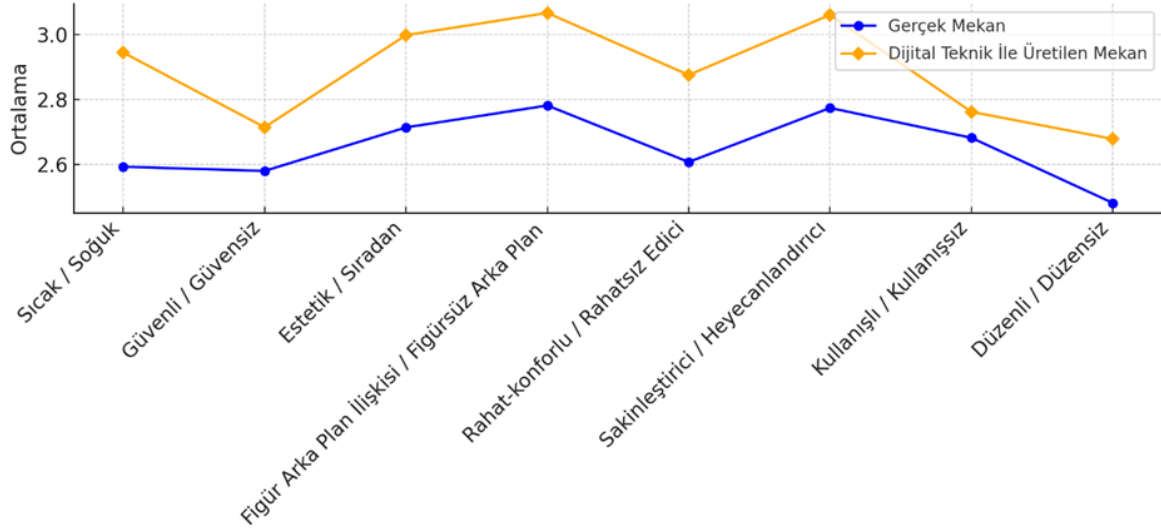
Tablo 7: Gerçek ve dijital mekânların anlamsal farklılaşması: Sıfat çiftlerinin ortalama, standart sapma ve ANOVA sonuçları.

Anlamsal Farklılaştırma Ölçeği	Gerçek Mekân		Dijital Teknik İle Üretilen Mekân		ANOVA		
	M	SD	M	SD	F	df	Sig.
Sıcak / Soğuk	2,5925	0,90175	2,9440	0,94148	2781,776	83	<0,001
Güvenli / Güvensiz	2,5795	0,69410	2,7140	0,88784	6614,102	83	<0,001
Estetik / Sıradan	2,7135	0,93711	2,9975	0,74247	372,162	83	<0,001
Figür Arka Plan İlişkisi / Figürsüz Arka Plan	2,7810	0,85152	3,0660	0,90865	4600,852	83	<0,001
Rahat-konforlu / Rahatsız Edici	2,6070	0,83551	2,8750	0,77494	3749,292	83	<0,001
Sakinleştirici / Heyecanlandırıcı	2,7735	0,93659	3,0600	0,94184	453,838	83	<0,001
Kullanışlı / Kullanışsız	2,6815	0,79282	2,7615	0,73402	6781,498	83	<0,001
Düzenli / Düzensiz	2,4810	0,88802	2,6780	0,73568	34140,630	83	<0,001

Not: M: Ortalama değer, SD: Standart sapma, F: F değeri, df: Serbestlik derecesi, *P<0,001 düzeyinde önemli. a: Değişken ortalamaları 1’den 7’ye kadar sıralanmıştır. Yüksek değer olumsuz cevapları göstermektedir.

Tablo 7’deki verilere göre, gerçek mekânlar ve dijital teknikle üretilen mekânlar arasındaki anlamsal farklılaştırma ölçeğinde anlamlı farklar bulunmaktadır. Dijital yöntemlerle tasarlanan mekânlar, neredeyse tüm karşıt nitelik çiftlerinde gerçek mekânlardan daha yüksek puan ortalamalarına sahip görünmektedir. Örneğin, “sıcak/soğuk” boyutunda dijital mekânlar 2,9440 ortalama puan alırken, gerçek mekânların ortalaması 2,5925’tir; bu durum, dijital mekânların daha sıcak algılandığını işaret edebilir. Benzer şekilde, “figür arka plan ilişkisi/figürsüz arka plan” ve “sakinleştirici/heyecanlandırıcı” boyutlarında da dijital mekânlar daha yüksek ortalamalara ulaşmıştır. Bu durum, dijital ortamların özellikle figür arka plan ilişkisi ile sakinleştiricilik gibi nitelikler açısından daha olumlu biçimde algılandığını göstermektedir.

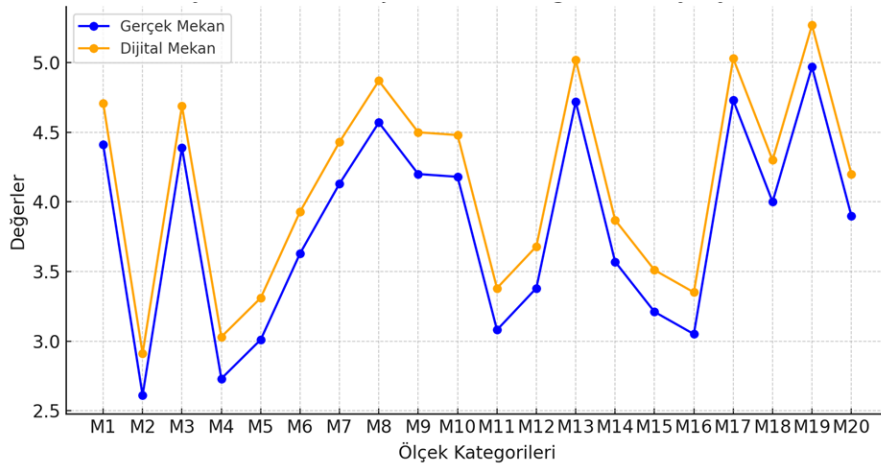
Tüm sıfat çiftleri için yapılan ANOVA analizleri, $p < 0,001$ düzeyinde anlamlı farklılıklar göstermektedir; bu da istatistiksel olarak dijital teknikle üretilen mekânların genel olarak daha fazla olumlu algılandığını desteklemektedir. Bu sonuçlar, dijital ortamların kullanıcılara gerçek mekânlardan daha güçlü algısal etkiler sunduğunu ya da daha ilgi çekici ve etkileyici bulunduğunu göstermektedir.



Not: Yüksek değişken ölçek ortalamalarında daha negatif cevapları göstermektedir.

Görsel 4. Gerçek ve dijital tekniklerle oluşturulan mekânlara bağlı olarak mekânların anlamsal farklılaşma ölçeğine göre değerlendirilmesi

Görsel 4 gerçek mekân ve dijital teknikle üretilen mekânların anlam farklılaştırma ölçeğindeki sıfat çiftlerine göre ortalama değerlerini karşılaştırmaktadır. Genel olarak, dijital teknikle üretilen mekânların ortalamaları, gerçek mekânlara göre daha yüksek eğilim göstermektedir. Özellikle “figür arka plan ilişkisi/figürsüz arka plan” ve “sakinleştirici/heyecanlandırıcı” gibi sıfat çiftlerinde dijital mekânların ortalamaları daha yüksektir, bu da dijital mekânların estetik ve heyecan uyandırma özelliklerinin daha fazla algılandığını göstermektedir. Öte yandan, “güvenli/güvensiz” ve “düzenli/düzensiz” özelliklerinde her iki mekân türü arasında daha az belirgin fark bulunmaktadır, bu da bu özelliklerin her iki türde benzer algılandığını ifade edebilir. Tüm sıfat çiftlerinde dijital mekânların daha yüksek ortalamalara sahip olması, dijital ortamların, kullanıcılar üzerinde daha belirgin bir etki bıraktığını ya da daha dikkat çekici olduğunu ortaya koymaktadır.



Not: Yüksek değişken ölçek ortalamalarında daha negatif cevapları göstermektedir.

Görsel 5. Gerçek ve dijital tekniklerle oluşturulan mekânlara bağlı olarak mekânların anlamsal farklılaşma ölçeğine göre değerlendirilmesi

Görsel 5'te yer alan grafik, gerçek mekân (mavi) ile dijital olarak üretilen mekân (turuncu) arasında M1'den M20'ye kadar uzanan çeşitli kategorilerde algısal özelliklerin karşılaştırmalı analizini sunmaktadır. Grafik; sıcaklık, güvenlik hissi, estetik etki, figür-arka plan ilişkisi, fiziksel rahatlık, sakinlik, kullanışlılık ve düzen gibi mekânsal nitelikler bakımından iki temsil

biçimi arasındaki tutarlılık düzeyini görselleştirmektedir. Bu karşılaştırma, kullanıcı deneyimi bağlamında dijital sunumların gerçek mekân algısıyla ne ölçüde örtüştüğünü ortaya koyarak grafik etiği açısından önemli değerlendirmeler yapılmasına olanak sağlamaktadır.

Kategoriler arasındaki karşılaştırmada dijital mekân değerlerinin çoğunlukla gerçek mekân değerlerinden yüksek olduğu dikkat çekmektedir. Özellikle M1, M8, M13, M17 ve M19 kategorilerinde dijital mekânların algısal değerleri belirgin bir şekilde yüksek olup bu, dijital tekniklerin bazı mekânsal özelliklerde daha güçlü bir etki yarattığını işaret etmektedir.

Mekân Algısında Dijital Efektlerin Rolü

Bu bölümde, deney kapsamında kullanılan 20 farklı gerçek mekân görseli ile dijital teknikler yardımıyla oluşturulan sanal mekânlar arasındaki farklar incelenmektedir. Dijital efektlerin bu farklılıkları ne ölçüde etkilediğini belirlemek amacıyla, katılımcılara yöneltilen sorular ve onların değerlendirmeleri analiz edilmiştir. Deneyde kullanılan mekânlar Tablo 1’de sunulmaktadır. Ayrıca, 20 farklı dijital teknik kullanılarak oluşturulan sanal mekân görselleri ile bu görsellerin uygulanması sonucu ortaya çıkan gerçek mekân deneyimleri arasındaki algısal farkların kategorik ortalama değerleri, Görsel 6’da sunulmaktadır. Bu grafik, dijital tasarım süreçlerinin kullanıcı algısında nasıl farklılıklar yarattığını ve grafik temsil biçimlerinin mekânsal niteliklere ilişkin duyuşsal etkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Tablo 8. Dijital görselleştirme araçlarında sıklıkla kullanılan efektler ve tasarım tercihlerinin ortalamaları ve ANOVA sonuçları

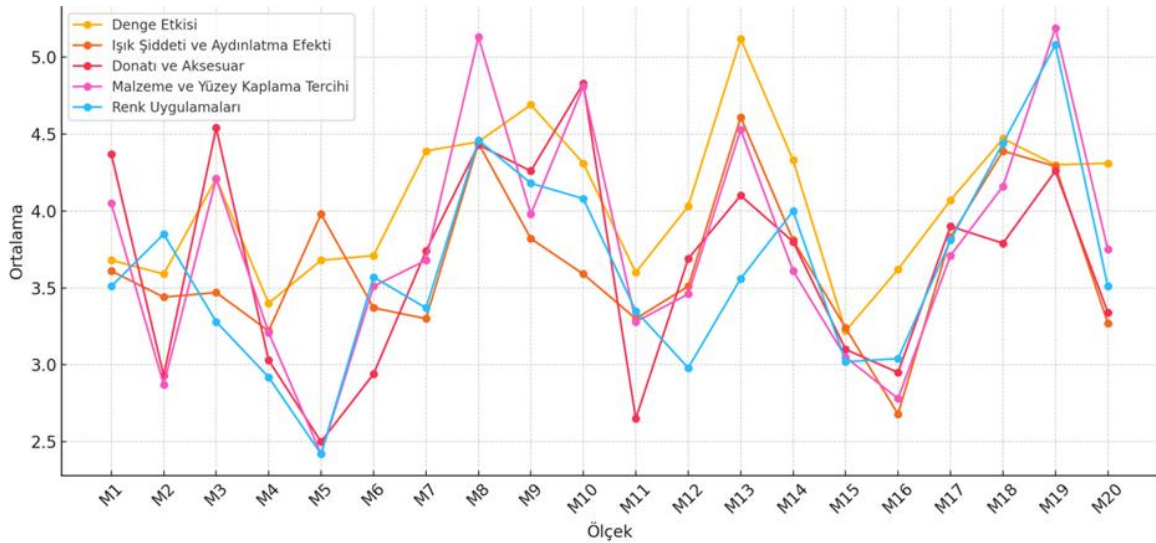
Görselleştirme Efektleri		M1	M2	M3	M4	M5	M6	M7	M8	M9	M10	M11
Denge Etkisi	M	3,68	3,59	4,21	3,40	3,68	3,71	4,39	4,45	4,69	4,31	3,60
	SD	1,77	1,45	1,84	1,44	2,01	1,62	1,51	1,84	1,86	1,84	1,62
Işık şiddeti ve Aydınlatma Efektleri	M	3,61	3,44	3,47	3,22	3,98	3,37	3,30	4,44	3,82	3,59	3,30
	SD	2,02	1,43	1,64	1,69	1,98	1,76	1,80	1,78	1,89	1,91	1,74
Donatı ve Aksesuar	M	4,37	2,93	4,54	3,03	2,50	2,94	3,74	4,43	4,26	4,83	2,65
	SD	1,52	1,58	1,71	1,55	1,57	1,52	1,63	1,85	1,82	1,86	1,51
Malzeme ve Yüzey Kaplama Tercihi	M	4,05	2,87	4,21	3,21	2,42	3,51	3,68	5,13	3,98	4,81	3,28
	SD	1,90	1,59	1,85	1,71	1,59	1,52	1,69	1,56	1,97	1,82	1,68
Renk Uygulamaları	M	3,51	3,85	3,28	2,92	2,42	3,57	3,37	4,46	4,18	4,08	3,35
	SD	2,06	1,76	1,74	1,46	1,68	1,68	1,58	1,75	1,75	2,13	1,79

Tablo 9. Dijital görselleştirme araçlarında sıklıkla kullanılan efektler ve tasarım tercihlerinin ortalamaları ve ANOVA sonuçları

Görselleştirme Efektleri		M12	M13	M14	M15	M16	M17	M18	M19	M20	Ort ala ma	AN OV A
Denge Etkisi	M	4,03	5,12	4,33	3,22	3,62	4,07	4,47	4,30	4,31	4,05	<0,0
	SD	1,66	1,62	2,15	1,67	1,76	2,00	1,58	1,88	1,72	0,84	01
Işık şiddeti ve Aydınlatma Efektleri	M	3,51	4,61	3,81	3,24	2,68	3,83	4,39	4,29	3,27	3,65	<0,0
	SD	1,73	2,08	2,16	1,67	1,53	2,14	1,78	1,81	2,03	0,97	01
Donatı ve Aksesuar	M	3,69	4,10	3,80	3,10	2,95	3,90	3,79	4,26	3,34	3,65	<0,0
	SD	1,73	1,91	2,25	1,73	1,62	2,16	1,79	2,12	1,90	0,83	01

Malzeme ve Yüzey Kaplama Tercihi	M	3,46	4,53	3,61	3,05	2,78	3,71	4,16	5,19	3,75	3,76	<0,0
SD		1,64	1,76	2,38	1,55	1,67	2,19	1,61	1,57	1,90	0,90	01
Renk Uygulamaları	M	2,98	3,56	4,00	3,02	3,04	3,81	4,44	5,08	3,51	3,62	<0,0
SD		1,57	2,11	2,16	1,65	1,57	2,28	1,64	1,69	1,96	0,94	01

Tablo 8 ve 9’ da Dijital görselleştirme araçlarında sıklıkla kullanılan efektler ve tasarım tercihlerine ilişkin yapılan analizde, “denge etkisi”, “ışık şiddeti ve aydınlatma efekti”, “donatı ve aksesuar”, “malzeme ve yüzey kaplama tercihi” ve “renk uygulamaları” gibi kategorilerde farklı ortalama değerler gözlenmiştir ve bu farklar istatistiksel olarak anlamlıdır ($p < 0,001$). “Geniş aç efekti” kategorisinde M1’den M20’ye kadar olan ortalamalar 3,22 ile 5,12 arasında değişmekte olup, en yüksek ortalama 5,12 ile M13’te gözlenmiştir. “Işık şiddeti ve aydınlatma efekti” ortalamaları 2,68 ile 4,61 arasında değişmekte ve en yüksek ortalama M13’te 4,61 olarak kaydedilmiştir. Benzer şekilde, “donatı ve aksesuar” ile “malzeme ve yüzey kaplama tercihi” kategorilerinde de belirgin ortalama farklılıkları görülmüştür; özellikle “malzeme ve yüzey kaplama tercihi” nde M19 ortalama değeri 5,19 ile diğer ortalamalardan yüksek olarak dikkat çekmektedir. “Renk uygulamalarında” ise ortalamalar 2,98 ile 5,08 arasında değişmekte olup, en yüksek değer M19’da 5,08 olarak kaydedilmiştir. Genel olarak, efekt ve tasarım tercihlerindeki bu farklılıkların anlamlı olması, kullanıcıların dijital görselleştirme araçlarında farklı tercihleri ve eğilimleri olduğunu göstermektedir.



Görsel 6. Dijital görselleştirme araçlarında sıklıkla kullanılan efektler ve tasarım tercihlerinin katılımcılar tarafından değerlendirilmesi

Görsel 6’da görselleştirme efektleri ve tasarım tercihleri (M1-M20) farklı ölçütler üzerinden değerlendirilmiştir. Çizgiler her bir ölçüt kategorisinde farklı efektlerin ortalama puanlarını göstermektedir. En yüksek puanlar genellikle “malzeme ve yüzey kaplama tercihi” ve “denge etkisi” kriterlerinde görülürken, “renk uygulamaları” ve “ışık şiddeti ve aydınlatma efekti” kriterleri bazı kategorilerde daha düşük puan aldığı görülmektedir. M5, M14 ve M16 gibi bazı ölçütlerde puanlar genel olarak düşük seyrederken, M9, M12 ve M19 gibi kategorilerde efekt puanları artmaktadır. Bu durum, farklı görselleştirme efektlerinin her ölçüt kategorisinde değişken algılara yol açtığını ve bazı efektlerin belirli kategorilerde daha fazla tercih edildiğini göstermektedir.

Araştırılan tüm dijital efektlerin, dijital ve gerçek mekân arasındaki algısal farklılık üzerinde belirgin bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Dijital görselleştirme sürecinde yaygın olarak kullanılan efektler (denge, ışık şiddeti ve aydınlatma) ve tasarım tercihleri (donatı/aksesuar, malzeme/yüzey kaplama ve renk), mekânların daha etkileyici sunulmasında önemli rol oynamaktadır. Bu noktada, grafik etiği açısından ele alındığında, dijital tekniklerin mekânların gerçek deneyimini fazlasıyla değiştirebileceği ve kullanıcıları yanıltabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Dijital tasarım süreçlerinde, görselleştirilen mekânların gerçekte uygulandığında aynı etkiye sahip olmayabileceği gerçeği etik bir sorumluluk olarak değerlendirilmelidir. Mimari tasarım ve görselleştirme süreçlerinde, kullanıcıların beklentilerini doğru yönlendirmek ve şeffaf bir iletişim sağlamak adına dijital efektlerin bilinçli şekilde kullanılması önem arz etmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, mimari görselleştirme süreçlerinin grafik etik bağlamında değerlendirilmesiyle, dijital tasarımın kullanıcı algısı üzerindeki etkilerini ortaya koymuştur. Anket ve alan analizleri doğrultusunda, dijital görsellerin gerçek mekânsal deneyimi tam anlamıyla yansıtmakta yetersiz kalabileceği görülmüştür. Özellikle ışık, malzeme ve peyzaj gibi öğelerin dijital ortamda idealize edilmesi, kullanıcı beklentileriyle uygulama sonrası deneyimler arasında belirgin farklar oluşturmıştır.

Triovista Konakları üzerinden yapılan analizlerde, figür-arka plan ilişkisi, estetik, konfor ve sakinlik gibi tasarım kavramlarında dijital sunumların daha olumlu algılandığı; ancak uygulamada bu algıların sürdürülemediği tespit edilmiştir. Katılımcılar, sıcaklık, aydınlık, figür-zemin ilişkisi, kullanılabilirlik ve düzen gibi kriterler üzerinden gerçekleştirdikleri değerlendirmelerde, görseller ile gerçek mekânlar arasındaki grafiksel tutarsızlıklara dikkat çekmişlerdir.

Çalışma kapsamında dijital animasyonlar, satış katalogları ve pazarlama amaçlı görselleştirme araçlarının, grafik etiği ilkeleri gözetilmediğinde, yanıltıcı algılar oluşturabileceği ortaya konmuştur. Özellikle ışıklandırma efektleri, peyzaj detayları ve dramatik renk kullanımları, gerçekte olmayan mekân atmosferlerinin oluşturulmasına neden olmuştur. Bu da mimarlık uygulamalarında kullanıcı memnuniyetini ve güvenilirliği doğrudan etkileyebilecek etik sorunlar yaratmıştır.

Mimari çizimlerin grafik etik ilkelerine uygun olması, mesleki sorumluluk açısından büyük önem taşımaktadır. Çizimlerin doğruluğu ve şeffaflığı, yalnızca teknik doğrulukla sınırlı değildir; kullanıcıların gerçek mekânsal deneyimle uyumlu beklentiler oluşturabilmesine katkı sağlamaktadır. Özellikle malzeme seçimi, renk stratejisi ve biçimsel düzenlemelerin doğru aktarımı, mekânsal atmosferi güçlendirirken, aidiyet duygusunu da pekiştirir. Aksi durumda, yönelim bozukluğu ve algısal kopukluk yaşanabilir.

Tasarım sürecinde kullanılan dijital araçların bilinçsizce ve sınırsız biçimde kullanılması, gerçekçi olmayan idealleştirilmiş mekân algıları yaratmakta; bu da mimarlık pratiğinde etik sorumlulukların ihlali anlamına gelmektedir. Grafik etiği ilkelerine bağlı kalmak, sadece estetik değil, aynı zamanda meslek ahlakı bakımından da tasarımların güvenilirliğini ve doğruluğunu sağlamaktadır.

Sonuç olarak, mimari görselleştirme süreçlerinin etik standartlar doğrultusunda yürütülmesi,

hem profesyonel sorumluluğun yerine getirilmesi hem de kullanıcıların mekânla kurduğu etkileşimin sağlıklı ve sürdürülebilir olması açısından yaşamsal bir gerekliliktir. Mimarlık mesleği, kamu güvenliğini korumak ve gerçek mekân deneyimini doğru biçimde yansıtmak adına, grafik etiği ilkelerini temel alan bir yaklaşımı benimsemelidir.

KAYNAKÇA

- Akman, M., Taşçıoğlu, M., Aşan Greenacre, Z. (2024). Türkiye’de grafik tasarımcıların meslek etiği kavramına yaklaşımları ve meslek etiği dersinin tasarım eğitimindeki durumu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(1), 585-603. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1506541>
- Ak, Ö. (2021). Doğanın iyileştirici gücü “Yeşil Reçete”, *TÜBİTAK Bilim ve Teknik Dergisi*, 48(54), 36-55.
- Altın, M. A. (2017). İnsan bilgisayar etkileşimi: Mekâna yansımaları ve geleceğe dair değerlendirmeler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(2), 54-76. <https://doi.org/10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.292698>
- Appleyard, D. (1977). Understanding professional media: Issues, theory, and a research agenda. I. Altman ve J.F. Wohlwill (Eds.), *Human behavior and environment: Advances in theory and research* (2. b., 43-88). Plenum Press. https://doi.org/10.1007/978-1-4684-0808-9_2
- Baskaya, A., Wilson, C., Ozcan, Y. Z., Karadeniz, D. A. (2006). A study in reestablishin the corporate identity of a post office institution with genderrelated differences in perception of space. *Journal of Architectural and Planning Research*, 23, 43-59.
- Berlyne, D. E. (1974). Studies in the new experimental aesthetics: Steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation. *Hemisphere Publishing Corporation*.
- Bettaieb, D. M., Alavad A. A., Malek, R. B. (2022). Visual plagiarism in interior design: is it easy to recognise? *International Journal for Educational Integrity*, 18(7), 1-20. <https://doi.org/10.1007/s40979-022-00101-4>
- Daniel, T. C., Meitner, M. M. (2001). Representational validity of landscape visualizations: The effects of graphical realism on perceived scenic beauty of forest vistas. *Journal of Environmental Psychology*, 21(1), 61-72. <https://doi.org/10.1006/jevp.2000.0182>
- Downes, M., Lange, E. (2015). What you see is not always what you get: A qualitative, comparative analysis of ex ante visualizations with ex post photography of landscape and architectural projects. *Landscape and Urban Planning*. 142, 136-146. <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2014.06.002>
- Erdem, Ö. (2017). *Grafik tasarımcı adaylarının grafik tasarımın etik ilkelerine yönelik farkındalıklarının incelenmesi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Emiryagil, S., Hürol Y. (2021). Ethics and architectural drawings: a framework for discussion, *Interdisciplinary Science Reviews*, 46(1), 1-15. <https://doi.org/10.1080/03080188.2021.1907930>
- Ertürk, M. (2017). Sorumluluk kavramı üzerinden görsel iletişim tasarımında etik ve eğitimi, *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 17(10), 730-742. <https://doi.org/10.21602/sduarte.334833>
- Ertürk, S. (1983). *Mimari mekânların algılanması üzerine deneysel bir çalışma* (Yayınlanmış doktora tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Fiedler, F. E. (1985). *The leadership game: Matching the man to the situation*, J. W. Gibson., R. M. Hodgetts (Ed). *Readings and exercises in organizational communication* (pp.

- 6–16). Academic Press.
- Fisher, T. (2010). *Ethics for architects: 50 dilemmas of professional practice*, Princeton Architectural Press.
- Fuente Suarez, L. A. De la. (2016). Towards experiential representation in architecture. *Journal of Architecture and Urbanism*, 40(1), 47-58. <https://doi.org/10.3846/20297955.2016.1163243>
- Green, K. S. (1999). Blue versus periwinkle: Color identification and gender. *Perceptual and Motor Skills*, 80(1). 27–32. <https://doi.org/10.2466/pms.1995.80.1.27>
- Işıkoğlu, O. B. (2020). Gösterge-mimarlık ilişkisi bağlamında “ikonik” ve “kitsch” kavramlarını yeniden düşünmek. *Online Journal of Art and Design*, 8(4), 216-226
- İmamoğlu, V. (1980). *Binalara ilişkin zihinsel plan, kullanım ve değerlendirme: ODTÜ kampüsünden iki görgülü araştırma örneği* (Yayınlanmış doktora tezi). Kelaynak Yayınevi.
- Kaplan, R., Kaplan, S. (1989). *The experience of nature: A psychological perspective*. Cambridge University Press.
- Koyuncu, Ö., Hidayetoğlu, M. L., Türkmenoğulları, B. A., Yıldırım, K. (2021). Dijital görselleştirme araçlarıyla yapılan iç mekân tasarımları ve uygulamalarının kullanıcıların algısal performansları üzerindeki etkileri, *International Design and Art Journal*, 3(1). 1–15
- Kulkarni, R. (2024). *A critical analysis of moral contractarianism: Towards a revised framework*. Pro-Fil – An Internet Journal of Philosophy, 25(1). <https://doi.org/10.5817/pf24-1-38249>
- Kürşad, D. (2020). Mimarlık ve grafik tasarım disiplinlerinin ortak ifade araçları. *İdil Dergisi*, 9(74), 1033–1042 <https://doi.org/10.7816/idil-09-74-07>
- Lavarone, A. H. (2021). Bir simülakr tanımı olarak mimari temsilin medyatik hali. *Modular Journal*, 4(2), 45–56.
- Lloyd, P. (2009). Ethical imagination and design. *Design Studies*, 30 (2), 154–168. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2008.12.004>
- MacFarlane, R., Stagg, H., Turner, K., Lievesley, M. (2005). Peering through the smoke? Tensions in landscape visualisation. *Computers, Environment and Urban Systems*, 29(3), 341-359. <https://doi.org/10.1016/j.compenvurbsys.2004.05.006>
- Makins, N. (2022). *Attitudinal ambivalence: Moral uncertainty for non-cognitivists*. Australasian Journal of Philosophy, 100(3), 580–594. <https://doi.org/10.1080/00048402.2021.1908380>
- Mill, J. S. (2001). *Utilitarianism*. Batoche Books Limited. <https://socialsciences.mcmaster.ca/econ/ugcm/3ll3/mill/utilitarianism.pdf>
- Moehler, M. (2023). *Contractarianism: Morality, rationality, and the context of choice*. *Æconomia*, 13(1), 1–22. <https://doi.org/10.4000/oeconomia.13914>
- Odabaş, N. (2020). Mimari tasarım ürününün kendisi ve temsili arasındaki ilişki. *Tasarım Enformatiği* 2(1), 14-24
- Oluwatayo, A., Ibe, E. (2014). Satisfaction of first-time residential clients with architectural services. *Journal of Engineering Design and Technology*. (12)3, 316-335. <https://doi.org/10.1108/JEDT-03-2012-0012>
- Özderya, D., Savaşır, G. (2025). Etik mi Epistemolojik mi? Sürdürülebilir Mimarlıkta Hakikat Sonrası Pratiklerin İrdelenmesi. *Ege Mimarlık*, 1 (125), 34-43
- Özerdem, H. (2025). Kavramsallaştırma, anlatı ve görselleştirme: Mimarlıkta grafik iletişimin

- gücü. <https://ozerdem.com/2025/05/14/kavramsallastirma-anlati-ve-gorsellestirme-mimarlikta-grafik-iletisimin-gucu/> (Erişim Tarihi: 04.04.2025)
- Özker, A. D. (2014). Kamusal karar alma süreçlerinde sosyal tercih duyarlılığı ve sürece ilişkin yapısal çözümler. *Yönetim ve Ekonomi*. (21)1, 1-18. <https://doi.org/10.18657/yecbu.25260>
- Porter, T. (1997). M. C. Lloyd (Ed.), *The architect's eye: Visualization and depiction of space in architecture* (pp. 1-160) Hong Kong.
- Sheppard, S. R. J. (1989). *Visual simulation: A user's guide for architect, engineers, and planners* (pp. 1-215). Van Nostrand Reinhold.
- Sheppard, S. R. J. (2001). Guidance for crystal ball gazers: Developing a code of ethics for landscape visualization. *Landscape and Urban Planning*, 54(1-4), 183-199. [https://doi.org/10.1016/S0169-2046\(01\)00135-9](https://doi.org/10.1016/S0169-2046(01)00135-9)
- Somer, P.M., Erdem, A. (2015). Mimari temsilde ekfrasis: Danteum ve Masumiyet Müzesi üzerine. *Megaron*, 10(2), 179-194. <https://doi.org/10.5505/megaron.2015.25338>
- Sönmez, E. (2007). *Temsil üzerinden mimarlığa bakış* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi. <http://hdl.handle.net/11527/3500>
- Ulrich, R. S. (1984). *View through a window may influence recovery from surgery*. *Science*, 224(4647), 420-421.
- Usta, A. (2011). Kuramdan uygulamaya kamu yönetiminde etik ve ahlâk. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 1(2), 39-50. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ksuiibf/issue/10263/125872>
- Wergles, N., Muhar, A. (2009). The role of computer visualization in the communication of urban design: A comparison of viewer responses to visualizations versus on-site visits. *Landscape and Urban Planning*, 91(3), 171-182. <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2008.12.010>
- Yıldırım, B., Demirarslan, D. (2019). Gözün görme işlevi ve sanal iç mimari ürün. *Mimarlık ve Yaşam*, (4)1. 155-165. <https://doi.org/10.26835/my.558206>
- Yıldırım, K., Akalın-Baskaya, B. A. (2007). Perceived crowding in a café-restaurant with different seating densities. *Building and Environment*, 42(9), 3410-3417. <https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2006.08.014>
- Zelef, M. H., Bursa N., Çakıcı, F. Z. (2011). Mimarlıkta temsil üzerine bir deneme: Evler. *Mimaran*. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Açık Arşiv. <https://open.metu.edu.tr/handle/11511/82418>
- Zevi, B. (1990). *Mimariyi Görmeyi Öğrenmek*. Birsan Yayınevi.

EXTENDED ABSTRACT

This study aims to examine architectural visuals in the context of graphic ethics. Problematic architectural visualizations have been reassessed based on applied ethical and professional conduct principles. This review has reinforced the perception that these visuals raise various ethical concerns. One of the findings of the research indicates that these drawings do not emerge as a result of virtuous actions. Virtue ethics emphasizes competence to prevent the transmission of misinformation; however, these drawings fail to meet this requirement. The study, conducted within the framework of ethical theories and professional conduct guidelines, has led to the identification of readability issues and ethical concerns arising from errors in architectural drawings.

The research was carried out through the example of the Triovista Konakları housing project in Afyonkarahisar, analyzing discrepancies between the architect's presentations and user expectations. A comprehensive framework has been established, focusing on the social interaction and satisfaction levels between architects and users in residential projects.

A survey was conducted with a group of 100 participants from different user profiles to examine graphic ethics. The findings indicate that visualized spaces may not maintain the same perceptual impact after implementation. While sales catalogs, digital animations, and visualization tools serve marketing purposes, they can also introduce ethical concerns that mislead users. Respondents evaluated spaces using the Likert scale based on design concepts such as warmth, brightness, aesthetics, figure-background relationship, comfort, tranquility, usability, and order.

Differences between visualized and post-construction spaces were detailed in terms of balance, lighting, furnishings, materials, and colors. Specifically, lighting and illumination effects tend to make digital designs appear more appealing than reality. Idealized greenery and landscapes in visuals may not meet expectations in actual implementation, while the figure-background relationship can disrupt spatial integrity. Architectural practices should consider environmental, cultural, and historical contexts, ensuring that materials and colors reinforce a sense of belonging. Excessively dramatic lighting effects in digital environments may create perceptions unattainable in reality.

Therefore, designing architectural visuals in accordance with ethical principles is of great importance. Transparency and accuracy should be prioritized to prevent misleading users. Color strategy plays a crucial role in spatial experience, as proper color use directly influences perception and well-being while enhancing the atmosphere of a space. Moreover, irregular forms may add dynamism and individuality to spaces, but if not appropriately integrated, they can cause disorientation and negatively affect spatial experience. Additionally, excessive or uninformed use of design software may lead to the presentation of materials and architectural elements in idealized forms unattainable in reality. This discrepancy between expected and actual experiences can result in user dissatisfaction. Maintaining ethical values in architectural visualization processes is a critical necessity for creating designs aligned with reality.

Architectural drawings bear a great responsibility in ensuring that projects are accurately and effectively communicated. While the findings of this study are preliminary, the accuracy and ethical responsibilities of architectural drawings must be emphasized in the context of graphic ethics. Problematic or incorrect architectural drawings not only cause technical errors but also contradict professional ethical principles. An architect must operate based on transparency, accuracy, and responsibility.

