IV. 25

# SANATIN RİTMİ

## IV. ULUSLARARASI SANAT SEMPOZYUMU

IV. INTERNATIONAL ART SYMPOSIUM

**Kocaeli Üniversitesi** — Kocaeli University

**Güzel Sanatlar Fakültesi** — Faculty of Fine Arts

# TAM METİN KİTABI

## BOOK of PROCEEDINGS

**sanatinritmi**.kocaeli.edu.tr

**12–16 MAYIS** | MAY 2025

**Onursal Başkan** | Honorary President

**Prof. Dr. Nuh Zafer Cantürk**

**Kocaeli Üniversitesi Rektörü**

Rector of Kocaeli University

**Başkan** | Chairman

**Prof. Süreyya Temel**

**Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı**

Dean of Faculty of Fine Arts

**Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakülteis**
**Sanatın Ritmi IV. Uluslararası Sanat Sempozyumu**
Kocaeli University Faculty of Fine Arts
Rythm of Art: 4th International Art Symposium

**YAYINCI | PUBLISHER**
Kocaeli Üniversitesi Vakfı Yayınları
Kocaeli University Foundation Publications

**ISBN**
**978-625-93913-0-4**

**Düzenleyen** | Organizer
**Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi**
Kocaeli University Faculty of Fine Arts

**Onursal Başkan** | Honorary President
**Prof. Dr. Nuh Zafer Cantürk**
Rektör / Rector

**Sempozyum Başkanı** | Symposium Chairman
**Prof. Süreyya Temel**
Dekan / Dean

**Editör** | Editor
**Doç. Dr. Hakan Bağcı**

**Mizanpaj** | Layout Design
**Arş. Gör. (Assist.) Ali Yıldırım**

**Sempozyum Takvimi** | Symposium Date
**12–16 Mayıs | May**

**Sempozyum Sitesi** | Symposium Website
**sanatinritmi.kocaeli.edu.tr**

**Sergi Sitesi** | Exhibition Website
**kougsf-etkinlik.com**

**Oturumlar** | Sessions
**https://drive.google.com/file/d/1b8IPwtgA61QXuB3nqMYiUOEfXIygq_mo/view?usp=sharing**

**Bildirilerdeki tüm içeriklerin sorumlulukları yazarlarına aittir.**
Responsibility for all content in the papers belongs to the authors.

# İÇİNDEKİLER | CONTENTS


| | |
|---|---|
| **I** | Künye |
| **II–IX** | İçindekiler |
| **X–XV** | Kurullar |
| **XVI–XVII** | Rektör Mesajı |
| **XVIII–XIX** | Dekan Mesajı |
| **XX–XXXV** | Davetli Konuşmacı - Prof. Dr. Oğuz Adanır |
| **XXXVI–XLII** | Davetli Konuşmacı - Isobel Whitelegg |
| **1–1014** | Bildiri Özetleri |

Öğr. Gör. Dr. (Lect. Dr.) Gürkan Korkmaz
**1–9** **Sözlü Kültürden Performans Sanatına Tragedyanın Kökenine Dair Yeni Bir Ontoloji: Memoratlar**
A New Ontology of the Origin of Tragedy from Oral Culture to Performance Art: Memorates

Sevilay Kocabaş, Dr. Yıldırım Karadeniz
**10–24** **13. ve 14. Yüzyıla Ait Bazı Yazma Eserlerdeki Geometrik Desenlerin Analizi**
Analysis of Geometric Patterns in Some Manuscripts of the 13th and 14th Century

Dr. Ali Uslu
**25–38** **Bir İfade Biçimi Olarak Çağdaş Seramik Sanatında Ayakkabı**
Shoes as a Form of Expression in Contemporary Ceramic Art

Arş. Gör. (Assist.) Pelin Sarıkaya
**39–59** **Oyunculuk Eğitiminde Vıewpoınts Yöntemi ve "Martı" Örneği**
Viewpoints Method in Acting Training: "The Seagull" Example

Öğr. Gör. Dr. (Lect. Dr.) Gürkan Korkmaz
**60–72** **Oyunculuk Sanatında Karakter Yaratımının Ontiko-Ontolojik Dramaturjisi**
Ontico-Ontological Dramaturgy of Character Creation in Acting Art

Dr. Eda Çekil Konrat
**73–87** **Feminist Perspektiften Çağdaş Fotoğrafta Kimlik ve Temsil**
Identity and Representation in Contemporary Photography from a Feminist Perspective

Mizgin Ayhan
**88–97** **Godot'yu Yas Tutarken Beklemek: Absürd Tiyatroda Ölüm ve Kayıp Algısı**
Mourning While Waiting For Godot: The Perception of Death and Loss in Absurd Theatre

Nurhayat Yıldırım
**98–109** **Sinema Tiyatro İlişkileri Bağlamında Medea'nın Sinema Uyarlamaları**
Cinema Adaptations of Medea in the Context of Cinema-Theatre Relations

Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Mehmet Şahin Akıncı
**110–129** **Çocuk ve Okul Şarkılarının Bestelenme Aşamaları**
Composition Stages of Children's and School Songs

Sude Arslan, Doç. (Assoc. Prof.) Arzu Parten Altuncu
**130–138** **Dönüşen Beden Olgusu Üzerinden Değişen Sanat**
Changing Art Through the Transforming Body Phenomena

Dilek Yıldırım, Dr. Yıldırım Karadeniz
**139–154** **Ebru Sanatı ve Estetik**
Ebru Art and Aesthetics

Dr. Tuba Subaşı Adıbelli
**155–167** **Mimari Kültür Mirasının Hendesi Tezyinat Açısından Yorumlanması: Üsküp Mustafa Paşa Camii Örneği**
Interpretation of Architectural Cultural Heritage in Terms of Die Decoration: The Example of Üsküp Mustafa Paşa Mosque

Dilek Kocakaplan, Doç. (Assoc. Prof.) Nermin Demirkol
**168–176** **Soda Pişirimi ile Geleneksel Avanos Çömlekçiliğinin Sanatsal Dönüşümü**
Artistic Transformation of Traditional Avanos Pottery With Soda Firing

Elmas Gündoğdu Duman, Doç. (Assoc. Prof.) Arzu Parten Altuncu
**177–190** **Sanat Nesnesine Dönüşen Saat**
Clock Turned into Art Object

Arş. Gör. Dr. (Assist. Dr.) Onurcan Erdal
**191–207** **Özel Eğitim Öğrencileriyle Seramik Çamuru Kullanılarak Yapılan Uygulamalar Üzerine Bir Değerlendirme**
An Evaluation of Applications Using Ceramic Clay With Special Education Students

Dr. Oktay Emre
**208–219** **2000 Sonrası Türkiye'deki Oyun Yazarlığı Serüvenini Çağdaş ve Yeni Kavramları Işığında Okumak**
Reading the Adventure of Playwriting in Türkiye After 2000 in the Light of Contemporary and New Concepts

Burcu Özbay
**220–233** **Müziğin Duygular Üzerindeki Etkisi**
The Effect of Music on Emotions

Dr. Bayram Armutcı
**234–252** **Video Oyunlarında Sprite Tabanlı Animasyonlar : Karakter İfadesi ve Duygusal İletişimin Görsel Anlatımı**
Sprite-Based Animations in Video Games: Visual Representation of Character Expression and Emotional Communication

Akın Zayim
**253–265** **Tebaadan Yurttaşa Dönüşüm: Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi Yükselen Propaganda ve Grafik Tasarım**
From Subject to Citizen: The Rise of Propaganda and Graphic Design in Early Republican Türkiye

Şeymanur Kabadayı, Doç. (Assoc. Prof.) A. Sultan Karaoğlu
**266–283** **Selçuklu Dönemi Çini Sanatında Figüratif Anlatım**
Figurative Expression in Seljuk Ceramic Art

Arş. Gör. (Assist.) Asena Yıldırım Konya
**284–296** **Dijital Çağda Tiyatro: Siber Mekanda Oyuncunun Performansı**
Treatre in the Digital Age: Actor's Performance in Cyverspace

Nisanur Çağlıyan, Hamit Gış
**297–307** **Türkiye'de Yayımlanan A/r/tografi Konulu Makaleler Üzerine Bir Derleme Çalışması**
A Review of Academic Articles on A/r/tography Published in Türkiye

Cemre Arslan, Hamit Gış
**308–319** **Öğrenci Gözünden Bilsem'de Eğitim: Bir Otoetnografi Örneği**
Education At Bilsem Through the Eyes of a Student: An Autoethnographic Example

Abdullah Aydemir, Dr. Yıldırım Karadeniz
**320–339** **Hat Sanatının Estetik Değerler Açısından İncelenmesi**
Examination of Calligraphy in Terms of Aesthetic Values

Dr. Müsebbih Fındık Tütün
**340–350** **Bir Doğal Afet Sonucunun Fumiaki Aono'nun Eserlerine Yansıması; 'Enkaz ve Anamnez'**
The Reflection of a Natural Disaster Result in Fumiaki Aono's Works; 'Debris and Anamnesis'

Arş. Gör. (Assist.) İdil Özaydın
**351–358** **Türkiye Tiyatrosunda Katılımcı Performanslar Bağlamında Seyirci-Performansçı İlişkisi**
The Performer-Audience Relationship in the Context of Participatory Performances in Turkish Theatre

Sevgi Bozkurt, Dr. İlknur Erbaş
**359–378** **Ebru Sanatında Kaplan Gözü Ebru**
Tiger's Eye in Ebru Art

İrem Açıkgöz, Dr. Asuman Daşdemir
**379–389** **Keskin Meslek Yüksek Okulu Öğrencilerinin Fotosesleri**
Photovoice of Keskin Vocational School Students

Elmas Gündoğdu Duman, Prof. Dr. Safiye Başar
**390–404** **Optik Yanılsama ve Sanat: Çağdaş Seramik Sanatı Üzerinden Bir Değerlendirme**
Optical Illusion and Art: An Evaluation Through Contemporary Ceramic Art

Ecem Yerman
**405–419** **İnsansonrası Ontolojiler: Okoyomon'un Distopik Ekosistemi**
Posthuman Ontologies: The Dystopian Ecosystem of Okoyomon

Elif Umay Akay, Zehra Akay, Sümeyye İrem Yeter
**420–425** **Bireylerin Müzik Tercihleri Üzerine Nitel Bir Araştırma**
A Qualitative Study on Individuals' Music Preferences

Yaren Sena Uçar, Eda Güven, Sümeyye İrem Yeter
**426–433** **Müzik ve Sağlık Arasındaki İlişkiye Dair Tezlerin İncelenmesi: Nitel Bir Doküman Analizi**
Analysis of Theses on the Relationship Between Music and Health: A Qualitative Documentary Review

Arş. Gör. Dr. (Assist. Dr.) İmre Deniz Işıktaş
**434–455** **Seramik Sanatında Sıvı Çamura Daldırma Yöntemi ve Kullanım Olanakları Üzerine Bir Deneme**
An Essay on Slip Dipping Method and Usage Possibilities in Ceramic Art

Beyza Erol, Yusuf Gözüdeli
**456–464** **Çocuk Gözünden Sanat: Bilsem Öğrencilerinin Sanat Algısına İlişkin Bir Fenomenolojik Analiz**
Art Through the Eyes of Children: A Phenomenological Analysis of Bilsem Students' Perceptions of Art

Dr. Naci Edi
**465–474** **Geçici Formlar, Kalıcı Mesajlar: Kar ve Buz Heykellerinin Çağdaş Sanattaki İşlevi ve Ekolojik Farkındalık**
Ephemeral Forms, Permanent Messages: The Function of Snow and Ice Sculptures in Contemporary Art and Ecological Awareness

Burcu Özer, Dr. Asuman Daşdemir
**475–491** **Gotik Resim Sanatında İfade Aracı Olarak Giyim ve Renk**
Clothing and Colour as a Means of Expression in Gothic Painting

Hakan Acar, Dr. Metin Yasan
**492–512** **David Lynch Sinemasında Gerçeklik ve İllüzyon: Lacan'ın Arzu, Eksiklik ve "Objet Petıt A" Kavramları Üzerinden Analizi**
Reality and Illusion in David Lynch's Cinema: An Analysis of Lacan's Concepts of Desire, Lack and "Objet Petit A"

Kübra Nayman, Arş. Gör. (Assist.) Görkem Ergin
**513–524** **Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi'nin Oyuncunun Bilinçaltı Yaratıcılığına Etkisi: Psiko-Fiziksel Yaklaşım**
Stanislavski's Method of Physical Actions and Its Effect on the Actor's Subconscious Creativity: A Psycho-Physical Approach

Dr. Yakup Dursun
**525–537** **Antik Mısır'da Düzen ve Kaos Arasında Seth'in Eşek Sembolizmi**
Seth's Donkey Symbolism Between Order and Chaos in Ancient Egypt

Arş. Gör. Dr. (Assist. Dr.) Elifnur Elmas Koşarca, Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ekin Deveci, Prof. Dr. Neslihan Kıyar
538–554 **“Sanatın Başlangıcına Yolculuk” Adlı Etkinliğin Öğrenci Performans ve Başarısına Etkisi**
The Effect of the Event Called “Journey to the Beginning of Art” on Student Performance and Success