From a graphic ethics perspective, substandard or misleading drawings indicate a failure to fulfill architects' moral and professional obligations. The quality of architectural drawings serves as the shared language of the profession, and any deterioration in this language may compromise the clarity and accuracy of projects. Misleading or inaccurate visuals may shape users' expectations in ways that do not align with their real spatial experiences, leading to a significant loss of trust in architectural practice.

Furthermore, adherence to ethical standards in architectural drawings is crucial for maintaining public trust. Sales catalogs, digital animations, and visualization tools are used to market projects and persuade users; however, if graphic ethics principles are not observed, architectural projects may feature idealized forms and characteristics unattainable in reality. Upholding graphic ethics in design ensures that spaces are accurately represented while reinforcing architects' professional and ethical responsibilities. Ethical architectural drawings enhance reliability and accuracy within the profession, enabling all stakeholders to understand projects clearly and realistically. Architects should commit not only to aesthetic design but also to ethical values, leading the public and users toward a realistic architectural perspective.

TOSHI & IRI MARUKI'NİN *HIROŞİMA PANELLERİ - IX YAIZU* ADLI ESERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEMLE ÇÖZÜMLENMESİ

ANALYSIS OF TOSHI & IRI MARUKI'S *HIROSHIMA PANELS - IX YAIZU* BY METHOD OF SEMIOTIC ANALYSIS

Hasiyne AYHAN*



* Yüksek Lisans Öğrencisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiye
e-posta/e-mail:
hasiayneayhan@gmail.com
0009-0001-5530-9633

* Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Hasiyne AYHAN

Atf/Citation: Ayhan, H. (2025). Toshi & Iri Maruki'nin "Hiroşima Panelleri - IX Yaizu" Adlı Eserinin Göstergebilimsel Yöntemle Çözülmesi *KOSTİD*, 1(1), 84-105.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Peer-review: Externally peer-reviewed.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Conflict of interest: The authors declared that they have no conflict of interest.

Geliş tarihi/Received:

26.06.2025

Kabul tarihi/Accepted:

19.07.2025

Özet

Anti-militarist ve aktivist sanatçılar İri ve Toshi Maruki çifti Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarından sonra yaşananları Hiroşima Panelleri serisi ile sanatsal bir dille anlatmışlardır. Bu eserlerden birisi 1955 yılında yapılmış Yaizu panelidir. Eser, Hiroşima Panelleri adlı serinin dokuzuncu parçası olup Marshall Adalarındaki hidrojen bombası denemelerinden etkilenen Daigo Fukuryū Maru adlı balıkçı teknesi ve Yaizu kentinde yaşayan insanların olay karşısındaki yaşadıkları kaygı resmedilmiştir. Araştırmada Yaizu paneli göstergebilimsel analiz yöntemiyle incelenecektir. Çalışma, gösteren-gösterilen ilişkisi ile Japon geleneksel estetik teorileri (wabi-sabi, ma vb.) üzerine inşa edilecektir. Biçimsel unsurlar, sembolik öğeler ve kültürel referanslar eserin göstergelerini oluşturmaktadır. Eser, nükleer çağın etik ve politik sorunlarını evrensel ve sanatsal bir söylemle birleştirmiştir. Bu bağlamda araştırmanın amacı göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılarak Yaizu adlı eserin görsel dilinin altında yatan kültürel, politik ve tarihsel göstergeleri ve taşıdıkları anlamları ortaya koymaktır. Sanatın kolektif kültürel bellekteki önemine dikkat çekmektir. Bu doğrultuda, Japonya'nın sosyopolitik kimliğiyle evrensel insan hakları söyleminin eserde nasıl bir araya getirildiği analiz edilecektir. Çalışma yalnızca Yaizu paneliyle sınırlı tutulmuş, serinin diğer panelleri kapsam dışı bırakılmıştır. Araştırmada, nitel araştırma yöntemi ve literatür taraması kullanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Toshi ve İri Maruki, Hiroşima Panelleri, Yaizu, Göstergebilimsel Analiz Yöntemi

Abstract

The anti-militarist and activist artists Iri and Toshi Maruki have artistically narrated the events following the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki with the Hiroshima Panels series. One of these works is the Yaizu panel made in 1955. The work is the ninth piece of the Hiroshima Panels series, depicting the fishing boat Daigo Fukuryū Maru, which was affected by the hydrogen bomb tests in the Marshall Islands, and the anxiety experienced by the people living in the city of Yaizu in the face of the incident. The Yaizu panel will be examined in the research using the semiotic analysis method. The study will be built on the relationship between the signifier and the signified, as well as traditional Japanese aesthetic theories (wabi-sabi, ma, etc.). Formal elements, symbolic elements, and cultural references constitute the indicators of the work. The work combines the ethical and political problems of the nuclear age with a universal and artistic discourse. In this context, the aim of the research is to reveal the cultural, political, and historical indicators and the meanings they carry, underlying the visual language of the work Yaizu, using the semiotic analysis method. The aim is to draw attention to the importance of art in collective cultural memory. In this context, how Japan's sociopolitical identity and universal human rights discourse are brought together in the work will be analyzed. The study is limited to only the Yaizu panel, and other panels in the series are excluded. Qualitative research methods and literature review will be used in the research.

Keywords: Toshi and Iri Maruki, Hiroshima Panels, Yaizu, Semiotic Analysis Method

GİRİŞ

20. yüzyıl, şiddetin büyük boyutlara ulaştığı peş peşe iki büyük dünya savaşının yaşandığı bir zaman dilimi olmuştur. Bu nedenle Tarihçi Eric Hobsbawm, Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı (1996) adlı kitabında, I. Dünya Savaşı'nın başlangıcından II. Dünya Savaşı sonrasına kadar olan süreyi “Felaket Çağı” olarak adlandırmıştır. II. Dünya Savaşı, yalnızca fiziksel bir yıkım değil aynı zamanda insanlığın hafızasında derin travmalar bırakmış tarihsel trajedilerden biridir. Bu trajedilerin en çarpıcı örneklerinden biri, II. Dünya Savaşı'nın sonlanmasına neden olan Japonya'nın Hiroşima ve Nagasaki kentlerine atılan atom bombalarıdır. Savaş sonrası dönemde, çeşitli ülkelerce nükleer silah denemeleri yapılmaya devam etmiştir. İlk deneme, New Mexico'da 1945 yılında ilk nükleer silah olan Gadget'ın patlatılması olarak kabul edilmiş ve Trinity testi adı verilmiştir. 1946-1958 yılları arasında ABD, Marshall Adaları'nda altmış yedi nükleer deneme gerçekleştirmiştir. Sovyetler Birliği ise 1949 yılında ilk nükleer silahını test etmiştir. Nükleer silahlanma yarışı, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan bombalarının son olmayacağına dair kaygıları artırmış, bu durum sanatçıların arasında da derin etkiler yaratmıştır. Bu bağlamda insanlık tarihinin en yıkıcı olaylarından Hiroşima ve Nagasaki saldırılarının yol açtığı trajedi yalnızca siyasi ve askeri bir olgu değildir. Aynı zamanda toplumsal, kültürel ve sanatsal belleğin bir parçası haline gelmiştir. Bu olaylar, savaşın teknik boyutunun ötesinde insanlık onuru, etik, barış kavramları üzerinden sanatın da temel meselelerinden birine dönüşmüştür.

Sanat, insanlık tarihi boyunca toplumların aynası olmuş, kültürel, sosyal, politik değişimleri yansıtarak insan-insan ve insan-doğa ilişkisine ışık tutmuştur. Eşi benzeri görülmemiş nükleer yıkım, yalnızca bilimsel ve teknolojik gelişmelerin distopik yönünü değil, aynı zamanda savaşın birey ve toplum üzerindeki ruhsal ve sosyal etkilerini de görünür kılmıştır. Dolayısıyla sanat, tarihsel tanıklığın ve kolektif hafızanın inşasında vazgeçilmez bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda sanat eseri, sadece estetik bir üretim değil, aynı zamanda tarihin görsel bir belgesi niteliği taşımaktadır.

Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarından sonra kurtulan Japon sanatçıları, yaşadıkları travmaları sanat yoluyla ifade ederek bireysel tanıklıklarını eserlerine yansıtmışlardır. Bu ifade biçimi zamanla Nükleer Sanat (Nuclear Art) olarak adlandırılan sanat yaklaşımının doğmasına neden olmuştur. Zamanla Nükleer Sanat, tüm dünyadan nükleer silah karşıtı sanatçıların da katılımıyla uluslararası bir harekete dönüşmüştür.

ABD işgal kuvvetleri, atom bombası saldırılarına dair görsel belgelerin kamuoyuyla paylaşımını sıkı bir şekilde kontrol etmişlerdir. “Japon nüfusunun çoğu için zulüm belirsizliğini korudu ve yalnızca devasa mantar bulutlarının soyut tasvirleri aracılığıyla görülebildi. Bunun nedeni, vahşeti belgeleyen tüm raporların ve fotoğrafların işgal sırasında sıkı bir şekilde sansürlenmesi ve kamuoyuna açıklanmasının yasaklanmasıydı” (Yoshie, 2023, s. 3). Ancak bu sansür ortamında, fotoğrafçılar ve sanatçılar, nükleer savaşın etkilerinin görsel temsillerini üreterek küresel arenaya taşımışlardır. “Japonya da Basın Sansürü ve Komünist baskısı altında olmasına rağmen, atom bombasının vahşeti kültürel hareketler aracılığıyla duyurulmuştur” (Okamura, 2019, s. 7). Bu bağlamda sanat dönemin sansür politikalarına karşı önemli bir direniş biçimi olarak yaşanan felaketin anlatımında etkili bir iletişim aracı işlevi görmüştür.

Özellikle savaş sonrası Japon sanatında ortaya çıkan anti-militarist yaklaşımlar, nükleer travmanın sanatsal temsili üzerinden barış, etik sorumluluk ve insan hakları gibi evrensel kavramları merkezine alan bir estetik söylem geliştirmiştir. Anti-militarist ve aktivist sanatın en çarpıcı temsillerinden biri, aktivist Japon sanatçılar Toshi Maruki (1912–2000) ve eşi İri Maruki (1901–1995) tarafından 1950-1982 yılları arasında kolektif bir çabayla üretilen Hiroşima Panelleri (The Hiroshima Panels) serisidir. Hiroşima Panelleri, savaş sonrası dönemin anti-militarist sanat söylemiyle bütünleşen özgün örneklerden biri olarak öne çıkmakta, yalnızca bir “sanat projesi” değil, aynı zamanda bir “bellek politikası” olarak da kabul edilmektedir. Eserler, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarının yol açtığı trajediyi, sanatın gücüyle evrensel bir dile dönüştüren çarpıcı bir seridir. Seride yer alan her panel, atom bombasının yaratmış olduğu fiziksel, psikolojik ve sosyolojik etkileri farklı boyutlarıyla ele almakta; yalnızca ölenlerin değil, sağ kalanların da tanıklığını, sessiz çığlıklarını ve bastırılmış travmalarını görselleştirmektedir. Toshi ve İri Maruki, geleneksel Japon sanatından beslenen estetik anlayışlarıyla sanatı, savaşın insanlık dışı yüzünü belgeleyen bir anlatım aracı olarak kullanmışlardır.

Bu çalışmanın temel amacı, on beş eserden oluşan Hiroşima Panelleri serisinin dokuzuncu parçası olan Yaizu panelini göstergebilimsel analiz yöntemi aracılığıyla çözümleyerek, görsel anlatının altında yatan kültürel, politik ve ideolojik katmanları ortaya koymaktır. Yaizu paneli, salt bir sanat eseri olmanın ötesinde, politik bir manifesto ve etik bir sorgulama aracı olarak değerlendirilmektedir. Eser, diğer panellerden farklı olarak 1954'te Marshall Adaları'nda bulunan Bikini Atolü'nde, ABD'nin yaptığı hidrojen bombası denemelerinden etkilenen Japon balıkçıları konu edinmektedir. Bu bağlamda Yaizu paneli yalnızca Japonya özelinde bir savaş anlatısı sunmakla kalmamakta; aynı zamanda nükleer çağın etik krizlerine ve sanatın politik ve protest işlevine dair evrensel bir sorgulama da önermektedir. Bu yönüyle eser hem tarihsel bağlamı hem de estetik yapısıyla çok katmanlı bir çözümleme gerektirmektedir. Bu doğrultuda çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş ve literatür taraması ile göstergebilimsel analiz tekniğinden yararlanılmıştır. Analize geçmeden önce, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarından, Daigo Fukuryū Maru (Beşinci Şanslı Ejderha) kazasından kısaca bahsedilecek ve Hiroşima Panelleri hakkında bilgi verilecektir. Ardından Yaizu paneli göstergebilimsel analiz yöntemiyle çözümlenecek, eserdeki göstergeler, kültürel kodlar ve tarihsel göndermeler doğrultusunda analiz edilerek eserin içerdiği derin yapılar ortaya koyulacaktır.

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu çalışmanın temel amacı, Toshi ve Iri Maruki'nin “Hiroşima Panelleri” serisinin dokuzuncu eseri olan “Yaizu” panelini göstergebilimsel analiz yöntemiyle çözümleyerek, eserin görsel anlatımında yer alan toplumsal, kültürel, tarihsel, politik ve ideolojik göstergeleri ortaya koymaktır. Bu bağlamda, Japon kültürüne özgü estetik kodlar aracılığıyla evrensel insan hakları, savaş ve nükleer karşıtlık gibi temaların, eserde nasıl temsil edildiğini çözümlemeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda, Yaizu paneli yalnızca yerel bir trajedinin anlatısı olmaktan ziyade nükleer çağın sorunlarını da kapsayan evrensel bir sanat eseri olarak değerlendirilmektedir.

Araştırmada nitel araştırma yöntemi ve literatür taraması kullanılmıştır. Çalışmada kullanılan sanat eseri analiz yöntemi ise görsel göstergebilimdir. Bu yöntem çerçevesinde, eserdeki

biçimsel unsurlar, sembolik öğeler ve kültürel referanslar gibi göstergeler incelenmiştir. Analiz süreci, eserin betimsel olarak çözümlenmesiyle başlamış ve ardından göstergelerin (kültürel kodlar ve tarihsel göndermeler) işaret ettiği düz, yan ve derin anlamlar değerlendirilerek eserin içerdiği yapılar ortaya koyulacaktır.

SANAT METODOLOJİLERİ BAĞLAMINDA GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEM

İnsanlar sosyal yaşamları içinde gerek iletişim kurmak gerekse her türlü bilgi, duygu, düşünce, eylemi ve durumu diğer insanlara aktarmak, onlarla paylaşmak için birtakım araçlardan yararlanmaktadır. Bu araçlara gösterge adı verilmektedir. Göstergeler, bildirim amacı taşıyan ya da taşımasının anlamlı, bütün ve çeşitli birimlerden oluşan bir sistemdir (Yılmaz, 2011).

Gösterge düşüncenin, duygunun, eylemin, bilginin, durumun ve varlığın bizzat kendisi değil, o varlık, düşünce, duygu, durum, bilgi veya eylem hakkındaki veriyi ileten araçlardır. Kendi dışında bir şeyi temsil etmekte ve temsil ettiği şeyin yerini tutabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgulardan oluşmaktadır. Bu açıdan genel olarak sözcükler, simgeler, semboller vb. gösterge (Fr. Signe, İng. Sign İt. Segno) olarak adlandırılmaktadır (Rifat, 2012, s. 97).

İnsanların birbiriyle iletişim kurmak için kullandığı doğal diller, çeşitli bilim dilleri, davranışlar, jest ve mimikler (beden dili), alfabeler, görüntüler, resimler, fotoğraflar, trafik işaretleri, müzik parçaları, tiyatro gösterileri, reklam afişleri, filmler, birtakım ritüeller; roman, şiir gibi edebi eserler; halı, kilim, oya gibi el sanatlarındaki desen ve motifler, moda, sağır-dilsiz alfabesi vb. gösterge niteliği taşıyan araçları oluşturmaktadır.

Göstergeler iki şekilde sınıflandırılmaktadır; yapay göstergeler ve doğal göstergeler. Doğal göstergeler; hastalık belirtileri, semptomlar, bulut-yağmur ilişkisi örnek verilebilmektedir. Görüntüsel gösterge, belirtke ve simgeler ise yapay gösterge (icone) olarak sınıflandırılmaktadır. Yapay göstergeler de kendi arasında yansıtan (görüntüsel) ve saymaca (belirtke ve simge) olarak sınıflandırılmaktadır (Günay, 2002, s. 182).

Göstergeler (signs), gösteren (signifier) ve gösterilen (signified) olmak üzere iki yapıdan oluşmaktadır. Gösteren, gösterenin somut olan yapısıdır ve duyular aracılığıyla algılanmaktadır. Gösterilen ise gösterenin soyut yapısı olup bilgisel ve ruhsal deneyimlerle algılanmaktadır. Bu bağlamda göstergebilim (semiyotik ya da semiyoloji); açıklanması, aktarılması, iletilmesi istenilen bir duyguyu, düşünceyi, bilgiyi, eylemi yani gösterileni bir aracı ile yazı, dil, simge, nesne, görüntü yani göstereni kullanarak aktarma, yorumlama ve anlamlandırma sürecidir. Örneğin, bir kişinin en yakın arkadaşına verdiği hediye bir göstergedir. Bu hediye göstergesinde, gösterilen, kişinin arkadaşına karşı hissettiği duygular iken gösteren ise bu duyguları iletmek için seçilen araç, yani hediyedir. Hediye, soyut olan duyguyu somutlaştırarak anlam kazandırır. Bu süreç ise göstergebilimin alanına girmektedir. Göstergebilim, göstergelerin üretilmesini, yorumlanmasını, birbiriyle bağlantısını, anlama süreçleri ve insanın insanla, doğayla ve diğer canlılarla iletişimini dizgesel bir biçimde incelenmesine dayanan bir bilim dalıdır.

Bir disiplin olarak göstergebilimin kökenleri Antik Yunan felsefesine, Stoacılar kadar uzanmaktadır.

Ronald Barthes (1915-1980)'e göre yüzyıllar boyunca göstergelere ilişkin düşünceler dille ilgili görüşlerle karışık kaynaşmıştır. Özellikle Stoacılarla Orta çağın anlam ve anlamlama biçimlerini ele alan kuramcılarında göstergebilimsel nitelikli gözlemlere rastlanmaktadır. Skolastik filozoflar ise Stoacılar gibi dili gerçekliğin yapısını incelemek

için bir araç olarak görmüşlerdir. Dolayısıyla anlam ve anlamlama sorunları onların felsefi çalışmalarının merkezinde önemli bir yere sahip olup Anamlama Biçimleri (De Modis Significandi) adını taşıyan çok sayıda yapıt üretmişlerdir. Bu nedenle bu dilbilimcilere Modus'çu denmiştir (Lyons, 1970, s. 15).

Göstergeler kuramına ilk kez 17. yüzyılda İngiliz klasik liberalizmin öncüsü ve filozof olan John Locke (1632-1704), *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme* (An Essay on Human Understanding) (2020) adlı yapıtında yer vermiş ve eserinde "Semeiotike" terimini kullanmıştır. 20. yüzyılın başlarında ise Charles Sandres Peirce (1839-1914) ile çağcıl dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure (1857-1913) göstergebilime önemli katkılarda bulunmuştur. Saussure göstergebilimine dilbilimsel olarak yaklaşmış toplumsal olarak ele almış ve Semiology terimini kullanmış, gösterileni incelemiştir. Saussure'a göre bir gösterge; gösteren ve gösterilen olmak üzere iki temel öğeden oluşmaktadır. Peirce ise göstergelerin mantık ile ilişkisi üzerinde durmuştur. Semiotics terimini kullanmış ve göstereni incelemiştir. Pierce'ye göre ise, gösterge üç düzlemli (triadic) bir süreçten oluşmaktadır (Akerson, 2023, s. 50-62).

Peirce'ye göre, gösterge herhangi bir kimse için herhangi bir ölçüde ve herhangi bir amaçla herhangi bir şeyin yerini tutan herhangi bir şeydir... Gösterge herhangi bir kimseye seslenir. Başka deyişle, bir kimsenin zihninde kendisiyle eşdeğerde ya da gelişkin bir gösterge yaratır. Bu yaratılan göstergeye Peirce, birinci göstergenin yorumlayanı adını verir. Öte yandan, gösterge herhangi bir şeyin yerini tutar. Göstergenin yerini tuttuğu şey, göstergenin nesnesidir (Barthes, 1979, s. 12).

Peirce'ye göre gösterge yorumlayan ve nesnesinden oluşmuştur. Anlamın oluşturulma sürecine ise Semioisis Süreci adını vermiştir. Peirce'nin üçlü ayrımına göre göstergeler üçe ayrılır; birincisi ikon yani görüntüsel gösterge, ikincisi belirtiler üçüncüsü ise simgelerdir. Görüntüsel göstergeler yani ikonlar belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil etmektedir. Nesnelere aynen benzemektedirler. Gösteren, gösterileni taklit etmekte ve yansıtmaktadır. Resim, desen, fotoğraf gibi göstergelerdir. Bir insanın vesikalık fotoğrafı ve bir ürünün bizzat kendisi kullanılarak reklamının yapılması ikona örnek verilebilir. Belirtiler, nesnesiyle arasındaki ilişki gereği nesne tarafından belirlenen göstergelerdir (Dahlstrom & Somayajı, 2003). Örneğin, duman ateşin belirtisi ya da yüksek ateşin hastalığın belirtisi olması gibi. Temsil ettiği şeyle ilişkisi uzlaşım sonucu oluşmaktadır, terazinin adaletin simgesi olması gibi.

Göstergebilime önemli katkıları olan bir başka isim ise Roland Barthes (195-1980)'dir. Barthes, kültürü de okunması ve yorumlanması gereken gösterge sistemi olarak ele almıştır. Saussure'nin dil ile ilgili gösterge kuramını genişletmiş, sadece yazıyla sınırlı kalmamış, özellikle popüler kültürün çeşitli özellikleri üzerinde yoğunlaşmıştır.

Günümüzde, edebiyat, görsel sanatlar, müzik, mimarlık, uzam, sinema, çevre, söylem vb. çeşitli göstergebilim alanları vardır. Kelimeler, nesneler, kokular, tatlar, görüntüler, renkler, davranışlar gibi unsurlar, insanlar tarafından bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde anlam yüklediğinde göstergelere dönüşür. Göstergeler ve göstergeler arası ilişkilerden anlam ortaya çıkmaktadır. İnsan zihni sürekli olarak anlam ve göstergeler üretir. Göstergelerin birleşimi ise kodları oluşturur. Kodlar, kültürel ve toplumsaldır ve doğar doğmaz bireye yüklenmeye başlanmaktadır.

Çek dilbilimci Mukařovský (1891-1975), sanat eserinin bir gösterge niteliği taşıdığından Semiyolojik Gerçekler Olarak Sanat (Art as Semiological Facts) adlı makalesinde bahsetmiştir.

(Burbank & Steiner, 1978). 1960 yılında Fransız Filozof Maurice Merleau-Pontry (1908-1961) resimler ile dili ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda, resimlerin dile olan benzerliğinden bahsetmiş, resimlerin dil gibi bir sözdizimi ya da mantığa göre toplandığını ve göstergelerin düzenlenmesi olduklarını öne sürmüştür. 1990'lı yıllardan itibaren, görsel olarak algılanan her türlü bilgi veya görsel sanatları inceleyen göstergebilim alanına görsel göstergebilim adı verilmiştir. Svend Erik Larsen görsel göstergebilimi şu şekilde tanımlamıştır: “Benim için görsel göstergebilim, yalnızca mekânsal göstergebilim koşullarında var, çünkü görsellik öncelikle görme alanına bağlı olarak, bir alandaki fiziksel varlığın moduna dayanır... Görsellik görme yoluyla beden (cisim) ile çevre arasındaki karşılıklı ilişkiler üzerine kurulmuştur” (Larsen, 1995'ten akt. Keser, 2018, s. 168). Afiş, grafik, fotoğraf, resim, gibi görsel unsurlar görsel göstergebilimin alanına girmektedir.

Sanatçılar, prehistorik mağara resimlerinden Rönesans başyapıtlarına ve çağdaş enstalasyonlara kadar, fikirleri, duyguları veya sosyal yorumları iletmek için çok sayıda sembol, imge, işaret kısaca gösterge kullanmışlardır. “Sanat eserlerinin çeşitli özellikleri, kültürden kaynaklandığı için sanat ve kültür karmaşık bir biçimde birbiriyle ilişkilidir” (Keser, 2018, s. 166-167). Göstergebilimsel analiz yöntemiyle bir eseri çözümlemek için öncelikle eserin tanımlanması ve eserde yer alan göstergelerin belirlenmesi gerekmektedir. Göstergeler tespit edildikten sonra, eserin düz, yan ve derin anlamları ortaya koyulmalıdır.

HIROŞİMA PANELLERİ

II. Dünya Savaşı, 1939 ve 1945 yılları arasında yaşanan küresel boyutta bir savaştır. Otuzdan fazla ülkenin dahil olduğu savaşta, Müttefik ve Mihver devletler olmak üzere iki karşıt askerî ittifak kurulmuştur. Asya-Pasifik üzerinde hâkimiyet kurmayı amaçlayan Japonya, Pasifik'teki ABD ve Birleşik Krallık birliklerine saldırı düzenlemiştir. Bunun üzerine, Dünya Savaşı'nın son yıllarında Müttefik devletler, Mihver devletlerden birisi olan Japonya'yı işgal etmek için hazırlık yapmışlardır. Bu girişim, Tokyo'ya yapılan bir operasyon da dahil olmak üzere altmış altı Japon şehri harap eden konvansiyonel bir bombalamaya dönüşmüştü (Museums, 2025). Avrupa cephesindeki savaş, Almanya'nın teslim olmasıyla sona ermiş ve Müttefikler tüm dikkatlerini Pasifik Savaşı'na çevirmişlerdir. Temmuz 1945'e kadar Müttefikler, iki tür atom bombası üretmişlerdir. Bu nükleer silahlar, “Küçük Oğlan” (Little Boy) ve “Şişman Adam” (Fat Man) olarak adlandırılmıştır. ABD Hava Kuvvetleri'nin 509. Kompozit Grubu, özel olarak eğitilmiş, donatılmış ve Mariana Adaları'ndaki Tinian'a konuşlandırılmıştır (Atomic Heritage Foundation, 2022). Müttefikler, Temmuz 1945'te Potsdam Deklarasyonu'nda Japon İmparatorluk silahlı kuvvetlerinin koşulsuz teslim olmasını talep etmişlerdir.

Potsdam Konferansı, Almanya'nın yenilgisinden kısa bir süre sonra Müttefikler tarafından toplanmıştır. Almanya'nın yönetiminin tartışılmasına ek olarak, hala Japonya ile savaşta olan hükümetler (ABD, Birleşik Krallık ve Çin), Japonya için koşulsuz teslim şartlarını duyuran bir bildiri yazmışlardır. Potsdam Bildirgesi silahsızlanma, işgal ve toprak egemenliği hakkında hükümler içermektedir. Japon hükümeti başlangıçta Bildirgeyi tamamen reddetmiştir. Ancak Hiroşima ve Nagasaki'ye atom bombaları atıldıktan ve Sovyetler Birliği Japonya topraklarını işgal ettikten sonra kabul etmiştir (Atomic Heritage Foundation, 2022).

Japon hükümeti ultimatomu görmezden gelmiş ve bunun sonucu olarak ABD, 6 ve 9 Ağustos 1945'te, II. Dünya Savaşı sırasında sırasıyla Japonya'nın Hiroşima ve Nagasaki şehirleri üzerinde iki atom bombası patlatmıştır. Hiroşima'ya Little Boy adlı bomba, Nagasaki'ye Fat

Man adlı bomba atılmıştır (History.com Editors, 2017). Havadan yapılan bombalamalar, çoğunluğu sivil olmak üzere 150 bin ile 246 bin arasında kişinin ölümüne neden olmuştur. Hiroşima' da 343 bin kişilik bir nüfustan yaklaşık 70 bin kişi anında öldü ve yıl sonuna kadar ölü sayısı 100 bini geçti. Nagasaki'de ise tahmini 40 bin kişi anında öldü ve yıl sonuna kadar en az 30 bin kişi daha yaralarına ve radyasyon zehirlenmesine yenik düştü. Fakat ölü sayısının kesin bir hesabını yapmak imkansızdı çünkü bomba tarafından birçok kayıt yok edildi (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2025). Şehrin üçte ikisi yok olmuş, aylar boyunca birçok insan yanık, radyasyon hastalığı ve diğer yaralanmaların etkilerinden, hastalık ve yetersiz beslenmenin de etkisiyle hayatını kaybetmeye devam etmiştir.



Görsel 1. 6 Ağustos 1945: Hiroşima'ya atom bombası atıldı.
(終わらない「原爆の図」, 2022)

İri Maruki, 1901 yılında Hiroşima yakınlarındaki küçük bir kent olan Asa-gun'da bulunan Imuro-mura köyünde doğmuştur. Savaş öncesi dönemde, Rekitei Sanat Derneği ve Bijutsu Bunka Derneği gibi bir dizi avangart sanatçı grubuna çalışmış, sürrealist ve soyut sanattan etkiler içeren *suibokuga*¹ (mürekkep yıkama resmi) stiliyle ün kazanmıştır. 1941'de yağlıboya ressamı Toshiko Akamatsu ile evlenmiştir. Eşi Toshi (Akamatsu) Maruki, 1912'de Japonya'nın Hokkaido eyaletindeki Uryū Bölgesi'ndeki Chippubetsu'da doğmuştur. Asahikawa Kadın Yüksek Okulu'ndan mezun olduktan sonra Tokyo'ya taşınmış ve Kadın Güzel Sanatlar Okulu'nun (şimdiki adıyla Joshibi Sanat ve Tasarım Üniversitesi) Öğretmenlik Bölümü'nde yağlıboya resim eğitimi almıştır. Kadın Güzel Sanatlar Okulu'ndaki derecesini tamamladıktan sonra Maruki, 1933'ten 1937'ye kadar Chiba Eyaletindeki Ichikawa Belediye Yüksek İlkokulu'nda öğretmenlik yapmıştır. Yeni bir sanat hareketi yaratmayı amaçlayan Iri ve Toshi Maruki çifti 1945'te Nihon Bijutsu Kai'nin (Japonya Sanat Derneği) ve Zen'ei Bijutsu Kai (Avangard Sanat Derneği) kurucu üyeleri olmuşlardır. Çift, 1945'te atom bombasından sadece birkaç gün sonra Hiroşima'ya gidip hayatta kalan insanlara yardım etmişler ve nükleer saldırının sonrasına yaşananlara ilk elden tanık olmuşlardır. Maruki çifti, 1950 yılında Hiroşima Panelleri üzerinde çalışmaya başlamışlar ve 1982'de bu serideki on beş eseri tamamlamışlardır (Iri ve Toshi Maruki, b.t).

İri ve Toshi Maruki çifti atom bombası, soykırım ve çevre kirliliği gibi temaları ele almışlar ve sanatlarıyla savaş karşıtı ve barış mesajlarını sürekli dile getirmişlerdir. Japonya'daki birçok aktivist sanatçı arasında yer alan İri ve Toshi Maruki, önemli toplumsal sorunlara yönelik öncü yaklaşımlarıyla bilinmektedirler. Japonya'da travmatik tarihi olayları resmeden ilk profesyonel sanatçılardır (Dower, 1985, s. 9-26). Aynı zamanda Hiroşima'nın insani tarafını temsil eden ilk kişilerdir. Amerikalı Japon tarihçisi John Dower, Savaş, Barış ve Güzellik: Maruki Iri ve Maruki Toshi'nin Sanatı (War, Peace, and Beauty: The Art of Maruki Iri and

Maruki Toshi) (2019, s. 103) adlı yazısında, Hiroşima Panelleri'ni 20. yüzyılın en iddialı sanatsal girişimlerinden biri olarak adlandırmıştır. Hiroşima ve Nagasaki'de yaşanan trajediden yola çıkarak, sanat aracılığıyla şiddetin anlamını sorgulamışlardır. İri ve Toshi Maruki, Hiroşima Panelleri'nin yanısıra, Nanking'e Tecavüz, Auschwitz, Minamata ve Okinawa Savaşı da dâhil olmak üzere çok sayıda toplumsal içerikli eserler üretmişlerdir.



Görsel 2. Toshi (Solda) & İri (Sağda) Maruki
(Marukigallery, bt)

On beş parçadan oluşan Hiroşima Panelleri, her biri 180x720 cm boyutlarındadır. Paneller byōbu² tarzında, kâğıt üzerine sumi mürekkebi, pigment, tutkal, kömür veya konté³ kullanılarak yapılmıştır. Hiroşima Panelleri, Japonca Genbaku no Zu anlamına gelmektedir. “Genbaku” atom bombası, “zu” ise çizim anlamına gelmektedir. Bu paneller emakimono⁴ şeklinde yapılmıştır. Sanatçılar Hiroşima Panelleri adlı serisinde Japon ve Batı sanat geleneklerini birleştirmişlerdir. Geleneksel Japon kâğıdı kullanımı ve sumi mürekkep, geleneksel fırça kullanımı, boyama şekli ve byōbu'ya benzer paneller şeklinde olması geleneksel yönüne işaret ederken insanların gerçekçi tasviriyle de Batı sanatını anımsatmaktadır (The Hiroshima Panels, 2025).

Hiroşima'ya atılan atom bombasından hemen sonra yaşanan vahşeti bizzat deneyimleyen İri ve Toshi Maruki, atom bombasının yol açtığı şiddet ve kaos içinde sarsılan insanları tasvir etmişlerdir. Her resim, savaşın insanlık dışılığını, vahşetini, umutsuzluğunu ve zulmünü güçlü bir biçimde anlatmaktadır. Resimlerde tasvir edilen insanlar yalnızca Japon vatandaşları değil, aynı zamanda atom bombalamalarında zarar gören veya ölen Koreli sakinler ve Amerikan savaş esirleri de kapsamaktadır. Hiroşima ve Nagasaki'de öldürülen insanlardan bazılarını temsil eden yaklaşık dokuz yüz insan figürü yapmışlardır.

Hiroşima Panelleri'nin ilki, Şubat 1950'de Tokyo Metropolitan Sanat Müzesi'nde düzenlenen üçüncü Nihon Andepandan Ten'de (Japon Bağımsız Sanatçılar Sergisi) tanıtılmıştır. No. I Ghost'un yayınlanmasından altı ay sonra İri ve Toshi Maruki, No. II FIRE ve No. III WATER'ı tamamlamışlar ve Tokyo'daki Maruzen Galerisi ve Ginza-Mitsukoshi'de bir “Üçleme Anma Sergisi” düzenlemişlerdir (Okamura, 2019, s. 6).



Görsel 3. Iri & Toshi Maruki Hiroşima Panellerini yaparken-II
(Marukigallery, bt)



Görsel 4. Iri & Toshi Maruki Hiroşima Panellerini yaparken-II
(Marukigallery, bt)

İri ve Toshi Maruki'den önce de pek çok sanatçı atom bombası ile ilgili eserler üretmişlerdir. Fakat bu resimlerdeki ana nesneler mantar bulutu veya kavrulmuş topraklardır; insanlar ihmal edilmiştir. Bu emsalleri kabul eden İri ve Toshi Maruki ise, hiçbir arka plan kullanmadan, atom bombası atılan insanlara doğrudan odaklanmayı tercih etmişlerdir. Dolayısıyla Hiroşima Panelleri serisi, atom bombasının insan vücudu ve çevre üzerindeki korkunç etkilerini doğrudan gösteren ilk eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Toshi Maruki, Ekim 1950'de Hiroşima'da düzenlenen bir toplantısında bunu şu şekilde ifade etmiştir:

Atom bombası söz konusu olduğunda, insanlar genellikle yükselen bir bulut veya yanmış bir toprak düşünürler. Nagasaki no Kane (Nagasaki'nin Çanları) filminde yaptıkları şey sadece dua etmektir. Benim için insanların ölümü daha yürek parçalayıcı ve sinir bozucudur. Bu yüzden sadece insanları çizmek zorundaydım (Okamura, 2019, s. 521).

Bu nedenle, İri ve Toshi Maruki'nin çalışmaları diğer eserlerden farklı olup emsal niteliğindedir. “Eserler boyut bakımından Pablo Picasso'nun savaş karşıtı Guernica adlı eserine yakındır. Kadınların ve çocukların ağırlıklı olması bakımından da Alman savaş karşıtı ressam Käthe Kollwitz'in eserlerini anımsatmaktadır” (Okamura, 2019, s. 521).

Hiroşima Panelleri'nin toplumsal hareket olarak önemi, siyasi baskılar nedeniyle gizlendikleri dönemde nükleer felaketin acılarını görselleştirme biçiminde yatmaktadır. Paneller, sadece geçmişte yaşanmış savaşın vahşetlerini hatırlatmakla kalmayıp aynı zamanda, o dönemde ve gelecekte meydana gelebilecek şiddete karşı bir direniş aracı olarak da düşünülmüştür. Bu eserler, güçlü bir savaş ve nükleer karşıtı mesaj taşımaktadır.

Müttefik güçlerin Japonya'yı işgali sırasında, atom bombalamasıyla ilgili haber yapmanın kesinlikle yasak olduğu sırada, paneller ülke çapında bir tur aracılığıyla gizli nükleer acıyı duyurmada önemli bir rol oynamıştır. İşgalin sona erdiği 1952'ye kadar, Hiroşima Panelleri nükleer saldırıyı tasvir edebilen neredeyse tek araç olmuştur (Okamura, 2019, s. 519).

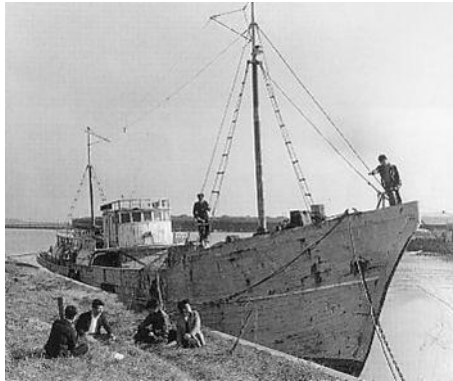
1953 yılında Hiroşima Panelleri, çoğunluğu Doğu Asya ve Avrupa olmak üzere yaklaşık yirmi ülkeyi kapsayan on yıllık bir sergi turuna başlamıştır. Baskılara rağmen, birçok kişi bu turu desteklemiştir. Paneller, sendika salonları, toplum merkezleri, okullar, tapınaklar ve türbeler, parklar, sinemalar, istasyonlar, mağazalar veya halk salonları gibi çeşitli mekanlarda sergilenmiştir. Bilginin gizlenmesi ve siyasi hareketlerin baskısı insanların direnişini körüklemiş ve sergileri teşvik etmiştir.

Sergilerin tüm ziyaretçileri ve destekçileri tek bir siyasi amaç uğruna onlara akın etmedi: kırsal bir köyde yaşlı bir kadın avuçlarını birleştirerek panellerin önünde dua etti; bir tapınak atom bombası kurbanlarını anmak için bir tören düzenledi ve bir serginin yapıldığı bir mağazanın başkanı, mağazasının bu kadar çok ziyaretçiyle dolu olduğunu görünce o kadar heyecanlandı ki müşterilere para hediyeleri dağıttı (Okamura, 2019, s. 525).

Hiroşima Panelleri, uzun yıllar savaş karşıtı ve barış hareketlerinin bir sembolü olarak kabul edilmiş, ancak akademik incelemeleri 1990'lı yıllardan sonra başlamıştır. Sanat eleştirmeni Yoshie Yoshida, türünün ilk analizini 1996'da yayınlamıştır. Setsuko Kozawa ise 2002 yılında Hiroşima Panelleri'ni Japonya'nın savaş sonrası sanat ve düşünce tarihine titizlikle yerleştirmiştir. Maruki Galerisi, 1967'de Hiroşima Panelleri için Japonya'nın Saitama kentindeki Higashi-Matsuyama'da kurulmuştur. On beşinci panel olan Nagasaki ise Nagasaki Uluslararası Kültür Salonu'nda kalıcı olarak sergilenmektedir.

Hiroşima Panelleri, şairler, yazarlar, besteciler, yönetmenler ve diğer sanat disiplinlerinden birçok sanatçıyı etkilemiştir. Paneller, 1987'de Akademi Ödülü'ne aday gösterilen Hellfire: A Journey from Hiroshima adlı belgeselin de konusu olmuştur. Japon besteci Masao Ohki, panellerden etkilenerek 1953'te, o zamana kadar tamamlanmış olan ilk altı panel için altı bölümden oluşan Beşinci Senfonisi'ni bestelemiştir. İngiliz şair James Kirkup ise ilk üç panele dayanan ve No more Hiroshimas antolojisinde yayınlanan Ghosts, Fire, Water şiirlerini kaleme almıştır. Bu şiirler, Yeni Zelandalı besteci Douglas Mews tarafından bestelenmiştir. Ayrıca ABD'li sanatçı Arthur Binard, 2012 ve 2019 yılları arasında, panellere dayanan ve bir kedinin bakış açısından anlatılan Küçük Sesler (ちっちゃいこえ) adlı bir Japon kamishibai⁵ hikâyesi yazmıştır (Wikipedia contributors, 2024).

Hiroşima Panellerinde, İri ve Toshi Maruki barış zamanında bile nükleer bomba tehdidinin göstergesi olduğuna inandıkları 1954 yılında Bikini Atolü'nde meydana gelen Daigo Fukuryū Maru kazası da resmedilmiştir. Bikini Atolü, Pasifik Okyanusu'nda, Marshal adalarında yer almaktadır. Japonya, 1944' yılında Marshall Adaları'ndan çıkarıldıktan sonra, Bikini Atolü'nün de aralarında bulunduğu ada ve mercan adaları ABD Donanması'nın yönetimi altına girmiştir. 1946-1958 yılları arasında ABD tarafından nükleer silah deneylerinde kullanılmıştır. "Dünyanın barış zamanı ilk atom silahı testi, 1 Temmuz 1946'da Bikini'de gerçekleştirilmiştir" (Encyclopaedia Britannica Editörleri, 2025). Ayrıca Bikini Atolü, 1956'da dünyada ilk kez hidrojen bombası testlerinin gerçekleştirildiği sahadır.



Görsel 5. Daigo Fukuryū Maru, 1950'lerin başında, olaydan kısa bir süre önce (Wikimedia Commons, 2024)

Eserde ve şiirde geçen Daigo Fukuryū Maru, yirmi üç mürettebatı bulunan bir Japon orkinos balıkçı gemisidir. Gemi ve mürettebatı, 1954'te Bikini Atolu'nde ABD tarafından gerçekleştirilen Castle Bravo termonükleer silah denemesinden kaynaklanan nükleer serpintiye maruz kalmıştır. Daigo Fukuryū Maru, Marshall Adaları yakınlarındaki sularda bulunmakta olup ABD tarafından belirlenen tehlike bölgesinin dışında faaliyet göstermekteydi.



Görsel 6. 31 Mart 1954'te bir balıkçıda satış öncesi geiger sayacıyla ton balığının incelenmesi (Wikipedia Contributors, 2025)

Nükleer serpintiye maruz kalmasına rağmen Daigo Fukuryū Maru, kendi imkânlarıyla Shizuoka Bölgesi'ndeki Yaizu Limanı'na geri dönmeyi başarmıştır. Mürettebat, radyoaktif kül serpintisine maruz kalmış ve Bravo testinin ardından akut radyasyon sendromu (ARS) teşhisi konulmuştur. ARS tedavisi sırasında, mürettebata yanlışlıkla kan nakli yoluyla hepatit bulaşmıştır. 23 Eylül 1954'te, ikincil hepatit enfeksiyonunun eşlik ettiği altta yatan bir karaciğer sirozundan ölen teknenin baş radyocusu Aikichi Kuboyama dışında tamamı iyileşmiştir. Kuboyama, hidrojen bombasının ve Castle Bravo deneme atışının ilk kurbanı olarak kabul edilmektedir. Nükleer denemeler sırasında Daigo Fukuryū Maru'nun yanı sıra birçok balıkçı teknesi de tehlike bölgesinde faaliyet göstermekteydi (Oishi, 2017, s. 46).

O dönemde yapılan soruşturmada 683 teknenin ve 20.000'den fazla kişinin radyasyona maruz kaldığı belirtilmiştir. Özellikle 23 Eylül 1954'te kırk yaşında ölen Aikichi Kuboyama'nın atom ve hidrojen bombalarının son kurbanı olmak istediğini belirten bir vasiyet bırakması, nükleer karşıtı hareketin yükselişine neden olmuştur (Wikipedia Contributors, 2025).



Görsel 7. Aikichi Kuboyama, Lucky Dragon No. 5'in radyo subayı (ölümünden hemen önce) (Commons Wikipedia, 2014)

Daigo Fukuryū Maru Olayı, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarından sonra Japonya'nın karıştığı üçüncü büyük nükleer felaket olarak değerlendirilmiştir. Japonya hem atom hem de hidrojen bombalarının yol açtığı nükleer felaketleri yaşayan ilk ülke olmuştur. Daigo Fukuryū Maru adlı gemi, halkın görmesi için korunmuş ve günümüzde Tokyo'da bulunan Tokyo Metropolitan Daigo Fukuryū Maru Sergi Salonu'nda sergilenmektedir.



Görsel 8. *Daigo Fukuryū Maru* Tokyo'da sergileniyor
(Wikimedia Commons, 2024)

Daigo Fukuryū Maru'nun maruz kaldığı radyoaktif madde ve bunun yol açtığı hasar, 1954 yapımı Godzilla filmine ilham kaynağı olmuştur. 1959 yılında olayı anlatan Şanslı Ejderha No.5 adlı uzun metrajlı sinema filmi çekilmiştir. Geminin resmi 2001 yapımı Godzilla, Mothra ve King Ghidorah: Giant Monsters All-Out Attack filminin bir posterinde yer almaktadır. Şair Nazım Hikmet Ran, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarından etkilenerek 1956 yılında Kız Çocuğu adlı şiiri yazmıştır. Şiire, Sadako Sasaki adlı hibakusha bir kız çocuğu ilham olmuştur. Hibakusha, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombalarından kurtulan insanları ifade etmektedir. Şair, aynı yıl Daigo Fukuryū Maru olayından etkilenerek Japon Balıkçısı şiirini yazmıştır. Olayı takip eden dönemde Rus yazarlar Lev Petrov ve Arkadi Strugatski 1956 yılında Bikini Külleri adlı kısa romanlarını yayınlamışlardır. Ayrıca fizikçi ve yazar Ralph Lapp, 1958 yılında Şanslı Ejderhanın Yolculuğu kitabını yazmıştır.

YAIZU ADLI ESERİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ İLE İNCELENMESİ

Yaizu, Hiroşima Panelleri serisinin dokuzuncu eseridir. Eser, yatay ekseninde uzanan sekiz panelli bir katlanır ekran (byōbu) formunda kurgulanmış olup 180x720 cm boyutlarındadır. Her panel 90 cm eninde ve ahşap çerçeve içindeki ince Japon kâğıdına (washi⁶) sumi mürekkebi, mineral pigmentler, charcoal ve konté ile resmedilmiştir. Yaizu panelinde İri Maruki geleneksel Japon mürekkep yıkama tekniğini (suibokuga) ve Toshi Maruki ise batılı yağlı boya ve figüratif resim tekniğini kullanmış böylece geleneksel ve çağdaş sanat anlayışını eserlerinde harmanlamışlardır.

1955 yılında yapılmış “Yaizu” paneli, adını Japonya'nın Shizuoka bölgesinde yer alan ve savaş döneminde önemli bir balıkçılık ve sanayi merkezi olan Yaizu kentinden almıştır. Eserde Castle Bravo nükleer silah denemeleri nedeniyle meydana gelen Daigo Fukuryū Maru olayı tasvir edilmiştir. Eser, doğrudan bombalama olayını değil, bombalanma ihtimaliyle yaşayan bir toplumun ruh hâlini ve savaşın gölgesinde şekillenen sosyokültürel yapıyı merkezine alması bakımından özgün bir nitelik taşımaktadır. Aynı zamanda, küresel bir gücün farklı bir coğrafyada sergilediği bir nevi teknolojik şiddetin de göstergesidir. Çünkü dönemin silahlanma

yarışına giren devletlerinin yapmış olduğu deneylerden etkilenen insanlara dikkat çekmektedir. Eserde işlenen felakete neden olan güç ise bedensiz ve faili görünmezdir.



Görsel 9. Iri & Toshi Maruki, 1955, *Hiroşima Panelleri IX Yaizu*, Kağıt üzerine sumi mürekkebi, kömür, konté, 180x720 cm, Maruki Galerisi/ Hiroşima (Marukigallery, bt)

İlk atom bombası 1945'te Hiroşima'ya atıldı,

Ardından ikinci bomba Naqgazaki'ye atıldı.

1954'te Bikini Adası'nda bir hidrojen bombası patladı.

Yaizu limanından gelen bir balıkçı teknesi olan Daigo Fukuryū Maru'un

Mürettebatına ölüm külleri yağdı.

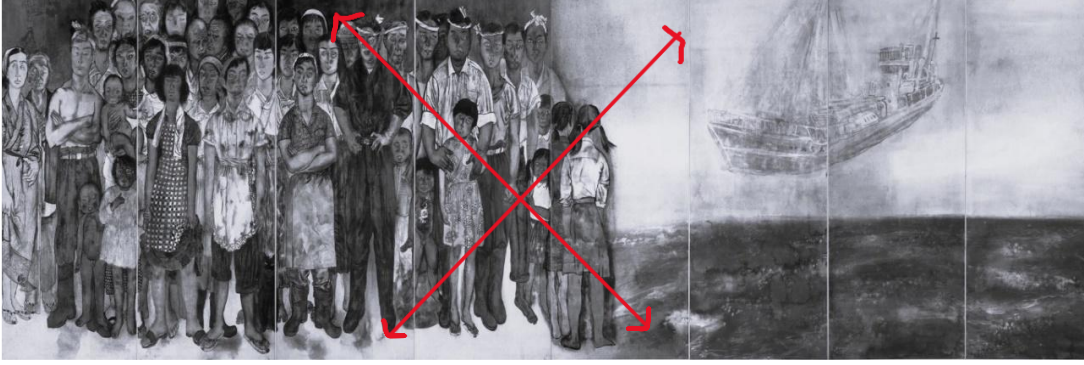
Altı ay sonra Kuboyama Aikichi öldü.

Japonlar üç kez nükleer silahların kurbanı oldu.

Toashi&İri Maruki

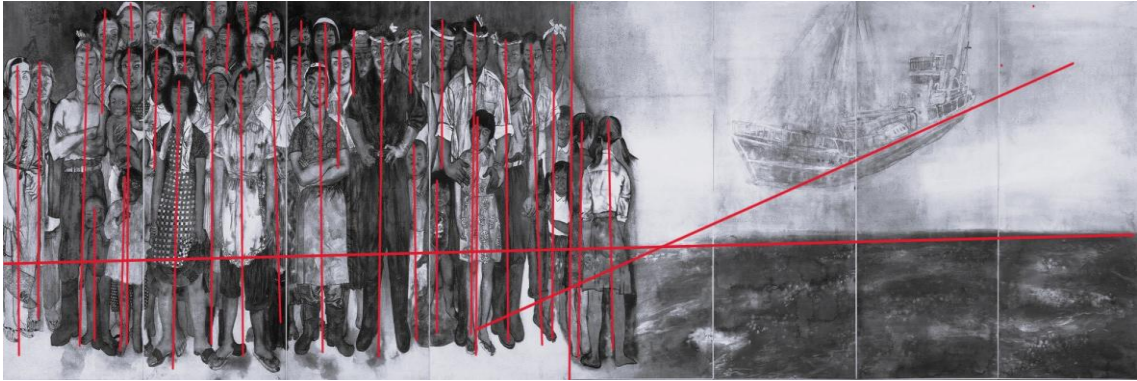
Eser, panoramik bir yapıda olup, eserin sol tarafında toplanmış bir grup insan figürü yer almaktadır. Bu figürler, farklı yaşlardaki erkekler, kadınlar ve çocuklardan oluşmaktadır. Kompozisyonun sağ tarafında ise deniz manzarası bulunmaktadır. Denizin üzerinde beyaz tonlarda bir gemi görülmektedir. Arka plan tamamen soyutlanarak düz kahverengimsi bir tonla kaplanmış bu nedenle figürler öne çıkarken mekânsal bağlamdan soyutlanmıştır. Eserde denizin oluşturduğu yatay aksa karşılık sol tarafındaki insan figürler dikey akslarla konumlandırılmıştır. Sağ üst kısımda yer alan gemi ise bu akslara paralel bir yönde yerleştirilmiştir.

Eserde kahverengi tonlar, siyahlar, gri ve beyaz renkler ağırlıkta olup yer yer kırmızı renk kullanılmıştır. Sol bölümdeki figürler koyu ve toprak tonlarında resmedilirken; sağ paneldeki deniz ve gökyüzü, solgun mavi ve gri tonlarda betimlenmiştir. Bu renk kullanımı ve ışık-gölge kontrastı, belgesel fotoğrafçılığı anımsatmakta olup dramatik etkiyi artırmıştır. Keskin gölgeler, figürlerin deforme olmuş silüetlerini vurgulamaktadır. Eserde orta ton hâkimiyetinde kuvvetli kontrastlık söz konusudur. Açık ve koyu alanlar diyagonal düzlemde düzenlenmiş, kompozisyonun soldaki dört panelinin üst kısmında yer alan gökyüzünün koyu tonu, sağdaki denizi gösteren dört panelin alt kısmında tekrar edilmiştir. Bu sayede görsel denge sağlamıştır.



Görsel 10. Iri &Toshi Maruki, 1955, *Hiroşima Panelleri IX Yaizu*, Monokrom-I
(Marukigallery, bt)

Figürleri oluşturan konturlar yer yer kalınlaşmakta ve flulaşmaktadır. Figürlerin iç gölgeleri ile dış kontur hattı arasındaki kontrast, hacim algısını güçlendirirken aynı zamanda yüz ifadelerinin donukluğunu öne çıkarmaktadır. Figürlerdeki yoğun kontur kullanımına karşın gemi figüründe kontör yok denilecek kadar azdır. Eserin boyu 180 cm olduğu için eserdeki figürler ortalama bir insan boyundadır. Bu da figürlerin izleyici üzerinde bıraktığı psikolojik etkiyi güçlendirmektedir. Ayrıca, ufuk çizgisinin göz seviyesinin altında konumlandırılması figürlere anıtsal bir anlatım katmıştır.



Görsel 11. Iri &Toshi Maruki, 1955, *Hiroşima Panelleri IX Yaizu*, Monokrom-II
(Marukigallery, bt)

Sumi-e Japon tekniği olup mürekkep resmi anlamına gelmektedir. Geleneksel Japon ve Doğu Asya resim sanatında kullanılan bu siyah mürekkebe ise sumi denilmektedir. Eserde, sumi mürekkep lekeleri ve charcoal (kömür) kullanılmasıyla yüzey kirli ve isli bir görünüm kazanmış ve esere kasvetli bir atmosfer katmıştır. Charcoal yanık, kül ve tahribatı çağrıştırmaktadır. Nükleer patlamanın neden olduğu yanıkları ve geriye kalan küllere bir gönderme olarak düşünülebilir. Aynı zamanda savaşın ve patlamanın karartıcı etkilerini ve insanlığın üzerine düşen gölgesini sembolize edebilir.

Kompozisyonda sol taraftaki sıkışık figür grubu ile sağ taraftaki deniz manzarası arasında kurulan zıtlık güçlü bir görsel gerilim yaratmıştır. Japon estetiğinde espas Ma (間) kavramı ile ifade edilmektedir. Ma kavramı, eylemler ya da hareketler arasındaki zaman aralıklarını, nesneler arasındaki espası ve sessizliği sembolize etmektedir. Bu boşluk ve sessizlik, hiçlik değildir aksine, kompozisyonda denge ve uyumu sağlayan bir unsurdur. Bu sebeple Japon estetiğinde espas, nesnelerin kendisi kadar önemli görülmektedir. Eserdeki boşluk aynı zamanda modern çağdaki radyasyon vb. tehlikelerin görünmez oluşuna dair bir gönderme

olarak da değerlendirilebilir. Eserin solundaki kalabalık figür grubu ile sağındaki deniz manzarasının arasındaki bağlantı ortada sırtı izleyiciye dönük iki kız çocuğu figürüyle sağlanmıştır. Ayrıca, denizde kullanılan lavi tarzı lekeler su efekti izlenimini kuvvetlendirmiştir.

Japon kültüründe siyah (*kuro*) ve beyaz (*shiro*) renk yas renkleridir. Cenaze olan evlere ya da yöreye siyah ve beyaz renkli perdeler asılmakta, bu perdeler orada birinin öldüğünü ifade etmektedir. Tanrıların kutsal rengi olarak kabul edilen beyaz, fiziksel ve ruhsal saflığın da metaforudur. Budizm inancında beyaz renk ölümü sembolize ederken Şinto ritüellerinde imparatorlar beyaz kıyafetler giymektedir. Siyahın yoğun kullanımı, Shintoizm'deki kegare (kirlenme) kavramıyla örtüşmekte ve atom bombası gibi büyük yıkımlardan arta kalan enkaz, ruhsal ve fiziksel bir kirlenme olarak yorumlanabilmektedir. Japon efsanelerinde kırmızı (*aka*) renk; yaşamın özü, umudun habercisi, canlı enerjinin simgesi ve güneş ışığının parıltısı olarak öne çıkmaktadır. Kötülüğü savuşturma ve kirlenmeye karşı koruma amacıyla tapınakların girişlerinde kullanılmaktadır. Yüzyıllar boyunca kırmızı rengin kötü ruhları uzaklaştırdığına inanılmıştır. Japon kültüründe barış, aile ve doğurganlık kavramlarını da sembolize eden kırmızı, uluslararası düzeyde uyarı ve tehlike anlamları da taşımaktadır. Dolayısıyla eserde öne çıkan kırmızı vurgular hem koruyucu tılsım hem de uyarı rengi olarak kodlanabilmektedir. Kırmızı lekelerin özellikle çocuk figürlerinde görülmesi, çocukların her koşulda korunması gerektiğine işaret ettiği şeklinde yorumlanabilir. Özellikle kırmızı etekli kız çocuğu figürü, Japon kültüründe geleneksel olarak kötülükten korunma ve enerjiyle ilişkilendirilen kırmızı rengiyle öne çıkmakta, aynı zamanda Japon ulusal bayrağını (*Hinomaru*) çağrıştırmaktadır. “Japonya'daki en önemli renklerden birisi kırmızıdır. Kırmızı renk tutku, güç, özveri, otorite, refah ve mutluluk gibi birçok kavramı sembolize etmektedir. Aynı zamanda Japon ulusunun sembolik rengidir. Ulusal bayrakta beyazla çevrili, güneşi temsil eden tam kırmızı bir daire olarak kullanılmaktadır. Kırmızı rengin, kötülükten koruma sağladığı düşünülmektedir” (Lewis, 2023). Eserde aynı zamanda kahverengi tonları da ağırlıktadır. Batı kültüründe olduğu gibi, Japon kültüründe de kahverengi toprak rengi olarak kabul edilmektedir. Aynı zamanda kahverengi dayanıklılığı ve gücü temsil etmektedir.

Eserin sekiz panelli katlanır ekran (*byōbu*) formatı, Japon iç mekân estetiğinde hem işlevsel hem de törensel bir nesne olarak çok katmanlı anlamlar taşımaktadır. *Byōbu*; mekânı bölme, kutsal bir sahne yaratma işlevi görmekte olup, bu eserde bir günlük kayıt değil, kutsanmış bir tanıklık alanına dönüşmüştür. Panelleri birleştiren ince altın şeritler, *kintsugi*⁷ (kırık çanak çömleklerin altınla onarılması) geleneğini andırmaktadır. Bu, parçalanmış hafızanın, kolektif bellekteki kırılmaların yanı sıra tekrar onarılabilirliğin imgesel bir göstergesidir. Bir nesnenin kırılması sonra da onarımı, gizlenecek bir durum değildir. Bu bağlamda *kintsugi*, kırık ve onarımın o nesnenin geçmişinin bir parçası olarak ele alma düşüncesini ifade etmektedir. Eşyaların kırılması, değerlerini kaybetmelerine neden olmamakta aksine onarılıp tekrar kullanılır hale getirilebilmektedir. Özünde, varlıkları kusurlarıyla olduğu gibi kabul etmeyi ifade etmektedir. Bu öğretiyeye göre hiçbir şey simetrik, düzenli ve kusursuz değildir. Bu bağlamda *kintsugi*, savaş sonrası Japon toplumunun da yeniden kalkınmasına ayağa kalkmasına yönelik umudun metaforudur. Nükleer saldırı sonucu parçalanmış toplumun ve II. Dünya Savaşı esnasında Japon ordusunun davranışlarını gizlemek yerine, daha iyi bir gelecek için yüzleşme, kabul etme ve aynı hataları tekrar etmeme fikrini desteklemektedir.



Görsel 12. Iri & Toshi Maruki, 1955, *Hiroşima Panelleri IX Yaizu*, Figür Topluluğu (Marukigallery.jp, bt)

Figür topluluğu; farklı yaş, cinsiyet ve statüde bireylerden oluşmuş ve kadın, erkek, çocuk ve yaşlı karışık halde konumlandırılmıştır. Bu karışık demografik dağılım; sınıfsal, kuşaksal ve cinsiyetlere dair ayrımlar kasıtlı olarak belirsizleştirilmiş ve anonimleştirilmiştir. Eserde yer alan kalabalık insan topluluğu, nükleer felaketin kurbanı olan balıkçıları karşılayan, onların acısını paylaşan ve bu trajediye tanıklık eden kolektif vicdanı da temsil etmektedir. Bir başka deyişle, figürlerin birlikte oluşu bireysel bir acıdan çok yaşanan kolektif acıya, ortak kayba ve travmaya işaret etmektedir. Aynı zamanda evrensel olarak savaş, sömürgecilik ve emperyalist güçlerin vb. tehdidi altında bulunan ve gelecekte de bulunma ihtimali olan tüm insanları ifade etmektedir. Yaşanan savaşın, yıkımın ve ölümün insanlar arasında ayrım yapmadan her kesimden insanı ve tüm canlıları etkilediğinin metaforik bir anlatımıdır. Çıplak ayaklı figürler, başlarındaki hachimaki⁸ ve figürlerin yıpranmış giysileri; yoksulluk, emek, savaş sonrası yıkımın doğrudan işaretleridir.

Figürlerin giysileri, Japon toplumunda sıradan iş kıyafetleri olup tarım ve balıkçılık sektöründe çalışan kırsal kesimden insanları yansıtmaktadır. Figürlerin giysilerinde görülen kareli (tartan/kōshi) ve çiçekli desenler, Edo döneminden (1603-1868) itibaren köylü ve işçi sınıfının kullandığı yaygın kumaş motifleridir. Bu motifler, sınıfsal aidiyeti doğrudan göstermekle birlikte, aynı zamanda yerel tekstil kültürüne referansla kimlik kodlarını açığa çıkarmaktadır. Önlük takmış kadın figürleri, Taishō ve Shōwa dönemlerinde ev içi emeğin görünmezliğine işaret etmektedir. Sessiz emek kavramını görsel koda dönüştürmüş, savaş sonrası tüm dünyada olduğu gibi Japon toplumunda da kadınların kurucu, onarıcı rollerine dikkat çekmektedir. Bazı figürlerinde Japon geleneksel kıyafeti olan kimono giydikleri görülmektedir. Geleneksel kıyafet giyen bu insan figürü topluluğu aynı zamanda kolektif kimliği de temsil etmektedir. Figür topluluğundaki çeşitli demografik yapıyı vurgulamaktadır. Bazı figürlerin başında görülen beyaz kafa bandı hachimaki olarak adlandırılmaktadır. Savaş, dini törenler, düğünler, cenazeler, hastalıklar ve protestolar gibi olağanüstü durumları simgelemek için giyilmektedir. Hachimaki, Japon işçi dayanaklılığını ve askeri kamikaze geleneğindeki kendini adamayı da simgelemektedir. Aynı zamanda direnişi de sembolize etmektedir. Kompozisyonda yer alan figürlerin taktığı hachimaki, yakın gelecek kaygısına rağmen direncin de bir simgesi olarak yorumlanabilir. Özellikle savaş sonrası yeniden yapılanma sürecinde hachimaki takan figürler, Japon halkının yeniden doğuşunu temsil eden güçlü bir kültürel göndermedir. Figürlerin çoğu çıplak ayaklıdır ya da waraji⁹ (geleneksel sandalet) giymektedir. Bu durum, modernleşme öncesi kırsal ve kıyı kökenli topluluklara atıf

yapmaktadır. Yorgunluk, yıpranmışlık, çıplak ayaklar ve kirli giysiler, savaşın doğrudan etkisiyle ortaya çıkan ekonomik bunalımın göstergeleridir.

Eserdeki figürler, benzer, duygusal ifadeden yoksun yüz hatlarına sahiptirler. Yüz ifadeleri genellikle nötrdür, nadiren kaygılı bakışlar veya hafif göz kırpma anları görülmektedir. Figürler vakur bir duruş sergilemekte, izleyiciyle doğrudan göz teması kurmamakta ve içedönüktürler. Bireysel yüz hatlarından sıyrılıp anonimleşen donuk bakışlar, şahsî trajediyi bastırıp kolektif bir kederle ben yerine biz anlayışına dönüşen ideolojik bir davranış kodudur. Bu kodlama Japon kültüründe honne ve tatemae kavramları ile ilişkilendirilmektedir. Honne, bir kişinin gerçek duygu ve düşüncelerini ifade ederken, tatemae, toplum içinde sergilediği duygu ve düşünceleri temsil etmektedir. Tatemae, gerçek hislerin saklaması durumudur. Bu ifadesiz yüzler aynı zamanda Japon kültüründe sabır, katlanma ve duyguyu bastırma anlamındaki gaman kavramını da çağrıştırmaktadır. Bazı figürlerin kolları göğüs hizasında kavuşturulmuşken, bazılarında yanlara sarkıtılmış ve dramatik bir jestten kaçınılmıştır. Çocuk figürleri yetişkinlerin dünyasındaki trajediye masumane bir bakışı ve geleceğe dair umudu temsil etmektedir. Geleceğin temsilcileri olan çocuklar, aynı zamanda masumiyetin savaşla nasıl lekelenmiş olduğunu göstermektedir.

Deniz ve gemi göstergeleri genel anlamda göç, yolculuk, belirsizlik ve ayrılığı sembolize etmektedir. Bir ada ülkesi olan Japonya'da deniz (umi); kültürel, ekonomik ve dini anlamda önemli bir yer tutmaktadır. Şinto inancında denizler, göller ve nehirler kutsal ruhlar (kami) barındıran canlı varlıklar olarak kabul edilmektedir. Şinto inancında misogi adı verilen arınma ritüelleri genellikle doğal su kaynaklarında, özellikle denizde veya dalgaların kıyıya vurduğu yerlerde yapılmaktadır. Bu bağlamda deniz suyu, kir ve günahlardan arınmanın sembolüdür. Deniz (umi), arınmanın yanı sıra ölümden sonraki yolculuğu simgelemektedir. Aynı zamanda deniz hem kültürel hem toplumsal hem de ekonomik anlamda bereket, refah, yaşam ve zenginliğin kaynağı olarak görülmüştür. Bu bağlamda nükleer serpinti hem denizi hem de onun kutsal ruhunu kirletmiş olup deniz bereketin kaynağı olmaktan çıkmıştır. Çünkü yaşanan felakette denizde yaşayan canlılarda, denizden geçimini sağlayan balıkçılarda zehirlenmiştir.

Deniz seyahatleri ve gemi kavramı, en eski Japon şiiri antolojisi olan Man'yōshū (On Bin Yaprak Koleksiyonu) da dahil olmak üzere klasik edebiyatta, ayrılık acısı, bilinmeyen korkusu ve özlemin metaforu olarak sıkça kullanılmaktadır. Shinto-Budist ikonografisinde ise gemiler sıklıkla ruhun öte dünyaya geçişini temsil etmektedir. Evrensel anlamda ise gemi, sürgün, ayrılık, kayıpların taşınması, belirsizliğe doğru yelken açmak vb. gibi anlamlara gelmektedir. Aynı zamanda gemiler, insanın doğa karşısındaki kırılganlığını da simgelemektedir. Eserdeki gri-mavi tonlarda yarı saydam ve puslu gemi silüeti, sembolik bir anlam taşımakta olup aynı zamanda Daigo Fukuryū Maru kazasına atıfta bulunmaktadır. Daigo Fukuryū Maru Gemisi Soğuk Savaş dönemindeki nükleer silahlanma yarışının küresel bir simgesi haline gelmiştir. Geminin silik ve hayaletimsi görünümü, radyasyonun görünmez, sinsi ve ölümcül doğasının da görsel bir metaforudur. Bu silik gemi imgesi, doğrudan bombalanmamış bir liman kentini anlatmaktan öte sürekli nükleer tehdit mitinin üretilmesine de neden olmuştur. Japon halkının her an tekrar bombalı saldırıya uğrayabileceği kaygısının sembolleşmesidir. Uzakta beliren gemi hem belirsiz bir geleceğe yolculuğu hem de savaş sonrasında Japon halkının zorunlu göçlerini ve yeniden yapılanma çabalarını sembolize etmektedir. ABD'nin silah deneyleri nedeniyle Marshal Adaları'nda yaşayan halklar zorunlu göç etmek zorunda kalmış ve

radioaktif kirlenmeden dolayı bir daha geri dönememişlerdir. Gemi, somut olarak Yaizu kasabasına (balıkçılıkla geçinen bir kıyı kenti) gelen atom bombası mağdurlarını ve Daigo Fukuryū Maru mürettebatını işaret ederken; soyut düzlemde umut, kaçış ve toplumsal dönüşüm imgesi hâline gelmiştir. Dolayısıyla eserdeki gemi figürü savaş nedeniyle yitirilmiş yaşamların yası ile de ilişkilendirilebilir.