Murat Anıl Soykök
555–564 **Anlatı Yoluyla Temas; Geleneksel Meddahlığın Performans Sanatları ve Terapötik Uygulamalar Bağlımında Yeniden Yorumu**
Narrative-Based Contact: A Contemporary Interpretation of Traditional Meddah Art in the Context of Performing Arts and Therapeutic Practices

Arş. Gör. Dr. (Assist. Dr.) Erhan Gülen
565–575 **Endüstriyel Ürünlerin Sanat Bağlamında Modüler Olarak Yeniden Kullanımı ve Uygulama Örnekleri**
Moduler Reuse of Industrial Products in Art Context and Application Samples

Gizem Özarpalı, Prof. Dr. Yunus Berkli
576–585 **Türk Sanatında Sürrealizmin En Erken Örnekleri**
The Earliest Examples of Surrealism in Turkish Art

Arş. Gör. (Assist.) Dicle Yılmaz
586–595 **Görünmeyeni Görünür Kılmak: Psiko-Plastik Sahne Anlayışının Doğuşu**
Making the Invisible Visible: The Emergence of the Psycho-Plastic Stage Concept

Arş. Gör. (Assist.) Gülhis Duygun, Arş. Gör. (Assist.) Orhun İnce
596–613 **Performans Mekânlarının Algısında ve Bağlamında Değişen Dınamıkler**
Changing Dynamics in the Perception and Context of Performance Spaces

Ali Küçük
614–624 **Tiyatroda Teknoloji Kullanımının Anlatıya Olan Dönüştürücü Etkisi**
The Transformative Effect of the Use of Technology on Narrative in Theatre

Hamdi Malcı
625–632 **Stanislavski’nin “Sihirli Eğer”inden Erıc Morrıs’in “Lütfen Rol Yapmayın” Anlayışına: Oyunculukta “Olma” Haline Psikolojik Yaklaşımlar**
From Stanislavski’s “Magic If” to Eric Morris’s “Please Do Not Act” Approach: Psychological Perspectives on the State of “Being” in Acting

Arş. Gör. (Assist.) Bengü Dağlı
633–645 **Takı Tasarımında “Altın”: Kültürel Pratikler ve Sürdürülebilirlik Perspektifi**
Gold in Jewelry Design: Cultural Practices and a Sustainability Perspective

Leyla Bayramzade
646–654 **Azerbaycan’da Şur, Türkiye’de Kürdî Olarak Adlandırılan Makamlarda İki Eser Üzerinden Makamsal Yapılarının Karşılaştırması**
A Comparison of the Maqam Structures of Two Works in Maqams Called Shur in Azerbaijan and Kurdî in Türkiye

Arş. Gör. (Assist.) Baturalp Ali Yavuz
655–666 **Modernizme Giden Yolda Doğanın Tiyatroda Konumlanışının Örnek Oyunlar Üzerinden İncelenmesi**
The Examination of the Positioning of Nature in Theatre Through Example Plays on the Path Towards Modernism

Tunay Gözden
667–672 **Fluxus Akımı ve Marına Abramovıç Performans Sanatının Sınırlarını Zorlamak**
Fluxus Movement and Marina Abramovich Pushing the Limits of Performance Art

Abdulvahap Gürbüz
673–687 **Bağlama İcracılarının Performans Anksiyete Düzeylerinin İncelenmesi: Şanlıurfa İli Örneği**
An Examination of Performance Anxiety Levels Among Bağlama Performers: The Case of Şanliurfa Province

Ömer Sayın, Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Emel Güray
688–694 **Benjamin'den Günümüze Çağdaş Sanat Eserlerinde Aura ve İzleyici Etkileşimi**
Aura and Audience Interaction in Contemporary Artworks from Benjamin to the Present

Arş. Gör. (Assist.) Hüseyin İzci, Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Bekir Şahin Baloğlu
695–704 **Ney Enstrümanında Tonun Fiziksel ve Teknik Bileşenleri Üzerine Bir İnceleme**
An Analytical Study on the Physical and Technical Components of Tone Production in the Ney Instrumen

Pınar Mermer
705–716 **Sanat Ne Zaman Biter, Huzursuzluk Ne Zaman Başlar?**
Art on the Edge: Where Expression Ends and Discomfort Begins

Özlem Kartal
717–739 **Modern Sanatta Yabancılaşmaya Feminizm Perspektifinden Bakmak**
Alienation in Modern Art from a Feminist Perspective

Naz Evren
740–749 **Erken Çocuk Gelişimi ve Müzik 4-6 Yaş Gurubu İçin Müzik Tutum Ölçeği Geliştirme**
Early Child Development and Music Development of Music Attitude Scale For 4-6 Age Group

Can Sertaç Adalıer
750–761 **Bir Tiyatro Sahnesi Olarak Metaverse: Küreselleşen Dünyada Tiyatronun Yeni Formları**
Metaverse as a Theatre Stage: New Forms of Theatre in a Globalizing World

Deniz Şanlı
760–774 **1980-2000 Arası Türk Resim Sanatı ve Kozmosu Yansıtan Sanatçılar**
Turkish Painting Art and Artists Reflecting the Cosmos Between 1980 and 2000

Özlem Öğüt
775–795 **Geçmişten Günümüze Suluboya: Teknik, Kültür ve Dönüşüm**
Watercolor from Past to Present: Technique, Culture and Transformation

Su Eda Bostancı, Doç. (Assoc. Prof.) Tuba Kınay Oguzcan
**796–811** **Göstergelerarasılık Bağlamında Resim Sanatının Bir Türk Dizisine Etkileri: Leyla ile Mecnun**
The Effects of Painting on a Turkish Series in the Context of Intersemiotics: Leyla and Mecnun

Doç. (Assoc. Prof.) Hülya Yavuz Öden
**812–822** **Endüstriyel Yapıların Sanat ve Kültür Mekanına Dönüşümü ve Sürdürülebilirlik**
The Transformation of Industrial Buildings into Art and Culture Spaces and Sustainability

Dr. Sercan Özinan
**823–830** **Thomas Ostermeıer'in Hamlet'inde Montaj ve Reconstructıon (Yeniden İnşâ) Estetiği**
Aesthetics of Montage and Reconstruction in Thomas Ostermeier's Hamlet

Doç. (Assoc. Prof.) Ergün Arda
**831–849** **Geleneksel Çanakkale Seramiklerinin Modern Yorumları**
Modern Interpretations of Traditional Çanakkale Ceramics

Medine Yıldırım Simooğlu
**850–860** **Andy Warhol'un "Marilyn Monroe" Eserlerinin Sanatsal, Psikolojik Bağlamda İncelenmesi**
An Artistic and Psychological Analysis of Andy Warhol's Marilyn Monroe Works

Şerife Ay
**861–881** **Türk Resim Sanatında Geçmisten Günümze Kadın Temsili**
Representation of Women in Turkish Painting from Past to Present

Dr. Murat Benan Yıldız
**882–896** **Ekolojik Estetik: İleri Dönüşüm Sanatı Bağlamında Plastik Atık Kullanımı**
Ecological Aesthetics: The Use of Plastic Waste in the Context of Upcycling Art

Kübra Tektaş
**897–925** **Bugün Politik Tiyatro?**
Political Theatre Today?

Rabianur Ocak
**926–939** **Görünmeyen İzler: Malzeme Bilinci ve Tehlikeler**
Invisible Traces: Material Consciousness and Hazards

Seda Gülşen Kınış, Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ümit Kubilay Can
**940–961** **Türkiye'de Gerçekleştirilen Klasik Müzik Festivallerinin İncelenmesi**
Analysis of Classical Music Festivals Held in Türkiye

Prof. Dr. Sema Göktaş
**962–973** **Milo Rau'nun Yeni Gerçekçi Tiyatrosu**
Milo Rau's New Realist Theatre

Meryem Cineviz
**974–983** **Protesto Sanatı ve İklim Aktivistlerinin Sanat Yapıtlarına Karşı Eylemlerinin İncelenmesi**
Protest Art and the Actions of Climate Activists Againts Artwork

Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hatice Nilüfer Süzen
**984–989** **Sanat Eğitiminin Bireysel ve Toplumsal Gelişime Katkısı**
The Contribution of Art Education to Individual and Societial Development

Dr. Pınar Üner Yılmaz
**990–998** **Documenta Onbeş: İş Birliği ve Sanatsal Sürdürülebilirliğin Bir Örneği**
Documenta Fifteen: An Example of Collaboration and Artistic Sustainability

Dr. Ece Çelikçapa Özinan
**999–1008** **Temel Oyunculuk Eğitimine Yönelik Bir Öneri: Performatif Pedagoji**
A Proposal For Basic Acting Education: Performative Pedagogy

Rahile Mahmudova, Prof. Dr. İsmail Keskin
**1009–1014** **Avatar ve Avatar Su Yolunda Filmlerinde Görsel Efektlerin Karşılaştırılması**
A Comparison of Visual Effects in the Films Avatar and Avatar: The Way of Water

## Bilim Kurulu | Science Board

| | |
|---|---|
| **Prof. Dr. Ahmet Selim Doğan** | Atatürk Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Ahmet Serkan Ece** | Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Ali Uçan** | Türk Dünyası Müzik Eğitimcileri Birliği Bşk. |
| **Prof. Dr. Ayşe Çakır İlhan** | Kapadokya Üniversitesi |
| **Prof. Aygün Dinçer Kırca** | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Belir Tecimer** | Gazi Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Bünyamin Aydemir** | Atatürk Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Ceyhun Konak** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Prof. Dr. C. Victor Fung** | Güney Florida Üniversitesi, ABD |
| **Prof. Dr. Çiğdem Kılıç** | Haliç Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Dilek Akbulut** | Gazi Üniversitesi, Türkiye |
| **Prof. Duygu Kahraman** | Anadolu Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Duygu Piji Küçük** | Marmara Üniversitesi |
| **Prof. Düriye Kozlu İsmailoğlu** | Osmangazi Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Ece Emine Karşal** | Marmara Üniversitesi |
| **Prof. Elif Sanem Güleç** | Malatya Turgut Özal Üniversitesi |
| **Prof. Enver Mete Aslan** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Prof. Erol İpekli** | Anadolu Üniversitesi |
| **Prof. Evren Karayel Gökkaya** | Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Eylem Güzel** | Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi |
| **Prof. Fatma Öztürk** | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi |
| **Prof. Fatma Deniz Korkmaz** | Osmangazi Üniversitesi, Türkiye |
| **Prof. Fehim Huskovıc** | Üsküp Cyril Methodius Üniversitesi, Makedonya |
| **Prof. Dr. Fikri Salman** | Katip Çelebi Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Gülbin Özdamar Akarçay** | Osmangazi Üniversitesi, Türkiye |
| **Prof. Halil Yoleri** | Dokuz Eylül Üniversitesi |
| **Prof. Hatice Selen Tekin** | Sakarya Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Işıl Altun** | Almanya Regansburg Üniversitesi, Almanya |
| **Prof. İsmail Keskin** | Kocaeli Universitesi |
| **Prof. Kadriye Didem Atiş** | Sakarya Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Levent Mercin** | Dumlupınar Üniversitesi |
| **Prof. Lisa Lehmberg** | Massachusetts Amherst Üniversitesi, ABD |
| **Prof. Dr. Lilian Maria Tonella Tüzün** | Anadolu Üniversitesi, Türkiye |
| **Prof. Liviu Dospınescu** | Laval Universitesi, Kanada |
| **Prof. Dr. Masafumi Ogawa** | Yokohama Ulusal Üniversitesi, Japonya |
| **Prof. Dr. Malcolm Hague** | Staffordshire Üniversitesi, İngiltere |
| **Prof. Mehmet Kavukçu** | Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi |
| **Prof. Melihat Tüzün** | Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Melike Taşçıoğlu Vaughan** | Anadolu Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Mustafa Bulat** | Atatürk Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Mustafa Küçüköner** | Necmettin Erbakan Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Mustafa Uslu** | Marmara Üniversitesi |

| | |
|---|---|
| **Prof. Necla Coşkun** | Anadolu Üniversitesi, Türkiye |
| **Prof. Dr. Neslihan Kıyar** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Prof. Nesrin Türkmen** | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Nigar Pösteki** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Nilgün Sazak** | Sakarya Üniversitesi |
| **Prof. Nilüfer Ergin Doğruer** | Marmara Üniversitesi |
| **Prof. Olcay Ataseven** | Süleyman Demirel Üniversitesi |
| **Prof. Rafael Romero Pineda** | Barselona Üniversitesi, İstanya |
| **Prof. Rahmi Atalay** | Anadolu Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Rasim Erol Demirbatır** | Uludağ Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Reşat Başar** | Okan Üniversitesi |
| **Prof. Dr. S. Duygu Bedir Erişti** | Anadolu Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Safa Yeprem** | Marmara Üniversitesi |
| **Prof. Safiye Başar** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Sedat Özel** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen** | Dokuz Eylül Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Selvihan Kılıç Ateş** | Balıkesir Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Sema Göktaş** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Sena Gürşen Otacıoğlu** | Marmara Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Serdar Yılmaz** | Balıkesir Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Serkan İldem** | Kastamonu Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Sezen Özeke** | Uludağ Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Sezin Türk Kaya** | Uludağ Üniversitesi |
| **Prof. Suna Çevik** | Müzik Eğitimcileri Derneği |
| **Prof. Süreyya Temel** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Şengül Aydıngün** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Şirin Şengel** | Osmangazi Üniversitesi |
| **Prof. Şirin Akbulut Demirci** | Uludağ Üniversitesi |
| **Prof. Tevfik Fikret Uçar** | Anadolu Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Tülin Malkoç** | Marmara Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Uğur Alpagut** | Müzik Eğitimcileri Derneği |
| **Prof. Dr. Ülkü Özgür** | Gazi Üniversitesi |
| **Prof. Valeri Chakalov** | Shumen Konstantin Preslavsky Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Yanna Pavlova Ruskova** | Konstantin Preslavsky University of Shumen |
| **Prof. Dr. Yıldız Öztürk** | Yıldız Teknik Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Yunus Berkli** | Atatürk Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Yusuf Bilen** | Süleyman Demirel Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Zafer Kurtaslan** | Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) A. Sultan Karaoğlu** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Alper Akgül** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Arzu Evecen** | Çankırı Karatekin Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Arzu Guliyeva Karaman** | Azerbaycan Milli Konservatuvarı |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Arzu Parten Altuncu** | Kocaeli Üniversitesi |