Maruki Galerisi Hiroşima Panelleri'nin küratörü olan Yukinori Okamura (Görsel 13) Yaizu paneli hakkında şunları söylemiştir: Eseri üreten sanatçılar, insanların daha parlak bir geleceğe bakmasını istemektedirler. Şiddet içermeyen yollarla davaları için savaşan insanların gücünü tasvir etmişlerdir. Bu nedenle eser, zamanın ruhunu doğru bir şekilde yansıtan tarihi bir nitelik taşımaktadır (Tanaka, 2019).



Görsel 13. Hiroşima Panelleri küratörü Yukinori Okamura
(Tanaka, 2019)

BULGULAR

Yaizu paneli, 1955 yılında tamamlanmış olup II. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan bir nükleer felaketi konu almaktadır. Eser, 180x720 cm boyutlarında, sekiz panelli bir byöbu (katlanır ekran) formunda üretilmiştir. 1954 yılında ABD'nin Bikini Atolu'nde gerçekleştirdiği Castle Bravo adlı hidrojen bombası denemesi sırasında, Daigo Fukuryū Maru (Şanslı Ejderha No. 5) adlı Japon balıkçı teknesi ve yirmi üç kişilik mürettebatı nükleer serpintiye maruz kalmıştır. Mürettebattan teknenin radyocusu Aikichi Kuboyama'nın hayatını kaybetmesiyle hidrojen bombasının ilk kurbanı olmuştur. Sanatçılar, İri Maruki'nin geleneksel Japon mürekkep yıkama tekniği (suibokuga) ile Toshi Maruki'nin Batılı figüratif resim tekniğini birleştirmiştir. Bu bağlamda eserde, geleneksel Japon estetik kavramlarına ve öğelerine de yer verilmiş olup geleneksel unsurlarla evrensel unsurlar bir araya getirilmiştir. Yaizu, dönemin diğer nükleer sanatından farklı olarak mantar bulutu gibi imgeler yerine doğrudan insanlara odaklanmıştır. Eser, yerel bir trajediyi anlatmanın ötesine geçerek anti-militarist, protest bir nitelik kazanıp politik bir manifestoya dönüşmüştür. Japonya'nın pasifist anayasası ile askeri geçmişi arasındaki gerilimi görselleştiren panel, balıkçı topluluğunun yaşadığı yıkımı, savaşın sıradan insanlar üzerindeki etkisini vurgulayarak emperyalizm eleştirisini sunmaktadır. İri ve Toshi Maruki, Yaizu'nun yerel trajedisini Hiroşima'nın evrensel sembolizmiyle birleştirmiştir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

İri ve Toshi Maruki, geleneksel ve modern sanat tekniklerini sentezleyerek savaşın yarattığı yıkımı, trajediyi, travmayı ve kayıpları estetik bir dille yüzeye aktarmışlardır. Bu bağlamda Hiroşima Panelleri salt bir estetik nesne olmaktan öteye geçmiş, nükleer karşıtı bir direniş

manifestosuna dönüşmüştür. Aynı zamanda sanatın politik, protest ve aktivist yönüne dikkat çekmektedir. Sanatçılar Japonya'nın pasifist anayasa ideali ile emperyal askeri mirası arasındaki ideolojik gerilimini sanatsal bir dille eleştirmişlerdir. Bu bağlamda sanat eseri eleştiri aracı görevi de görmektedir. Yaizu paneli, sanatın tarihsel olayları belgeleme işlevini somutlaştıran önemli bir eserdir. Eser, yalnızca geçmişin bir yansıması değildir, aynı zamanda geleceğin barış inşasına dair çağrıdır. Göstergebilimsel çözümleme sürecinde, eserde kullanılan biçimsel özelliklerin, figürlerin, mekânın ve kullanılan malzemenin temsil ettikleri sadece nesnel gerçekliklerle sınırlı değildir. Aynı zamanda kültürel bağlamda yerel ve evrensel kodlar içermektedir. Yerel bir trajedinin sanat aracılığıyla evrensel bir mesaja dönüşmesi sanatın evrenselliğinin de bir göstergesidir. Sanatın nasıl tarihsel bir sorgulamaya dönüşebileceğini kanıtlayarak, akademik literatüre disiplinler arası bir katkı sağlamıştır. Eser, geçmişte yapılan hataların gelecekte tekrar etmemesi adına da bir uyarı niteliği taşımaktadır. Sanatın, insanlığın ortak belleğinde kalıcı bir iz bırakma potansiyelini tekrar hatırlatmıştır. Yerel kimlikleri korurken evrensel insanlık değerlerini nasıl savunabileceğine dair güçlü bir örnek sunmaktadır.

Sonuç olarak Yaizu paneli, savaşın doğrudan tanıklığı olmanın ötesinde; insanın doğa, diğer insanlar ve tüm canlılarla kurduğu ilişkinin kırılganlığını, etik sorumluluklarını ve geleceğe dair kaygılarını da betimleyen çok boyutlu ve derin bir yapıya sahiptir. Panel, figüratif bir betimleme olmanın ötesinde bir halkın kolektif belleğinde yer eden bir travmanın sembolik temsiline dönüşmüştür. Bu bağlamda, Yaizu paneli hem tarihsel bir belge hem de evrensel insani değerlerin görsel bir manifestosu olarak önemini korumaktadır.

¹ Suiboku-ga (Japon mürekkep yıkama resmi), sadece siyah mürekkebin (sumi) ve suyun kullanımıyla karakterize edilen bir monokrom resim stildir. Sumi-e olarakta bilinmektedir. Siyah mürekkep resmi olarak tercüme edilmektedir. İlk olarak Çin'de ortaya çıkmış 14. Yüzyılda Japonya'da da yapılmaya başlanmıştır.

² Byōbu, üzerinde resim ya da kaligrafi bulunan birleştirilmiş birkaç panelden oluşan Japon katlanır paravanlarıdır.

³ Konté, kare kesitli, sıkıştırılmış toz grafit veya kömür ve kil bazlı karışımdan oluşmuş bir tür çizim aracıdır.

⁴ Emakimono (Japonca: 絵巻物; "resim kaydırma") veya emaki (絵巻), sürekliliği olan bir dizi sahnenin veya hikâyenin kâğıt veya ipek üzerine resmedilerek anlatıldığı, birbirini takip eden resimler ve metinlerin uzun bir yatay yüzeyde aktarılabilmesi için kâğıt veya ipek parçalarının birbirine yan yana bağlandığı Japon tarzı bir tablodur.

⁵ Kamishibai (紙芝居, "Kağıt Oyunu"), 1930'lardaki Büyük Buhran ve savaş sonrası dönemde Japonya'da televizyonun ortaya çıkışına kadar popüler olan sokak tiyatrosu ve hikaye anlatımı biçimidir.

⁶ Washi (Japonca: 和紙), yapımında yerel elyaf kullanılan; elle işlenmiş ve geleneksel tarzda yapılmış bir tür geleneksel Japon kâğıdıdır. "Washi" kelimesi Japoncada Japon anlamına gelen wa ve kâğıt anlamına gelen shi kelimelerinin birleşimiyle meydana gelmiştir. Washi kâğıdı, gampi ağacının iç kabuğundan, mitsumata çalılarından veya dut ağaçlarının lifleri kullanarak yapılmaktadır.

⁷ Kintsugi, kırık çömleklerin kırılmış yerlerini toz haline getirilmiş toz altın, gümüş veya platin ile karıştırılmış reçine ile onarma sanatıdır.

⁸ Hackimaki; Başa takılan uzun, ince bir bez veya ip parçasıdır ve esas olarak Japonya'da kişinin zihnini birleştirmek ve moralini yükseltmek için kullanılmaktadır.

⁹ Waraji, samandan örülmüş el yapımı Japon geleneksel sandaletleridir.

KAYNAKÇA

- Atomic Heritage Foundation. (2022). *509th Composite Group*. 07 17, 2025 tarihinde Atomic Heritage Foundation: <https://ahf.nuclearmuseum.org/ahf/history/509th-composite-group/> adresinden alındı
- Akerson, F. E. (2023). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Atomic Heritage Foundation. (2022). *Potsdam Declaration*. 05 27, 2025 tarihinde Nuclearmuseum: <https://ahf.nuclearmuseum.org/ahf/key-documents/potsdam-declaration/> adresinden alındı
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri* (Birinci b.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Bilim Dizisi.
- Burbank, J., & Steiner, P. (1978). *Structure, Sign and Function*. Londra: Yale University Press.
- Commons Wikipedia. (2014, 05 30). *Dosya:Kuboyama Aikichi.JPG*. 04 25, 2025 tarihinde Wikipedia The free Encyclopedia: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Dosya:Kuboyama_Aikichi.JPG&oldid=1010814057 adresinden alındı
- Dahlstrom, D., & Somayaji, V. (2003). *Semiotics and UID*. 07 17, 2025 tarihinde cseweb.ucsd.edu: <https://cseweb.ucsd.edu/~ddahlstr/cse271/peirce.php> adresinden alındı
- Dower, J. W. (1985). War, Peace, and Beauty: The Art of Iri Maruki and Toshi Maruki. J. Dower, & J. Junkermann (Dü) içinde, *The Hiroshima Murals: The Art of Iri Maruki and Toshi Maruk*. Tokyo, Newyork: Kodansha Internationa.
- Dower, J. W. (2019). War, Peace, and Beauty: The Art of Maruki Iri and Maruki Toshi. J. Junkerman, & Y. Okamura (Dü.) içinde, *The Hiroshima Panels: The art of Maruki Iri and Maruki Toshi* (s. 102-107). Higashimurayama: Maruki Gallery for the Hiroshima Panels.
- Günay, V. D. (2002). *Göstergebilim Yazıları*. İstanbul: Multilingual Yayınevi.
- Hiroshima Panels*. (bt). 04 12, 2025 tarihinde Marukigallery.jp: <https://marukigallery.jp/wp-content/uploads/2020/01/09-yaizu.jpg> adresinden alındı
- History.com Editors. (2017). *Atomic Bomb History*. 07 17, 2025 tarihinde History: <https://www.history.com/articles/atomic-bomb-history> adresinden alındı
- Hosbawn, E. (1996). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- İmamura, K. (2023). *Maruki painting of Minamata disease victim back on display*. 05 17, 2025 tarihinde The Asahi Shimbun: <https://www.asahi.com/ajw/articles/14900587> adresinden alındı
- Iri ve Toshi Maruki. (b.t). 07 07, 2025 tarihinde Marukigallery.jp: <https://marukigallery.jp/en/about/maruki/> adresinden alındı
- Keser, N. (2018). *Sanat Metodolojileri Sanat Tarihi & Sanat Eleştirisi*. Ankara: Ütopya Yayınevi Sanat Dizisi.
- Larr, R. (1958). *The Voyage of the Lucky Dragon*. New York: Harper.
- Lewis, C. (2023, 10 25). *Japanese Color Meanings - Symbolic Colors in Japanese Culture*. 04 20, 2025 tarihinde Artincontext: <https://artincontext.org/japanese-color-meanings/> adresinden alındı
- Locke, J. (2020). *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme* (10 b.). (V. Hacıkadiroğlu, Çev.) Ankara: Serbest Kitaplar.
- Marukigallery. (bt). *Collaboration*. 04 19, 2025 tarihinde Marukigallery: <https://marukigallery.jp/wp->

- content/uploads/2020/01/8179c755a8c5721386916f668941e7d2.jpg adresinden alındı
- Museums, I. W. (2025). *The Proposed Invasion of Japan*. 07 17, 2025 tarihinde IWM: <https://www.iwm.org.uk/history/the-proposed-invasion-of-japan> adresinden alındı
- Oishi, M. (2017). *The Day the Sun Rose in the West*. (R. H. Minear, Çev.) Honolulu: University of Hawaii Press. doi: 10.1515/9780824860202
- Okamura, Y. (2019, 12 02). The Hiroshima Panels Visualize Violence: Imagination over Life. *Journal for Peace and Nuclear Disarmament*, 2(2), s. 518–534. doi:<https://doi.org/10.1080/25751654.2019.1698141>
- Petrov, L., & Strugatsky, A. (1956). *Bikini Külleri*. Moskova: Detgiz.
- Rıfat, M. (2012). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü - Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Takeaki, E. (2024, 12 13). 「原爆の図」に魅せられて. 04 25, 2025 tarihinde NHK: <https://www3.nhk.or.jp/news/html/20241213/k10014665921000.html> adresinden alındı
- Tanaka, M. (2019, 03 05). *Hiroshima Panels X "Petition" on Display in Suginami, Tokyo, Where Antinuclear Movement Was Born*. 04 25, 2025 tarihinde Hiroshimapeacemedia: <https://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=90020&query=c> adresinden alındı
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2025). *Atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki*. 07 06, 2025 tarihinde Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/event/atomic-bombings-of-Hiroshima-and-Nagasaki> adresinden alındı
- The Hiroshima Panels. (2025). 07 07, 2025 tarihinde marukigallery: <https://marukigallery.jp/hiroshimapanels/> adresinden alındı
- Wikimedia Commons. (2024, 09 18). *Dosya:Daigo Fukuryū Maru 01.JPG*. 04 25, 2025 tarihinde Wikipedia The Free Encyclopedia: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Daigo_Fukury%C5%AB_Maru_01.JPG&oldid=945900164 adresinden alındı
- Wikipedia contributors. (2024). *The Hiroshima Panels*. 07 07, 2025 tarihinde Wikipedia The Free Encyclopedia: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Hiroshima_Panels&oldid=1259053152 adresinden alındı
- Wikipedia Contributors. (2025, 02 16). *Daigo Fukuryu Maru*. 04 25, 2025 tarihinde Wikipedia The Free Encyclopedia: <https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E7%AC%AC%E4%BA%94%E7%A6%8F%E7%AB%9C%E4%B8%B8&oldid=103766561> adresinden alındı
- Yoshida, Y. (1996). *Maruki Iri Toshi No Jikuu [The Time and Space of Iri and Toshi Maruki]*. Tokyo: Aoki Shoten.
- Yoshie, Y. (2023). With the Hiroshima Panels on My Back (1971). *National Center for Art Research, Japan - Translation Series*, 1-26.
- 終わらない「原爆の図」. (2022, 12 01). 04 25, 2025 tarihinde NHK: https://www3.nhk.or.jp/news/special/sci_cul/2022/12/story/genbakunozu/ adresinden alındı

EXTENDED ABSTRACT

The 20th century was a period of time when violence reached great dimensions and two major world wars took place one after the other. For this reason, in his book *Short 20th Century 1914-1991 The Age of Extremes* (1996), historian Eric Hobsbawm called the period from the beginning of World War I to the aftermath of World War II the “Age of Catastrophe.” World War II was not only a physical destruction but also one of the historical tragedies that left deep traumas in the memory of humanity. The most striking examples of these tragedies are the atomic bombs dropped on the Japanese cities of Hiroshima and Nagasaki, which ended World War II. Nuclear weapons tests continued by various countries afterwards. The first test was accepted as the detonation of the first nuclear weapon, Gadget, in New Mexico in 1945 and was called the Trinity test. Between 1946 and 1958, the USA conducted sixty-seven nuclear tests in the Marshall Islands. In 1949, the Soviet Union tested its first nuclear weapon. This nuclear arms race increased concerns among artists, as it did among all people, that the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki would not be the last. In this context, the tragedy caused by the Hiroshima and Nagasaki attacks, which are among the most devastating events in human history, is not only a political and military phenomenon. It has also become a part of social, cultural and artistic memory. These events have become one of the fundamental issues of art through the concepts of human dignity, ethics and peace, beyond the technical dimension of war. Art has been the mirror of societies throughout human history, reflecting cultural, social and political changes, thus shedding light on the relationship between man and man and man and nature. The extent of the unprecedented nuclear destruction has revealed not only the dystopian aspect of scientific and technological developments, but also the spiritual and social effects of war on individuals and society. Therefore, art undertakes an indispensable task in the construction of historical witness and collective memory. In this context, the work of art is not only an aesthetic production, but also a visual document of history. After the atomic bombings dropped on Hiroshima and Nagasaki, Japanese artists who survived documented their experiences by reflecting their memories in their works of art. This gave rise to the concept of Nuclear Art. Over time, many artists from all over the world who opposed nuclear weapons joined the movement by producing works. The US occupation forces controlled the publication of images of the atomic bomb attack. However, photographers and artists continued to produce visual representations of the effects of nuclear war. They aimed to convey the events to the world through art at a time when the tragedy was censored. Anti-militarist approaches, especially those that emerged in post-war Japanese art, developed an aesthetic discourse centered on concepts such as peace, ethical responsibility and human rights through the representation of nuclear trauma. One of the most striking representations of anti-militarist and activist art is the Hiroshima Panels series, produced by activist Japanese artists Toshi Maruki (1912–2000) and his wife Iri Maruki (1912–1995) as a collective effort between 1950 and 1982. The series stands out as one of the unique examples where post-war art merges with anti-militarist discourse. In this context, the Hiroshima Panels series is considered not only an art project but also a policy of memory. The works are a striking series that transforms the tragedy caused by the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki into a universal language through the power of art. Each panel in the series addresses the physical, psychological and sociological effects of the atomic bomb from different aspects; it visualizes the testimonies, silent screams and repressed traumas of not only those who died but also those who survived. With their aesthetic understanding nourished by traditional Japanese art, the Marukis used art as a tool to document the inhumane face of war. During the Allied occupation, during a period when news about the atomic bomb was censored, the series played a key role in announcing the nuclear disaster by being exhibited around the world and the country. The main purpose of this study is to analyze the Yaizu panel, the ninth piece of the Hiroshima Panels series consisting of fifteen works, through semiotic analysis method, and to reveal the cultural, political and ideological layers underlying the visual narrative. Yaizu, beyond being a mere work of art, has become a political manifesto and a tool for ethical questioning. Unlike the other panels, the work deals with Japanese fishermen affected by the hydrogen bomb tests conducted by the USA in Bikini Atoll in 1954. In this context, the Yaizu panel not only presents a war narrative specific to Japan; it also poses a universal question regarding the ethical crises of the nuclear age and the political and protest function of art. In this respect, the work requires a multi-layered analysis in both historical and aesthetic contexts. Qualitative research method and literature review were conducted in this research report. In the study, first of all, in order to better understand the work, the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki and the Daigo Fukuryū Maru accident will be briefly mentioned and information about the Hiroshima Panels will be provided. Then, the work is analyzed descriptively, then the meanings indicated by the indicators (cultural codes and historical references) are evaluated and the deep structures contained in the work are revealed.

İŞE YARAR BİR ŞEY FİLMİNDE VAROLUŞÇU FEMİNİZM PERSPEKTİFİNDE KADININ TEMSİLİ

THE REPRESENTATION OF WOMEN IN THE FILM *SOMETHING USEFUL* FROM THE PERSPECTIVE OF EXISTENTIAL FEMINISM

Erdem İS^{*1}



^{*1} Lisansüstü Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi
e-posta/e-mail: erdemis121@gmail.com
☎: 0009-0007-1791-3112

* Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Erdem İS

Atıf/Citation: İS, E. (2025) "İşe Yarar Bir Şey" Filminde Varoluşçu Feminizm Perspektifinde Kadının Temsili. *KOSTİD*, 1(1), 106-124.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Peer-review: Externally peer-reviewed.

Özet

Bu çalışma, Pelin Esmer'in 2017 yapımı *İşe Yarar Bir Şey* filmini temel alarak kadın temsillerini varoluşçu feminizm yaklaşımıyla eleştirel bir incelemeye tâbi tutmayı amaçlamaktadır. Sartre'nin varoluş felsefesi yaklaşımı bireyin dünyayı keşfinin ancak özgürlükle mümkün olabileceğini söylemektedir. Öyle ki insan dünyaya fırlatılmış şekilde hiçbir şeyden habersiz bir şekilde gelir. Kendi seçimi dışında dünyaya gelen insan kendi özüne sahip değildir. İnsan, kendi özü üzerinde özgür tercihleri aracılığıyla hem tasarımcı hem de yaratıcısı konumundadır. Bu bağlamda Jean-Paul Sartre, varoluş felsefesinde bireyin dünyayı ve kendini anlamlandırma sürecinin merkezine özgür seçimi yerleştirirken; Simone de Beauvoir ise bu kuramsal çerçeveyi, özellikle kadın kimliğinin özgürce inşa edilebilme boyutuna odaklanarak daha da derinleştirmiştir. Bu bağlamda, araştırmanın kuramsal çerçevesini Beauvoir'in varoluşçu feminizm anlayışı oluşturmaktadır. Çalışmada, filmdeki kadın karakterlerin özgürlük inşası, öznel seçme süreçleri ve toplumsal normlar karşısındaki konumları ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir. Nitel araştırma deseni doğrultusunda amaçlı örnekleme uygulanmış; film, feminist film eleştirisi yöntemi ve yorumsamacı bir yaklaşım temelinde incelenmiştir. Elde edilen bulgular, *İşe Yarar Bir Şey* 'deki kadın karakterlerin, toplumsal cinsiyet kalıplarını sorgulayan temsiller sunduğunu ve öznel varoluşlarını aktif olarak inşa etmeye çalıştıklarını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Varoluş Felsefesi, Feminizm, Kadın Temsili, Sinema, Toplumsal Cinsiyet.

Abstract

This study aims to develop a critical approach to representations of women from an existential feminist perspective through Pelin Esmer's 2017 film *İşe Yarar Bir Şey* (*Something Useful*). Sartre's existentialist philosophy asserts that an individual's discovery of the world is only possible through freedom. So much so that a human being comes into the world, unaware of anything. A human being, born without their own choice, does not possess their own essence. Human beings are both designers and creators of their own essence through their free choices. Therefore, while Jean Paul Sartre's existential philosophy argues that the individual's understanding of the world and themselves is based on free choice, Simone de Beauvoir deepens this theory in the direction of the free construction of female identity. In this context, Beauvoir's existentialist feminist understanding forms the theoretical framework of the research. In this study, the construction of freedom, subjective choice processes, and the positions of female characters in the film to social norms are analyzed in detail. Purposive sampling was applied in line with the qualitative research design; the film was examined based on feminist film criticism methodology and an interpretive approach. The findings reveal that the female characters in *İşe Yarar Bir Şey* present representations that question gender stereotypes and actively strive to construct their subjective existence.

Keywords: Existential Philosophy, Feminism, Representation of Women, Cinema, Gender.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Conflict of interest: The authors declared that they have no conflict of interest.

Geliş tarihi/Received:

25.06.2025

Kabul tarihi/Accepted:

24.07.2025

GİRİŞ

Toplumsal yapının aynası olarak işlev gören sinema, güçlü anlatı dili sayesinde, ataerkil düzenin kadın imgesini açık biçimde yeniden üretmektedir. Geleneksel film kurguları, erkek karakterleri faal ve belirleyici, kadınları ise kurtarılmayı bekleyen, pasif figürler olarak sunar. Oysa Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* filminde, bu ikili yapı tersine çevrilerek, kadınların özne konumu vurgulanmıştır. Film, iki kadının tesadüfi karşılaşması üzerinden patriarkal baskıyı sorgularken; varoluşçu feminizmin en temel kavramlarından olan seçim, özgürlük ve sorumluluk ekseninde ilerleyen bir anlatı inşa etmektedir.

Patriarkal sistem, toplumsal yapıda erkek egemenliğinin tüm karar mercilerinde baskın olmasına ve kadın bireylerin pasif görülmesine neden olmaktadır. Feminist düşüncenin gelişmesiyle kadınlar; kendilerini pasif kılan toplumsal hiyerarşiye ve maruz kaldıkları sistematik baskılara karşı hak arama sürecini başlatmışlardır. Toplumsal dönemlerin getirdiği yükümlülükler özelinde incelenen feminist hareket; sosyal olaylar, ekonomik değişimler, savaşlar ve kültürel değerler çerçevesinde dört ayrı döneme ayrılmıştır.

Feminizmin tarihsel ve teorik altyapısında, varoluşçu felsefenin etkisi dikkate değerdir. Varoluşçuluk, bireyin kendi varlığını tanımlama ve özünü oluşturma çabasını merkeze alırken, toplumsal normlar ve iktidar yapılarının birey üzerindeki etkilerini de sorgular. Bu bağlamda Simone de Beauvoir (2000), Jean-Paul Sartre'nin varoluşçu düşüncelerinden esinlenerek geliştirdiği varoluşçu feminizm anlayışıyla, kadının tarih boyunca 'ikincil cinsiyet' olarak tanımlanmasını eleştirmiştir. Beauvoir, ataerkil sistemin kadınlara dayattığı annelik, eşlik rollerinin ve ev içi diğer rollerin kadınların bireysel özgürlüklerini ve özlərini gerçekleştirmelerini engellediğini savunur. Ona göre kadınların özgürleşmesi, ancak kendilerini erkekler gibi aşkın bir varlık olarak görmeye başlamalarıyla mümkün olabilir.

Bu çalışma, Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* filmi varoluşçu feminizm bakışıyla ele alarak; sinemadaki kadın temsillerinin nasıl dönüştürüldüğünü tartışmayı amaçlamıştır. Sorunsal olarak, patriarkal sinema anlatılarında kadının edilgenleştirilmesine karşılık, filmin dişil özne kurgusunun hangi mekanizmalarla oluşturulduğu incelenmiştir. Amaç; *İşe Yarar Bir Şey* üzerinden varoluşçu feminizm perspektifinin film çözümlemesine nasıl rehberlik ettiğini ortaya koymaktır. Nitel bir araştırma tasarımının belirlendiği çalışmada, örneklem belirlenirken amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak *İşe Yarar Bir Şey* filmi üzerinde çalışmaya karar verilmiş; filmin analizi ise yorumsamacı bir perspektifle feminist film çözümleme yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.

Feminizm her alanda etkili olduğu gibi sinema alanında da etkisini göstermektedir. Film anlatıları genellikle eril bakışın etkisi altında şekillenmektedir. Bu anlatılarda erkekler güçlü ve aktif rollerdeyken, kadınlar pasif ve zayıf karakterler olarak, kurtarılmayı bekleyen kişiler şeklinde ele alınmaktadır. Klasik anlatıda kadının bu temsili; anne, ev işleri ile ilgilenen, erkeğin koruması altında olan karakterler olarak gösterilmektedir.

Varoluşçu Felsefe ve Feminizm Çerçevesinde Kadının Varlığı

Toplumsal anlamda insanın evrimi incelendiğinde ilk olarak avcı-toplayıcı toplumundan söz edilir. Avcı-toplayıcı toplum yapısına bakıldığında toplum içerisindeki bireyler arasında bir iş bölümüne dayanır (Beauvoir, 1993, s.139). Bu iş bölümünde erkek, ailenin beslenme ihtiyacını karşılamak için avlanır. Kadınlar, doğurganlık işlevleri aracılığıyla toplumun sürekliliğini

garanti eden temel aktörler olarak konumlanmakta; aynı zamanda içinde yaşadıkları mekânı birleştirici ve düzenleyici bir “toplayıcı” rolünü üstlenmektedir. Kadının toplumsal statüsü, ilk çağlardan itibaren neredeyse kesintisiz bir tartışma alanı oluşturmıştır. Bu tartışmalarda ise kadın, sıklıkla erkeğin ardından gelen ikincil bir konumda konumlandırılmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramı, bu anlayışı bir eşitsizlik sorunu olarak görür ve kadının ataerkil sistem içinde edilgen bir konumda bulunduğunu vurgular. Feminizm hareketleri ile birlikte kadının toplum özelindeki konumu tartışmaya açılmış ve erkek hegemonyasından kurtulması, ötekileştirilmeden özgürleştirilmesi amaçlanmıştır. Bu bakımdan Simone de Beauvoir, bu tartışma çerçevesinde kadının özgürleştirilmesi meselesini ele almış ve Jean-Paul Sartre’nin varoluşçu felsefesinden etkilenerek varoluşçu feminizm felsefesini oluşturmıştır. Beauvoir’ın varoluşçu feminizm felsefesine geçmeden önce feminizm kuramına ve tarihsel sürecine bakmanın araştırma çerçevesinde daha yararlı olacağı düşünülmektedir.

Feminizm kuramına genel bir bakış

Feminizm kuramının kesin çıkış tarihi bilinmese de Fransız Devrimi sonrası belirginleştiği düşünülür (Bayraktar, 2023, s.50). Feminizm kelime anlamı olarak Latince’de kadın anlamına gelen “femine” sözcüğünden türetilmiştir (Notz, 2012, s.9-11). Feminizm, kadınların toplum içinde erkek bireylere göre edilgin ve ikincil konumda görülmelerine karşı çıkan; cinsiyet eşitliği kuramını savunan ve cinsler arası iktidar çatışmasını dönüştürmeyi amaçlayan politik bir akım olarak tanımlanır (Arat, 2010, s.29–30) ve aynı zamanda İngiltere’de kadın hakları ile toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesini şekillendiren toplumsal hareketi ifade eder (Marshall, 2005, s.240). Bununla birlikte Andree Michel tarafından feminizm “Kadınlar, erkek egemen toplumun norm ve değerlerine ile cinsiyetçi politikalara karşı bir mücadele başlatmış; bu süreçte, kendi aralarında dayanışma ağları oluşturarak karşıt bir direniş pratiği geliştirmişlerdir.” şeklinde açıklanmaktadır (Michel, 1984, s.6-7). Öyle ki Michel (1984, s.6-7) kadın ve erkek bireyler arasında toplumda oluşan eşitsizliğin biyolojik bir temelde olmadığını, sosyal yaşamın özelinde geliştiğini belirtmektedir.

Söz konusu feminizm kuramı üzerine yapılan tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere Feminizm, yalnızca kadınların erkek hegemonyası altında yaşadığı ikincilleşmeyi konu edinmez; aynı zamanda, kamusal ve özel yaşam alanlarında gasp edilen haklara, cinsiyetçi tutumlara ve kadın bedenine yönelik röntgenci, dikizci bakışlara karşı geliştirilen özgün bir düşünsel ve eylemsel mücadele zemini olarak da şekillenmektedir. Feminizm kuramı en genel ifade ile ataerkil düzene karşı çıkmış bir mücadele olarak bilinmektedir. Ataerkil düzen ise toplumda erkek bireyler tarafından oluşturulan bir iktidar yapısıdır ve bu iktidar yapısında kadının konumu ikincil bir konum olarak gösterilmektedir. Ataerkil düzen, erkeklerin soylarının devamını güvence altına almak amacıyla, kadınların cinsel yaşamları üzerinde sistematik bir tahakküm kurar. Bu tahakküm, aile ve toplum yapıları içinde iktidarın yeniden üretimini garanti altına alır. Dolayısıyla kadınların bedensel özerkliği, erkek egemen idealler tarafından şekillendirilmektedir. Ataerkil toplumlarda kadına yüklenen annelik ve eşlik rolleri, onu kamusal alandan uzaklaştırıp yalnızca ev içinde kalmaya mahkûm etmiş ve böylece yüzyıllar boyunca erkeklerin kadınlar üzerindeki üstünlüğü algısını pekiştirmiştir (Gilmore, 1990, s.29-32).

Feminizm kuramının kökenleri Neolitik Döneme dek uzanır; avcı-toplayıcı topluluklarda kadın bedeninin Değiş-Tokuş nesnesine indirgenmesi, soy sürekliliği belirsizliğinin kadın

merkezli üretim tasavvurunu beslemesine yol açmıştır (Özgün, 2018, s.380). Tarımın yükselişiyle birlikte mülkiyet ilişkileri ve artı değer üretimi, kadının toplumsal konumunu kökten dönüştürerek evlilik kurumunun anneden babaya kaymış soy çizgisinin simgesi haline gelmesine neden olmuştur. Ağır emek gerektiren iş bölümü ise ataerkil düzeni pekiştirerek erkeği neredeyse kutsal bir otorite mertebesine yükseltmiştir. Rönesans'ın özgürlük vurgusu, cinsiyet eşitliği talebinin ilk tohumlarını atmıştır. Bu bağlamda, 1647 yılında İngiltere'de burjuva kadınlar tarafından sunulan dilekçe, hareketin hem erken hem de somut bir örneği olarak değerlendirilmektedir (Özgün, 2018, s.380). XVIII yüzyılda Fransız Devrimi'nin yarattığı toplumsal sarsıntı, feminist bilincin entelektüel tartışma sınırlarını aşarak toplumsal zemine nüfuz etmesini sağlamıştır (Notz, 2012, s.38–39).

Mary Wollstonecraft, 1792'de yayımladığı *Kadın Haklarının Gerçekleştirilmesi* adlı eserinde kadınlara seçme ve seçilme, mülkiyet ve eğitimde eşit fırsatlar tanınmasını savunmuş; böylece birinci dalga feminizmin temelleri atılmıştır (Wollstonecraft, 2012, s.86–117). Yoğun toplumsal baskı ve direniş sonucunda Yasama Meclisi, 20 Eylül 1792'de kadınlara boşanma hakkı tanımak zorunda kalmış; ertesi yıl ise Devrimci Kadınlar Derneği kurulmuştur (Bendason, 1990, s. 34–35; Rowbotham, 1994, s. 44). Sanayileşme süreciyle birlikte kadın emeği üretim alanlarında görünürleşmiştir. Bu görünürlük, eşitsiz ücret ve sınırlı çalışma hakları üzerinden yeni adaletsizlikler yaratmaktadır (Scott, 1996, s.121). Ataerkil kapitalizm, kadın işçilerin emeğini değersizleştiren bir yapı olarak öne çıkar. Rasyonellikten mahrum sayılan kadınlar, ne kamusal alanda eşit yurttaşlık hakkı elde edebilir ne de kendi aralarındaki sosyo-ekonomik eşitlikten pay alabilmektedir. Bu nedenle işçi sınıfındaki kadınlar, öncelikle çalışma koşullarının iyileştirilmesi için mücadele ederlerken; burjuva kesimindeki kadınlar ise siyasal temsil eksikliğine karşı çeşitli politik talepler geliştirmişlerdir (Scott, 1996, s.125). Farklı sınıfsal konumlar, verilen tepkilerin biçimlenmesinde belirleyici olmaktadır. Feminist söylem, XVII yüzyıldan itibaren izlenebilir. XVIII yüzyılda fabrika zeminine taşınan kadın emeği, eşitlik temelli ilk isyanları tetiklemiştir. IX yüzyılda sınıf odaklı örgütlenmeler ön plana çıkmıştır. XX yüzyılda ise kadınlar hem kamusal hem de özel alanda eşit hak mücadelesini kararlılıkla sürdürmektedir. Hareketlerin dönemlere göre farklılaşması; taleplerin çeşitlenmesi ve özgün feminist perspektiflerin ayrışmasıyla açıklanabilir (Bayraktar, 2023, 4).

Feminizm temelde dört dönemden oluşmaktadır. Birinci dalga feminizmin, esas olarak 'hak' kavramı üzerinde yoğunlaştığı ve bu doğrultuda önemli mücadeleler verdiği bilinmektedir. Bu bağlamda, ikinci dalga feminizm ise odak noktasını 'özgürlük' kavramına kaydırarak, sosyal haklar ve kadının özgürleşmesi ekseninde şekillenmiştir (Collins, 1991, s. 165). Buna karşın, 1990'ların başında ortaya çıkan üçüncü dalga feminizm, ikinci dalga feministlerinin oluşturduğu evrensel ve tek tip kadın figürüne yönelik eleştirilerle dikkat çekmiştir. Üçüncü dalga savunucuları, eşit haklar talebinden ödün vermeksizin, toplumsal eşitsizliklerin yalnızca cinsiyet temelli olmadığını; etnik, dinsel ve ırksal farklılıkların da bu eşitsizliklerde önemli bir rol oynadığını ileri sürmüşlerdir. Dahası, yalnızca erkek egemenliğine değil, kadınlar arasındaki güç ilişkilerine de eleştirel bir bakış açısı sunmuşlardır. Buna ek olarak, üçüncü dalga feminizmin, 'cinsel yönelim' temelli tartışmaları ön plana çıkardığı ve bu konulara özel bir vurgu yaptığı görülmektedir (Durutürk, 2018, s. 78). Dördüncü dönem feminist dalga ise internetin yayılması ve sosyal medyanın da gelişimi özelinde 2010 yılında ortaya çıkarılmıştır. Bir diğer deyişle dijital feminizm olarak tanımlanmaktadır. Sosyal medya aracılığıyla ile

kadınlar kendi aralarında daha hızlı bir iletişim olanağı yakalamış ve protestolar, örgütlenmeler konusunda daha geniş çevrelere ulaşım sağlamıştır.

Sinema, feminizmin etki alanına dâhil edilen diğer bir önemli kanadını oluşturmaktadır. Feminizmin sinema ile ilişkisi ikinci feminist dalga dönemine denk gelmektedir. Feminist film kuramı, kadınların ataerkil sistemler içerisinde ötekileştirilmesini eleştirel bir biçimde ele alarak, toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizliklerin ardındaki mekanizmaları açığa çıkarmayı ve bu dinamikleri izleyicinin bilincine taşımayı amaçlar (Cemiloğlu, 2021, s.14). İkinci dalga feminizm hareketinin felsefi temelini oluşturan Simone de Beauvoir, kadınların maruz kaldığı baskıları psikolojik, sosyolojik ve felsefi açıdan derinlemesine ele aldığı İkinci Cins adlı eserini 1949 yılında yayımlamıştır (Beauvoir, 2000, s. 17–18). Feminizmin bir kuram olarak sinema alanında kendine yer bulması Laura Mulvey ve Anneke Smelik’in önemli katkıları ile gerçekleştiği belirtilmektedir (Mulvey, 1997). Öztürk ve Akbulut’a (2022) göre Mulvey, patriarkal bir bakışla ele alınan filmlerde kadının anlam üreten bir özne olmaktan çıkarılarak, erkeğin arzularını ve fantezilerini yansıtan bir gösterge ve nesne olarak temsil edildiğini savunur.

Varoluşçu felsefe perspektifinde varoluşçu feminizm

Varoluşçu felsefenin anlam katmanlarına göre tek bir kalıp anlam içerisine almak doğru değildir, çünkü varoluş felsefesi insanı konu edinen, insanın varoluşunun sorgulayan bir anlama yönelmektedir. Nitekim meselenin insan olması, anlamın kişiden kişiye değişmesine sebep olmaktadır. Örneğin; Varoluşçuluk, Bezirci’nin (1985, s. 7) belirttiği üzere, Hamelin’in “bunalıtı”, Mounier’in “umutsuzluk”, Marcel’in “özgürlük”, Foulquie’nin “saçmalık” ve Wahl’ın “başkaldırı” kavramları çerçevesinde tanımlanmış; bu yüzden tek bir anlamla sınırlandırılmayan, birden çok katmanlı bünyesinde barındıran bir felsefi yönelim olarak karşımıza çıkar. Her ne kadar varoluş felsefesi adına ortak bir öz veya katı bir felsefi sistem tanımlamak mümkün olmasa da onun bir düşünce biçimi olduğu açıktır.

Varoluş felsefesi genel olarak XX yüzyıl felsefesi olarak kabul görmektedir (Bezirci, 1985, s.8). Dönemin siyasi ve sosyo-kültürel atmosferinden de etkilendiği belirtilmektedir (Gürsul, 2013). Varoluş felsefesi siyasi ve sosyo-kültürel açıdan sadece modern dönemde değil, geleneksel dönemin düşünürleri tarafından da sorgulanan bir kavramdır. Bundan sebep modern dönemdeki varoluşçuluğu anlamak için geleneksel döneme de değinmek çalışmanın daha iyi anlaşılması için yerinde olacaktır.

Geleneksel toplumlarda maddi ve manevi değerler birbirini tamamlayan bir örgü oluşturur; bu bütünsellik içinde kutsala atfedilen anlam, toplumsal yaşamı şekillendiren hem görünür hem de örtük bir normlar dizgesi sunar (Halis, 2011, s. 1). Orta Çağ felsefesi boyunca varoluş, Tanrı merkezli bir perspektiften yorumlanmış, insan doğası ve yaratılışın amacı dinî buyruğun gölgesinde tartışılmıştır (Cevizci, 2017, s. 94–95). Kilise otoritelerinin toplumu düzenleme gücü, felsefi söylemin dogmaya sıkı sıkıya bağlanmasına neden olmuş; bu süreçte bireyin özerkliği ikincil bir mesele olarak kalmıştır. Aydınlanma ise tam aksine, akli ve bilimi epistemolojik üstünlük konumuna taşımış; bilgi üretimini, değişmeyen evrensel doğrulardan ziyade deney ve akıl yoluyla ilerleyen bir süreç olarak tanımlamıştır (Halis, 2011, s. 3). Böylece geleneksel toplum düzeninden modern topluma geçiş, yalnızca teknolojik ve ekonomik bir dönüşüm değil, aynı zamanda insanlık hali ve toplumsal ilişkiler bakımından kökten bir

yeniden tanımlama sürecine dönüşmüştür. Rönesans'tan beslenen bu akılcı paradigmada birey, soyut bir 'öz'ten ziyade sürekli gelişime açık bir varlık olarak kurgulanmış; toplumsal düzenin ana eksenini bireyin özgür iradesine dayandırılmıştır.

Ne var ki, Horkheimer ve Adorno'nun Aydınlanmanın Diyalektiği adlı yapıtında ileri sürüldüğü gibi, bu özgürlük söylemi, faşizmin çelişkili doğasında yankı bulmuş ve ilgili yapı, zaman içerisinde kendi dinamikleri çerçevesinde baskı odaklı bir mekanizmaya evrilmiştir. Zira aydınlanmacı aklın normatif gücü, kapitalist üretim ilişkileri içinde bireyi bir nesneye indirgemiş; metalaşan insanın, sistemin işleyişindeki aksamayan bir dişliye dönüşmesine yol açmıştır (Serarslan ve Lekesiz, 2022, s.197). Böylelikle modern felsefenin sağladığı rasyonel ilerleme vaatleri, toplumsal eşitsizlikleri derinleştiren ve insanî boyutu geri plana iten paradoksal bir tablo sergilemiştir. Ayrıca, aydınlanma idealinin bireye herhangi bir üstünlük sağlamaktan ziyade, bireyi baskı altına aldığı ifade edilmektedir. Adorno ve Horkheimer insanın doğal çöküşünün, toplumsal ilerlemenin yarattığı dinamiklerden bağımsız bir şekilde ele alınamayacağına özellikle dikkat çekmektedir (Serarslan ve Lekesiz, 2022, s.198). Öyle ki oluşturulan bu kapitalist sistem bireyin kendi hakimiyetini devirerek belirli bir üstünlük sağlama amacındadır.

Akl, kültürün bir parçası olmaktan çıkarılıp alınıp satılabilen bir meta hâline getirilirken; Aydınlanma ise, bir düşünsel hareket olmanın ötesine geçip, belirli bir sistem mantığıyla devletin yönetim modeline dönüştürülmektedir. Nitekim Adorno ve Horkheimer yaşanan bu gelişmeler çerçevesinde gerçek bir aydınlanmanın yaşanmadığını belirtmektedirler. Serarslan ve Lekesiz'e (2022, s. 199) göre modernizm, insanlığı müphemlik ve belirsizlikten; vahşet, barbarlık ve geri kalmışlıktan (bir başka deyişle aydınlanmamışlıktan) kurtarmayı hedefler. Ancak modernleşme insanların kurumlara olan itaatini sağlayan bir kavramdır. Modernleşme kavramı, toplumsal yapı içinde neyin iyi ya da kötü olduğunu ve bireyin yaşadığı belirsizliği hangi kurumların giderebileceğini belirler. Ayrıca bu kavram, insanların bu kurumlara duyduğu güveni pekiştirir ve bu davranışları benimsemelerini sağlamaktadır. Bauman'ın düşüncesine göre onaylanmış ve güvenilir kurum başta devlettir (1998, s. 40 ve 42). Orta Çağ'da varoluş felsefesi, kilisenin mutlak otoritesi altında şekillenmiştir. 20. yüzyıl ise kapitalist sistemin egemenliğinde gelişmiştir (Avcı, 2016, s.322). Bu dönemde savaşlar, soykırımlar ve ekonomik buhranlar; varoluşsal sorgulamayı insanın kendisine yöneltmektedir. Böylece insan, toplumsal yapının öznesi olarak ele alınmaya başlamıştır.

Varoluşçuluk, bireyin özünü kendisinin inşa etmesi gerektiğini savunur. Özgürlük, bu inşa sürecinin temel unsuru olarak görülür. Modern şehir yaşamının monotonluğu, bireyin kendisini 'fazlalık' olarak algılamasına zemin hazırlar. Varoluşçuluğa göre anlam arayışı, yeniden inşa ve eyleme dönüşür; seçimler ise hem özgürlüğü hem de insan özünü tanımlar. "Varoluşun özden önce gelmesi" ilkesi, bireyin seçimlerinin ve özgürlüğünün felsefenin temelinde yer aldığını göstermektedir. İnsanın kendi özünü ve varoluşunu anlamlandırma çabası, tümüyle kendi sorumluluğu altında gerçekleşmektedir (Serarslan ve Lekesiz, 2022, s. 199). Gül'e (2014, s.29-31) göre ise insanın yaşadığı yalnızlık, bunalmışlık, tekdüzelik bir anlamsızlık duygusu ile kendi gerçekliği ile yüzleşmesine olanak tanımaktadır.

Varoluş felsefesi düşünürler tarafından ortaya çıkarılan öğretiler kapsamında ikiye ayrılmaktadır: Søren Kierkegaard, Karl Jaspers ve Gabriel Marcel gibi düşünürlerin varoluşun kaynağını Tanrı'da aradıkları anlayışa göre insan, ölüm ve Tanrı korkusunu taşısa da kendi

varlığının bilincindedir; Kierkegaard için 'ben' ile 'varoluş' özdeştir (Cevizci, 2000, s. 557). Jaspers, özgürlüğün nihai anlamını Tanrı'nın kesinliğinde temellendirmekte ve bireyin Tanrı'yı inkâr etmesini, aynı zamanda kendi özgürlüğünü reddetmesi olarak değerlendirmektedir. Ona göre, özgürlük ile ilahi kesinlik arasındaki bu bağlantı, bireyin varoluşsal bütünlüğü açısından vazgeçilmez bir öneme sahiptir (1986, s. 72). Marcel de aynı Kierkegaard ve Jaspers gibi varoluş sorunlarına dinî bir perspektiften bakmaktadır. Marcel'e göre varoluş ve öz, yalnızca Tanrı'nın varlığının kabulü ve benimsenmesi sonucunda ortaya çıkar. Bu kabul süreci, öznenin gerçeklikle buluştuğu ve varoluşunu mümkün kıldığı temel aşamadır. İnsanın yazgısını Tanrı'nın varoluşuyla ilişkilendirmekte ve Tanrı'nın mevcudiyetinin ancak sezgi yoluyla kavranabileceğini ileri sürmektedir. Bu yaklaşım, bireyin sınırlı bilişsel yetilerini aşan bir anlayış gerekliliğini vurgulamakta ve sezgisel deneyimlerin metafizik gerçekliğin anlaşılmasındaki merkezi rolüne dikkat çekmektedir (Reneaux, 1994, s.81).

Nietzsche, Heidegger ve Sartre gibi düşünürler ise Kierkegaard, Jaspers ve Marcel'in aksine varoluşun kaynağını insanda bulmaktadırlar. Nitekim Nietzsche, varoluş felsefesini insanın öncelikle kendi gücüne inanmasında kendisini keşfetmesinde bulmuştur (Cevizci, 2017, s.675). Heidegger'e göre ise insan kendi varoluş amacının farkında değildir (Serarslan ve Lekesiz, 2022, s. 200). Selahattin Hilav'a (2008, s. 242) göre asıl tehlike, insanın varoluşunun anlamı ve amacını kavramadan ölmektir; Heidegger'e göre ölüm, yaşamı bütünüyle kavramamızı sağlayan temel gerçekliktir; bu bağlamda bireyin sahte varoluştan kurtularak özgün varlığa geçiş yapması zorunludur. Ölümün ne zaman gerçekleşeceğini belirsiz olması, insanı potansiyelini ertelemeden şimdi ve hemen gerçekleştirmeye yönlendirir. Böylelikle birey, varoluşsal sorumluluğunu üstlenerek kendi özünü inşa etme sürecini ihmal etmemelidir. Söz konusu varoluş felsefesi olduğunda Marcel'den Heidegger'e kadar olan düşünürlerle birlikte akla ilk gelen isim Jean-Paul Sartre'dir. Onun düşünce sisteminin esası varlık üzerine görüşlerine dayanmakla birlikte eylem, seçme, bunaltı, özgürlük, yalnızlık, sorumluluk, yabancılaşma gibi kavramlar Sartre'ın varoluşçu felsefesini özetleyen anahtar sözcüklerdir (Avcı, 2016, s. 325).

Sartre varoluş felsefesini iki sorudan yola çıkarak açıklamaktadır. Sartre'nin varlık ontolojisinde sorduğu ilk soru varlığın kaynağının ne olduğu, ikinci soru ise varlığın neden var olduğu üzerine oluşmaktadır (Avcı, 2016, s. 326). Nitekim Sartre'ye (1985) göre varlığın temeli 'öz'dür. Söz konusu özü ve varlığı Sartre belirlemiştir, ancak Tanrının belirsizliği ile özün varoluşunun belirlenmesinin de anlamını yitirdiğini belirlemiştir. Düşünürün tanırtanımaz varoluşçuluğuna göre, Tanrı yoksa da varoluşu özden önce gelen bir varlık mutlaka vardır. Sartre'a (1985) göre insan, önce dünyada var olur ve ancak özgür seçimleriyle kendini tasarlayıp tanımlayarak özünü inşa eder. Burada Sartre'nin değinmek istediği durum şu şekildedir; İnsanın kendisi varolmadan önce bir öze sahip değildir. İnsan varoluşunu kendi seçimleri ve istekleri üzerinde tasarlayarak oluşturur. Bu tasarlama sürecinde insan kendi nasıl olmak istiyorsa varolma çabasına bürünür. Yani insan kendi özünü yaratandır. Çünkü insan kendi iradesi dışında dünyaya atılandır. Bu sebepten insan yaptıklarından sorumludur ve insan ancak kendini aşarak varolabilmektedir. Sartre, bu yaklaşımı 'varoluşçu hümanizm' olarak adlandırır. İnsanın kendisinin yalnız, bir başına bırakılmasından ve insanın kendi içsel boşluklarını yine kendi varolma çabaları ile gidermeye çalışmasından olduğunu belirtmektedir.

Gürsul'e (2013) göre tanrının yokluğunda insan, kendi evreninin hem yasa koyucusu hem de tanrısal otoritesi konumuna yükselir. İnsanın kendi özünü oluşturabilmek için fırlatıldığı bu dünya da varlığını kendi özünü bularak tasarlayabilme sürecinde Sartre'nin değindiği bir diğer konu ise "özgürlük" tür. Çünkü Sartre, dünyayı keşfetmenin ancak özgür olabilmekle sağlanabileceğini savunur. Ona göre *"İnsan özgür olmaya mahkûmdur; çünkü yaratılmamıştır. Özgürdür; çünkü yeryüzüne geldi mi, dünyaya atıldı mı bir kez artık bütün yaptıklarından sorumludur."* şeklinde belirtmektedir (1985, s.72). Jean-Paul Sartre'a göre birey, özünü varlığını yaratarak inşa eder; her seçim, özgürlüğün bir tezahürüdür ve sadece kendimizin değil, başkalarının da varoluşunu yeniden tasarlar (Serarslan & Lekesiz, 2022, s. 201).

Bu düşünce, Simone de Beauvoir'ın varoluşçu feminizm geliştirmesinde temel teşkil etmiş; o da toplumsal cinsiyet rollerinin, bireyin kendi 'kendine varlık' ve 'kendisi için varlık' ayrımındaki deneyimleri üzerinden çözümlenebileceğini savunmuştur (Aydınlp, 2020, s.480). Özellikle patriarkal düzenin kadınları edilgenleştiren yapısına karşı Marksist, psikanalitik ve liberal teorilerden beslenen feminist kuramcılar, alternatif çözüm yolları ararken de Beauvoir'ın bu ontolojik bakış açısından yararlanmışlardır (İmançer, 2002, s. 152). Böylece Sartre ve Beauvoir'ın hem entelektüel hem kişisel ilişkileri, varoluşçu etik çerçevesinde insanın özgür iradesini ve toplumsal cinsiyete dair algılarını derinlemesine ele almayı mümkün kılmıştır.

Jean-Paul Sartre'a göre 'dünya kendine varlıktır'; buna karşılık 'kendisi için varlık', onu kendi kendisi olmayanlardan ayıran bilinçtir (Sartre, 1943, s. 9). Her bilinç bir şeyin bilincidir önermesiyle Sartre, bilinçsiz bir kendinde-varlığın mutlak bir saçmalık olduğunu savunur. Bilinç, yalnızca bir nesnenin farkında olmakla kalmayıp, bir de bu farkındalığın bilincinde bulunarak dinamik bir akış içinde sürer. Çelebi'nin de belirttiği üzere, insan dışındaki varlıklar özde tanımlı iken, Sartre felsefesini insanın somut varoluşu ve özgürlük bilinci üzerine inşa eder (Çelebi, 2014, s. 64). Bu çerçevede birey, "kendisi için varlık" ve özgürlük bilinci aracılığıyla evrenle ilişkisini sorgular ve iradesi doğrultusunda seçimler yapar.

Simone de Beauvoir ise varoluşçu perspektifi, tarihsel süreçte kadınların kimliğinin erkek egemen bir bağlamda şekillendiği düşüncesiyle zenginleştirir. Simone de Beauvoir'e göre, ataerkil toplum yapısı kadınları 'kendinde varlık' statüsüne hapseder; bu statü, doğurganlık, annelik ve ev içi emeğin sürekli yinelenen yükümlülükleriyle pekiştirilir (Aydınlp, 2020, s. 482). Erkekler ise yalnızca biyolojik bir işlevin ötesine geçip özgür iradelerine dayalı eylemler geliştirerek varlıklarını aşkın bir düzeye taşır; böylece hem kendileri hem de toplumsal düzen üzerinde bir hegemonya kurma imkânı bulurlar (Beauvoir, 1970, s. 78). Sartre'ın varlık ikiliğinde kadınların 'kendinde varlık'ı seçime kapalı kalırken, erkekler 'kendisi için varlık'ın özerk ve aşkın konumunu benimser (Donovan, 2007, s. 233). Bu ayrım, tarihten güç alan ataerkil bakış açısının tarihselliğini unutmalarına yol açar; çünkü kadının öznel deneyimleri, içkinlik sınırları ve toplumsal dayatmalarla gölgelenir. Beauvoir, deneyime öncelik veren yöntemiyle kadının kişisel bilincini derinleştirmesini ve bu bilinci özgür tercihleri doğrultusunda eyleme dönüştürmesini savunur. Ona göre özgürlük, yalnızca toplumsal rollerin ötesine geçmekle değil; aynı zamanda bu rollerin neden olduğu baskıyı eleştirel bir perspektifle sorgulamakla mümkün olur. Kadınlar, kendilerine biçilen tekdüze varoluş biçimlerini terk edip yeni bir toplumsal kimlik inşa ettiklerinde, varlıklarını salt biyolojik veya

ev içi işlevlerle sınırlamaktan kurtulacaklardır. Bu dönüşüm süreci, kadının hem kendi içsel özbilincini hem de kültürel bağlamdaki varoluş dinamiklerini temel alarak kendini gerçekleştirmesini sağlamaktadır.

Beauvoir'e göre annelik ve evlilik gibi etkenler kadına içerisinde olduğu toplumsal gereçler tarafından (yasalar, gelenekler, kültür vb.) zorunlu kılınmış roller olarak görmektedir. Bu açıdan kadın erkek karşısında edilgen bir yapıya ikincil bir konuma getirilmiştir. Öyle ki kadınlar, tarihsel süreç içerisinde erkeklerin onlara biçtiği roller çerçevesinde kalmış, onların kendi içlerinden gelerek verdiklerine sahip olmuş ve onun dışında hiçbir şey almamışlardır. Çünkü bir beraberlik içerisinde bu duruma karşı gelecek bir yapı özelinde olamamışlar bu tarz bir örgütlenmeden yoksun kalmışlardır. Söz konusu, yoksunluk hâlini Beauvoir İkinci Cinsiyet'te şu şekilde açıklamıştır; "Kadınlar, tarihsel ve kültürel bağlamda ortak bir kimlikten yoksun bırakılmış; sınıfsal, mekânsal ya da duygudaş temellere dayanan bir dayanışma ağı kuramadan, erkeklerin dünyasında dağılmış bireyler olarak var olmuşlardır (2019, s.28)."

Beauvoir'e (1993) göre kadın özgürlüğü; toplumsal olarak üstüne yüklenen rollerin bilincine varılması ve bu farkındalığın rehberliğinde özbilincini ve varoluşunu özgürleştirmek üzere kontrolü ele alması yoluyla elde edilebilir. Simone de Beauvoir, cinsiyet rollerini biyolojik ya da özcü yaklaşımlarla değil, toplumsal düzlemdeki güç ve iktidar ilişkileri bağlamında çözümlemektedir. Kadının tarihsel olarak ikinci plana itilmişliğini ve özgürlüğünün önündeki engelleri, tarihsel, felsefi ve antropolojik bir perspektifle ele alan Beauvoir, ataerkil zihniyetin kadın üzerindeki baskıcı yapısını hem bireysel deneyimlerine hem de klasik felsefi metinlere dayanarak açığa çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra, kadının özgürleşmesi için sorumluluk bilincinin, seçme iradesinin ve eylemsel bir öz farkındalığın önemini vurgulamaktadır.

Simone de Beauvoir'ın Varoluşçu Feminizm Perspektifinde Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Temsili

Beauvoir'e göre kadın, erkeğin 'kendi için varlık' anlayışı içinde nesneleşir. Oysa asıl özgürlük, kadının kendi bilincini inşa etmesinden geçer. Toplumsal roller ise erkek egemen normlarca biçimlendirilir ve eşitliği zedeler. Cinsiyet, biyolojik ve fiziksel farklılıklara dayanan nesnel bir gerçekliği tanımlarken; toplumsal cinsiyet, kültürün bireylere yüklediği anlamlar ve toplumsal normlar temelinde inşa edilen, değişken ve kültürel yapısı güçlü bir olgudur (Aydıralp, 2020, s. 466). Bu bağlamda, toplumsal cinsiyetin yalnızca biyolojik unsurlarla sınırlı bir olgu olmadığı, aksine bireyin içinde bulunduğu kültürel bağlamda şekillenen bir dinamik olduğu ileri sürülmektedir. Özellikle toplumsal cinsiyetin, bireyin rol ve davranışlarını belirleyen sosyal bir inşa olarak değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır (Pehlivan, 2017, s. 498).

Toplumsal cinsiyet kavramının özünde aile ve ataerkil gelenekler çıktığı görülmektedir. Ataerkil gelenek ya da ideoloji içerisinde kadın olmak ve erkek olmak birçok psikolojik ve sosyolojik özellikleri beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla bu ideolojik anlayışta kadına daha çok edilgenlik, korunma, savunma ve sakınma rolleri yüklenmektedir. (Bingöl, 2014, s. 108-109). Nitekim kadın bedeninin üzerindeki bu etki biyolojik farklılıklar değil bilhassa erkek hegemonyasının varlığını korumak ve hakimiyet kurmak istemesidir. Ataerkil düzen içinde erkeklik, güç ve hâkimiyet ilişkileriyle özdeşleştirilir. Bu bakış açısına göre erkek olmak; otoritenin elinde tutulması, iktidarın sürdürülmesi anlamına gelir. Erkek, sahip olduğu iktidarı

korumak amacıyla kadına belirli sınırlar çizmekte ve bu iktidarı yitirme kaygısıyla onu 'ikinci cins' veya öteki konumuna iterek sürekli bir gerilim yaratmaktadır (Kandiyoti, 1997, s. 75).

Annelik, babalık ya da öğretmenlik gibi kimliksel kodlar, bireyleri toplum içindeki görev ve statülerine göre konumlandırır. Bu roller, tarihsel süreçte ataerkil bir çerçevede şekillenmiş; kadınlar çoğunlukla ev ve bakım işlerine, erkekler ise ailenin ekonomik ve fiziki ihtiyaçlarına odaklanmaya zorlanmıştır. Geleneksel sinema anlatılarında da benzer bir yansıma görülür: Kadınlar korunmaya muhtaç 'öteki' olarak, erkeklerse koruyup denetleyen aktörler olarak betimlenir. Böyle bir düzen, cinsiyetler arası eşitsizliği derinleştirir. Simone de Beauvoir'ın da belirttiği gibi, düşük ücretli ve niteliksiz işlerde istihdam edilen kadın, ekonomik bağımlılığını pekiştirir ve ev içi emek sorumluluklarıyla toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretir (Beauvoir, 2006, s. 42).

Moderniteyle birlikte beden, sabit bir gerçeklik olmaktan çıkmış; kimlik ve benlik inşasında belirleyici bir öğeye dönüşmüştür. Bu dönüşüm özellikle kadın bedeni üzerinde yoğunlaşmıştır (Şişman, 2013, s. 19-20). Modern dönem ile kadının toplum içindeki rolleri de farklılıklar göstermeye başlamaktadır. Özellikle kadın bireyler kapitalist sistemin getirisiyle işçi sınıfına dâhil olmuşlardır. Ancak bu durumda erkek egemenliğinin kapitalist toplumla aynı tarafta durması ile yine kadın bireyler mağdur durumuna düşmüştür. Kadının bu dönemde emek hakkı bağlamında haksızlığa uğratıldığı görülmektedir.

Başka bir pencereden bakıldığında bu dönemde kadın aynı zamanda cinsel bir obje konumuna getirilmektedir. Televizyon ve reklam enstitüsünün gelişimi kadını bir haz nesnesi konumuna getirmektedir. Bauman (2000, s. 227)'ye göre kapitalist toplumda beden; yalnızca üretim sürecinin aracı olmakla kalmayıp, aynı zamanda tüketim arzularına, hazlara ve çeşitli deneyimlere taşıyıcı işlevi üstlenerek özgün bir sosyolojik anlam kazanmaktadır. Televizyon içeriklerinde kadın, çoğunlukla cinsellik bağlamında ön plana çıkarılmaktadır. (Söğüt, 2019, s. 212-231). Aynı zamanda reklamlarda kadın temsili, onları 'iyi ya da kötü', 'bakımlı', 'anne', 'eş' ya da doğrudan bir nesne olarak kodlayarak, toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üretmektedir (Küçükşen & Soydan, 2022, s. 20).

Modern dönem kadının sinemadaki temsil durumu da aynı çizgide devam etmektedir. Kadınlar, sinemada birer haz nesnesi olarak gösterilmektedir. Kadın bedeni, Mulvey'nin (1997, s. 42) vurguladığı üzere, görsel haz üretiminin merkezine yerleştirilmekte ve çoğunlukla seyirlik, erotize edilmiş bir nesne olarak temsil edilmektedir. Kadın bedenin haz nesnesi olması ile birlikte erkek bakışın etkisi ve kontrolü altında gösterilmektedir. Mulvey (1997, s. 40) bunu skopofili terimi ile açıklar. Skopofili genel anlamıyla, insanları nesneler gibi ele almaya ve onları denetleyici, meraklı bir bakışa tabi tutmakla ilgilidir. Nitekim bu skopofilili durumu bakma eyleminin aşırılığı durumunda narsisistik bir yönün ortaya çıkmasına olanak vermektedir.

Simone de Beauvoir, toplumsal ve kültürel düzlemlerde gözlemlenen ayrılıkçı söylemin, biyolojik özellikler tarafından desteklendiğini öne sürmektedir. Bu iki kavram arasındaki ayrımı vurgulayan Beauvoir, cinsiyetin doğadan ziyade toplumun kuralları ve normları çerçevesinde şekillendiğini ifade eder (Yıldırım, 2019, s. 147). Erkeğin, kadının biyolojik özelliklerini esas alarak ona belirli toplumsal roller yüklemesi, kadının cinsiyetçi algılar çerçevesinden kurtulmasını güçleştirmekte ve onu belirli bir yazgıya mahkûm etmektedir.

Kadının doğası gereği yaşadığı doğurma, emzirme ya da âdet görme gibi, erkeğin biyolojisinde yer almayan durumlar ise sıklıkla eril bakış açısının kadına yönelik hem korkularını hem de aşağılamalarını besleyen unsurlar arasında yer almaktadır. Bu tür biyolojik farklılıkların, kadının toplumsal hayattaki konumunu belirlemede bir tür meşruiyet zemini olarak görülmesi, ataerkil yaklaşımların sürekliliğini sağlama işlevi görürken, kadının birey olarak özgürleşmesini daha da zorlaştırmaktadır. Kadın, erkeğin mutlak özneselliğini vurgulamak üzere inşa edilen ‘öteki’ kimliğiyle onun doğurma ve emzirme işlevleri gibi eksikliklerini tamamlarken erkeksi normallığın karşıt kutbunu oluşturur (Coşkuner Kalın, 2016, s. 229; Beauvoir, 1971, s. 17). Sonuç olarak kadına biçilen rol çerçevesinde kadın kendi öz kimliğinden uzaklaşmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda Simone de Beauvoir’ın “Kadın doğulmaz, kadın olunur.” sözü, Butler’ın (2014) yorumuyla birlikte ele alındığında, kadınlığın biyolojik değil, toplumsal süreçler içinde inşa edilen bir kimlik olduğunu vurgular (2014, s.191).

Simone de Beauvoir, kadınları erkek egemen bir düzenin ürünü olarak tanımlayıp evlilik ve anneliği bağımlılığın kaynağı sayarken entelektüel baskıya maruz kalmadığını iddia etmesi, *İkinci Cins’teki* Avrupalı kadını genelleiyici ve beden odaklı yaklaşımı ile sunduğu çözüm önerilerinin yetersizliği nedeniyle eleştirilmiştir (Akbulak, 2017, s.128-129). Simone de Beauvoir’ın, kadının toplumsal cinsiyet rolleri ve varoluşu üzerine getirdiği yaklaşımlar bazı düşünürlerce sorunlu görülse de varoluşçu feminizm düşüncesi birçok disiplinlerarası alana önemli katkılar sunmuştur.

Feminist film kuramı çerçevesinde, bir filmin yalnızca kadın bir yönetmen tarafından çekilmiş olması onu otomatik olarak feminist kılmaz; önemli olan, filmin eril bakış açısını aşarak dişil bir perspektifi benimseyip benimsemediğidir (Yerlikaya, 2020, s. 83). Zira sinema endüstrisinin üretim mekanizmalarındaki eril egemenlik, kadın yönetmenlerin dahi ataerkil normları yeniden üretmesine yol açabilmektedir. Bu noktada Beauvoir (2022, s. 37), bir erkeğin kadının varoluşsal deneyimini tam anlamıyla kavrayamayacağını, bu sebeple kadınlara özgü yaşam gerçekliklerinin ancak dişil bir söylem aracılığıyla temsil edilebileceğini öne sürer. Feminist kuramcılar Mulvey (1975), Johnston (1999) ve Kuhn (1982) ise feminist sinemayı, geleneksel anlatı kalıplarına alternatif geliştiren, yapıbozumcu ve karşı sinema anlayışıyla ilişkilendirir. Türk sinemasında bu bağlamda kadın yönetmenlerin filmleri üzerine yapılan çalışmalar, kadınların deneyimlerinden beslenen, erkek söylemini kıran ve dişil bir ifade alanı açan anlatı biçimlerini öne çıkarır (Öztürk, 2004, s. 12). 1980’lerden itibaren gelişen kadın yönetmen sineması, özellikle 2000’li yıllarla birlikte Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu, Melisa Önel gibi bağımsız yönetmenlerin katkılarıyla dönüşüm sürecine girmiş; kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerine ve varoluşsal sorunlarına odaklanarak feminist film pratiklerinin gelişmesine zemin hazırlamıştır (Baydar Şen, 2019, s. 35).

AMAÇ VE YÖNTEM

İlkel toplumlardan itibaren toplumsal hiyerarşi, erkek egemen bir düzlemde şekillenmiştir. Avcı-toplayıcı topluluklarda kadın, karar alma süreçlerinin dışında tutulmuş; itaatkâr bir konumda kalmıştır. Bu edilgenlik, Fransız Devrimi’ne dek sürmüştür. İlk feminist tepkiler de işte bu dönemde ortaya çıkmıştır. Birinci dalga feminizm; eğitim, çalışma, vatandaşlık ve mülkiyet haklarında erkeklerle eşitliği savunmuştur. Ardından gelen ikinci dalga, kamusal alandaki eşitsizliğin yanı sıra cinsel özgürlük taleplerini yükseltmiştir. Feminizm, kadınların bu ortak mücadelede örgütlenmesini mümkün kılmıştır. Simone de Beauvoir, feminizmi

“erkeklerin, kadınları baskı altında tutmak için icat ettiği bir mit” olarak tanımlar (Beauvoir, 2000, s. 131–159). Ona göre kadın, “diğer” olmaktan çıkarak kendi öznesini inşa edebilir; fakat ataerkil toplumsal örüntüler ve geleneksel normlar, bu özneleşme sürecini engeller (Beauvoir, 2000, s. 155–159). Varoluşçu feminizm de tam olarak bu perspektifi temel alır. Buradan hareketle feminist film teorisi, 1970’lerin ortasında toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın hakları hareketlerinin sinemaya yönelik eleştirel bir bakış açısıyla kesişmesi sonucu ortaya çıkmış; yalnızca film metinlerindeki kadın temsillerini sorgulamakla kalmayıp, aynı zamanda yapım ve dağıtım süreçlerindeki güç ilişkilerini de mercek altına almıştır. Bu yaklaşım, kadın karakterlerin beyazperdede hangi anlatı kalıpları içinde yer aldığını inceleyerek, sinemada “erkek bakışı”nın nasıl inşa edildiğini ve görsel hazzın toplumsal cinsiyet normlarını nasıl pekiştirdiğini ortaya koymaya çalışır (Aslan, 2018, s. 200). Diğer yandan, kadın yönetmen ve senaristlerin deneyimleri üzerinden şekillenen çalışmalar; kadınların film yapımındaki görünürlük, imkân ve kısıtlılıklarını tartışarak alanda yeni politika önerileri geliştirmeye yönelir (Öz & Seçen, 2019, s. 471). Sinema, edebiyat, resim ve drama gibi birden çok sanat dalından beslenen disiplinlerarası yapısıyla, toplumsal cinsiyet kodlarının yeniden üretildiği veya dönüştürüldüğü dinamik bir mecra sunar. Bu çerçevede, feminist teorisyenler sinemada dışıl bir dil geliştirerek eril egemen anlatıları deşifre etmeyi ve kadın deneyimlerinin anlatıda daha görünür olmasını sağlamayı amaçlarlar; böylece hem sinema pratiğinde hem de eleştirel okumalarda toplumsal cinsiyet eşitliğine katkıda bulunacak dönüştürücü adımlar atılabilmektedir.