| | |
|---|---|
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) A. Aylin Can** | Marmara Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Ayşe Balyemez** | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Başak Özdoğan** | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Bora Erdağı** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Boris Zhelev Georgıev** | Veliko Tarnovo Aziz Cyril ve Aziz Methodius Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Burcu Günay** | Düzce Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Burim Ukiçi** | Tetova Üniversitesi, Makedonya |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Bülent Sezgin** | Bahçeşehir Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Canan Bayer** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Deniz Özdemir Tuncer** | İstanbul Medeniyet Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Devabil Kara** | Marmara Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Didem Erten Bilgiç** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Didem Didem Özışık** | Atatürk Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Ekin Deveci** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Elif Avcı Koşu** | Osmangazi Üniversitesi, Türkiye |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Emel Güray** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Emel Yurtkulu** | Osmangazi Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Emrah Gökaltun** | Eskişehir Teknik Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Emrah Lehimler** | Atatürk Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Mehmet Ferruh Haşıloğlu** | Atatürk Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Gamze Mert** | Gebze Teknik Ünversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Gülnihal Küpeli** | Marmara Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Gülnur Duran** | Marmara Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Gülşen Erdal** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Gürsoy Değirmencioğlu** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hakan Bağcı** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Harun Töle** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hasan Hakan Okay** | Balıkesir Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Hazal Aksoy** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hünkar Yılmaz Ianıello** | Kocaeli Universitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) H. Yarkın Biçer** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Kamuran Özlem Sarnıç** | Akdeniz Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Kadir Şahin** | Karabük Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) M. Çağatay Göktan** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) M. Ertuğrul Tuna** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Manuela Boncheva** | Prof. Pancho Vladigerov Ulusal Müzik Akademisi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Metin Kar** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Mine Can** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Mine Mutlugün** | Uludağ Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Moutushi Chakraborty** | Amity Üniversitesi, Hindistan. |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Murat Kadiroğlu** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nazik Çelik** | Kütahya Dumlupınar Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nermin Demirkol** | Kocaeli Üniversitesi |

| | |
|---|---|
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Neslihan Türkmenoğlu Bayraktar** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nevin Ayduslu** | Atatürk Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nevzat Atalay** | İzmir Demokrasi Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nilgün Şener** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Nuray Er** | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Osman Nejat Akfırat** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Osman Odabaş** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Refik Yalur** | Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Seda Yavuz** | İstanbul Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Serenay Şahin** | Osmangazi Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Suna Özgür Karaalan** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Şeniz Kabadayı** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Tamer Temel** | Atatürk Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Üftade Muşkara** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ümit Kubilay Can** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Vladimir Avramov** | Veliko Tarnovo Aziz Cyril ve Aziz Methodius Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Yavuz Durak** | Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Zafer Lehimler** | Atatürk Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Zekeriya Erdinç** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Ayda Taştekin** | Aksaray Üniversitesi |
| **Dr. Aydın Ketenağ** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. A. Emre Keskin** | Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi |
| **Dr. Carina Joly** | Cariri Federal Üniversitesi, Brezilya |
| **Dr. Deniz Ekmekçioğlu** | Ondokuz Mayıs Üniversitesi |
| **Dr. Duysal Demirbaş** | Eskişehir Teknik Üniversitesi |
| **Dr. Ebru Zübeyde Aklar** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Ege Kaya Köse** | Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi |
| **Dr. Erhan Mutlugün** | Uludağ Üniversitesi |
| **Dr. Gina J. Yi** | Üniversitesi, ABD |
| **Dr. Hatice Server Kesdi** | Osmangazi Üniversitesi |
| **Dr. İ. Tahir Erdal** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. İlknur Erbaş** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. İmran Uzun** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Jennie Henley** | Kraliyet Kuzey Müzik Koleji, İngiltere |
| **Dr. Julio Cesar Ortega Solano** | Barselona Üniversitesi, İstanya |
| **Dr. Mine Küçük** | Osmangazi Üniversitesi |
| **Dr. Mehtap Uygungöz** | Anadolu Üniversitesi |
| **Dr. Neşe Grançer Okay** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Oylum Tunçelli** | Kocaeli Universitesi |
| **Dr. Özlem Ayvaz Tunç** | Ondokuz Mayıs Üniversitesi |
| **Dr. Pelin Karadeniz** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Sandra Oberoı** | Harmony Müzik Okulu, Hindistan |
| **Dr. Selim Cinisli** | Atatürk Üniversitesi |

| | |
|---|---|
| **Dr. Serpil Şahin** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Sibel Çelik** | Dicle Üniversitesi |
| **Dr. Sümeyra Merve İlbak Tahmaz** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Tezcan Bahar** | Osmangazi Üniversitesi |
| **Dr. Timur Davletov** | Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı |
| **Dr. Yalım Keser** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Yasemin Sarı Bayer** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Yasemin Tanrıverdi** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Yıldırım Karadeniz** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Yusuf Budak** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Zehra Pala Yavuzyiğit** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Fatih Yarşı** | Atatürk Üniversitesi |
| **Dr. Erdoğan Göğebakan** | Atatürk Üniversitesi |
| **Dr. Fatoş Su Özkarataş** | Selçuk Üniversitesi |
| **Dr. Cem İçyar** | Atatürk Üniversitesi |
| **Dr. Gürkan Korkmaz** | Van Yüzüncüyıl Üniversitesi |

## **Sergi Jürisi** | Exhibition Board

| | |
|---|---|
| **Prof. Süreyya Temel** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Prof. Dr. Neslihan Kıyar** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Prof. Rafael Romero** | Barselona Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Ekin Deveci** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Emel Güray** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Safiye Başar** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Suna Özgür Karaalan** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Şeniz Kabadayı** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Zekeriya Erdinç** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Ebru Zübeyde Aklar** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. İmran Uzun** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Yasemin Sarı Bayer** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Yıldırım Karadeniz** | Kocaeli Üniversitesi |

## Düzenleme Kurulu | Organizing Board

| | |
|---|---|
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hakan Bağcı (Bşk.)** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Prof. Rick Kemp** | Indiana Universitesi, Pennsylvania |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Emel Güray** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Bülent Sezgin** | Bahçeşehir Üniversitesi |
| **Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hasan Hakan Okay** | Balıkesir Üniversitesi |
| **Doç. (Assoc. Prof.) Özgür Suna Karaalan** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Dr. Şefkat Sağlamer** | Kıbrıs Milli Eğitim Bakanlığı |
| **Dr. Yıldız Öztürk** | Yıldız Teknik Üniversitesi |
| **Öğr. Gör. Umut Abdül Süsler** | İstanbul Topkapı Üniversitesi |
| **Hasan Giraycan Aytaç** | Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Konservatuvarı |

## Yürütme Kurulu | Executive Board

| | |
|---|---|
| **Arş. Gör. (Assist.) Ali Yıldırım** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Arş. Gör. (Assist.) Büşra Göksu** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Arş. Gör. (Assist.) Büşra Özdemir** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Arş. Gör. (Assist.) Ceyhun Topçu** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Arş. Gör. (Assist.) Ecem Hatipoğlu Kiriş** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Arş. Gör. (Assist.) Elif Nur Elmas** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Arş. Gör. (Assist.) Hamza Serdar Turan** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Arş. Gör. (Assist.) Ş. Aykut Hızlıok** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Arş. Gör. (Assist.) Şeref Arda Erbaş** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Arş. Gör. (Assist.) Dr. Yalım Keser** | Kocaeli Üniversitesi |
| **Pınar Yılmaz** | Kocaeli Üniversitesi |

## Paydaşlar | Stakeholders

İSTANBUL TOPKAPI ÜNİVERSİTESİ

tto Kocaeli Üniversitesi Teknoloji Transfer Ofisi

TÜRK DÜNYASI MÜZİK EĞİTİMİ BİRLİĞİ

MÜZED 1999

GÖRSED GÖRSEL SANATLAR EĞİTİMİ DERNEĞİ

SEDER SANAT EĞİTİMCİLERİ DERNEĞİ

Kalibre Boru

MEC YAPI

KENAN METAL Alüminyum'un Sanata Dönüşümü

SAĞLAM METAL

oistat

ÇağınGöz

## Rektör Mesajı | Rector's Message

Sanat; estetik bir ifade biçimi olmanın ötesinde, toplumların hafızasını taşıyan, insanlığın ortak duygularını ve düşüncelerini dile getiren evrensel bir dildir. Kültürleri bir araya getiren, geçmişle geleceği buluşturan bu güçlü dil, çağın ihtiyaçlarına göre dönüşmekte, günümüzün sosyal, çevresel ve teknolojik sorunlarına da sanatsal duyarlılıkla yanıt aramaktadır.

Bu anlayışla, Kocaeli Üniversitesi olarak ev sahipliğini üstlendiğimiz 4. Uluslararası Sanat Sempozyumu (Sanatın Ritmi; IARTYMP), sanatın güncel meselelerle nasıl kesiştiğini, disiplinlerarası üretimlerin sanat ve akademik alanlara nasıl katkılar sunduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. İstanbul Topkapı Üniversitesi, MÜZED (Müzik Eğitimcileri Derneği), TÜRKSOY (Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı), GÖRSED (Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği), TÜRKMEB (Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği) ve OISTAT (International Organisation of Scenographers) iş birliğiyle düzenlenen bu önemli sempozyum, uluslararası iş birliğinin sanat alanında ne denli değerli ve üretken sonuçlar doğurduğunu da bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Sempozyumun bu yıl dördüncüsünün düzenleniyor olması, sanat ve akademi dünyasında süreklilik arz eden bu buluşmanın, her geçen yıl daha fazla sanatçıyı, akademisyeni ve araştırmacıyı bir araya getirmesi bakımından son derece kıymetlidir. Bu süreklilik, yalnızca akademik birikimin derinleşmesini değil, aynı zamanda farklı kültürlerin ve yaklaşımların birbirinden beslenerek daha kapsayıcı bir sanat anlayışının gelişmesini de sağlamaktadır.

Bu yıl sempozyumda "Sürdürülebilirlik ve Sanat" ana teması etrafında şekillenen sunumlar; çevre ve sanat ilişkisi, kamusal alanda sanatın rolü, kentleşme süreçlerinin sanata etkisi, yeni medya teknolojileriyle sanat üretimi, sanatın sağlık ve psikolojiyle ilişkisi gibi çok katmanlı başlıkları kapsamaktadır. Bunun yanında çocuk ve sanat, sanat etiği, eser hakları, bağımsız sanat üretiminin karşılaştığı sorunlar, ekonomi ve sanat ilişkisi, disiplinlerarası çalışmalar, sanat eğitimi politikaları ve dünyadaki güncel sanatsal yaklaşımlar da sempozyumda tartışılan önemli konular arasında yer almıştır.

Resim, heykel, seramik, cam, grafik, fotoğraf, sinema, sahne sanatları, müzik, mimarlık, tekstil ve moda tasarımı gibi pek çok farklı disiplinden gelen kuramsal ve uygulamalı çalışmalar, bu sempozyumda sözlü ve poster bildirilerle, ayrıca jüri değerlendirmeli kişisel ve karma sergilerle paylaşılmıştır. Etkinliğin çevrimiçi platformda gerçekleştirilmesi sayesinde dünyanın farklı coğrafyalarından katılım sağlanmış; böylelikle sanatsal ve akademik etkileşim daha da genişlemiştir.

Cumhuriyetimizin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün "Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir." sözü, bizlere sanatı yalnızca estetik bir uğraş olarak değil, toplumsal varoluşun vazgeçilmez bir parçası olarak görmeyi öğretmiştir. Bu anlayışla hareket eden üniversitemiz, bilim ve teknoloji kadar sanat alanında da gelişmeyi, üretmeyi ve paylaşmayı temel sorumlulukları arasında görmektedir.

Türkiye'den ve dünyadan çok sayıda sanatçı ve akademisyenin bilgi, birikim ve emeğinin ürünü olan eserleri içeren bu sempozyumun, Kocaeli Üniversitesi'nin adının yalnız bilim ve teknoloji ile değil, bundan böyle sanatla da anılmasına hizmet edecektir.

Bu vesileyle, sempozyuma katkıda bulunan tüm katılımcılara, organizasyon komitesine, katkı sunan tüm kurumlara ve emeği geçen herkese içten teşekkürlerimi sunuyor, Kocaeli Üniversitesi Rektörü olarak bu değerli çalışmayı sanat ve akademi camiasının ilgi ve dikkatine sunmaktan onur duyuyorum.

Saygılarımla.

**Prof. Dr. Nuh Zafer CANTÜRK**
Kocaeli Üniversitesi Rektörü

## **Rektör Mesajı** | Rector's Message

Beyond being a form of aesthetic expression, art is a universal language that carries the memory of societies and expresses the common feelings and thoughts of humanity. This powerful language, which unites cultures and connects the past with the future, transforms according to the needs of the age, and seeks to respond to today's social, environmental, and technological challenges with artistic sensitivity.

Based on this understanding, the 4th International Art Symposium (Rhythm of Art; IARTYMP), hosted by Kocaeli University, seeks to explore the intersection of art and current issues, as well as the contribution of interdisciplinary productions to art and academia. Organised in collaboration with Istanbul Topkapı University, the Music Educators Association (MÜZED), the International Organisation of Turkic Culture (TURKSOY), the Visual Arts Education Association (GÖRSED), the Turkic World Music Education Union (TÜRKMEB) and the International Organisation of Scenographers (OISTAT), this important symposium once again demonstrates the value and productivity of international cooperation in the field of art.

The fact that this symposium is being held for the fourth time is extremely valuable, as this continuous gathering brings together more artists, academics, and researchers each year.This continuity ensures the deepening of academic knowledge and the development of a more inclusive understanding of art by encouraging the exchange of ideas between different cultures and approaches.

The presentations shaped around the main theme of "Sustainability and Art" at this year's symposium cover multi-layered topics such as the relationship between the environment and art, the role of art in public space, the impact of urbanization processes on art, art production with new media technologies, the relationship between art and health and psychology. Among the other important topics discussed at the symposium were children and art, art ethics, copyright, the challenges of independent art production, the relationship between the economy and art, interdisciplinary studies, art education policies, and current artistic approaches around the world.

Theoretical and applied works from many different disciplines such as painting, sculpture, ceramics, glass, graphics, photography, cinema, performing arts, music, architecture, textile and fashion design were shared with oral and poster presentations, as well as juried solo and group exhibitions. Thanks to the online platform of the event, participation from different geographies of the world was ensured; thus, artistic and academic interaction was further expanded.

The words of Gazi Mustafa Kemal Atatürk, the founder of our Republic, "A nation without art means that one of its lifelines has been severed" has taught us to view art as both an aesthetic endeavour and an indispensable part of social existence. Inspired bythis understanding, our university considers it among its fundamental responsibilities to develop, produce and share in the field of art as well as science and technology.

This symposium, which showcases the work of many artists and academics from Turkey and around the world, will raise the profile of Kocaeli University, showcasing not only its scientific and technological achievements, but also its artistic endeavours.

On this occasion, I would like to extend my sincere thanks to all participants, the organizing committee, all contributing institutions and everyone who contributed to the symposium.As the Rector of Kocaeli University, I am honored to present this valuable work to the attention of the art and academic community.

Yours sincerely.

**Prof. Dr. Nuh Zafer CANTÜRK**
Rector of Kocaeli University

## **Dekan Mesajı** | Dean's Message

Sanat, insanlığın sürdürülebilir bir gelecek inşa etme çabasında kritik bir köprü vazifesi görür. Geleneksel bilgeliği çağdaş ifade biçimleriyle buluşturan bu köprü, Ülkemizin ve Kocaeli'nin kültürel mirası ile dijital çağın olanaklarını bir araya getiren "**Uluslararası Aritmi Sanat Sempozyumu ve Sergisi'**nde hayat buldu. "Sanat ve Sürdürülebilirlik" teması etrafında şekillenen bu buluşma, yalnızca estetik bir tartışma platformu değil, aynı zamanda sanat eğitiminin geleceğine dair sorumluluk alan bir düşünce platformu oldu.

Bu kitap, sempozyum boyunca sanatın farklı disiplinlerinden gelen seslerin yankılarını taşıyor. Geleneksel sanatların doğayla kurduğu organik bağdan çağdaş dijital pratiklere, yapay zekânın sanattaki rolünün ekolojik etkilerinden sürdürülebilir malzeme kullanımına kadar uzanan geniş bir yelpazede, sanatın dönüştürücü gücünü ele aldık. Yerelin evrenselle kurduğu diyaloğun ne denli verimli olabileceğini vurgulamaya çalıştık.

Özellikle sürdürülebilirlik ve sanat ilişkisi, sempozyumun odak noktalarından biriydi. Sanat üretiminde ekolojik ayak izinin yolları, dijitalleşmenin sürdürülebilir sanat pratiklerine katkıları ve geleneksel tekniklerin günümüzde yeniden yorumlanışı gibi konular, yalnızca teknik birer mesele olmanın ötesinde, insanın doğayla kurduğu etik ilişkinin de birer yansımasıydı. Çevrimiçi olarak gerçekleştirilmiş olması ise, etkinliğin kendi sürdürülebilirlik ilkeleriyle uyumlu bir seçim oldu. Seneye yüz yüze ve konaklamalı planlanmaktadır.

Yapay zekâ ve sanat ekseninde gelişen tartışmalar ise, teknolojinin yalnızca bir araç değil, aynı zamanda yeni bir yaratıcı ortak olduğu gerçeğini bizlere bir kez daha hatırlattı. Bu kitabın, sanatın gücüne inanan ve sürdürülebilir bir gelecek için çaba gösteren herkes için değerli bir kaynak olacağına inanıyoruz. Kocaeli'nin sanat ve kültür hayatına katkı sunmak, aynı zamanda küresel ölçekte anlamlı bir diyaloğa kapı aralamak amacıyla yola çıktığımız bu sempozyumun, okuyuculara ilham vermesini diliyoruz. Çünkü sanat, tıpkı doğa gibi, ancak çeşitliliği korunduğunda ve nesiller arasında aktarıldığında gerçek anlamını kazanır.

Sempozyumun gerçekleşmesinde emeği geçen tüm katılımcılara, paydaşlarımıza, Kocaeli'nin sanat dostu kurumlarına ve teknolojik altyapıyı başarıyla yöneten ekibimize ve Kocaeli Üniversitesi Rektörlüğüne, Güzel sanatlar Fakültesi akademik ve idari personeline en içten teşekkürlerimizi sunarız.

**Prof. Süreyya TEMEL**
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

## Dekan Mesajı | Dean's Message

Art plays a vital role in humanity's efforts to build a sustainable future. Uniting traditional wisdom with contemporary forms of expression, this bridge was brought to life at the "International Art's Rhythm Art Symposium and Exhibition", where the cultural heritage of our country and Kocaeli was brought together with the possibilities of the digital age. With the theme of "Art and Sustainability" at its core, this meeting was an aesthetic discussion platform that also took responsibility for the future of art education.

This book captures the diverse voices from various art disciplines throughout the symposium. We explored the transformative power of art across a broad spectrum, from the organic connection that traditional arts establish with nature, to contemporary digital practices, from the ecological impact of artificial intelligence in art, to the use of sustainable materials. We sought to highlight how fruitful the dialogue between the local and the universal can be.

The relationship between sustainability and art was one of the focal points of the symposium. Topics such as the ecological footprint of art production, the contribution of digitalisation to sustainable art practices and the reinterpretation of traditional techniques were not only technical issues, but also reflections on the ethical relationship between humans and nature. The symposium's online format was a choice that aligned perfectly with its own sustainability principles. Next year's event is planned to be held in-person and will include accommodation.

Discussions around artificial intelligence and art have once again reminded us that technology is not just a tool; it is also a new creative partner. We believe this book will be a valuable resource for anyone who believes in the power of art and is striving for a sustainable future. We hope that this symposium, which aims to contribute to the artistic and cultural life of Kocaeli and pave the way for meaningful global dialogue, will inspire readers. After all, art, like nature, only gains its true meaning when its diversity is preserved and passed down through the generations.

We would like to extend our sincere thanks to all the symposium participants and stakeholders, the art-friendly institutions of Kocaeli, our team who successfully managed the technological infrastructure, and the academic and administrative staff of the Faculty of Fine Arts at Kocaeli University who contributed to the symposium's realisation.

**Prof. Süreyya TEMEL**
Dean of Faculty of Fine Arts

# JEAN BAUDRILLARD'IN ÖZGÜN DÜŞÜNCE EVRENİNDE SANATIN YERİ

Prof. Dr. Oğuz ADANIR

*"İllüzyon/yanılsama gerçekliğin tersi olarak nitelendirilemez. Çünkü illüzyon görünen geçekliğin üstünü ikinci ve çok daha zekice sayılabilecek başka bir gerçeklik katmanıyla kaplayarak o ilk gerçeklik göstergesinin ortadan kaybolmasını sağlar."*

**Jean BAUDRILLARD**

Kendine özgü bir düşünce evrenine sahip olan Fransız düşünür ve sosyolog Jean Baudrillard, bu özgün düşünce evrenini oluşturmak için yine oluşturduğu kendine özgü bir terminolojiden yararlanmaktadır. Baudrillard yaşamın tüm alanlarıyla ilgili düşüncelerini ağırlıklı olarak bu terminoloji üzerinden ifade etmiştir. Bu terminolojinin sanat alanı için de geçerli olduğunu kabul etmek gerekir. Çünkü bu terminolojide bütün sözcükler, deyimler birbirleriyle bağlantılıdır. Bunun nedeni toplumsal yaşamın dört ana kategorisini oluşturan toplum, politika, ekonomi ve kültür alanlarının birbirleriyle bağlantılı olmasıdır. Buna göre bir alanda ileri sürülen düşüncelerin diğer alanlarda da geçerli olabilmesi için belirli bir tutarlılık gerekmektedir. Dolayısıyla Baudrillard'ın bu terminolojisini iyi bir şekilde kavramak ve ne dediğini anlamak okuyanı çok zorlayabilir. Bu noktada doğrudan sanat alanıyla ilişkili görünmeyen ama aslında ne kadar derin bir bağlantısı olduğunu anlayabileceğimiz bir ***gerçeklik ilkesinden*** yola çıkmak oldukça yararlı olacaktır.

Öncelikle bilinmesi gereken bir nokta varsa o da Jean Baudrillard'ın sanatla kişisel bir meselesi olmadığıdır; ne var ki, sanata yönelik eleştirileri, çağdaş sanatın doğasına ve işlevine dair radikal sorular içerir. Baudrillard, Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar uzanan süreçte –özellikle plastik sanatlar, daha da özelde ise resim sanatı bağlamında– ortaya konan eserleri sanatsal anlamda kabul etmekle birlikte, bu eserlerin ortaya çıktıkları dönemlerde genellikle birer zanaat ürünü gibi algılandığından söz eder. Oysa bugün üretilen ve sıklıkla "sanat eseri" olarak sunulan birçok işin, geçmişteki sanatsal derinlik ve estetikle herhangi bir gerçek bağının bulunmamasına rağmen sanat eseri muamelesi gördüğünü belirtir.

Baudrillard, fotoğraf ve sinema gibi alanlara görece daha olumlu yaklaşır. Bunun nedeni, bu medyumların illüzyon yaratma kapasitelerini henüz tamamıyla yitirmediklerini düşünmesidir. Düşünürümüze göre, sanatın temelinde illüzyon yaratma yetisi vardır. Günümüzün dijitalleşmiş simülasyon dünyasında bile bir bakıma illüzyon üretebilmek mümkündür.[1] Hatta artık sona erdiği düşünülen plastik sanatlar anlayışının, bugün yeniden eski illüzyon gücünü kazanabileceğini savunur. Bu yönüyle Baudrillard, sanatı tamamen reddetmekten ziyade, uzmandan çok bir aydın olarak onun geçirdiği dönüşümleri sorgular.

Baudrillard'ın düşünsel evrenine yaklaşırken, her şeyden önce onun gerçeklik ilkesiyle yola çıktığını ancak bu ilkeyi zamanla sorgulayıp dönüştürdüğünü görmek gerekir. Bu dönüşüm sürecinde illüzyon, yani yanılsama olgusu, merkezi bir kavram hâline gelir. Baudrillard'a göre illüzyon, yalnızca bir algı sorunu değil, aynı zamanda gerçekliğin doğasıyla ilgili köklü bir meseledir. Düşünceleri genel olarak bir belirsizlik taşıyor gibi görünse de, bu belirsizlik rastlantısal değil, bilinçli bir tercihtir. Ona göre dünya zaten ontolojik olarak bir belirsizlik içindedir; dolayısıyla bu dünyayı temsil etmenin ya da anlamanın tek yolu yine belirsizliği belirsizlikle ifade etmekten geçer. Gerçeklik, artık (koşullara bağlı olarak) görece değişmeyen ve nesnel bir kategori olmaktan çıkmış, yerini sürekli hareket halinde,

çoğul, simüle edilen bir şeye bırakmıştır. Bu düşünceler doğrultusunda gerçeklik ilkesi de sorgulama altına alınır.