BULGULAR

Pelin Esmer’in 2017 yılında yönetmenliğini üstlendiği *İşe Yarar Bir Şey*, lise yıllarından beri şiire tutkuyla bağlı Avukat Leyla’yı (Başak Köklükaya) ve hemşirelik öğrencisi Canan’ı (Öykü Karayel) beklenmedik bir tren yolculuğunda bir araya getirir; Leyla’nın defalarca ötelenen içsel hesaplaşmaları ile Canan’ın, ötanazi izni almak amacıyla felçli bir hastayı ziyarete gitmesi arasında örülen son derece ince ve nüanslı çizgi, hem karakterlerin psikolojik derinliğini hem de etik boyutun karmaşıklığını eş zamanlı olarak gözler önüne sermektedir. Film, Jean-Paul Sartre’ın varoluşçu felsefesinden ilham alarak yaşam ve ölüm arasındaki etik ikilemleri sorgular ve Yavuz karakterini canlandıran Yiğit Özşener ile Emine rolündeki Ayşenil Şamlıoğlu’nun diyaloglarına da ustalıkla yer verir. Durağan temposu ve minimal diyaloglarıyla dikkat çeken yapım, Leyla ve Canan’ın zamana direnerek örülen ilişkisini; aksiyonun değil, insan ruhunun derinliklerinin aslında ‘işe yaradığını’ gösteren zarif bir anlatımla sunmaktadır.

İşe Yarar Bir Şey filmi, kadınların patriarkal toplum yapısındaki konumlarını sorgulayan farklı bir bakış açısı ile alınmaktadır. Patriarkal düzenin kadınları ikincilleştirip erkek hegemonyası altında edilgenleştirmesine tepki olarak geliştirilen varoluşçu feminizm, Sartre’ın ‘özgürlük’ tanımının kadınlara uygulanamadığını ve patriarkal sistemin seçim sonuçlarının kadınların omuzlarına yüklendiğini ortaya koyar.

Filmde yaşanan karşılaşmalar birçok sanat dalında da kullanıldığı gibi bu durum bir kader birliğini yansıtmaktadır. Kader birliği olgusu Bakhtin’e (2001, s. 317) göre, farklı dönemlerden, sınıflardan ve kültürel kimliklerden bireylerin yolları, zaman ve mekânda kesişen ortak bir noktada birleşmektedir. Aynı zamanda film içerisinde trenin kullanımı sadece bir ulaşım aracı niteliği değildir. Tren sanatın birçok dalında döneme ve iktidara yapılan vurguların bir imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Leyla'nın bu şair kişiliğini yolculuk boyunca seyirci tarafından hissedilmektedir. Canan ise bir hastanede hemşirelik yapan fakat hayali oyuncu olmak isteyen bir kadın olarak sunulmaktadır. Bu karşılaşma, aynı zamanda Beauvoir'ın (Beauvoir, 1993) "kadın doğulmaz, kadın olunur." deyişi bağlamında, cinsiyet rollerinin toplumsal inşa süreçlerine dair bir sorgulamayı tetikler. Tren istasyonundaki ilk karşılaşmada Canan'ın babası, Canan'ı hiç tanımadığı Leyla'ya emanet eder. Canan karakterine karşı seyircinin buradaki ilk bakışı klasik anlatıda sürekli yinelenen "korunan kadın" temsilini akıllara getirmektedir. Ancak bir fark ile burada Canan yine kadın olan Leyla'ya emanettir. Canan'ın babası burada eril bakışı temsil etmektedir. Eril bakışa karşılık dişil bakışın temsilcisi ise Leyla'dır. Öyle ki bir tren yolculuğu boyunca filmi Leyla karakterinin bakış açısından izleriz.

Leyla, şairliğin ona kattığı bir özellik olarak sürekli bir gözlem hâlinindedir. Çevresinin bilincinde ve sorgulayan bir yapıdadır. Yolculuk devam ederken, Leyla ile Canan'ın hikayesi daha da ilginç bir hâl almaya başlar. Leyla'nın sorgulayıcı tavrı Canan'ın içinde onu sürekli rahatsız eden sırrını açığa çıkartır. Canan, doktoru tarafından felç geçirerek yatağa bağımlı hale gelen Yavuz'un ötenazi talebinin yerine getirilmesi amacıyla yola çıktığını ifade eder. Canan içinde olduğu bu durum Leyla'nın dikkatini çeker. Yolculuk boyunca ölüm ile yaşamak arasında bir sorgulama seyirciye yansıtılır. Söz konusu sorgulama, Leyla'nın şair kimliği ve edebi duyarlılığı temel alınarak, şiirsel bir perspektif ve bütüncül bir bakış açısı içerisinde ele alınmaktadır. Bununla birlikte Leyla'nın şair bakışı, film boyunca hem imgesel hem de tematik bir işlev görür. Tren vagonunda pencereden dışarı baktığı anlarda, Türkiye'nin sosyal ve mekânsal dokusuna dair imgeler, onun varoluşsal iç monoloğunu besleyen bir fon oluşturur. Bu sahnelerde görülen gece karanlığında güçsüz bir kadının trenden indirilmesi, ataerkil düzenin kadını pasifleştiren stereotiplerini simgelerken; Leyla'nın sorgulayan tutumu, o stereotipi kırma iradesinin göstergesidir. Öte yandan Canan'ın getirdiği ölüm isteği ('ötenazi' olarak sunduğu eylem), Sartre'nın (Sartre, 1985, s. 72) "insan özgür olmaya mahkûmdur; çünkü yaratılmamıştır" önermesinin somut bir yansımasıdır Canan, kendi iradesi dışında 'fırlatıldığı' dünyada, Yavuz'un yaşam-sonlanım kararına aracılık ederek özgürlüğün yalnızca teorik değil, eylemsel bir boyutu olduğunu ortaya koyar.

Leyla ve Canan trenin kafeteryasında oturdukları sırada yanlarına iki kadın karakter daha gelir. Yolculuk esnasında ilk başlarda kendi aralarında konuşsalar da daha sonra Leyla ile Canan'ın sohbetlerine ortak olurlar. Bu iki kadın karakterden biri dansçı, diğeri de şarkıcı olduklarını belirtirler. Pelin Esmer yolculuk esnasında bizlere tanıttığı kadın karakterler güçlü kişilikleri ve toplumsal yapı içerisindeki belirgin rolleri ile karşımıza çıkmaktadır. Leyla ve Canan erkek egemen toplum yapısına karşın kamusal alanda var olmayı başarmış, kendi seçimlerini kendileri alabilen karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki Canan babasının isteğine karşılık oyuncu olmak isterken, Leyla ise her ne kadar avukat olsa bile arzuladığı ve sevdiği şairlik yolunda gitmeyi seçmişlerdir. Geleneksel sinema anlatılarında, doğrusal ve dinamik yapılarıyla öne çıkan eril kurgu; hükmeden erkek figürüyle özdeşleşmeyi teşvik ederken, daha kırılgan, pasif kadın temsilleri ise doğrusal olmayan, acı odaklı dişil anlatılarla bütünleşir (Williams, 1987, s. 301). Klasik anlatıda erkek karakterler güçlü ve aktif bir roller gösterilirken, kadın karakterler ise daha pasif ve edilgen bir yapıda ele alınırlar. De Lauretis (1984, s.58), 'kadın' kavramının toplumsal ve söylemsel düzeyde inşa edilmiş bir kurgu olduğunu belirtirken, sinemanın kadın temsilleri aracılığıyla kadını özne olmaktan alıkoyduğunu ve dışlayıcı bir pozisyona hapsettiğini ileri sürer. Yani kadın karakterler daha

çok erkek bakışının özelinde, bir öteki olarak ele alınmaktadır. Kadınlar daha çok nesne konumunda kullanılırlar. Ancak Pelin Esmer filmde bunun tam tersi bir anlayış sergiler. Nitekim filmde toplumsal cinsiyet kodları, en bariz biçimde tren kafeteryası sahnesinde deşifre edilir. Geleneksel ‘eril bakış’ kalıplarında erkek seyirci arzusunun nesnesi hâline getirdiği kadından geri dönüş bekler; burada ise Leyla ve Canan’ın itirazcı suskunluğu, erkek bakışını etkisiz bırakır. İzleyici, dişil bakışın yalnızca erkeğe değil, patriarkal normlara karşı da durduğunu fark eder. Bu sahne, Mulvey’in (Mulvey, 1975) patriarkal sinemada kadını ‘görsel haz objesi’ne indirgediği eleştirisini aşan bir pratiğe işaret eder Öyle ki Leyla ve Canan filmin öznesi konumundadırlar. Filmde bu sefer nesne olarak erkek konumlanmaktadır.

Leyla’nın yolculuğu boyunca pencereden dışarıya duygusal bir bakış atışı izlenir. Türkiye’nin çok katmanlı sosyal ve kültürel dokusuna dair imgeler, duraksayan trenin yanı başında belirir. Tren arızalandığında Leyla ile Canan, karanlık sokaklarda dolaşp kahvehaneye sığınır; bu mekân ise erkek egemenliğin sembolüdür. Ne var ki kadınların gece sokaklarında özgürce hareket etmesi, direncin güçlü bir temsiline dönüşür. Canan’ın sırrı Leyla’yı varoluşsal sorgulamalara iter. Yolculuk ilerledikçe, Leyla’nın ve Canan’ın birbirlerine açılması, dayanışmanın varoluşçu feminist eylem olduğunu gösterir. Canan’ın sırrını ifşa edişi ve Leyla’nın bu süreçte sergilediği “kendisi için varlık” bilinci, Beauvoir’in (Beauvoir, 1993) “kadınların, kendilerine dayatılan rollerin ötesine geçerek öz bilinçlerini eyleme dönüştürebilecekleri” görüşünü örnekler Leyla’nın iç monoloğu, tren vagonundaki ‘karga’ motifiyle kesişir. Karga motifi birçok mitolojide ölüm ile ilişkilendirilmektedir. Örneğin; karga ve kuzgun motifleri, Polonya kültüründe önemli bir yer tutar. Polonya halkı, bu kuşları sefaletin, açlığın, hatta ölümün habercisi olarak görmüştür. ‘Kuzgun karası’ adıyla anılan siyah tüyler, keskin ve boğuk ötüşler ile leş yiyici içgüdüler, kuşların uğursuz simgeler haline gelmesini pekiştirmiştir. Böylece, karga ve kuzgunun koyu tüy rengi, ölüm sembolizminin en temel görsel unsurlarından biri olarak işlev kazanmıştır (Król ve Hernik, 2020, s.21). Aynı zamanda Türk mitolojisinde, karga, Azrail’in kişileştirildiği bir varlık olarak betimlenir; çoğu anlatıda bu kuş, ölüm meleğinin simgesel tezahürü hüviyetindedir. Bu çerçevede karga, yalnızca soğuk bir motif değil, aynı zamanda ahiret inancının somutlaştırılmış bir temsilcisi olarak öne çıkar (Büyükkol ve Öztütüncü, 2021, s.134). Buradan hareketle filmde karga, ölümün metaforu olarak belirginleşir. Yavuz (Yiğit Özşener) ise dış dünyayı sadece penceresinden takip eden, felçli ve yaşama dair umudunu yitirmiş bir karakterdir. Ölüm arzusu ile varoluş arasındaki gerilim, Lacan’a göre benliğin kaybı inkârıyla şekillenir; ölüm, yokoluş olarak değil, öznenin kendini yeniden tahayyül etme süreci olarak anlaşılmalıdır (Clero, 2011, s. 55). Gösteren, öznedede bir sıçrama yaratarak onu düşüncesiz bir varoluştan bilinçli bir öznelğe taşır. Bu geçiş, göstergenin ‘ölümü’yle mümkün hâle gelir; zira gösterenin son buluşu, öznenin gerçek varoluşunu açığa çıkarır. Hayat, bir göstergeye dönüştüğünde, öznenin yaşamı da bu göstergenin anlamına nüfuz eder. Sartre (Sartre, 1943) açısından ölüm, özgürlüğün simgesidir, çünkü ‘dünyaya atılmış’ insan, kendi seçimleriyle kendini biçimlendirir ve sonunu kendi tasarlar. Filmde Yavuz’un deneyimi ise varoluşçu özgürlüğün bir temsili gibidir. Kadın karakterler, kendi seçimlerinin sahibi olduklarını gösterirler. Leyla, Yavuz’u yaşamaya ikna edişyle bunu kanıtlar. Otele birlikte sığınmaları, dostluk ve dayanışmanın eyleme dönüşmesidir. Arkadaşlarının Leyla’ya duyduğu haset, erkek egemen sisteme boyun eğmiş rollerini sorgulamaktan kaynaklanır. Beauvoir’in (Beauvoir, 1949) ‘kendisi için varlık’ kavramına göre Leyla, kendi varlığını erkek iktidarının ötesinde kurar Böylece erkekler, onun

dünyasında yalnızca birer nesne hâline gelir. Erkek bakışı ne skopofili ne de voyörizm barındırır; salt görmekten öteye geçmez. Leyla, Beauvoir'ın varoluşçu feminizm felsefesindeki özgürlüğün, kendisi için bir varlığın temsilidir. Canan da yine aynı amaçla kendi hayalleri ve kendi seçimleri için orada bulunmaktadır. En son sahnede Leyla ile Canan'ın binadan ayrılışını ve Leyla'nın Yavuz'un dairesine doğru attığı son bakışını Yavuz'un penceresinden izleriz. Yavuz'un penceresinden Leyla ve Canan'a doğru uzanan uzun çekim, 'özgürlüğün yalnızca bireysel değil, toplumsal bir direnç pratiği² olduğuna dikkat çeker. Kuş gölgelerinin tavana yansması, ölümün ötesinde 'yeniden tahayyül'ü simgeler; varoluşun özden önce geldiği fikri hem karakterlerin hem de seyircinin deneyimine dönüştürülür. Film boyunca yer alan karga figürünün bir yansıması olarak ölüm ile yaşam arasındaki varoluşsal sancıları niteler bir biçimde seyirciye sunulmaktadır.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Kadınların toplumsal yapılardaki konumları, tarihsel süreç boyunca çoğunlukla ikincil düzeyde ve pasif rollerle sınırlandırılmıştır. Kadının bu edilgen durumuna karşılık ortaya çıkan feminist hareketler kadının birçok alanda hakkını savunmasını ve kadının varlığının hiçbir etken altında kalmadan özgür olabileceğini göstermiştir. Feminist hareketler, sinemada sıklıkla kurtarılmayı bekleyen, zayıf ve yalnızca aile içi sorumluluklarıyla ilişkilendirilen kadın temsillerinin yerini alarak, kadının sadece özel alanda değil kamusal alanda da güçlü bir aktör olarak görünmesini mümkün kılmıştır. Bu dönüşüm, sinematik anlatıda cinsiyet kalıplarının kırılmasına ve kadın karakterlerin çok katmanlı kimliklerle ele alınmasına zemin hazırlamıştır. Kadının toplumsal cinsiyet rollerindeki edilgen konumlarını Simone de Beauvoir varoluşçu feminizm çerçevesinde ele almaktadır. Sartre'nin varoluş felsefesinden etkilenen Beauvoir kadının erkeğin ötekisi olmadığını, kendi özünü kendisinin seçimleri ile erkek egemen iktidarının etkisinde olmadan özgürce yapması gerektiğini ve yine sonuçlarına kendi seçimleri bağlamında katlanabileceğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte Simone de Beauvoir, İkinci Cinsiyet adlı eserinde, cinsiyetçi ve özcü belirlenimlerden titizlikle kaçınarak, toplumsal cinsiyet rollerinin arkasındaki güç ve iktidar dinamiklerini ele alır. Bu bağlamda, kadının tarih boyunca ikinci plana itilmişliğini ve özgürlük önündeki engelleri, tarihsel, felsefi ve antropolojik bir perspektiften analiz eder. Ayrıca, erkek egemen düşünce sisteminin oluşturduğu tarihsel mutlakliğin geçerliliğini sorgular ve ataerkil zihniyetin kadını köleleştiren yapısını açığa çıkarır. Bu eleştirel çözümlemesini yalnızca kişisel deneyimlerinden yola çıkarak değil, aynı zamanda temel felsefi metinlere ve önemli düşünürlerin görüşlerine dayanarak gerçekleştirir. Bunun ötesinde, kadını özgürleştirme noktasında sorumluluk bilincinin, iradi seçimlerin ve eyleme geçme cesaretinin, kadınların kendi varoluşsal farkındalıkları içerisinde nasıl deneyimlenebileceğine dair yollar aramayı da öncelikli bir mesele olarak görür (Aydınalp, 2020, s. 483).

Beauvoir'ın varoluşçu feminizm felsefesi perspektifinde ele alınan *İşe Yarar Bir Şey* filminde kadının toplum yapısındaki temsili yeniden ele alınarak yorumsamacı bir yaklaşımla eleştirilmiştir. Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* adlı filmindeki kadın temsillerini, Beauvoir'ın varoluşçu feminizm anlayışı ve Sartre'ın özgürlük vurgusu ekseninde incelediğinde, filmin hem kuramsal hem de estetik düzeyde patriarkal anlatı kalıplarını tersine çevirdiği ortaya çıkmıştır. Kadın karakterler Leyla ve Canan, yalnızca pasif edilgen rollerin ötesine geçmekle kalmayıp; kendi varoluşlarını aktif olarak kurgulayan özneler olarak belirmiştir. Özneleşme sürecinde,

Leyla'nın şair bakışı ve Canan'ın ötenazi kararına aracılık etmesi, özgürlüğün salt teorik değil; pratikte de bir sorumluluk ve dayanışma pratiği olduğunu göstermiştir. Filmdeki tren yolculuğu metaforu, bireyin tarihsel-kültürel bağlam içinde 'fırlatılmışlık' hâlini simgelerken; bu bağlamdan bağımsız özgürleşme olanaklarının ancak dışıl bakışın farkındalığı ve eyleme dönüşen dirençle mümkün olabileceğini vurgulamaktadır. Tren istasyonundan otele, oradan Yavuz'un dairesine uzanan mekânsal karşılaşmalar, Sartre'ın 'varoluşun özden önce gelmesi' ilkesini hem karakterlerin hem de seyircinin deneyimine dönüştürür. Karanlık sokaklarda gece yolculuğu yapan iki kadının dayanışması, Beauvoir'ın 'kendisi için varlık' bilincinin toplumsal ayartmalara ve toplumsal cinsiyet rollerine karşı geliştirdiği eleştirel öznelliğin somut bir örneğidir.

Bu bağlamda, *İşe Yarar Bir Şey*, feminist film kuramının öngördüğü 'eril bakıştan kopuş'u; sadece kadın yönetmen olmanın ötesinde, dışıl bir söylemin görsel ve anlatısal stratejilerle inşası üzerinden gerçekleştirir. Film, Mulvey'in patriarkal sinemada kadını 'görsel haz objesi'ne indirgeme eleştirisini aşarak; kadını hem kurmaca hem de seyirci nezdinde bir özne olarak konumlandırır. Bu dönüşüm, feminist sinema pratiğine ve teorik literatüre önemli bir katkı sunar. Sonuç olarak, Pelin Esmer, varoluşçu feminizm çerçevesini estetik bir biçimle tasarlayarak; kadın karakterlerin özgür seçim, sorumluluk ve dayanışma ekseninde yeniden inşa süreçlerini görünür kılmıştır. Film, patriarkal sinema geleneklerine karşı sadece tematik bir itiraz değil, aynı zamanda biçimsel bir direniş pratiği de ortaya koyar. Kadınların kendi varoluşlarını sahiplenme sürecinin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde dönüştürücü gücünü gözler önüne seren bu eser, feminist film eleştirisine yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akbudak, E. H. (2017). Simone de Beauvoir'ın Yaşamı ve Yapıtlarında Özgürlük ve Bağımlılık Arasındaki İlişki [Yüksek Lisans, İstanbul Üniversitesi].
- Arat, N. (2010). Feminizmin ABC'si. Say Yayınları.
- Aslan, M. (2019). Sinemada Kadın: Başka Dilde Aşk Filmi Üzerine Bir İnceleme [Woman in cinema: A review on love in another language]. Selçuk İletişim, 12(1), 199-215. <https://doi.org/10.18094/josc.457945>
- Aydınalp, E. B. (2020). Varoluşçu Özgürlük Bağlamında Kadın: Simone de Beauvoir ve İkinci Cinsiyet [Woman in the Context of Existentialist Freedom: Simone de Beauvoir and The Second Sex]. Litera: Journal of Language, Literature and Culture Studies, 30(2), 465-488. <https://doi.org/10.26650/LITERA2020-0066>
- Bakhtin, M. (2001). Karnavaldan Romana- Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Baydar Şen, E. (2019). 2000 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın temsillerine feminist bakış: Yeşim Ustaoglu ve Çiğdem Vitrinel sinemasından örnek incelemeler [Yüksek Lisans, Anadolu Üniversitesi].
- Bayraktar, G. (2023). İkinci Dalga Feminist Hareketin Feminizmin Gelişimindeki Dönüştürücü Rolü [The Transformative Role of the Second Wave Feminist Movement in the Development of Feminism]. Advances in Women's Studies, 5(2), 49-56. <https://doi.org/10.5152/atakad.2023.23042>
- Beauvoir, S. (1970). Evlilik Çağı (7.b.) (B. Onaran, Çev.). Payel Yayınları

- Beauvoir, S. (1993). Kadın “İkinci Cins”, (B. Onaran Çev.). Payel Yayınları.
- Beauvoir, S. (2006). Bir Genç Kızın Anıları, (S. Selvi Çev.). Payel Yayınları,
- Beauvoir, S. (2019). İkinci Cinsiyet (G. Savran, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları,
- Bendason, N. (1990). Başlangıcından günümüze kadın hakları. İletişim Yayınları.
- Bezirci, A. (1985). Önsöz, Varoluşçuluk, Say Yayınları,
- Bingöl, O. (2014). Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’de Kadınlık [Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’de Kadınlık]. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, 2014(3), 108-114. <https://doi.org/10.18493/kmusekad.36760>
- Bozkurt Avcı, İ. (2016). Jean-Paul Sartre’in Varoluşçu Düşüncesinin İzlerini Modern Sinemada Aramak: Çölde Çay Filmi [Jean-paul sartre’in varoluşçu düşüncesinin izlerini modern sinemada aramak: Çölde Çay filmi]. Selçuk İletişim, 9(3), 321-342. <https://doi.org/10.18094/si.24705>
- Butler, J. (2008). Cinsiyet Belası
- Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi (B. Ertür, Trans.). Metis Yayıncılık.
- Cemiloğlu, M. (2021). Türkiye’de Kadın Sinemasına Bir Bakış. Literatürk Academia.
- Cevizci, A. (2000). Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları,
- Cevizci, A. (2017). Felsefe Tarihi, Say Yayınları,
- Clero, Jean Pierre, (2011). Lacan Sözlüğü, (Özge Soysal Çev.), Say Yayınları,
- Collins, P. H. (1991). Black feminist thought: Knowledge, consciousness and the politics of empowerments. Routledge.
- Coşkuner Kalın, C. (2016). Simone de Beauvoir: Ötekiliğin Kabulü. Beytulhikme An International Journal of Philosophy, 6(2), 227-243. <https://search.trdizin.gov.tr/en/yayin/detay/215965>
- Cuarón, A. (2013). Gravity W. Brothers;
- Çelebi, V. (2014). Jean Paul Sartre’in varoluşçuluk düşüncesi. Beytulhikme An International Journal of Philosophy, 4(2), 63-76. <https://search.trdizin.gov.tr/tr/yayin/detay/166012/jean-paul-sartre-in-varolusculuk-dusuncesi>
- De Lauretis, T. (1984). Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana University.
- De Lauretis, T. (2000). Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema. Indiana University Press.
- Durutürk, B. (2018). Feminizm ve Çokkültürlülük arasındaki ilişki üzerine bir İnceleme. Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi, 20(2), 76-90. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bilgisosyal/issue/41701/473877>
- Gilmore, D. D. (1990). Manhood in the making: Cultural concepts of masculinity. Yale University Press.
- Gürsul, E. (2013). Heidegger ve Sartre’da Varoluş-Öz Kavramlarının İlişkisi Açısından Hümanizm Sorunu [Yüksek Lisans, Hacettepe Üniversitesi].
- Halis, M. (2011). Pre-Modern’den Postmoderne Örgütsel Evrim, Mehmet Zorlu Sakarya İl Milli Eğitim Müdürlüğü.
- Hilav, S. (2008). Felsefe Yazıları, Yapı Kredi Yayınları
- İmançer, D. (2002). Feminizm ve Yeni Yönelimler. Doğu Batı Dergisi, 151-169

- İnce, K. (2017). The body and the screen-female subjectivities in contemporary women's cinema Bloomsbury..
- Jaspers, K. (2010). Felsefe Nedir? (İ. Z. Eyüboğlu, Çev.). Say Yayınları.
- Kuhn, A. (1994). Women's Pictures: Feminism and Cinema. Verso Books. <https://books.google.com.tr/books?id=8BU6d7vmLsoC>
- Johnston, C. (1973). Women Cinema as Counter-Cinema. In C. Johnston (Ed.), Notes on Women's Cinema (pp. 24-31). Society for Education in Film and Television. Reproduced in S. Thornham (Ed.) (1999) Feminist Film Theory: A Reader (pp. 31-40). Edinburgh University Press.
- Kandiyoti, D. (1997). Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler, çev. A. Bora vd., İstanbul: Metis Kadın Araştırmaları.
- Kaplan, E. A. (2000). Women and film: both sides of the camera. Routledge.
- Lekesiz, F., & Serarslan, M. (2022). Kadın Yaşamak İster: Antonia'nın Yazgısı Filminde Kadının "Aşkın" Varoluşu. SineFilozofi, 7(14), 194-214. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.984497>
- Marshall, G. (2005). Sosyoloji sözlüğü. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Michel, A. (1984). Feminizm. Kadın Çevresi Yayınları.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen, 16(3), 6-19. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Notz, G. (2012). Feminizm. Phoenix Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2004). Sinemanın dişil yüzü Türkiye'de kadın yönetmenler, Om Yay.
- Öz, G., & Seçen, D. (2019). Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorununa Alternatif Bir Yöntemle Bakmak: Bechdel Test [An Alternative Method to The Look At The Representation Problem of Women In Turkish Cinema: Bechdel Test]. Erciyes İletişim Dergisi, 6(1), 467-486. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.460827>
- Öztürk, B., & Akbulut, Ö. (2022). Laura Mulvey'in Eril Bakış Perspektifinden Susuz Yaz Filminde Kadının Nesneleştirilmesi [Objectification of woman in susuz yaz from the perspective of laura mulvey's male gaze]. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 10(2), 1046-1067. <https://doi.org/10.19145/e-gifder.1103969>
- Pehlivan, P. V. (2017). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kuramsal Yaklaşımlar: Bir Literatür Taraması. İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 497-521.
- Rowbotham, S. (1994). Kadınlar direniş ve devrim. Payel Yayınları.
- Sartre, J. P. (1985). Varoluşçuluk, (A. Bezirci, Çev.) Say Yayınları.
- Scott, J. W. (1996). Feminism and history. Oxford University Press.
- Soydan, E., & Küçükşen, K. (2022). Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğinin Medyadaki İzduşümleri. Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 7(3), 18-28.
- Söğüt, F. (2019). Yeni Medya Ve Temsil: İnternet Gazeteciliğinde Cinsiyet Kimliklerinin Sunumu. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi(31), 212-231. <https://doi.org/10.31123/akil.531977>
- Şişman, N. (2013) Emanetten Mülke: Kadın-Beden-Siyaset, İz Yayıncılık.
- Yerlikaya, B. (2020). Türk Sineması'nın Üretken Kadınları Öteki'den Özne'ye. Nobel Bilimsel Eserler.
- Zinn, G., & Stanley, M. T. (Eds.). (2012). Exile through a gendered lens-women's displacement in recent European history, literature, and cinema, Palgrave Macmillan.

Zygmunt, B. (1998). *Postmodern Etik* (A. Türker, Trans.). Ayrıntı Yayınları.

Wollstonecraft, M. (2012). *Defending Women's Rights*. Doruk Yayıncılık.

Williams, L. (2018). "Something Else Besides a Mother": Stella Dallas and the Maternal Melodrama. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 1000, 2-27. <https://doi.org/10.1353/cj.2018.0091>

EXTENDED ABSTRACT

Simone de Beauvoir's existentialist feminist understanding focuses on women's freedom and the construction of social subjectivity. Beauvoir defined feminism as "a myth invented by men to keep women under their control" and emphasized that gender is socially constructed rather than biological with her famous principle, "One is not born a woman, one becomes one." Within this framework, Pelin Esmer's film *İşe Yarar Bir Şey* (2017) was subjected to feminist film analysis from an existentialist feminist perspective, thereby attempting to offer a comprehensive interpretation of women's existential struggles within the social structure. Qualitative sampling was used in the research to examine the textual elements of the film, and an interpretive feminist criticism approach was adopted. Using this method, the film's narrative tools and cinematic techniques were used to focus on women's quest for freedom and the impositions of gender roles. The analysis reveals that elements highlighting women's inner worlds are effectively used in the film's visual and auditory narrative. According to the analysis, Esmer's film prioritizes the perspectives of female characters; women's subjective experiences are conveyed to the audience through cinematographic tools such as images, editing, and sound. The characters Leyla and Canan are highlighted in the film's narrative. These two women are portrayed as strong, effective, and determined individuals who have broken free from the restrictive roles of a patriarchal society, in line with Beauvoir's definition of "being for oneself." In particular, the film constructs the main narrative from Leyla's perspective, thereby eliminating the male gaze and placing women at the center of the narrative. According to the findings of the study, Leyla is not only a lawyer but also an inner poet who deeply observes and questions her surroundings, while Canan is a nurse who chooses to pursue her dream of becoming an actress. With these choices, both defy patriarchal expectations. For example, rather than embodying the image of a "protected woman" that Canan's father desires, Leyla is entrusted with and empowered by female solidarity, highlighting the contrast between male and female perspectives in the film. Similarly, the other women they meet during their journey (a dancer, a singer, etc.) have taken on active roles in the public sphere, reinforcing the presence of women in social spaces with their strong identities. Within this narrative structure, *İşe Yarar Bir Şey* takes shape around the theme of "existential anguish between death and life"; Leyla's poetic gaze and Canan's decision to undergo euthanasia transform the dilemma of life and death into a profound questioning of women's position in society. Ultimately, the film develops a cinematic language that transcends patriarchy by portraying women as powerful subjects rather than victims. The findings are consistent with Beauvoir's philosophical legacy. While Sartre's existentialist philosophy emphasizes the freedom and responsibility of each person in relation to their own choices, Beauvoir points out that women cannot sufficiently access this freedom within the patriarchal order. Esmer's narrative also reflects this; Leyla and Canan reject patriarchal impositions and demonstrate their will to determine their own destinies. The characters' determined choices cinematically embody Beauvoir's view that women have the potential to construct their own subjectivity. Thus, the film goes beyond the possibilities and highlights women's desire to design their own lives and the need to question the social roles imposed on them in the process. In conclusion, the feminist analysis of *İşe Yarar Bir Şey* is fully consistent with Beauvoir's existentialist feminist perspective. Pelin Esmer's film elevates women to the position of powerful subjects by developing a feminine perspective as an alternative to the male gaze, thereby creating a new cinematic language for the representation of women. The findings reveal that the film strongly highlights women's efforts to construct their own existence and their questioning stance against patriarchal norms. In this respect, the study emphasizes that *İşe Yarar Bir Şey* makes a unique contribution to the feminist cinema tradition and successfully incorporates existential feminism's emphasis on women's freedom and subjectivity into cinematic narrative.

TURİZMİ HERKES İÇİN ERİŞİLEBİLİR KILMAK: ERİŞİLEBİLİR KENT ÖDÜLÜ KAZANAN KENTLERİN VİZYONU

MAKING TOURISM ACCESSIBLE FOR EVERYONE: VISION OF THE ACCESS CITY AWARD WINNERS

Sümeyye KAHRAMAN^{1*}, Sاریyya ARSLAN², Erkan POLAT³



^{1.} Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi Şehir ve Bölge Planlama
Bölümü, Türkiye
e-posta/e-mail:
sumeyyekahraman1994@gmail.com
0000-0003-1827-4520

^{2.} Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi Peyzaj Mimarlığı
Bölümü, Türkiye
e-posta/e-mail:
seriyye.rehimbeylio8@gmail.com
0000-0002-9580-8066

^{3.} Prof. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi Şehir ve Bölge Planlama
Bölümü, Türkiye
e-posta/e-mail:
erkanpolat@sdu.edu.tr
0000-0001-8103-8753

*** Sorumlu Yazar / Corresponding
Author:** Sاریyya ARSLAN

Atf/Citation: Kahraman, S., Arslan, S. &
Polat, E. (2025). Turizmi Herkes İçin
Erişilebilir Kılmak: Erişilebilir Kent Ödülü
Kazanan Kentlerin Vizyonu. *KOSTİD*, 1(1),
125-144.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.
Peer-review: Externally peer-reviewed.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması
bildirmemiştir.
Conflict of interest: The authors
declared that they have no conflict of
interest.