Baudrillard'ın, bu ilkeye yönelttiği eleştirileri ve söz konusu belirsizlik çerçevesini ben de 2007 yılında *International Journal of Baudrillard Studies*'te yayımlanan bir makalemde ele almıştım. Aynı yıl bu makalenin Türkçe versiyonu Birikim dergisinde de yayınlanmıştı. Bu çalışmada, özellikle gerçeklik ilkesinin sanatsal temsil ile ilişkisi ve bu temsilin simülasyon evreninde nasıl dönüştüğü üzerine yoğunlaşılmıştır.

"Simülakrlar Nerede Gerçeğin Yerini Alamadı" başlığını taşıyan makalemde, Jean Baudrillard'ın düşüncesine yön veren temel kavramlardan biri olan gerçeklik ilkesinden yola çıktım. Baudrillard'a göre bu ilke, modern bireyin yaşadığı dünyayı anlamlandırma çabasının temel taşıdır. Ancak bu ilke, özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren ciddi anlamda belirsizleşmeye başlar. Bu belirsizlik rastlantısal değildir; çünkü Baudrillard'a göre, zaten içinde yaşadığımız dünya da belirsizlikle kuşatılmıştır. Bu nedenle az önce söylendiği gibi bu belirsizlik ancak belirsiz bir şekilde ifade edilebilir. Onun düşüncesindeki bu "bulanıklık" ya da "muğlaklık" postmodern durumun doğasına oldukça uygun görünmekle birlikte özünde farklıdır. Örneğin, psotmodern düşünce Baudrillard'ın "gerçeklik ilkesiyle" pek (ideolojik nedenlerden dolayı mı?) ilgilenmez.

Gerçeklik ilkesinin sorgulanmaya başladığı yer, insanın hem içsel dünyasıyla hem de dış dünyayla olan ilişkisini fark etmesiyle ortaya çıkar. İnsan, bir yandan gündelik yaşamda karşılaştığı olaylar ve olgularla şekillenen bir "gerçeklik dünyası" içinde yaşarken, diğer yandan kendi içinde umutlar, arzular, korkular ve beklentilerle örülü ikinci bir "içsel dünya" taşır. Bu iki dünya –yani nesnel gerçeklik ile öznel deneyim– çoğu zaman örtüşmez. İşte bu farkındalık, gerçeklik ilkesinin temelini oluşturur: İnsan, hissettikleriyle karşılaştıklarının her zaman aynı şey olmadığını kabul etmek zorundadır. Baudrillard'a göre, 1960'lara kadar bu gerçeklik ilkesi geçerliliğini korumaktadır. Bu dönemde birey, kendini sosyal, politik, ekonomik ve kültürel düzen içinde belli referanslarla konumlandırabilmektedir. Gerçeklik ilkesi, bireyin yaşam pratiğini düzenleyen bir normdur; çünkü toplumsal sistemin genelde kabul gören değerleri, bu ilke etrafında şekillenmektedir. Düşünceler, davranışlar ve kolektif umutlar bu ilke çerçevesinde inşa edilmektedir. Ancak burada yapılması gereken önemli vurgu şudur: Gerçeklik ilkesi bireysel değil, kolektif bir kavramdır. Gerçeklik, bireyin kişisel algısından çok, toplumun geneli tarafından oluşturulan bir uzlaşıya (konsensüs) dayanır. Toplumun ortak kabulüyle şekillenen bu gerçeklik, hem anlam üretiminde hem de geleceğe dair umutları kurmada işlevsel bir rol oynar. İnsan, kendi arzuları ve düşünceleriyle toplumsal gerçeklik arasında bir denge kurmaya çalışmakta; bu denge, davranışlarının ve yaşamla ilgili seçimlerinin de temelini oluşturmaktadır. Bu nedenle gerçeklik ilkesi ile "gerçeklik" arasında doğrudan bir bağ kurmak gerekir. İlke, bireyin kendini ve çevresini algılama biçimini belirlerken, gerçeklik de bu ilkenin sınırları içinde tanımlanır. Ancak Baudrillard'a göre bu bağ çözülünce gerçekliğin yerini kusursuz göstergeleri yani, simülakrlar ve nihayetinde hipergerçeklik almaktadır. İşte tam da bu noktada sorulması gereken kritik soru şudur: "Simülakrlar nerede gerçeğin yerini alamadı?"

Düşünürümüze göre gerçeklik ilkesi, 1960'lı yıllarda köklü bir dönüşüme uğramış ve çökmüştür. Bu çöküşle birlikte artık gerçeklik ile gerçeklik ilkesi arasında doğrudan, güvenilir bir bağ kalmamıştır. Bir başka deyişle, gerçeklik artık kendini doğrudan deneyim yoluyla göstermez; temsiller, görüntüler ve iletişim araçları aracılığıyla dolaylı bir biçimde gösterir. Baudrillard bu durumu şöyle açıklar: Günümüzde gerçekliği doğrudan deneyimlemek yerine, onun imgeleri, yansımaları ve yansıtılmış simülasyonları üzerinden anlamlandırmaya çalışıyoruz. Gerçeklik ilkesi çökünce içinde yaşadığımız gerçeklik evreni bir bakıma buharlaşıyor ve yerini simülasyon evrenine bırakıyor. Başka bir deyişle gerçeğin/gerçekliğin içi boş ve anlamsız haline bırakıyor. Varlığı hissedilemeyen gerçeklik simülasyonunun görüntülerini izlemekle yetiniyoruz. Bu bağlamda, özellikle televizyon başta olmak üzere basın, sinema, daha sonra ise internet ve dijital medya, gerçekliğin yerini alacak biçimde bir "aracılık" işlevi görmeye başlar. 20. yüzyılın ortasından itibaren, gerçekliğin temsili ile gerçekliğin kendisi arasındaki ayrım ortadan kalkar. İşte bu noktada

Baudrillard'ın meşhur kavramı devreye girer: simülakr. Ancak burada önemli bir ayrımı vurgulamak gerekir. Baudrillard'ın "gerçeklik"ten kastı, yalnızca nesnel dünyanın maddi varlığı değildir. Örneğin "bir sandalyede oturmak", "önünde bir masa ya da bilgisayar görmek" gibi somut deneyimler gerçekliğin bir düzeyini temsil eder. Fakat Baudrillard'a göre bu düzey, gerçekliğin en yalın ve indirgenmiş biçimidir. Onun ilgilendiği esas mesele, bu tür somut nesnelerin ötesinde, anlam, değer, kültürel bağlam ve toplumsal işlev taşıyan daha geniş bir gerçeklik anlayışıdır.[2] Gerçekliğin yerine geçen imgeler zamanla çığ gibi büyüyerek öylesine çoğalır ki, artık onların yeniden canlandırdığı bir gerçeklik olup olmadığını bile anlamak olanaksızdır. Bu durum, yalnızca gerçekliğe değil, ancak onunla birlikte var olabilen illüzyonu da bir son verir. Çünkü Baudrillard'a göre, gerçeklik ilkesinin geçerli olduğu bir evrende illüzyon üretmek de mümkündür. Gerçekliğin varlığı kabul edildiğinde bir yanılsamadan, yani sanat alanından da söz edilebilir. Sanat, bu bağlamda gerçeklik ile illüzyon arasında oynayan, bu ikisini karşı karşıya getiren bir güçtür. İllüzyon, sanatın yarattığı temel etkidir; tıpkı bir tablonun gerçekliğe benzemesi ama ona tamamen karşı bir dünya sunması gibi. Ancak simülasyon evrenine geçildiğinde durum değişir. Bu evrende ne gerçeklik kalır, ne de onun yanılsaması. Çünkü simülasyon, zaten bir gerçekliğe gönderme yapmaz; yalnızca kendi içsel döngüsünde, kendini yeniden üreten imgelerle var olur. Bu bağlamda Baudrillard şöyle der: "Simülasyon, illüzyonun yerini almaz; illüzyonu ortadan kaldırır."

Bu noktada sanatın tarihsel konumu da radikal bir biçimde değişir. Gerçeklik ve illüzyon arasında gidip gelen sanatın, simülasyon çağında sahip olduğu görünümden başka bir şeyi ifade etmediği, mevcut gerçekliğe dair hiçbir şey yansıtmadığı görülür. Başka bir deyişle sanat illüzyon üretme kapasitesini (tamamen değilse bile) büyük ölçüde yitirir. Mevcut duruma rağmen Baudrillard'a göre, sanat hâlâ çok büyük bir illüzyon gücüne sahip olabilir. Ne var ki, bu potansiyel, çoğu zaman sanatın güncel formlarında açığa çıkmaz. Çünkü sanat tarih boyunca hiçbir zaman yalnızca gerçekliği yansıtmayı amaçlamamış; bunun yanı sıra her zaman bir yanılsama (illüzyon) yaratma çabası içinde olmuştur. Sanatın gücü, tam da bu illüzyon yaratma kapasitesinden gelir çünkü amaç, gerçeği/gerçekliği yeniden üretip sunmak değil, onun etrafında dolanmak, onu çarpıtmak, bozmak ya da ironik biçimde sahnelemektir. Yaptığı sıra dışı tanımla Baudrillard illüzyon/yanılsamanın nasıl bir şeye benzediğini çok güzel bir şekilde ifade eder:

> *"İllüzyon/yanılsama gerçekliğin tersi olarak nitelendirilemez. Çünkü illüzyon görünen geçekliğin üstünü ikinci ve çok daha zekice sayılabilecek başka bir gerçeklik katmanıyla kaplayarak o ilk gerçeklik göstergesinin ortadan kaybolmasını sağlar."*

Buna göre illüzyonun gerçekliği yok etme, onunla olan bağlantısını tamamen kopartma gibi bir amacı yokken, simülasyon evrenine özgü simülakrların gerçekliğin yerini almak yani, kendilerini gerçeğin kendisi olarak dayatmak gibi bir dertleri vardır. Böylesine içi boşalmış, anlamsızlaşmış illüzyon üretim koşullarının büyük ölçüde yıprandığı bir evrende çağdaş sanatçılar dünyanın anlamsızlığını sözüm ona sanattan yararlanarak en az onun kadar anlamsız ve sıkıcı bir şekilde ifade etmektedirler. Baudrillard bu durumu oldukça çarpıcı bir ifadeyle özetler: "Sanatçılar anlamsız bir dünyada yaşıyor olabilirler, ancak asıl sorun, bu anlamsızlığı çok daha sıkıcı biçimlerde yansıtmalarıdır." Bu noktada Baudrillard, sanatın simülasyon evreninde sadece içeriğini değil, bir bakıma işlevini de yitirdiğini ima eder. Sanat, artık bir illüzyon oyunu değil, sadece anlamsızlığın, boşluğun ya da gösterilenden yoksun boş gösterenler tekrarına dönüşmüştür. İşte bu, sanatın illüzyon üretme kapasitesinin saf dışı bırakılması anlamına gelir. Sanatın gerçek-

2 François L'Yvonnet'nin de söylediği gibi simülasyon kuramı bir varsayımdan ibarettir yoksa mevcut gerçekliğin kusursuz bir yansıması olmaya çalışmaz. Baudrillard, mevcut dünya ya da gerçekliğin kuramında ileri sürdüğü düşüncelerle örtüştüğünü iddia etmekten çok içinde yaşadığı evrenin hissettirdiklerini kendince tutarlı bir şekilde ifade etmeye çalışır.

likle olan alışveriş ilişkisi sona ermiş, yerini, kendi içine kapanarak simülakrlarla oyalanan bir dolaşım düzenine bırakmıştır.

Yukarıdaki tanım, sanat ile illüzyon arasındaki ilişkiyi kurmak açısından belirleyicidir. İllüzyonun etkileyici olabilmesi için, dayandığı gerçekliğin doğrudan ve katı bir biçimde yeniden üretilip, sunulmaması gerekir. Tam tersine, imge ile gönderme yaptığı gerçeklik arasındaki bağ ne kadar gevşek ne kadar dolaylı olursa, illüzyonun gücü o denli artar. Çünkü illüzyon, gerçekliği birebir kopyalamaz; onu dönüştürür, yeniden biçimlendirir ve estetik bir düzleme taşır. Bu noktada özellikle figüratif plastik sanatların tarihsel işlevi dikkat çekicidir. Perspektifin keşfiyle birlikte Batı resminde ortaya çıkan üç boyutlu anlatım, gerçeğe benzerlikle bağlantılı bir illüzyon üretmiştir. Sanatçılar doğayı, insanı, mekânı resmederken gerçeği birebir kopyalamak yerine onu güzelleştirerek, biçim ve renk uyumlarıyla yeniden kurgulayarak sunmuşlardır. Yani, sanat gerçek dünyayı model alır, fakat onu salt (yeniden üretmek) yansıtmak yerine yeniden inşa eder. İllüzyon bu yeniden (kompozisyon) inşa sürecinde ortaya çıkar: izleyici, tanıdığı bir mekânı ya da nesneyi resimde gördüğünde, onun tanıdık ama aynı zamanda daha güzel, daha düzenli, daha estetik ama başka bir versiyonuyla karşılaşır. Dolayısıyla Baudrillard'a göre illüzyon ile gerçeklik arasındaki ilişki koparılmamalıdır. Çünkü sanat gücünü illüzyondan alır. Gerçekliği tamamen silmeden, onun izlerini taşıyan ama onu aşan bir gösterim düzlemi kurar. Simülasyon çağında çöken gerçeklik ilkesiyle birlikte sanat bu illüzyon yaratma özelliğini kaybetmeye başlar.

Baudrillard'a göre sanat, özellikle 20. yüzyılın başlarına kadar illüzyon üretme gücünü korumuştur. Bu dönemde ortaya çıkan bazı non-figüratif ve soyut girişimler, ilk başta belli bir estetik ve düşünsel niteliğe sahip görünseler de zamanla kendi kendilerini tekrar eden boş biçimsel oyunlara dönüşmüşlerdir. Baudrillard bu dönüşümü "sanatın kendi kendiyle oyalanması" olarak ifade eder. Sanat artık dünyayla, gerçeklikle, izleyiciyle kurduğu o özgün ilişkiyi büyük ölçüde yitirmiştir. Bu bağlamda, sanatın artık illüzyon üretmekten çok uzak, kendine kapalı bir alana dönüştüğünü belirtir. Figüratif sanatın klasik örneklerinde — örneğin bir manzara resminde, bir portrede — hem sanat dünyası hem de izleyici, bu eserin bir sanat nesnesi olduğunu kolayca kabul eder. Çünkü burada hem biçimsel hem de tematik düzeyde, gerçeklikten beslenen ama onu aşan bir estetik dönüşüm söz konusudur. Baudrillard'a göre sanatın asal görevi budur. Bu sanat mesafe bilinci (sanat eserini değerlendirip/ yorumlama süreci), aura, biriciklik, özgünlük, vs özelliklere sahipken çağdaş sanat söz konusu olduğunda durum değişir. Baudrillard, "Bu bir sanat eseri midir?" sorusuna artık kolektif bir yanıt verilemediğini vurgular. Çünkü çağdaş sanat nesnesi, dünyayla olan tüm bağlantılarını koparmış, adeta antropolojik bir nesneye, yani yalnızca zihinsel ve teorik düzlemde işlev gören bir simgeye dönüşmüştür. Bunun somut bir örneği, sıradan nesneleri ben dedim oldu yaklaşımıyla sanat nesnesine çeviren Duchamp'dır. Başka bir deyişle sanat kavramıyla uzak yakın hiçbir ilişkisi olmayan bir nesnenin sihirli bir dokunuşla sanat eserine dönüştürülmesi türünden akıldışı bir yaklaşım. İnsanın ürettiği her nesne antropolojik bir özelliğe sahip olduğundan burada herhangi bir nesnenin/şeyin sanat eseri olarak adlandırılması zihinsel bir kabulle ilişkilidir, zira bu nesneye sahip çıkan konuya hakim insanlar, sanatsal süreç, tarih, estetik, kurumsallık, işleyiş, yaratıcılık, öznellik, özgünlük, vs 'yi bilinçli bir şekilde dışlamışlardır. Bu kopuşun sonucunda sanat artık ne bir illüzyon yaratabilir ne de gerçeklikle anlamlı bir ilişki kurabilir (Bkz, "Sanat dünyasının kurduğu komplo").

Baudrillard, çağdaş sanatın geldiği bu noktayı oldukça sert bir dille eleştirir: "Sanat, artık kendi varlığını, kendi yokluğu üzerinden sürdürmeye çalışıyor". Gerçeklikten kopmuş, izleyiciyle bağ kuramayan ve sadece sanat kurumları tarafından anlam yüklenen bir "şey" artık sanat olarak adlandırılıyor der.

Jean Baudrillard, sanatın simülasyon evreninde geçirdiği dönüşümleri anlamak için en çok başvurduğu alanlardan birinin sinema olduğunu belirtir. Onun için sinema, tıpkı plastik sanatlar gibi, geçmişte illüzyon yaratma gücüne sahip olan çok önemli bir araçtır. Hatta belki de bu gücü en yoğun biçimde taşıyan sanatsal araçtır. Çünkü sinema, doğrudan göze hitap eden, hareketin ve zamanın yeniden üretildiği görsel bir dil

yetisidir. Baudrillard, sinemanın illüzyon yaratma kapasitesini öncelikle teknolojik işleyişinden hareketle tanımlar. Saniyede 24 kare/imgenin ardı ardına gösterilmesiyle, durağan kareler bir "hareket" yanılsaması yaratır. Bu teknik illüzyon, izleyicinin karşısındaki bembeyaz perdeyi bir anda canlı kanlı bir dünyaya dönüştürür. Bu perde üstünde insanlar yürür, konuşur, birbirini sever, ölür... Yani bir gerçeklik duygusu oluşturulur ama bu gerçeklik, doğrudan bir yanılsamadır. Uçsuz bucaksız gerçeklik evreninin içinden çekilip alınan olaylar gerçeğe benzer bir şekilde yeniden üretilip, kurgulanıp, bir öyküye dönüştürülerek sunulur. Öykülü film adlı mikrokozmos, gerçeklik evreni adlı makrokozmosun inandırıcı bir yansıması=yanılsama olmaya çalışır.

Baudrillard için asıl mesele zaman içinde illüzyon aşamasından simülakr üretim aşamasına geçen sinemadır. Özellikle 1980'lerden itibaren, sinema, (modern toplumlar bağlamında) — Hollywood başta olmak üzere — illüzyonla bağlantılı olan gerçekliği yeniden üretmeyi bırakarak hiper-gerçekçi öyküler üretmeye başlamıştır. Filmler, gerçeklikten daha gerçek görünmeye başladıkça, seyircinin düşünsel ya da duygusal katılımı ortadan kalkmakta; bu da sinemayı illüzyon aracı olmaktan çıkarıp, salt bir gösteri nesnesine dönüştürmektedir.

Baudrillard burada bazı yönetmenlere özel eleştiriler yöneltir. Örneğin, Martin Scorsese gibi yönetmenlerin, her detayın kusursuz olduğu filmler yaparak seyirciye yalnızca "izleme" görevi verdiklerini söyler. Böyle bir sinema anlayışı, görüntü, ses, kurgu, geçiş ve estetik anlamında mükemmellik uğruna seyircinin hayal gücünü tamamen dışarıda bırakır. Bu durum Baudrillard'a göre sinemanın ruhunun yitirilmesidir. Oysaki asıl değerli olan, seyircinin hayal gücünü harekete geçiren sinemadır. Alman dışavurumcu sineması buna güzel bir örnektir: dekorların ahşap ya da kartondan oluşması, gölge-ışık oyunlarıyla başka anlamlar kazanması, gerçeği olduğu gibi değil, dönüştürerek yansıtması... Bunların hepsi, illüzyon yaratmayla ilgilidir. Baudrillard'a göre bir sinema filmi, "gerçekliğe" dair ne kadar az ipucu verirse, seyirciyi o kadar çok "düşünmeye ve katılmaya" zorlar. Çünkü illüzyon, yalnızca bir "göz aldanması" değildir; gerçekliğin zekice ve estetik biçimde dönüştürülmesi ile oluşur. Bu nedenle, Matrix gibi filmleri de eleştirir. Örneğin, "Matrix Reloaded" gibi bir filmde kullanılan binlerce görsel efektin (trik), filmin bir görsel bombardımana dönüşmesine neden olduğunu ve bunun artık bir filmden çok bir bilgisayar oyununa benzediğini belirtir.

Baudrillard'ın fotoğraf konusundaki görüşleri ise daha ikirciklidir. Öncelikle (dijital olmayan) fotoğrafı, sinema gibi, teknolojik bir yeniden üretim aracı olarak görür. Bu yönüyle onu klasik sanat biçimleriyle aynı düzleme yerleştirmez. Fotoğraf, bir makine yardımıyla üretilir; dolayısıyla insani müdahalenin, yorumun, dönüşümün çok daha sınırlı olduğu bir alandır. Bu noktada Roland Barthes'ın ünlü Punctum kavramına da mesafelidir. Barthes, bir fotoğrafın izleyicide duygusal ya da ruhsal bir "çarpma" etkisi yarattığını söylerken, Baudrillard buna karşı çıkar. Ona göre fotoğrafın değeri, izleyiciyi anlamdan arındıran bir düzlemle ilintilidir. Gerçekliği estetize etmeyen, "olduğu gibi" gösteren, seyirciden anlam çıkarmasını beklemeyen fotoğraflar, bazen bir illüzyon gücü taşıyabilir. Ama bu, sanatsal değil, paradoksal bir sadelikten doğar.

Baudrillard için sanatın, sinemanın ve fotoğrafın değeri onların illüzyon yaratma kapasitelerinde yatar. Ancak bu illüzyon, gerçeği daha gerçek gibi göstermek değil, gerçeklikle ilgili ipuçlarını zayıflatarak seyircinin katılımını gerektiren yeni anlamlar yaratmak anlamına gelir. Bu da ancak, gösterilen ile gerçeklik arasındaki bağın zayıf, esnek ve yorumlanabilir olmasıyla mümkündür. Aksi halde, simülasyon evreninin kusursuz görüntüleri içinde artık sanat olmayan sanat, sadece boş bir imgeler tekrarından ibaret bir şeye dönüşür. Buna göre fotoğraf sadece bir fotoğraftır diyerek onu bildik anlamda bir sanat olarak görmediğini belirtir.

Baudrillard'a, Japonya'ya yaptığı seyahat sırasında bir fotoğraf makinesi hediye edilir. O günden sonra elinden düşürmediği makinesiyle fotoğraflar çeker. Baudrillard'ın çektiği fotoğraflarda insan figürüne nadiren rastlanır. Kendi bedeninin aynadan yansıyan görüntüsü dışında, çoğunlukla insanın yer almadığı, sessiz, neredeyse terk edilmiş mekân görüntüleri sunar. Bu tercih tesadüfi değildir.

Baudrillard'a göre, fotoğraf bir estetik nesne ya da sanat eseri üretmekten çok, dünyanın temel illüzyon gücüne

tanıklık etmemizi sağlayan bir araçtır. Ona göre dünya, insan öncesinde "radikal bir illüzyon gücüne" sahiptir. Bu güç, doğanın saf varoluş haliyle insan için büyüleyici ve açıklanamaz bir evren oluşturduğu fikrine dayanır. İnsan, dünyaya ilk adım attığında, onu tümüyle doğaüstü güçlerin etkisinde şekillenen bir alan olarak algılamıştır. İşte bu "antropolojik illüzyon", yani insanın dünyayı büyülü bir gerçeklik olarak algılama alışkanlığı, modern çağda tüm gerçeklik-üretme teknolojilerine (fotoğraf, medya, dijital görüntüler) karşın tam olarak kaybolmamıştır. Baudrillard bu durumu şu şekilde ifade etmeye çalışır: "Dünya hâlâ insanı baştan çıkaran bir güzellik taşıyor – onu yok saymamıza rağmen." Fotoğrafla yapmaya çalıştığı şey de tam olarak budur: Dünyanın bu baştan çıkarıcı, büyüleyici parçasının kendiliğinden ortaya çıkmasına aracılık etmek. Ancak burada çok önemli bir vurgu vardır: Bu parçayı özne olarak ben bulmuyorum, der Baudrillard. Fotoğrafı oluşturan, kadrajı belirleyen şey, benim estetik seçimim değil; nesnenin kendisinin ortaya çıkma arzusudur. Bu yüzden Baudrillard'ın fotoğraflarında dramatik bir sahne kurmak ya da anlatı yaratmak yerine, dünyanın kendi sessizliği içinde "görüntünün kendini sunması" beklenir. Örneğin, su içinde yüzen bir arabanın kapısının fotoğrafı, onun gözünde sadece terk edilmişlik değil, dünyanın anlamdan boşalmış haliyle bile hâlâ bir illüzyon yayabildiğini gösterir (Görsel 1). Bu bir gerçeklik tasviri değildir.



**Görsel 1:** Jean Baudrillard, Saint Clement, 1987

Ona göre fotoğraf bir öznenin estetik seçimiyle, sanatsal iradesiyle ya da anlatı yaratma çabasıyla ilgili bir şey değildir. Tam tersine, fotoğrafı çeken kişi o anda öznelliğini kaybeder. "Bu görüntü bana gel ve fotoğrafımı çek dedi." ifadesi Baudrillard'ın fotoğrafa yüklediği felsefi anlamın merkezindedir. Burada nesne, edilgen değil, etkin bir varlıktır. Görüntülenmek ve kaydedilmek isteyen nesne dikkat çekmeye çalışır. Özne/fotoğrafı çeken kişi iradesiyle değil, bu çağrının etkisiyle harekete geçer. Bu noktada, Baudrillard için fotoğraf çekmek bir tür baştan çıkarılma deneyimidir: "Nesne beni baştan çıkarıyor ve ben ona teslim oluyorum.". Bu bağlamda fotoğraf çeken kişi, bir sanatçı ya da yorumlayıcı değil, nesnenin iradesine boyun eğen bir araçtır/aracıdır. Bu anlayış doğrultusunda fotoğraf demek, neredeyse kendi kendinin görüntüsünü (özneyi kullanarak) kaydeden nesne demektir.