Geliş tarihi/Received:
23.06.2025
Kabul tarihi/Accepted:
20.07.2025

Özet

Erişilebilir Kent Ödülü (Access City Award), Avrupa Komisyonu tarafından 2011 yılından beri her yıl verilen bir ödüldür ve engelli bireylerin ve yaşlıların erişilebilirliğini artırmak için kentlerin çabalarını tanımayı amaçlar. Bu ödül sayesinde kentlerin fiziksel çevre, ulaşım, bilgi ve iletişim teknolojileri gibi alanlarda engellilere yönelik yaptıkları yenilikçi ve etkili çalışmalar tanınır. Ayrıca bu ödüller sayesinde turizmin daha kapsayıcı ve erişilebilir hale gelmesi de teşvik edilir: engelli bireyler, yaşlılar ve hareket kısıtlılığı olan kişiler için daha uygun ve erişilebilir turistik destinasyonlar yaratılır. Bu makale, 2011–2024 yılları arasında Erişilebilir Kent Ödülü (Access City Award) almaya hak kazanan Turku, Krakow, Pamplona, Ljubljana, Arona, Chester, Lugo, Funchal, Viborg, Monteverde, Hanya, Bremerhaven, Florens, Palma, Córdoba ve Mérida kentlerinde hayata geçirilen turizm odaklı uygulamaları kapsamlı biçimde incelemeyi ve bu uygulamaların kentsel turizm politikaları ile mekânsal erişilebilirlik üzerindeki etkilerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Yapılan incelemeler sonucunda Erişilebilir Kent Ödülü'nün diğer kentlere örnek teşkil ettiği ve küresel ölçekte erişilebilir turizmin gelişmesine katkıda bulunarak turizmi daha kapsayıcı ve erişilebilir hale getirdiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Erişilebilir Turizm, Erişilebilir Kent Ödülü, Turizm, Erişilebilirlik

Abstract

The Access City Award is an annual award given by the European Commission since 2011 and aims to recognize the efforts of cities to improve accessibility for people with disabilities and older people. The award recognizes the innovative and effective work that cities are doing for people with disabilities in areas such as the physical environment, transport, information and communication technologies. It also encourages tourism to become more inclusive and accessible: creating tourist destinations that are more suitable and accessible for people with disabilities, older people and people with reduced mobility. This article aims to examine the tourism-focused practices implemented in cities that have been comprehensively awarded the Access City Award between 2011 and 2024 and to evaluate the effects of these practices on urban tourism policies and spatial accessibility. As a result of the examinations, it was concluded that the Accessible City Award sets an example for other cities and contributes to the development of accessible tourism on a global scale, making tourism more inclusive and accessible.

Keywords: Accessible Tourism, Access City Award, Tourism, Accessibility

GİRİŞ

Kentsel mekânda engellilerin karşılaştığı erişilebilirlik sorunlarına yönelik çözüm yaklaşımlarından biri, ‘engelsiz’ veya ‘erişilebilir kent’ anlayışıdır. Günümüzde kentler, temel sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasal mekânlar olarak kabul edilmektedir. Engelsiz kent yaklaşımı, engellilerin bu mekânlarda rahatça hareket edebilmelerini, ihtiyaç duyduklarında kamu veya özel ayrımı olmaksızın her türlü kaynağa, hizmete ve fiziksel çevreye erişim sağlayabilmelerini hedeflemektedir. Bu anlayış, engellilerin yaşamın tüm alanlarına katılımını kolaylaştırmayı ve bağımsız, nitelikli bir yaşam sürmelerine olanak tanımayı amaçlamaktadır.

Erişilebilir kent, yalnızca engellilere yönelik bir yapıyı değil, aslında tüm kent sakinlerini kapsayan kapsayıcı bir planlama ve tasarım yaklaşımını ifade etmektedir. Bu bağlamda erişilebilirlik, bir kent hakkı olarak değerlendirilebilir. Ancak, toplumun dezavantajlı gruplarından biri olan engellilerin, özellikle turizm sektörü gibi bazı alanlarda haklarını tam anlamıyla kullanabilmeleri için ek desteklere ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle, engelsiz kent anlayışı, engelliler açısından toplumun diğer bireylerine kıyasla daha özel bir anlam taşımaktadır.

Bu makale, 2011–2024 yılları arasında Access City Award (Erişilebilir Kent Ödülü) almaya hak kazanan kentlerde hayata geçirilen turizm odaklı uygulamaları kapsamlı biçimde incelemeyi ve bu uygulamaların kentsel turizm politikaları ile mekânsal erişilebilirlik üzerindeki etkilerini değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

KAVRAMSAL/KURAMSAL ÇERÇEVE

Literatürde, turizm sektörünün erişilebilirlik kavramını yeterince dikkate almadığı sıklıkla vurgulanmaktadır. Erişilebilir turizmin artan bilinirliğine rağmen, sektördeki zorluklar devam etmekte ve turizm sektöründe erişilebilir seyahate yönelik farkındalık eksikliği ile olumsuz tutumlar hala yaygın olarak gözlemlenmektedir. Bu sorunların üstesinden gelmek için zihniyet değişikliğine, güncel bilgilere erişimin sağlanmasına ve engelli ziyaretçilere yönelik etkili yönetim uygulamalarının hayata geçirilmesine ihtiyaç duyulmaktadır (Makuyana & Zinhle Nzo, 2022). Bu bağlamda, engelli gezginlerin turizme katılımını kısıtlayan engeller ve erişilebilirlik sorunları üzerine yapılan çalışmalar önemli yer tutmaktadır (McKercher & Darcy, 2018). Araştırmacılar, erişilebilir turizmi sürdürülebilir ve sorumlu turizm kapsamında ele alarak, engelli bireylerin turizm sektörüne entegrasyonunun gerekliliğine dikkat çekmektedir (Nigg & Eichelberger, 2021). Ayrıca, yapılan araştırmalar, erişilebilir turizmin engelli bireylerin topluma entegrasyonunu teşvik ederek refah düzeylerini ve yaşam memnuniyetlerini artırabileceğini ortaya koymaktadır (Chen, 2023).

Erişilebilir turizm, aynı zamanda kapsayıcı turizm veya engelli turizmi olarak da bilinir ve turistik yerlerin, ürünlerin ve hizmetlerin, fiziksel kısıtlamaları, engelleri veya yaşları ne olursa olsun tüm bireyler için erişilebilir olmasını sağlamayı amaçlayan bir uygulamadır. Bu kavram, engelli bireylerin, yaşlıların ve geçici ya da kalıcı fiziksel sınırlamalara sahip kişilerin, seyahat ve turizm faaliyetlerine eşit erişimini sağlamayı hedeflemektedir (Stephenson, 2013). Erişilebilir turizm, tesislerin fiziksel erişilebilirliği, ulaşım, iletişim ve turizm deneyiminin genel kapsayıcılığı dahil olmak üzere çok çeşitli hususları kapsamaktadır (Werner, 2023). Erişilebilir turizmin önemli bir yönü, engelli bireylerin ihtiyaçlarını karşılayan tesisler ve hizmetler sunmaya odaklanmak ve turistik yerlerde rahat ve güvenli bir şekilde

gezinebilmelerini ve keyfini çıkarabilmelerini sağlamaktır. Buna tekerlekli sandalye rampaları, erişilebilir tuvaletler, Braille tabelaları ve görme engelliler için sesli rehberler gibi özellikler dahildir (Michopoulou & Hilton, 2021). Bu unsurların entegrasyonu sayesinde, destinasyonlar, tüm ziyaretçilerin mevcut ilgi çekici yerler ve aktivitelerle tam olarak etkileşime girmesine olanak tanıyan davetkar ve kapsayıcı bir ortama dönüşmektedir.

Erişilebilir turizm, fiziksel altyapının ötesine geçerek, turizm sağlayıcılarının ve daha geniş topluluğun tutumlarını ve uygulamalarını kapsar; bu, engelli bireylerle etkili etkileşim kurmak üzere personelin eğitilmesini, erişilebilirlik sorunları hakkında farkındalığın artırılmasını ve turizm sektöründe kapsayıcılık kültürünün teşvik edilmesini içerir (Matteis, Notaristefano & Bianchi, 2021). Araştırmacılar, erişilebilir turizmin yalnızca engelli bireyler için değil, aynı zamanda bir bütün olarak turizm sektörü için de faydalarını vurgulamışlardır. Destinasyonları daha erişilebilir hale getirerek, işletmeler yeni pazar segmentlerine girebilir, müşteri memnuniyetini artırabilir ve sosyal açıdan sorumlu işletmeler olarak itibarlarını güçlendirebilirler (Ding, Zhang & Yan, 2021). Ayrıca erişilebilir turizm, sürdürülebilir ve sorumlu turizmin bir parçası olarak, yerel topluluklar ve çevre üzerindeki olumsuz etkileri en aza indirirken, kapsayıcı uygulamalarla tüm ziyaretçilere eşit erişim sağlanmasını ve etik turizmin ilkelerinin teşvik edilmesini destekler (Sica, Sisto, Bianchi & Cappelletti, 2020). Bu ilkelerin benimsenmesi sadece engelli bireylerin seyahat deneyimini iyileştirmekle kalmaz, aynı zamanda herkes için saygı, anlayış ve eşit fırsat kültürünü teşvik ederek genel turizm ortamını da zenginleştirir. Engelli bireyler için kapsayıcı ortamlar yaratmaya odaklanan erişilebilir turizm son yıllarda büyük ilgi görmektedir. Avrupa Komisyonu (European Commission) tarafından başlatılan Access City Award (Erişilebilir Kent Ödülü- EKÖ), kentlerde erişilebilirliğin teşvik edilmesinde önemli bir rol oynamıştır. EKÖ, kentsel planlama ve kalkınma süreçlerinde erişilebilirlik ve kapsayıcılığa öncelik veren ve böylece daha kapsayıcı bir toplumu teşvik eden kentleri ödüllendirmektedir (Hristov, 2023). Bu ödül, erişilebilir turizm ilkeleriyle uyumlu olarak, farklı nüfusların ihtiyaçlarına cevap veren kapsayıcı alanlar yaratmanın önemini vurgulamaktadır.

Seçim süreci iki aşamalı olarak yapılandırılmıştır: İlk aşamada, her ülkede ulusal düzeyde bir ön değerlendirme gerçekleştirilmekte; bu kapsamda ulusal jüriler en fazla iki kenti kısa listeye almaktadır. İkinci aşamada ise, Avrupa düzeyindeki jüri, bu ön elemeyi geçen adaylar arasından ödül kazanan kentleri belirlemektedir. Değerlendirme sürecinde, aday kentlerin erişilebilirlik alanında hayata geçirdiği ve geleceğe yönelik olarak planladığı çalışmalar dikkate alınmaktadır. Bu değerlendirme dört temel başlık altında yürütülmektedir:

- Yapılaşmış çevre ve kamusal alanlar;
- Ulaşım sistemleri ve ilişkili altyapılar;
- Bilgi ve iletişim (özellikle yeni teknolojiler dahil olmak üzere);
- Kamusal tesisler ile hizmetlerin erişilebilirliği.

Ayrıca, ‘özel mansiyon’ kategorisi kapsamında, konut alanlarında erişilebilirliğe verilen örnek teşkil edici önem de ayrı bir değerlendirme ölçütü olarak ele alınmaktadır. (URL1)

Evrensel tasarım ilkelerinin entegrasyonu ve EKÖ gibi tanınırlık, tarihi kentsel alanların sürdürülebilirliğini sağlamak için çok önemlidir. Destinasyonlar, bu kriterleri sentezleyerek

erişilebilirliklerini artırabilir ve daha geniş bir ziyaretçi kitlesine hitap edebilir (Diken & Onur, 2022). Erişilebilirlik standartlarının bu şekilde entegre edilmesi yalnızca engelli bireylere fayda sağlamakla kalmaz, aynı zamanda tüm ziyaretçiler için genel turizm altyapısını da geliştirir. Dahası, erişilebilir turizm ve EKÖ arasındaki ilişki, kentsel gelişim ve akıllı kent girişimlerinin daha geniş bağlamına uzanmaktadır. EKÖ, erişilebilirliği iyileştirmek için yenilikçi ve sürdürülebilir uygulamaları başarıyla hayata geçiren kentleri sergilemek için bir platform görevi görmektedir (Fernández-Díaz, Jambrino-Maldonado, Iglesias-Sánchez & Pedrosa, 2022).

Turistik alanlarda erişilebilirliğin iyileştirilmesi, turizm sektöründeki rekabet güçlerini artırmak için birçok ülke için bir öncelik haline gelmiştir. EKÖ sayesinde gelişen erişilebilir turizm, turizm destinasyonlarında erişilebilir ortamlar yaratmanın ekonomik faydalarının da altını çizmektedir. Araştırmalar, EKÖ tarafından tanınanlar gibi erişilebilirliği iyileştirilmiş kentlerin turizmle ilgili harcamalarda, konaklama rezervasyonlarında ve genel ekonomik kalkınmada büyüme yaşayabileceğini göstermektedir (Qiao & Mao, 2021).

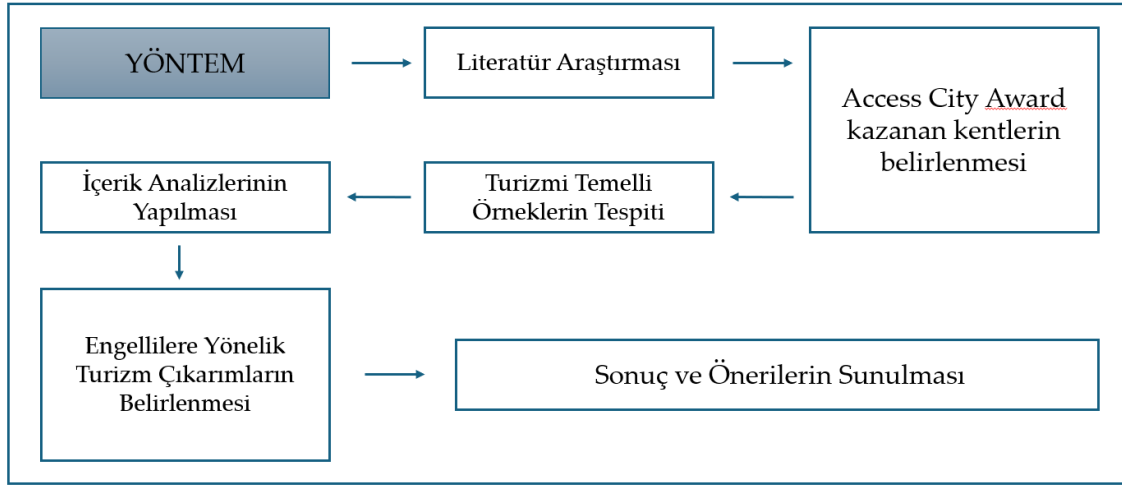
Engelsiz ya da erişilebilir kentler, kentte yaşayan tüm bireylerin gereksinimlerini karşılamaya yönelik bir anlayışı ifade etmekle birlikte, özellikle engellilerin karşılaştıkları sorunlara yönelik alternatif bir çözüm önerisi olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, engelsiz veya erişilebilir kent, ‘makul uyumlaştırma ve evrensel tasarım ilkeleri doğrultusunda kentsel mekânların ve hizmetlerin başta engelliler olmak üzere diğer dezavantajlı gruplar ve tüm bireyler tarafından kullanılabilir hale getirilmesi’ anlamına gelmektedir (Gümüş, 2015: 15). Engelsiz kent, “herkes için bağımsız, güvenli ve konforlu bir şekilde erişilebilen mekânlar ile hizmetlere sahip olan kent” olarak tanımlanmaktadır (Odabaş-Uslu & Güneş, 2017).

Hak ve özgürlükler açısından değerlendirildiğinde, engelsiz kent, orada yaşayan ya da ziyaret eden bireylerin kent haklarını özgürce kullanabildikleri bir mekân olarak öne çıkmaktadır. Bu tanımlardan hareketle, engelliler açısından engelsiz kent kavramının iki temel boyutu bulunduğu söylenebilir. İlk boyut, erişilebilirliğin bir hak olarak kullanılabilmesi, ikinci boyut ise kentsel mekânların, yapıları çevrenin, kaynakların ve hizmetlerin erişilebilir bir şekilde tasarlanması ve düzenlenmesidir.

Sonuç olarak, Erişilebilir Turizm ve EKÖ (Erişilebilir Kent Ödülü) arasındaki ilişki simbiyotiktir; her iki girişim de tüm bireyler için erişilebilir ortamlar yaratmada kapsayıcılık, sürdürülebilirlik ve yeniliğin önemini vurgulamaktadır. Evrensel tasarım ilkelerine uyum sağlayarak, erişilebilirlik kriterlerini entegre ederek ve sosyal içermeyi teşvik ederek, kentler yalnızca farklı ihtiyaçları olan bireyler için turizm deneyimini geliştirmekle kalmaz, aynı zamanda ekonomik büyümeyi teşvik edebilir ve daha kapsayıcı bir toplumu teşvik edebilir. Böyle bir ödül, kentlerin birbirlerinden ilham almasına ve sahadaki iyi uygulama örneklerini paylaşmasına olanak tanımaktadır. Dahası, ödülün günümüzdeki önemi, yeni erişilebilirlik girişimlerine ilham vermenin yanı sıra, akademik dünyada yararlı bir kaynak olması gerçeğiyle tamamlanmaktadır.

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu araştırma, nitel yöntem kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Nitel yöntem, "mülakat, gözlem ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin uygulandığı bir araştırma türü" olarak tanımlanmaktadır (Gürbüz & Şahin, 2018).



Görsel 1. Yöntem Şeması

Bu çalışmada, 2011'den 2024'e kadar Access City Award kazanan kentler içerisinde erişilebilir turizmi temel bir öncelik olarak vurgulayan örnekleri tespit edebilmek amacıyla içerik analizi yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. İçerik analizi araştırmacılara, karmaşık konuları anlamalarına ve derinlemesine incelemelerine olanak tanır. Metinlerin detaylı incelenmesi ve analiz edilmesi yoluyla, araştırmacılar belirli bir konu hakkında kapsamlı ve sistematik bir anlayış geliştirebilirler. Araştırma sürecinde, ödül kazanan kentleri analiz etmek amacıyla doküman analizi yapılmıştır. Aşamalar Görsel 1'de şematik olarak anlatılmıştır. Nitel araştırmalarda, gözlem, görüşme ve doküman incelemesi etkin veri toplama yöntemleri olarak kabul edilmektedir (Creswell, 2013). Doküman incelemesi, nitel araştırmalarda yazılı ve görsel materyallerin incelenmesini ve bu materyallerin araştırılan konu veya olayla ilgili bilgiler içermesini sağlayan bir tekniktir (Gürbüz & Şahin, 2018; Yıldırım & Şimşek, 2016).

Bu araştırma kapsamında, Access City Award kazanan kentler ile ilgili rapor ve broşürleri web sitesinde barındıran 'European Commission'un yayınlarına önem verilmiştir. Sitede 'Publications catalogue & documents database' kısmından arama yapılarak Access City Award- Related documents' da yer alan belgeler arşivlenmiştir. 2011-2024 yıllarında Access City Award kazanan ve her yıl raporlanan belgeler derlenmiş ve araştırma hedeflerine ulaşmak için ilgili kaynakların kapsamlı bir incelemesi yapılmıştır. Bu belgeler içerisinde erişilebilir turizmi temel bir öncelik olarak vurgulayan kentlere özel olarak odaklanılmıştır. Bu çalışmada, '2011'den 2024'e kadar Access City Award kazanan kentler içerisinde erişilebilir turizmi temel bir öncelik olarak vurgulayan örnekleri' tespit edebilmek amacıyla içerik analizi yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. İçerik analizi araştırmacılara, karmaşık konuları anlamalarına ve derinlemesine incelemelerine olanak tanır. Metinlerin detaylı incelenmesi ve analiz edilmesi yoluyla, araştırmacılar belirli bir konu hakkında kapsamlı ve sistematik bir anlayış geliştirebilirler. Araştırma sürecinde, ödül kazanan kentleri analiz etmek amacıyla doküman analizi yapılmıştır. Nitel araştırmalarda, gözlem, görüşme ve doküman incelemesi etkin veri toplama yöntemleri olarak kabul edilmektedir (Creswell, 2013). Doküman incelemesi, nitel araştırmalarda yazılı ve görsel materyallerin incelenmesini ve bu materyallerin araştırılan konu veya olayla ilgili bilgiler içermesini sağlayan bir tekniktir (Gürbüz & Şahin, 2018; Yıldırım & Şimşek, 2016).

Bu araştırma kapsamında, Access City Award kazanan kentler ile ilgili rapor ve broşürleri web sitesinde barındıran ‘European Commission’un yayınlarına önem verilmiştir. Sitede ‘Publications catalogue & documents database’ kısmından aratma yapılarak Access City Award - Related documents’ da yer alan belgeler arşivlenmiştir. 2011-2024 yıllarında Access City Award kazanan ve her yıl raporlanan belgeler derlenmiş ve araştırma hedeflerine ulaşmak için ilgili kaynakların kapsamlı bir incelemesi yapılmıştır. Bu belgeler içerisinde erişilebilir turizmi temel bir öncelik olarak vurgulayan kentlere özel olarak odaklanılmıştır. Bu kapsamda ödül alan kentler Tablo 1’de belirtilmiştir.

Tablo 1: Erişilebilir Kent Ödülü (Access City Award) Alan Kentler.

Ülke	Kent	Ödül aldığı yıl
Finlandiya	Turku	2011
Polonya	Krakow	2012
İspanya	Pamplona	2013
Slovenya	Ljubljana	2015
İspanya	Arona	2015
Birleşik Krallık	Chester	2017
İspanya	Lugo	2017
Portekiz	Funchal	2017
Danimarka	Viborg	2018
İtalya	Monteverde	2019
Yunanistan	Hanya	2020
Almanya	Bremerhaven	2021
İtalya	Florens	2021
İspanya	Palma	2022
İspanya	Córdoba	2023
İspanya	Mérida	2023

Birincil araştırma görevi, özellikle engelli bireylere yönelik hizmet ve tesislere odaklanarak, turizmi herkes için erişilebilir kılma konusundaki örnek uygulamaları belirlemek ve vurgulamaktır. Çalışmada ayrıca, yalnızca fiziksel anlamda değil, aynı zamanda dijital ve duyuusal deneyimler açısından da erişilebilirliği geliştirmeye yönelik farklı yaklaşımlar incelenmiştir. Turizmin nasıl daha kapsayıcı hale getirilebileceğini daha iyi anlamak için alternatif hizmet modelleri araştırılmıştır.

BULGULAR

2011’den 2024’e kadar Erişilebilir Kent Ödülü’nü kazanan turizm odaklı kentlerin (16 örnek) gerçekleştirdiği çeşitli çalışmalar aşağıdaki gibidir.

Turku (Finlandiya) 2011 yılında en beğenilen üç ikincilik arasında yer almıştır. Turku’da Ekvalla Erişilebilir Plajı erişilebilirlik konusundaki ‘yeniliği’ ifade etmektedir. Plaj, hareket kabiliyeti kısıtlı, görme ve işitme engelli kişilerin erişilebilirliğini sağlamaktadır. Plajdaki diğer özellikler arasında, deniz kıyısına kadar uzanan beton rampa ve görme engelliler için farklı yerlerde üç farklı ses sinyali bulunmaktadır (European Commission, 2011).

Krakow (Polonya) 2012 yılında ikincilik ödülü almıştır. Polonya’nın Krakow kenti her yıl yedi milyon turisti kendine çekmektedir. Krakow erişilebilir mirasın zorluklarına göğüs gererek erişilebilir turizm projesini geliştirmiştir. 2008 yılında başlatılan bu proje, binlerce engellinin kentin eşsiz mirasının büyük bir kısmının tadını çıkarmasını sağlamıştır. En dikkat çekici olanı, görme engelliler için ünlü yerel binaların 12 mimari modelini içeren Kraliyet Yolu rotasıdır. Bu rotayı çeşitli dillerde tanımlamak için sesli metin ve GPS koordinatları oluşturulmuş ve 2010 yılında yaklaşık 80.000 turist bu girişimden yararlanmıştır. Binaların maketlerinin yer aldığı başka turistik rotalar da planlanmıştır. Kent görme engelliler için Eski

Kent'in bir haritasını ve erişilebilir restoranlar için 'Krakow on the Fork' rehberini sunmaktadır. Ulusal Müze, erişilebilir turizm projesini benimseyerek engelliler için yüksek eğitimli rehberler sağlamakta ve görme engelliler için bir dizi Braille kitap ve işaret sunmaktadır (European Commission, 2012).

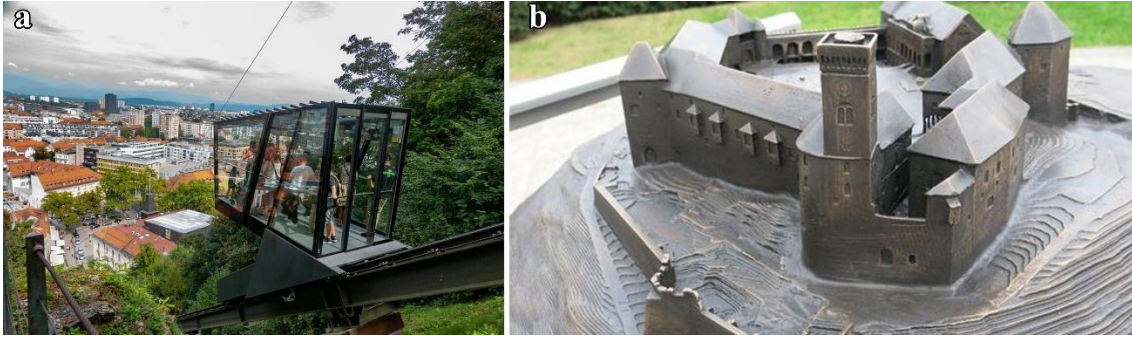
Pamplona (İspanya) 2013 yılında yapılı çevre ve kamusal alanlar için özel mansiyon ödülü almıştır. Müstahkem Mevki ve Kale'nin rehabilitasyonu projesi, antik surların, Citadel'in ve tarihi kentin diğer unsurlarının restorasyonunu kapsamaktadır. Buna kenti çevreleyen surlar boyunca 5 km'lik bir yolun restorasyonu da dahildir. Kentin tarihi bölgesindeki erişilebilirlik, tüm ziyaretçilere surları ve eski binaları gezme ve nehir kenarında yürüyüş yapma imkânı sunmaktadır. Bu bağlamda, tüm ziyaretçiler için yenilikçi köprüler ve asansörler, aydınlatma sistemleri, erişilebilir sinyaller ve interaktif bilgi panelleri sağlanmıştır (Görsel 2). Buna ek olarak, yaşlılar için tasarlanmış oyun alanları ve fitness parkları, tüm erişilebilirlik kriterlerini karşılayacak şekilde düzenlenmiştir. Pamplona, erişilebilirlik standartlarını karşılayan yollar ve yürüyüş yolları inşa ederek surlarda tamamen erişilebilir bir tur güzergahı oluşturmuştur (Görsel 2). Ayrıca tarihi açıklayan erişilebilir bilgi panelleri de yerleştirilmiştir. Tüm erişim iyileştirmeleri mimari mirasa saygı gösterecek şekilde tasarlanmış ve Ulusal Mirası Koruma Örgütü'nün izni ve gözetimi altında gerçekleştirilmiştir (European Commission, 2013).



Görsel 2. a) Engelleri Aşmak İçin Tasarlanan Asansör, b) Kaleye Kolay Erişim Rotası (Ayuntamiento De Pamplona, 2010)

Slovenya'nın başkenti Ljubljana, kent erişilebilirliğini iyileştirme ve engelleri kaldırma konusundaki uzun yıllara dayanan kararlılığı nedeniyle 2015 yılında ödüllerde üçüncülük kazanmıştır (2023 yılında da üçüncülük kazanmıştır). 2007 yılından beri motorlu trafiğe kapalı olan kent merkezi, daha erişilebilir hale getirilmesi amacıyla düşük geçişler ve dokunsal yollar eklenerek ve granit parke taşları arasındaki boşluklar doldurularak düzenlenmiştir. Engelli bireyler ve yaşlılar başta olmak üzere herkesin yararlanabileceği ücretsiz elektrikli araç hizmeti sunulmaktadır. Ljubljana'nın en çok ziyaret edilen turistik yerlerinden biri olan kaleye erişim, bir funiküler demiryolu ve rampa ile donatılmış bir turist treni aracılığıyla sağlanmaktadır. Ayrıca görme engelliler için kalenin dokunsal bir modeli de bulunmaktadır (Görsel 3). Nehirdeki tekneler tekerlekli sandalye kullanıcıları için erişilebilir olup, Butchers' Bridge (Ljubljana's 'love bridge') üzerinden geçiş sağlanmaktadır. Ljubljana'nın turizm web

sitesi, erişilebilir turistik tesislerle ilgili detaylı bilgiler sunarken, turizm danışma ofisleri de hareket kısıtlılığı yaşayan bireyler için erişilebilir olup özel turlar düzenlemektedir (European Commission, 2015).



Görsel 3. a) Füniküler Demiryolu, b) Kalenin Dokunsal Modeli (European Commission, 2015)

Arona, İspanya'nın Kanarya Adaları'ndaki Tenerife'nin güney kesiminde yer almaktadır. 1960'lardan bu yana engelli turistler için önemli bir destinasyon olan Arona, 2015 yılında Kamu Tesisleri ve Hizmetleri için Özel Mansiyon kazanmış, erişilebilir turizm konusundaki iyi çalışmalarından ötürü takdir edilmiştir. Erişilebilir turizm taahhüdü, üç temel unsura dayanmaktadır: turizm ve diğer hizmetlerin sunumunda farkındalık ve anlayış yaratmak, erişilebilirlik sorunlarına uygun teknik çözümler geliştirmek ve gelecekteki gelişmeleri planlamak için sosyal ve politik düzeyde stratejik bir yaklaşım benimsemek. Arona'daki Playa de Las Vistas, dünyadaki en iyi erişilebilir plajlardan biri olarak kabul edilmekte ve yılın her günü ücretsiz olarak hizmet vermektedir. Cankurtaranlardan oluşan bir ekip, su sandalyesi yardımıyla denize girerken yardımcı olmaktadır (Görsel 4). 2003 yılında geliştirilen erişilebilirlik planı, Las Vistas plajının erişilebilirliğini iyileştirmeyi ve yedi kilometrelik erişilebilir bir gezinti yolu oluşturmayı amaçlamaktadır. Turizm sektöründeki diğer erişim olanakları arasında balina izleme gezileri ve fiziksel, işitme ve görme engelli kişiler için uyarlanmış etkinlikler bulunmaktadır. Arona, bu alandaki başarısını kapsamlı planlama ve engelli bireylerin çözüm süreçlerine sistematik katılımına dayandırmaktadır. Turizm ofisleri erişilebilir olup, Braille ve dokunsal haritalar, uyarlanmış dijital bilgi noktaları ve işaret dili tercümesi gibi olanaklar sunmaktadır. Ayrıca, üç dilde hazırlanan 'Engelsiz Arona' rehberi erişilebilirlik konusunda bilgi sağlamakta, hareket kısıtlılığı olan kişilerin eğlence ve alışveriş yapabilmesi için Avenue of the Americas gibi düzenlenmiş caddeleri göstermektedir (European Commission, 2015).



Görsel 4. Plaj Tekerlekli Sandalyesi (Muldoon, 2018)

2017 Erişilebilir Kent Ödülü'nü kazanan Chester (Birleşik Krallık), tarihi mekânlara erişim konusundaki hassasiyet ve özeniyle dikkat çekmektedir. Antik Kent Surları'na erişim, rampalar ve düz yollar aracılığıyla sağlanmış olup, toplamda 11 noktada erişim imkânı bulunmaktadır. Mirasın korunması gerektiğinden dolayı tam erişimin mümkün olmadığı alanlardaysa engelliler için hissedilebilir kaldırım ve ilave korkuluklar gibi iyileştirmeler yapılmıştır. Yükseltilmiş Sıraların (elevated Rows) tüm bölümleri rampalar, düz yollar, asansörler ve yürüyen merdivenlerle erişilebilir hale getirilmiştir. Bu erişim noktaları, kentin dört bir yanındaki panolarda ve kent merkezi erişim broşüründe geniş bir şekilde duyurulmaktadır. Ayrıca, özel tesislere ihtiyaç duyan engellilerin kenti daha uzun süre keyifle ziyaret edebilmeleri için dört adet Yer Değiştirme ünitesi (Changing Places units) sağlanmıştır. Bu üniteler, standart erişilebilir tuvaletlerden daha büyük olup, yük asansörü, yüksekliği ayarlanabilir alt değiştirme yatağı, lavabo ve duş gibi ekipmanlarla donatılmıştır (European Commission, 2017).

Kuzey Batı İspanya'da yer alan ve Galiçya'nın en eski Roma şehri olan Lugo, 2017 yılında Akıllı Kent olarak Özel Mansiyon ile ödüllendirilmiştir. Lugo, tarihi Roma dönemine kadar uzanan ve 2000 yılında Dünya Mirası olarak ilan edilen tamamlanmış Roma Duvarı ile tanınmaktadır. Lugo'nun belediye web sitesi, görme engelliler için ReadSpeaker ile metinden konuşmaya erişim sağlamak ve işitme engelliler için Posta Kutusu aracılığıyla işaret dili tercümanı desteği sunmaktadır. Erişilebilir turizm merkezi olarak Lugo hakkında bilgiler içeren çevrimiçi erişilebilirlik rehberi yılda 200.000'den fazla ziyaretçi çekmektedir. Kent, turist tabelaları, erişilebilir haritalar (Braille plakaları dahil) ve işitme engelliler için altyazılı videolar sağlamaktadır. Görme engelli bireyler için özel haritalar ve tarihi eserlerin kabartmalı gösterimleri bulunmaktadır. Ayrıca, otizm spektrumundaki bireylere yardımcı olmak amacıyla piktogramlarla bilgi sağlanmaktadır (European Commission, 2017).

Portekiz'in Funchal kenti, zorlu coğrafi koşullarda erişilebilirlik konusundaki kararlılığı nedeniyle 2017 yılında Özel Mansiyon ödülüne layık görülmüştür. Praia Formosa, görme engelli bireylerin ihtiyaçlarına özel olarak uyarlanmış Portekiz'deki ilk plajdır. Görme engelli kişilerin bağımsız ve güvenli bir şekilde yüzmelerini sağlayan Audioplage adlı bir cihaz bulunmaktadır. Ponta Gorda Yüzme Kompleksi ise 2010 yılından bu yana 'Erişilebilir plaj, herkes için plaj' ödülünü düzenli olarak kazanmakta ve yüzme havuzunda hidrolik sandalye, erişilebilir tuvaletler, soyunma odaları, restoranlar gibi olanaklar sunmaktadır. Ayrıca hasır ve ahşaptan yapılmış, iki görevli tarafından kontrol edilen iki kişilik yapıdaki Madeira adasının ünlü sepet arabalarının engellilerin kullanımına uygun hale getirilmesi için de bir plan bulunmaktadır (Görsel 5). Turizm web sitesinde, kentteki erişilebilir rotalar, uygun konaklama ve diğer tesislerin nerede olduğu hakkında bilgi içeren erişilebilir turizme ayrılmış bir alan bulunmaktadır (European Commission, 2017).