Baudrillard'ın fotoğraf anlayışında bakılan nesnenin imgesi pasif bir görüntü değildir. Fotoğraf çekiminin koşulu, görüntünün fotoğrafçıyı baştan çıkarmasıdır. "Fotoğrafı ben çekmedim; o nesne bana fotoğrafını çektirdi." anlayışı fotoğrafçının özne olarak mutlak konumunu yıkar. Görüntüsünü çektirmek isteyen nesne çağırır, davet eder, baştan çıkarır. Fotoğraf ise cazibesine karşı konulamayan nesneye boyun eğmenin somut karşılığıdır.



**Görsel 2:** Jean Baudrillard, Luxembourg, 2003

Parkta iki boş sandalye örneği tam da bu anlayışın görsel bir karşılığıdır (Görsel 2). Baudrillard'ın amacı gerçekliğe ait bir parçanın imgesini yeniden üretmek ve bu imgenin sahip olduğu içerik ya da anlam değildir. Onun ilgisini çeken şey bu iki boş sandalyenin ima edip açıklamadığı sırdır: "Birileri az önce buradaydı. Bunlar kimdi? Ne konuştular? Nereye gittiler?" Bu açıdan fotografik imge işte bu açıklaması yapılamayan sırrı yansıtmaktadır. Baştan çıkartıcı olan düşünce ya da duygu ise bu sırrın fotoğrafını çekme fırsatını yakalamış olmaktır.



**Görsel 3:** Jean Baudrillard, Venice, 1989



**Görsel 4:** Jean Baudrillard, Venice, 1987

Duvara düşen gölge örneği (Görsel 3) Baudrillard'ın kuramsal düşünce evrenine ait temel kavramlardan biri olan simülakrın bir tür görselleştirilmiş yansıması gibidir. Duvara gölgesi düşen kişi (bilenler için) Jean Baudrillard'dır. Daha önce insan fotoğrafı çekmediğini belirten düşünür-fotoğrafçımız burada gerçekten de bir insan fotoğrafı değil, duvara yansıyan kendi gölgesinin fotoğrafını çekmekte olan J. Baudrillard'ın deklanşöre bastığı anı tespit etmektedir. Burada gerçeğin yerini alan gölge/yansıma/görüntü/simülakr bize onun J. Baudrillard olduğunu söylemektedir. Bir bakıma simülakr gerçeğinin yerini almış gibidir. Deyim yerindeyse Baudrillard kendi simülakrının fotoğrafını çekmiştir.

Örneğin, Chicago'da çekilmiş bir başka fotoğrafında bir duvar resmi vardır (Görsel 4). O duvarın önünde ise özellikle biri ön plana çıkan park etmiş araçlar vardır. Fotoğrafın çekildiği yerden uzakta görülen binalar vardır. Ancak, bu fotoğraf herhangi bir şehirdeki binaları yansıtmaktan fazlasını yapar. Baudrillard burada gerçekliğin (nesne-mekânın ürettiği göz yanılsaması yani illüzyonu yakalamıştır. Bu düşsel bir imgeye benzer. Duvar resmi ve gerçek nesneler (örneğin, otomobiller) birbirlerine karışmıştır. Gerçek nesneler ve uzaktaki gerçek binalar duvar resminin bir parçası, uzantısı gibi algılanmaktadır. Ortanın sağında kalan çizgiye dikkat ettiğinizde, sol tarafın resim, sağ tarafın ise gerçek olduğunu görürsünüz. Ancak gözler bu farkı hemen kapatır; beynimiz eksik bilgiyi tamamlar ve iki farklı gerçekliği tek bir bütün olarak algılar. Gerçekle imge birbirine karıştığından, neyin imge neyin gerçek olduğunu anlamak zorlaşır. Gerçekliği yeniden üreten bir araç olarak bilinen fotoğraf burada gerçeklikten yararlanarak bir illüzyon üretir. Baudrillard'ın deyişiyle burada gerçeklik kendisine değil gösterdiğinden başka bir şeye benzer. İmge olduğu yerde değişmeden duran Dünyayı, değişik ve baştan çıkartıcı bir şekilde sunar. Bu fotoğraf yukarıda tanımını yaptığı illüzyonun birebir yansıması gibidir.

Baudrillard bu illüzyonun başka bir biçimini Pekin Operası'ndan bir örnekle de anlatır. Sahnede iki erkek dövüşmektedir. İzleyici sadece bu iki kişinin hareketlerine bakar, ancak zihninde hızla akan bir nehir üzerindeki salı, dalgaları ve hatta silahları hayal eder. Oysa sahnede ne sal vardır, ne nehir, ne de gerçek bir silah. Bunu "saf illüzyon" olarak tanımlar. Gerçek fiziksel nesneler yoktur ama hareketler sayesinde bu nesneleri yaratan zihin sanki orada bir dövüş izlediğini hisseder.

Özetle fotoğrafın amacı anlam üretmek ya da anlamlı olanla ilgilenmek değil, baştan çıkartıcı bir yere benzeyen dünyanın küçücük bir parçasını yansıtabilmektir. Bu yüzden Baudrillard'ın fotoğrafla kurduğu ilişki, klasik anlamda bir sanatçının ya da estetik öznenin görüntüyle kurduğu ilişkiye benzemez. Fotoğraf çekerken başkalarının aksine bir "yaratıcı özne" gibi davranmaz. Deklanşöre bastığı anda özne olarak ortadan kaybolduğundan ve tam da o anda nesnenin ön plana çıktığından söz eder. Sanki nesne kendi kendinin imgesini çekiyor der.

Yaptığı bu ve başka açıklamalar doğrultusunda Baudrillard, fotoğrafın sanat olmadığını düşündüğünü açıkça dile getirir. Ancak buna rağmen ona fotoğraf sergileri açtırılmış, adeta bir sanatçı gibi sahneye çıkarılmak istenmiştir. Bu durum, onun modern sanata yönelik eleştirel tavrını görmezden gelen (bilinçli) bir yanlış anlamayla ilgilidir. "Benim düşüncelerim birer deneme. Kabul edersiniz ya da etmezsiniz. O sizin bileceğiniz bir şey" der.

# THE PLACE OF ART IN JEAN BAUDRILLARD'S ORIGINAL THOUGHT UNIVERSE

Prof. Dr. Oğuz ADANIR

*"Illusion/delusion cannot be characterized as the opposite of reality. Because illusion covers the visible reality with another layer of reality that can be considered second and much more clever, causing the first reality indicator to disappear."*

**Jean BAUDRILLARD**

French philosopher and sociologist Jean Baudrillard, who possesses a unique intellectual universe, utilizes his own distinctive terminology to construct this original intellectual universe. Baudrillard has expressed his thoughts on all areas of life primarily through this terminology. This terminology is also valid for the field of art because of all the words and expressions in are interconnected. The reason for this is that the four main categories of social life -society, politics, economy, and culture- are interconnected. Accordingly, a certain consistency is required for ideas put forward in one area to be valid in other areas as well. Therefore, it can be very challenging for the reader to grasp Baudrillard's terminology well and understand what he is saying. At this point, it would be quite useful to start from a principle of reality that does not seem directly related to the field of art but whose deep connection we can understand.

First and foremost, it is important to note that Jean Baudrillard did not have a personal issue with art; however, his critiques of art raise radical questions about the nature and function of contemporary art. Baudrillard acknowledges the artistic merit of works produced from the Renaissance to the 20th century -particularly in the context of plastic arts, and more specifically painting- but notes that these works were generally perceived as craft products during the periods in which they were created. However, he points out that many works produced today and often presented as "works of art" are treated as such despite having no real connection to the artistic depth and aesthetics of the past. Baudrillard takes a relatively more positive approach to fields such as photography and cinema. The reason for this is that he believes these media have not yet completely lost their capacity to create illusions. According to Baudrillard, the ability to create illusions is fundamental to art. Even in today's digitalized world of simulation, it is still possible to produce illusions to a certain extent. He even argues that the understanding of plastic arts, which was thought to have come to an end, can regain its former power of illusion today. In this respect, Baudrillard questions the transformations that art has undergone, not so much as an expert but rather as an intellectual, rather than completely rejecting it.

When approaching Baudrillard's intellectual universe, it is important to note that he began with the principle of reality but gradually questioned and transformed this principle over time. In this process of transformation, illusion, or the phenomenon of deception, becomes a central concept. According to Baudrillard, illusion is not merely a problem of perception but also a fundamental issue concerning the nature of reality. Although his ideas seem to carry a general sense of uncertainty, this uncertainty is not random but a conscious choice. In his view, the world is already ontologically uncertain; therefore, the only way to represent or understand this world is to express uncertainty with uncertainty. Reality is no longer a relatively unchanging and objective category (depending on the circumstances), but has been replaced by something that is constantly in mo-

1 The generalizations made here mostly apply to societies (especially those referred to as early or early modern societies) that, according to Baudrillard, lost their universe of reality when the principle of reality collapsed.

tion, plural, and simulated. In line with these thoughts, the principle of reality is also questioned.

I also addressed Baudrillard's criticisms of this principle and the aforementioned framework of uncertainty in an article I published in the International Journal of Baudrillard Studies in 2007. The same year, the Turkish version of this article was also published in Birikim magazine. This study focuses particularly on the relationship between the principle of reality and artistic representation, and how this representation is transformed in the simulated universe.

In my article titled "Where Simulacra Could Not Replace Reality," I started from the principle of reality, one of the fundamental concepts that guide Jean Baudrillard's thinking. According to Baudrillard, this principle is the cornerstone of the modern individual's effort to make sense of the world they inhabit. However, this principle begins to become seriously ambiguous, particularly from the mid-20th century onwards. This ambiguity is not random; for Baudrillard, the world we live in is already shrouded in ambiguity. Therefore, as mentioned earlier, this uncertainty can only be expressed in an uncertain manner. This "blurring" or 'ambiguity' in his thought appears to be quite appropriate to the nature of the postmodern condition, yet it is fundamentally different. For example, postmodern thought does not seem to be particularly interested in Baudrillard's "principle of reality" (perhaps for ideological reasons?).

The principle of reality begins to be questioned when humans become aware of their relationship with both their inner world and the outside world. On the one hand, humans live in a "world of reality" shaped by the events and phenomena they encounter in their daily lives, while on the other hand, they carry within themselves a second "inner world" woven with hopes, desires, fears, and expectations. These two worlds—objective reality and subjective experience—often do not overlap. It is this awareness that forms the basis of the principle of reality: humans must accept that what they feel is not always the same as what they encounter. According to Baudrillard, this principle of reality remained valid until the 1960s. During this period, individuals could position themselves within the social, political, economic, and cultural order using certain references. The principle of reality is a norm that regulates individuals' practices of living, because the values generally accepted by the social system are shaped around this principle. Thoughts, behaviors, and collective hopes are constructed within the framework of this principle. However, it is important to emphasize that the principle of reality is not an individual but a collective concept. Reality is based on a consensus formed by society as a whole rather than on the individual's personal perception. This reality, shaped by the common acceptance of society, plays a functional role both in the production of meaning and in building hopes for the future. Humans strive to establish a balance between their desires and thoughts and social reality; this balance forms the basis of their behavior and life choices. Therefore, it is necessary to establish a direct link between the principle of reality and "reality." The principle determines how individuals perceive themselves and their environment, while reality is defined within the boundaries of this principle. However, according to Baudrillard, when this connection is severed, reality is replaced by perfect signs, namely simulacra, and ultimately hyperreality. It is precisely at this point that the critical question must be asked: "Where have simulacra failed to replace reality?"

According to our thinker, the principle of reality underwent a radical transformation in the 1960s and collapsed. With this collapse, there is no longer a direct, reliable link between reality and the principle of reality. In other words, reality no longer reveals itself directly through experience; it reveals itself indirectly through representations, images, and communication tools. Baudrillard explains this situation as follows: Today, instead of directly experiencing reality, we try to make sense of it through its images, reflections, and simulated representations. When the principle of reality collapses, the reality we live in, in a sense, evaporates and is replaced by a simulated reality. In other words, it leaves reality/truth hollow and meaningless. We content ourselves with watching the images of a simulation of reality that cannot be felt. In this context, the media, cinema, and later the internet and digital

media begin to function as an "intermediary" that replaces reality, particularly television. From the mid-20th century onwards, the distinction between the representation of reality and reality itself disappears. This is where Baudrillard's famous concept comes into play: the simulacrum. However, it is important to emphasize a crucial distinction here. Baudrillard's notion of "reality" does not refer solely to the material existence of the objective world. For example, concrete experiences such as "sitting on a chair" or "seeing a table or computer in front of you" represent one level of reality. However, according to Baudrillard, this level is the simplest and most reduced form of reality. The main issue he is concerned with is a broader understanding of reality that goes beyond such concrete objects and encompasses meaning, value, cultural context, and social function. Images that replace reality grow exponentially over time, multiplying to such an extent that it becomes impossible to discern whether they are recreating reality or not. This situation puts an end not only to reality but also to the illusion that can only exist alongside it. Because, according to Baudrillard, it is possible to produce illusion in a universe where the principle of reality is valid. When the existence of reality is accepted, one can also speak of an illusion, that is, the field of art. In this context, art is a force that plays between reality and illusion, bringing the two into confrontation. Illusion is the fundamental effect created by art; just as a painting resembles reality but presents a world completely opposed to it. However, when we enter the simulation universe, the situation changes. In this universe, neither reality nor its illusion remains. Because simulation does not refer to any reality; it exists solely within its own internal cycle, reproducing itself through images. In this context, Baudrillard states: "Simulation does not replace illusion; it eliminates it."