Görsel 5. Madeira Adasının Ünlü Sepet Arabaları (European Commission, 2017)

Danimarka'nın en eski kentlerinden biri olan ve M.Ö. 900 yılına kadar uzanan tarihiyle tanınan Viborg, 'Tarihi Bir Ortamda Erişilebilirlik' dalında, 2018 yılında, Özel Mansiyon ödülüne layık görülmüştür. Viborg, iki gölün üzerindeki yamaçlarda yer almakta ve dik sokaklar, dar patikalar ve arnavut kaldırımları gibi fiziksel engellerle karakterize edilmektedir. Bu ödül, kentin tarihi ve topografik zorluklarına rağmen erişilebilirliği iyileştirme konusundaki çabalarını takdir etmektedir. 2010-2016 yılları arasında Belediye ve dört Danimarka Vakfı tarafından geliştirilen 'Tarihi bir kent merkezinde erişilebilirlik- Viborg'daki kültürel mirası geliştirmenin yeni yolları' projesi, fiziksel engelleri ortadan kaldırmak ve iletişimi geliştirmek için yenilikçi çözümler bulmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda, kentin tarihi mirasının özgünlüğüne zarar vermeden herkes tarafından erişilebilir olmasını sağlamak için yeni düz kaldırımlar, rampalar ve hissedilebilir kılavuz şeritler gibi çözümler uygulanmıştır (Görsel 6). Nytorv Meydanı gibi kamusal alanlar, dinlenme platformları ve yeni rampalar eklenerek erişilebilir hale getirilmiştir. Viborg'daki erişilebilirlik girişimleri, modern iletişim teknolojileriyle desteklenmiştir. Görme engelli bireylerin kenti daha iyi kavrayabilmeleri için üç boyutlu bir kent modeli geliştirilmiş ve bilgiler hem metin hem de Braille alfabesiyle sağlanmıştır. Spot Viborg adlı uygulama, ziyaretçilere tarihi kentlerdeki güzergahlar boyunca rehberlik etmekte ve GPS takibi, ses ve görüntü kullanarak erişilebilir tuvalet ve park yerleri gibi bilgileri sunmaktadır (European Commission, 2018).



Görsel 6. a) Üç Boyutlu Dokunsal Kent Modeli, b) Tarihi Bağlamı Kaybetmeden Kolay Erişim Sağlayan Yollar (European Commission, 2018)

2019 yılında Özel Ödül alan Monteverde (İtalya), Avrupa Bölgesel Kalkınma Fonları kullanılarak gerçekleştirilen 'Erişilebilir Bir Kent' altyapı projesiyle dikkat çekmektedir.

Konsey, 2014 yılında başlattığı proje ile bölgenin kültürel, tarihi ve dini mirasını evrensel erişilebilirlik ve keyifli kullanım açısından iyileştirmeyi hedeflemiştir. Projede öncelik, Monteverde çevresindeki kültürel miras alanlarındaki erişilebilirlik engellerinin kaldırılmasıdır (Görsel 7). Proje kapsamında, orta çağ sokakları boyunca uzanan 4,5 kilometrelik bir rota oluşturulmuş ve bu rota kaleye kadar genişletilmiştir. Rotada, görme ve işitme engelli bireylere yönelik sesli rehberler, İtalyan işaret dili rehberleri, dokunsal rehber şeritler ve haritalar bulunmaktadır. Ayrıca, rota üzerinde yürüyemeyecek ziyaretçiler için elektrikli tekerlekli sandalye hizmeti de sağlanmaktadır. Ayrıca, doğuya ve batıya uzanan rota, görme engelliler için Via Crucis adı verilen dini bir yolla küçük bir kiliseye bağlanmaktadır. Özel konaklama tesisleri de projenin bir parçası olarak inşa edilmekte olup, bu tesis 34 erişilebilir yatak odası, yemek ve eğlence imkanları sunacaktır. Projenin kalitesi ve kullanılabilirliği, engelli örgütleri ve diğer ilgili kurumların temsilcilerinden oluşan bir komisyon tarafından düzenli olarak izlenmekte ve değerlendirilmektedir (European Commission, 2019).



Görsel 7. a) Dokunsal Rehber Yolları Tarihi Merkezden Geçiyor, b) Her Yıl Düzenlenen ‘Erişilebilir Kasaba’ Etkinliklerinden Biri, c) Kırsal Kesimde Erişilebilir Yol (European Commission, 2019)

Hanya (Yunanistan), 2020 yılında erişilebilir park yeri sağlamak için BT kullanımı konusunda Özel Mansiyon ödülü almıştır. Hanya, engelli kişilerin şehrin plajlarından denize tam ve kolay erişimini sağlayan beş SEATRAC platformu işletmektedir (Görsel 8). Ayrıca Hanya, şehrin interaktif bir sanal turunu da işletmektedir. Hanya’nın stratejik hedefi, kent genelinde engelliler ve yaşlılar için erişilebilirliği sürekli iyileştirmektir. Kentin web sitesi ve mobil uygulamaları engelli bireyler tarafından tasarlanmış olup, bir dizi erişilebilir işlem ve çevrimiçi hizmet sunmaktadır. Bu girişimler, Stratejik Hareketlilik Planı (SVAK) kapsamında değerlendirilmektedir. Hareketlilik Planı, güncel veriler ve sonuçlar kullanılarak her altı ayda bir izlenmekte ve değerlendirilmektedir. Hem kent sakinleri hem de engelli ziyaretçilerle yapılan anketler, kentin kamusal alanlarının ve turistik mekânlarının erişilebilirliğinden yüksek düzeyde memnuniyet duyulduğunu ortaya koymaktadır (European Commission, 2020).



Görsel 8. a) SEATRAC Platformları, b) Erişilebilir Deniz Kenarı Yürüyüş Yolu (European Commission, 2020)

Bremerhaven (Almanya), 2021 yılında İkincilik Ödülü almıştır. Bremerhaven engelsiz turizmin önemli bir merkezi olarak öne çıkmaktadır. Kent, özellikle Harbour Worlds bölgesi, Alman Denizcilik Müzesi, Bremerhaven Hayvanat Bahçesi, İklim Evi ve Alman Göç Merkezi gibi birçok erişilebilir cazibe merkezine ev sahipliği yapmaktadır. Bu turistik noktalar, engelli bireylerin rahatça ziyaret edebilmesi için özel olarak tasarlanmış altyapıya sahiptir. Bremerhaven'deki plajlar, erişilebilir rampalar ve özel olarak tasarlanmış 'plaj sepetleri' ile donatılmıştır (Görsel 9). Bu sepetler, tekerlekli sandalye kullanıcıları için mahremiyet ve konfor sağlamakta ve plajların erişilebilirliğini artırmaktadır (European Commission, 2021).



Görsel 9. Erişilebilir Plaj Sepetleri (European Commission, 2021)

Florens, İtalya'nın kültürel mirasını erişilebilir hale getirme konusundaki çabalarıyla öne çıkmaktadır. Bu nedenle de 2021 yılında Özel Mansiyon Ödülü almıştır. Kent, zengin kültürel mirasını geniş bir kitleye ulaştırmak için önemli adımlar atmıştır. Turist bilgilendirme merkezi, ücretsiz tekerlekli sandalye, beş dilde sesli rehber ve uluslararası işaret dilinde bilgi sunarak erişilebilirliği artırmaktadır. Ayrıca, Passepartour adlı araç seti sayesinde, ziyaretçilere Floransa'nın tarihi merkezindeki rotaları ve erişilebilir kültürel noktaları keşfetme imkânı sağlanmıştır. Bu noktalar arasında Santa Maria del Fiore Katedrali, Santa Maria Novella Kilisesi ve Boboli Bahçeleri yer almaktadır. Floransa'nın ünlü müzeleri ve sanat galerileri de engelliler için erişilebilir hale getirilmiştir, çoğu müze artık rampalar veya asansörler aracılığıyla ziyaret edilebilir durumdadır. İtalyan Görme Engelliler Birliği ile iş birliği yapılarak, dokunma, koku, mekân ve sesi birleştiren çok duyulu ziyaretçi rotaları da geliştirilmiştir. Floransa'nın bu çabaları, tarihi kentlerin erişilebilirlik zorluklarını aşma ve

yapılı çevrelerini engellilere uygun hale getirme konusundaki potansiyelini göstermektedir (European Commission, 2021).

Palma, İspanya'nın Balear Adaları'nın başkenti olarak 2022 yılında Özel Mansiyon Ödülü almıştır. Kent, mağazaları, plajları, yemekleri ve mükemmel iklimiyle tanınmaktadır. Palma, kamusal alanları, özellikle plajlar, parklar, oyun alanları ve meydanlar gibi alanları erişilebilir hale getirmek için çeşitli inisiyatifler geliştirmiştir. Palma Belediyesi, evrensel erişilebilirlik ve sürdürülebilir kentsel hareketlilik planlarıyla kapsayıcı tasarım konusundaki kararlılığını ortaya koymuştur. Palma, beş erişilebilir plajda engelli bireyler için yardımcı yüzme imkânı sunarak plajlara erişimi kolaylaştırmıştır. Bu plajlar, özel iskelelerle, adaptasyonlu amfibi sandalyeler, gölgeli dinlenme platformları, cankurtaranlar ve engelli bireyler için özel olarak tasarlanmış banyo ve duş olanakları ile donatılmıştır. Bu hizmetler, Güvenli Turizm Sertifikası ile onaylanmıştır ve kullanıcı geri bildirimleri doğrultusunda sürekli olarak iyileştirilmektedir. Palma, Fundación Turismo Palma de Mallorca 365 tarafından geliştirilen Herkes için Palma projesi kapsamında, kentin etrafında kültürel, eğlence ve ticari cazibe merkezlerini kapsayan beş erişilebilir turizm rotası oluşturmuştur (European Commission, 2022).

Córdoba, İspanya'nın en büyük eski mahallesine ev sahipliği yapan ve dünya çapında UNESCO tarafından korunan dört sit alanına sahip tek kent olarak turistler arasında popüler bir destinasyondur. Cordoba 2023 yılında ikincilik ödülü almıştır. Özellikle Córdoba Cami-Katedrali yılda 2 milyon ziyaretçi çekmektedir. Kentin kültürel mirası ve turizm potansiyeli üzerindeki etkisi göz önünde bulundurularak, Kapsayıcılık ve Erişilebilirlik Delegasyonu tarafından yürütülen faaliyetler, ziyaret edenlerin erişilebilirlik deneyimini sürekli olarak iyileştirmeyi hedeflemektedir. Córdoba'nın kültürel programının önemli bir bileşeni Patios de Córdoba festivalidir. Festival süresince, tekerlekli sandalye kullanıcıları veya hareket kabiliyeti kısıtlı kişiler için ayrılmış park yerleri ve mobil rampalar gibi düzenlemeler yapılmaktadır. Ayrıca, Julio Romero de Torres Müzesi İspanya'da %100 erişilebilir olan ilk müze olup, işitme döngüsü ve radyofrekans sistemleri, duvara monte edilmiş dokunsal heykeller ve eserlerin 34 dilde ve İspanyol işaret dilinde sesli açıklamaları gibi özelliklerle donatılmıştır. Müzenin tarihi merkezden erişilebilir bir yola sahip olması da önemli bir avantajdır (European Commission, 2023).

Mérida, İspanya'nın zengin Roma tarihine sahip olduğu için 1993 yılında Miras Alanı ilan edilmiştir. Kent, tüm vatandaşların kültürel geçmişlerine, günümüz yaşamlarına ve geleceklerine erişimi teşvik etmeyi amaçlamakta ve herkes için erişilebilir bir kent olma yolunda sürekli çaba göstermektedir. Bu nedenle 2023 yılında Özel Mansiyon Ödülü almıştır. Mérida, evrensel erişilebilirliği teşvik etmek ve engelli bireyleri temsil eden kuruluşlarla iş birliğini güçlendirmek için aktif bir şekilde çalışmaktadır. Özellikle kültürel etkinliklerin ve tarihi mekânların daha erişilebilir hale getirilmesi amacıyla bilgi teknolojilerini (BİT) etkin bir biçimde kullanmaktadır. Mérida'nın büyüleyici tarihini daha fazla insanın deneyimleyebilmesi için kent, kalıntıları ve anıtları için erişilebilir interaktif paneller geliştirmiştir (Görsel 10). Ziyaretçiler, bu interaktif paneller aracılığıyla telefonlarını kullanarak kalıntılar hakkında görsel ve işitsel bilgiler edinebilirler. Roma Tiyatrosu'nda düzenlenen yıllık Taş ve Müzik Festivali, sınırlı işitme duyusuna sahip kişilerin müzik performanslarından keyif almalarını sağlamak için titreşimli çantalar gibi duysal erişilebilirlik araçları kullanmaktadır. Ayrıca Mérida Uluslararası Klasik Tiyatro Festivali, gösterileri daha erişilebilir hale getirmek ve

herkesin klasik tiyatrodan zevk almasını sağlamak amacıyla Plena inclusión, ONCE ve Audiosigno gibi kuruluşlarla iş birliği yapmaktadır. (European Commission, 2023)



Görsel 10. İnteraktif Paneller (European Commission, 2023)

TARTIŞMA VE SONUÇ

Erişilebilir Kent Ödülü, erişilebilirlik alanında başarılı uygulamaları sergilemek ve diğer kentlerin bu uygulamalardan ilham almasını sağlamak amacıyla verilen prestijli bir ödüdür. Erişilebilir turizm ve Erişilebilir Kent Ödülü arasındaki ilişki, yalnızca turizmi daha kapsayıcı hale getirmekle kalmayıp aynı zamanda ekonomik büyümeyi teşvik eden bir sinerji yaratmaktadır. Araştırmalar, EKÖ tarafından tanınan kentlerin erişilebilirlik konusundaki iyileştirmeleriyle turizmde kayda değer ekonomik faydalar sağladığını göstermektedir. Bu ilişki, özellikle kentlerin evrensel tasarım ilkelerine uyum sağlaması, erişilebilirlik kriterlerini entegre etmesi ve sosyal içermeyi teşvik etmesiyle güçlenmektedir.

Pratik Çıkarımlar

Erişilebilir Kent Ödülü, kentlerin birbirlerinden öğrenmesine ve iyi uygulama örneklerini paylaşmasına olanak tanımaktadır. Ayrıca, ödülün günümüzdeki önemi, yeni erişilebilirlik girişimlerine ilham vermesinin yanı sıra akademik dünyada da önemli bir kaynak olması gerçeğiyle desteklenmektedir. Erişilebilir turizm, bu kentlerde yalnızca engelli bireylerin değil, aynı zamanda yaşlılar ve geçici ya da kalıcı fiziksel sınırlamalara sahip bireyler için de daha uygun ve erişilebilir turistik destinasyonlar yaratılmasına yardımcı olmuştur.

Ancak erişilebilir turizmin yaygınlaştırılması, çeşitli zorluklarla karşı karşıyadır. Bu zorlukların üstesinden gelmek için zihniyet değişikliğine, güncel bilgilere erişimin sağlanmasına ve engelli ziyaretçilere yönelik etkili yönetim uygulamalarının hayata geçirilmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Erişilebilir turizmin yalnızca engelli bireyler için değil, aynı zamanda toplumun geneli için yararlı olduğu dikkate alındığında, bu tür girişimlerin daha geniş bir şekilde benimsenmesi önem arz etmektedir.

Bu çalışmada, 2011'den 2024'e kadar Erişilebilir Kent Ödülü (EKÖ) kazanan turizm odaklı kentlerin gerçekleştirdiği çeşitli çalışmaların detaylı bir incelemesi sunulularak, bu çalışmaların kentlerin turizm sektörüne olan etkileri kapsamlı bir şekilde analiz edilmiş, engellilere yönelik uygulamalar Tablo 2'de kısaca belirtilmiştir.

Tablo 2: Ülkelere Göre Engellilere Yönelik Uygulamalar.

KENT	ÖZELLİKLER
Turku (Finlandiya) 2011	Erişilebilir plajlar, Deniz kıyısına kadar uzanan beton rampa, Görme engelliler için üç farklı ses sinyali,
Krakov (Polonya) 2012	Sesli metin ve GPS koordinatları, Engelliler için haritalar, rehberler ve erişilebilir restoranlar, Engelliler için yüksek eğitimli rehberler, Görme engelliler için Braille kitap ve işaretler,
Pamplona (İspanya) 2013	Yenilikçi köprüler ve asansörler, Aydınlatma sistemleri, Erişilebilir sinyaller ve interaktif bilgi panelleri,
Ljubljana (Slovenya) 2015	Düşük geçişler ve dokunsal yollar, Uygun zemin döşemeleri, Ücretsiz elektrikli araç hizmeti, Füniküler demiryolu ve rampa ile donatılmış turist treni, Tekerlekli sandalyeler için erişilebilir tekneler,
Arona, (İspanya) 2015	Erişilebilir plaj alanlarında su sandalyesi, Balina izleme gezileri ve fiziksel, işitme ve görme engelli kişiler için uyarlanmış etkinlikler, Erişilebilir turizm ofisleri, Braille ve dokunsal haritalar, uyarlanmış dijital bilgi noktaları ve işaret dili tercümesi gibi olanaklar,
Chester (Birleşik Krallık) 2017	Tarihi mekânlara sorunsuz erişim, Rampalar ve düz yollar asansörler ve yürüyen merdivenlerle, Hissedilebilir kaldırım ve ilave korkuluklar, yük asansörü, yüksekliği ayarlanabilir alt değiştirme yatağı, lavabo ve duş gibi ekipmanlarla, Görme engelliler için ReadSpeaker ile erişim sağlanan web sitesi,
Lugo (İspanya), 2017	Posta Kutusu aracılığıyla işaret dili tercümanı desteği, Görme engelli bireyler için özel haritalar ve tarihi eserlerin kabartmalı gösterimleri,
Funchal (Portekiz), 2017	Görme engelli kişilerin bağımsız ve güvenli yürüme, Hidrolik sandalye, erişilebilir tuvaletler, soyunma odaları, restoranlar gibi olanaklar,
Viborg (Danimarka), 2018	Yeni düz kaldırımlar, rampalar ve hissedilebilir kılavuz şeritleri, Kamusal alanlar, dinlenme platformları ve yeni rampalar, Üç boyutlu bir kent modeli ve hem metin hem de Braille alfabesiyle sağlanmış bilgiler,
Monteverde (İtalya), 2019	Erişilebilirlik engellerinin kaldırılması, Engelli bireylere yönelik sesli rehberler, İtalyan işaret dili rehberleri, dokunsal rehber şeritler ve haritalar,
Hanya (Yunanistan), 2020	Şehrin plajlarından denize tam ve kolay erişiminin sağlanması, Engelli bireyler tarafından Web sitesi ve mobil uygulamaların tasarlanması,
Bremerhaven (Almanya), 2021	Plajlar, erişilebilir rampalar ve özel olarak tasarlanmış ‘plaj sepetleri’
Florens (İtalya), 2021	Turist bilgilendirme merkezi, ücretsiz tekerlekli sandalye, beş dilde sesli rehber ve uluslararası işaret dilinde bilgilendirme, Rampalar veya asansörler aracılığıyla erişilebilir müzeler, Dokunma, koku, mekân ve sesi birleştiren çok duyulu ziyaretçi rotaları
Palma (İspanya), 2022	Engelli bireyler için yardımcı yüzme imkânı, Özel iskelelerle, adaptasyonlu amfibi sandalyeler, gölgeli dinlenme platformları, cankurtaranlar ve engelli bireyler için özel olarak tasarlanmış banyo ve duş olanakları,
Córdoba (İspanya), 2023	Hareket kabiliyeti kısıtlı kişiler için ayrılmış park yerleri ve mobil rampalar, İşitme döngüsü ve radyofrekans sistemleri, duvara monte edilmiş dokunsal heykeller ve eserlerin 34 dilde ve İspanyol işaret dilinde sesli açıklamaları,
Mérida (İspanya), 2023	Titreşimli çantalar gibi duyuusal erişilebilirlik araçları,

Teorik Çıkarımlar

Yapılan araştırmalar, EKÖ’nün diğer kentler için örnek teşkil ederek küresel olarak erişilebilir turizmin gelişmesine katkıda bulunduğunu ve turizmi daha kapsayıcı ve erişilebilir hale getirdiğini göstermiştir. İncelenen örneklerden çıkarımlar şu şekilde sıralanabilir:

Erişilebilir kentsel alanların geliştirilmesi: Turku, Krakow, Pamplona, Ljubljana gibi kentler, kentsel planlamalarında erişilebilirlik standartlarına öncelik vererek kentsel alanlarında

erişilebilirliği artırarak engelli bireyler için daha uygun yaşam alanları oluşturmuştur. Bu nedenle kentlerin, kentsel gelişimlerinde evrensel tasarım ilkelerine dayalı düzenlemeler yapmaları ve Access City gibi ödüllerin teşvik edici etkisini göz önünde bulundurmaları gerekmektedir.

Erişilebilir turistik alanların oluşturulması: Bremerhaven ve Floransa, turistik alanlarının fiziksel erişilebilirliğini artırarak, engelli ziyaretçiler için daha kapsayıcı destinasyonlar oluşturmuştur. Bu çalışmalar, tekerlekli sandalye rampaları, görme engelliler için sesli rehberler ve Braille tabelaları gibi çeşitli erişilebilirlik çözümlerini kapsamaktadır. Bu nedenle turistik destinasyonların, fiziksel erişilebilirliklerini artırarak, engelli turistlerin rahatça gezebileceği ortamlar oluşturması ve bu doğrultuda altyapı yatırımlarına öncelik verilmesi gerekmektedir.

Ulaşım ve hizmetlerde erişilebilirlik: Palma ve Gdynia, toplu taşıma araçlarını ve turizm hizmetlerini engelli bireyler için daha erişilebilir hale getirmiştir. Bu düzenlemeler, ulaşımın herkes için erişilebilir olmasını sağlayarak kentteki genel turizm deneyimini iyileştirmiştir. Bu nedenle turizm merkezlerinde toplu taşıma sistemlerinin erişilebilirliği sağlanmalı, özellikle yaşlı ve engelli bireylerin rahatça kullanabileceği araçlar ve altyapılar geliştirilmelidir.

Kültürel ve dijital erişilebilirlik: Floransa ve Hanya, kültürel alanlarda erişilebilirlik sağlayarak, müze ve tarihi alanların engelli bireyler tarafından da rahatlıkla ziyaret edilmesini sağlamıştır. Ayrıca, dijital erişilebilirlik çözümleri sunarak bilgilere erişimi kolaylaştırmışlardır. Bu nedenle kültürel miras alanlarının herkes için erişilebilir olması sağlanmalı ve dijital çözümlerle desteklenmelidir. Böylece, turizmin kapsayıcılığı artırılabilir.

Farkındalık ve eğitim çalışmaları: EKÖ kazanan kentlerin birçoğu, turizm sektöründe çalışan personelin engellilerle etkili iletişim kurabilmesi için eğitim programları geliştirmiştir. Bu programlar hem toplumsal farkındalığı artırmakta hem de engelli bireylere yönelik hizmetlerin kalitesini yükseltmektedir. Bundan dolayı turizm sektörü çalışanlarına yönelik erişilebilirlik ve engelli bireylerle etkili iletişim kurma eğitimleri yaygınlaştırılmalı ve sektörde farkındalık artırılmalıdır.

Sınırlılık ve Gelecek Çalışmalar İçin Öneriler

Bu çalışmanın bulguları, incelenen konuya ilişkin önemli sonuçlar ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra, araştırmanın sınırları ve elde edilen veriler doğrultusunda konu ile ilgili gelecekte yapılacak çalışmalara ışık tutabilecek birtakım önerilerde bulunmak mümkündür.

İlk olarak, bu araştırma belirli bir örneklem grubuyla sınırlandırılmıştır. Bunun en temel amacı, ödülü alan kentlerdeki uygulama örnekleri ile daha net bir çerçeveyi çizabilmektir. Bu nedenle, benzer çalışmaların farklı demografik özelliklere sahip daha geniş ve farklılık gösterecek alanlarda tekrarlanması, elde edilen sonuçların genellenebilirliğini ve belirli başlıklar altında toplanabilme özelliğini artırmaktadır. Aynı zamanda, farklı coğrafi bölgelerde de karşılaştırmalı araştırmalar yapılarak benzer ve farklı özellikler ortaya koyulabilir.

İkinci olarak, bu çalışma veri toplama araçları, nitel araştırma yöntemleri ve belirli yönleriyle sınırlı kalmaktadır. Nitel ve nicel yöntemlerin birlikte kullanıldığı karma araştırma yapılabilir bu şekilde konunun daha derinlemesine incelenmesini sağlayabilir. Bu bağlamda, ilerleyen

çalışmalarda odak grup görüşmeleri veya mülakatlar gibi nitel veri toplama yöntemlerinin de kullanılması çalışmayı daha kapsamlı kılacaktır.

Son olarak, çalışmada ortaya çıkan bazı değişkenlerin aracı ya da düzenleyici rollerine dair daha fazla ampirik kanıt elde edilmesi önem arz etmektedir. Bu bağlamda, gelecek araştırmalarda yapısal eşitlik modelleri gibi ileri düzey istatistiksel analiz yöntemlerinin kullanılması önerilebilir. Tüm bu önerilerin, konuyla ilgili literatürün zenginleşmesine katkı sağlayacağı ve uygulamada daha etkili politikaların geliştirilmesine olanak sağlayacaktır.

Sonuç olarak, Erişilebilir Kent Ödülü (Access City Award), kentsel erişilebilirlik alanındaki başarılı uygulamaları ödüllendirerek, evrensel tasarım ilkelerinin kent planlamasına entegre edilmesini güçlü bir şekilde teşvik etmektedir. Ödül, erişilebilirlik alanında yapılan iyileştirmelerin, yalnızca engelli bireylerin yaşam kalitesini artırmakla kalmayıp, tüm toplum için kapsayıcı ve sürdürülebilir kentsel alanların inşasına katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Erişilebilir turizm odaklı çalışmalar, bu kentlerde ekonomik kalkınmayı destekleyen ve sosyal içerme politikalarını derinleştiren somut faydalar sunmaktadır. EKÖ'nün model niteliği, diğer kentler için bir referans çerçevesi oluşturarak, küresel düzeyde erişilebilirlik ve kapsayıcılık standartlarının yaygınlaşmasını teşvik etmektedir. Bu bağlamda, ödülün kentsel erişilebilirlik ve turizm literatüründe ve pratik uygulamalarda önemli bir referans noktası haline gelmesi, daha adil, eşitlikçi ve kapsayıcı bir toplumsal yapı inşasına yönelik çabalara akademik ve uygulamalı düzeyde değerli katkılar sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Ayuntamiento de Pamplona. (2010). Actuaciones. <https://www.pamplona.es/sites/default/files/2019-01/Memoria%20de%20Proyectos%202010%202-5%20ok.pdf> (Erişim tarihi: 15 Mart 2024).
- Chen, S. (2023). Research on the requirements and functions of mobile applications for tourism among disabled individuals in China. *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, 2(1), 35–41. <https://doi.org/10.54254/2753-7048/21/20230043>
- Creswell, J. W. (2013). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (4th ed.). SAGE Publications.
- Diken, E., & Onur, A. (2022). Evaluating sustainable universal design accessibility criteria at historical urban sites. *Kent Akademisi*, 15(3), 1327–1340. <https://doi.org/10.35674/kent.1023525>
- Muldoon, E. (2018). Barcelona and accessibility: A wheelchair users dream. <https://www.barcelonaturisme.com/wv3/en/enjoy/73/barcelona-and-accessibility-a-wheelchair-users-dream-.html> (Erişim tarihi: 15 Mart 2024).
- European Commission. (2011). Access City: The European award for accessible cities. <https://data.europa.eu/doi/10.2838/34235> (Erişim tarihi: 10 Mart 2024).
- European Commission. (2012). Access City Award 2012: Rewarding and inspiring accessible cities across the EU. <https://data.europa.eu/doi/10.2838/634> (Erişim tarihi: 10 Mart 2024).
- European Commission. (2013). Access City Award 2013: Inspiring EU cities to become more accessible. <https://data.europa.eu/doi/10.2838/41147> (Erişim tarihi: 10 Mart 2024).

- European Commission. (2015). Access City Award 2015: Examples of best practice for making EU cities more accessible. <https://data.europa.eu/doi/10.2767/523207> (Erişim tarihi: 10 Mart 2024).
- European Commission. (2017). Access City Award 2017: Examples of best practice in making EU cities more accessible. <https://data.europa.eu/doi/10.2767/587342> (Erişim tarihi: 10 Mart 2024).
- European Commission. (2018). Access City Award 2018: Examples of best practice in making EU cities more accessible. <https://data.europa.eu/doi/10.2767/23017> (Erişim tarihi: 10 Mart 2024).
- European Commission. (2019). Access City Award 2019: Examples of best practice in making EU cities more accessible. <https://data.europa.eu/doi/10.2767/30203> (Erişim tarihi: 10 Mart 2024).
- European Commission. (2020). Access City Award 2020: Examples of best practice in making EU cities more accessible. <https://data.europa.eu/doi/10.2767/959272> (Erişim tarihi: 10 Mart 2024).
- European Commission. (2021). Access City Award 2021: Examples of best practice in making EU cities more accessible. <https://data.europa.eu/doi/10.2767/411493> (Erişim tarihi: 10 Mart 2024).
- European Commission. (2022). Access City Award 2022: Examples of best practices in making EU cities more accessible. <https://data.europa.eu/doi/10.2767/086> (Erişim tarihi: 10 Mart 2024).
- European Commission. (2023). Access City Award 2023: Examples of best practices in making EU cities more accessible. <https://data.europa.eu/doi/10.2767/197472> (Erişim tarihi: 10 Mart 2024).
- European Commission. (2026). Access City Award 2026: Examples of best practices in making EU cities more accessible. https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/policies/justice-and-fundamental-rights/disability/access-city-award_en#who-can-apply (Erişim tarihi: 10 Mart 2024).
- Fernández-Díaz, E., Jambrino-Maldonado, C., Iglesias-Sánchez, P., & Pedrosa, C. (2022). Digital accessibility of smart cities – Tourism for all and reducing inequalities: Tourism agenda 2030. *Tourism Review*, 78(2), 361–380. <https://doi.org/10.1108/tr-02-2022-0091>
- Gürbüz, S., & Şahin, F. (2018). Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri (5. baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Hristov, R. (2023). Making libraries accessible: The vision of Access City Award winners. *IFLA Journal*, 50(1), 7–15. <https://doi.org/10.1177/03400352231219671>
- Makuyana, T., & Nzo, Z. Y. (2022). Inclusive community development through events: Lessons from Casual Day with Persons with Disabilities event in South Africa. In *Festival and event tourism: Building resilience and promoting sustainability* (pp. 85–101). CABI.
- Matteis, F., Notaristefano, G., & Bianchi, P. (2021). Public–private partnership governance for accessible tourism in marine protected areas (MPAs). *Sustainability*, 13(15), 8455. <https://doi.org/10.3390/su13158455>
- McKercher, B., & Darcy, S. (2018). Re-conceptualizing barriers to travel by people with disabilities. *Tourism Management Perspectives*, 26, 59–66. <https://doi.org/10.1016/j.tmp.2018.01.003>
- Michopoulou, E., & Hilton, S. J. (2021). Accessibility to spa experiences. In *ICT tools and applications for accessible tourism* (pp. 146–168). IGI Global.

- Nigg, J. J., & Eichelberger, S. (2021). Sustainable product development for accessible tourism: Case studies demonstrating the need for stakeholder collaboration. *Sustainability*, 13(20), 11142. <https://doi.org/10.3390/su132011142>
- Qiao, C., & Mao, Y. (2021). Do city honors increase tourism economic growth? A quasi-natural experimental research study based on “civilized city” selection in China. *Sustainability*, 13(22), 12545. <https://doi.org/10.3390/su132212545>
- Qiao, G., Ding, L., Zhang, L., & Yan, H. (2021). Accessible tourism: A bibliometric review (2008–2020). *Tourism Review*, 77(3), 713–730. <https://doi.org/10.1108/tr-12-2020-0619>
- Sica, E., Sisto, R., Bianchi, P., & Cappelletti, G. (2020). Inclusivity and responsible tourism: Designing a trademark for a national park area. *Sustainability*, 13(1), 13. <https://doi.org/10.3390/su13010013>
- Stephenson, M. (2013). Accessible tourism: Concepts and issues. *Annals of Leisure Research*, 16(3), 270–274. <https://doi.org/10.1080/11745398.2013.788973>
- Werner, A. (2023). Key challenges facing the development of accessible tourism, using the example of Szczecin in Poland. *European Research Studies Journal*, 26(3), 680–689. <https://doi.org/10.35808/ersj/3241>
- Uslu, A. O., & Güneş, M. (2017). Engelsiz kentler – “Herkes için erişilebilir kentler”. *Uluslararası Peyzaj Mimarlığı Araştırmaları Dergisi (IJLAR)*, 1(2), 30–36.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (10. baskı). Seçkin Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

This study examines tourism-focused accessibility practices implemented by cities that received the Access City Award—a recognition granted annually by the European Commission for outstanding achievements in urban accessibility—during the period from 2011 to 2024. The article aims to evaluate accessible tourism through both its physical and digital dimensions and to investigate and analyze the successful initiatives undertaken by award-winning cities in this context.

The introduction emphasizes that the concept of accessible cities represents an inclusive approach that goes beyond people with disabilities to include all members of society. The discussion examines how this inclusive perspective is reflected in the tourism sector. While it is stated that accessibility should be considered as an urban right, structural and administrative arrangements are necessary for disadvantaged individuals to benefit from these rights.

In the conceptual and theoretical framework, the study presents the notion of accessible tourism as discussed in the literature, along with recent debates in the field. It emphasizes the need to eliminate structural, perceptual, and administrative barriers that limit the participation of persons with disabilities in tourism. The relationship between accessible tourism and key concepts such as universal design, social inclusion, and sustainable tourism is also examined. Furthermore, the study asserts that accessible tourism should be viewed not only as an ethical responsibility but also as a strategic approach that delivers significant economic benefits.

In the methodology section, a qualitative research design is adopted, specifically employing content analysis. The primary data sources consist of official documents published by the European Commission in the context of the Access City Award between 2011 and 2024. Cities that prominently highlight accessible tourism practices in their applications are analyzed in detail. Document analysis is employed as the main data collection technique, and a comparative evaluation is conducted across 16 selected cities in terms of their accessible tourism initiatives.

The findings section provides a detailed account of the practices implemented by each city. Notable examples include accessible beaches in Turku, audio-guided historical routes in Krakow, barrier-free tourism offices in Arona, integrated ramps in historical areas of Chester, and tactile city maps in Viborg. These practices contribute to enhancing both physical and digital accessibility, making tourist sites more inclusive and accessible to all.

In the conclusion and discussion section, the Access City Award is highlighted as a strategic instrument in promoting accessible tourism. The good practices implemented by award-winning cities serve as guiding examples for others, demonstrating that accessibility contributes significantly to both social inclusion and economic development. The study also underscores the need for a shift in mindset within the tourism sector, alongside increased staff training and awareness-raising efforts. By highlighting the symbiotic relationship between the concepts of accessible tourism and accessible cities, the article argues that addressing these two approaches in an integrated manner plays a pivotal role in creating more inclusive and sustainable urban environments.