At this point, the historical position of art also changes radically. It becomes apparent that art, which oscillates between reality and illusion, does not express anything other than its appearance in the age of simulation and does not reflect anything about the current reality. In other words, art loses (if not entirely, then to a large extent) its capacity to produce illusion. Despite the current situation, according to Baudrillard, art can still have a great power of illusion. However, this potential is not often revealed in the current forms of art. This is because art has never aimed solely to reflect reality throughout history; it has always been an effort to create an illusion. The power of art comes precisely from this capacity to create illusion, because the aim is not to reproduce and present reality, but to circle around it, distort it, disrupt it, or stage it ironically. With his extraordinary definition, Baudrillard beautifully expresses what illusion is like:

"Illusion/delusion cannot be described as the opposite of reality. This is because illusion covers the visible reality with another layer of reality that can be considered secondary and much more sophisticated, causing the first sign of reality to disappear."

Accordingly, while illusion has no aim of eliminating reality or completely severing its connection with it, simulacra specific to the simulation universe have the concern of replacing reality, that is, imposing themselves as reality itself. In such a universe where the conditions for producing illusions have been largely eroded, contemporary artists express the meaninglessness of the world in a manner that is at least as meaningless and tedious as the world itself, supposedly through art. Baudrillard summarizes this situation quite strikingly: "Artists may live in a meaningless world, but the real problem is that they reflect this meaninglessness in even more boring ways." At this point, Baudrillard implies that art has lost not only its content but also, in a sense, its function in the simulated universe. Art is no longer a game of illusion but has become a repetition of meaninglessness, emptiness, or empty signifiers devoid of what

2 François L'Yvonnet'nin de söylediği gibi simülasyon kuramı bir varsayımdan ibarettir yoksa mevcut gerçekliğin kusursuz bir yansıması olmaya çalışmaz. Baudrillard, mevcut dünya ya da gerçekliğin kuramında ileri sürdüğü düşüncelerle örtüştüğünü iddia etmekten çok içinde yaşadığı evrenin hissettirdiklerini kendince tutarlı bir şekilde ifade etmeye çalışır.

is signified. This signifies the exclusion of art's capacity to produce illusion. The exchange relationship between art and reality has come to an end, replaced by a circulation system that closes in on itself and plays with simulacra.

The above definition is decisive in establishing the relationship between art and illusion. For illusion to be effective, the reality on which it is based must not be reproduced and presented in a direct and rigid manner. On the contrary, the looser and more indirect the connection between the image and the reality it refers to, the greater the power of the illusion. This is because illusion does not copy reality one-to-one; it transforms it, reshapes it, and transfers it to an aesthetic plane. At this point, the historical function of figurative plastic arts is particularly noteworthy. The three-dimensional representation that emerged in Western painting with the discovery of perspective produced an illusion connected to similarity to reality. Artists, when depicting nature, humans, and space, did not copy reality one-to-one, but rather presented it by beautifying it and reconstructing it with harmony of form and color. In other words, art takes the real world as its model, but rather than simply reflecting it (reproducing it), it reconstructs it. Illusion emerges in this process of (compositional) reconstruction: when the viewer sees a familiar place or object in a painting, they encounter a version of it that is familiar but also more beautiful, more orderly, more aesthetic, yet different. Therefore, according to Baudrillard, the relationship between illusion and reality should not be severed. Because art derives its power from illusion. It establishes a plane of representation that carries traces of reality without completely erasing it, but transcends it. With the collapse of the principle of reality in the age of simulation, art begins to lose its ability to create illusion.

According to Baudrillard, art retained its power to produce illusions, especially until the early 20th century. Some non-figurative and abstract initiatives that emerged during this period initially appeared to have a certain aesthetic and intellectual quality, but over time they turned into empty formal games that repeated themselves. Baudrillard describes this transformation as "art playing with itself." Art has largely lost its unique relationship with the world, with reality, and with the viewer. In this context, he points out that art has become a closed field, far removed from the production of illusion. In classic examples of figurative art—such as a landscape painting or a portrait—both the art world and the viewer readily accept that the work is an object of art. This is because, on both a formal and thematic level, there is an aesthetic transformation that draws on reality but transcends it. According to Baudrillard, this is the primary function of art. While art possesses characteristics such as distance consciousness (the process of evaluating/interpreting a work of art), aura, uniqueness, originality, etc., the situation changes when it comes to contemporary art. Baudrillard emphasizes that it is no longer possible to give a collective answer to the question, "Is this a work of art?" Because the contemporary art object has severed all its connections with the world, it has become an anthropological object, that is, a symbol that functions solely on the mental and theoretical plane. A concrete example of this is Duchamp, who turned ordinary objects into art objects with his "I said it was art" approach. In other words, it is an absurd approach in which an object that has no connection whatsoever with the concept of art is transformed into a work of art with a magical touch. Since every object produced by humans has an anthropological characteristic, the designation of any object/thing as a work of art is related to a mental acceptance, as the people who claim ownership of this object have consciously excluded the artistic process, history, aesthetics, institutionalism, functioning, creativity, subjectivity, originality, etc. As a result of this disconnect, art can no longer create an illusion or establish a meaningful relationship with reality (see "The Conspiracy of the Art World").

Baudrillard criticizes contemporary art's current state in harsh terms: "Art now attempts to sustain its own existence through its own absence." He argues that something that has become detached from reality, unable to connect with its audience, and only given meaning by art institutions is now called art.

Jean Baudrillard notes that cinema is one of the areas he draws on most to understand the transformations

art has undergone in the world of simulation. For him, cinema, like the plastic arts, is a very important tool that once had the power to create illusion. Perhaps it is even the artistic tool that carries this power most intensely. Because cinema is a visual language that directly appeals to the eye, where movement and time are reproduced. Baudrillard defines cinema's capacity to create illusion primarily through its technological functioning. By displaying 24 frames/images per second in succession, static frames create an illusion of "movement." This technical illusion instantly transforms the white screen in front of the viewer into a living, breathing world. People walk, talk, love each other, and die on this screen... In other words, a sense of reality is created, but this reality is a direct illusion. Events extracted from the boundless universe of reality are reproduced in a manner resembling reality, constructed, and presented as a narrative. The microcosm known as the narrative film strives to be a convincing reflection—an illusion—of the macrocosm known as the universe of reality.

For Baudrillard, the main issue is cinema, which has transitioned from the stage of illusion to the stage of simulacrum production over time. Especially since the 1980s, cinema (in the context of modern societies) — Hollywood in particular — has begun to produce hyper-realistic stories, abandoning the reproduction of reality associated with illusion. As films began to appear more real than reality itself, the audience's intellectual or emotional engagement diminished; this transformed cinema from an instrument of illusion into a mere object of spectacle.

Baudrillard directs specific criticism at certain directors here. For example, he says that directors such as Martin Scorsese make films in which every detail is flawless, giving the audience only the task of "watching." Such an understanding of cinema completely excludes the audience's imagination in the pursuit of perfection in terms of image, sound, editing, transitions, and aesthetics. According to Baudrillard, this is a loss of the spirit of cinema. However, what is truly valuable is cinema that stimulates the viewer's imagination. German expressionist cinema is a fine example of this: sets made of wood or cardboard, shadow-light plays that take on other meanings, reflecting reality not as it is but as it is transformed... All of these are about creating illusion. According to Baudrillard, the fewer clues a film provides about "reality," the more it forces the audience to "think and participate." Because illusion is not merely an "optical illusion"; it is the clever and aesthetic transformation of reality. For this reason, he also criticizes films like The Matrix. For example, he notes that the thousands of visual effects (tricks) used in a film like "The Matrix Reloaded" turn the film into a visual bombardment, making it resemble a computer game more than a film.

Baudrillard's views on photography are more ambivalent. First of all, he sees (non-digital) photography, like cinema, as a technological means of reproduction. In this respect, he does not place it on the same level as classical art forms. Photography is produced with the help of a machine; therefore, it is a field where human intervention, interpretation, and transformation are much more limited. At this point, he also distances himself from Roland Barthes' famous concept of Punctum. While Barthes says that a photograph creates an emotional or spiritual "impact" on the viewer, Baudrillard disagrees. According to him, the value of photography is linked to a plane that strips the viewer of meaning. Photographs that do not aestheticize reality, that show it "as it is," that do not expect the viewer to derive meaning from them, can sometimes carry an illusory power. But this arises not from artistic, but from paradoxical simplicity.

For Baudrillard, the value of art, cinema, and photography lies in their capacity to create illusions. However, this illusion does not mean making reality appear more real, but rather creating new meanings that require the viewer's participation by weakening clues related to reality. This is only possible when the connection between what is shown and reality is weak, flexible, and open to interpretation. Otherwise, art that is no longer art within the flawless images of the simulation universe becomes nothing more than an empty repetition of images. Accordingly, he states that he does not view photography as art in the conventional sense by saying that a photograph is merely a photograph.

During his trip to Japan, Baudrillard is gi-

ven a camera as a gift. From that day on, he never lets go of his camera and takes photographs. Human figures are rarely seen in Baudrillard's photographs. Apart from the reflection of his own body in the mirror, he mostly presents images of silent, almost abandoned spaces where humans are absent. This choice is not accidental.

According to Baudrillard, photography is not so much a means of producing an aesthetic object or work of art as it is a tool that allows us to witness the fundamental illusory power of the world. In his view, the world possesses a "radical illusory power" that predates humanity. This power is based on the idea that nature, in its pure state of existence, creates a universe that is fascinating and inexplicable to humans. When humans first set foot in the world, they perceived it as a realm entirely shaped by supernatural forces. This "anthropological illusion," or the human tendency to perceive the world as a magical reality, has not completely disappeared in the modern age, despite all the reality-producing technologies (photography, media, digital images). Baudrillard attempts to express this situation as follows: "The world still possesses a beauty that seduces humans—despite our attempts to ignore it." What he seeks to achieve through photography is precisely this: to facilitate the spontaneous emergence of this seductive, enchanting aspect of the world. However, there is a very important emphasis here: I do not find this part as the subject, says Baudrillard. What creates the photograph, what determines the frame, is not my aesthetic choice; it is the object's own desire to emerge. That is why, rather than creating a dramatic scene or narrative in Baudrillard's photographs, one expects "the image to present itself" in the silence of the world. For example, a photograph of the door of a car floating in water shows that, in his eyes, it is not just abandonment, but even in its state of emptiness of meaning, it can still spread an illusion (Image 1). This is not a depiction of reality.



**Image 1:** Jean Baudrillard, Saint Clement, 1987

According to him, photography is not about the aesthetic choices, artistic will, or narrative creation efforts of the subject. On the contrary, the person taking the photograph loses their subjectivity at that moment. The phrase "This image came to me and told me to take its photograph" is at the heart of Baudrillard's philosophical interpretation of photography. Here, the object is not passive but active. The object that wants to be seen and recorded tries to attract attention. The subject/photographer acts not out of their own will but under the influence of this call. At this point, for Baudrillard, taking a photograph is a kind of seduction experience: "The object seduces me, and I surrender to it." In this context, the person taking the photograph is not an artist or interpreter, but a tool/instrument that submits to the will of the object. In this understanding, photography means an object that records its own image (using the subject).

In Baudrillard's understanding of photography, the image of the object being viewed is not a passive image. The condition of photography is that the image seduces the photographer. The understanding that "I did not take the photograph; the object made me take its photograph" destroys the photographer's absolute position as the subject. The object that wants its image to be captured calls, invites, and seduces. The photograph is the concrete manifestation of submitting to the irresistible charm of the object.



**Image 2:** Jean Baudrillard, Luxembourg, 2003

The two empty chairs in the park are a visual representation of this concept (Image 2). Baudrillard's aim is not to reproduce the image of a part of reality or the content or meaning of that image. What interests him is the mystery that these two empty chairs imply but do not explain: "Someone was here just

a moment ago. Who were they? What did they talk about? Where did they go?" From this perspective, the photographic image reflects this unexplained mystery. The seductive thought or feeling is the opportunity to capture a photograph of this mystery.



**Image 3:** Jean Baudrillard, Venice, 1989

The example of the shadow falling on the wall (Image 3) is like a visual representation of the simulacrum, one of the fundamental concepts in Baudrillard's theoretical universe. The person whose shadow falls on the wall (for those in the know) is Jean Baudrillard. Our thinker-photographer, who previously stated that he had never taken a photograph of a human being, here captures the moment when J. Baudrillard presses the shutter button, not to take a photograph of a human being, but of his own shadow reflected on the wall. Here, the shadow/reflection/image/simulacrum that replaces reality tells us that it is J. Baudrillard. In a sense, the simulacrum seems to have replaced reality. In a manner of speaking, Baudrillard has photographed his own simulacrum.



**Image 4:** Jean Baudrillard, Venice, 1987

For example, another photograph taken in Chicago shows a mural (Image 4). In front of that wall, there are parked cars, one of which stands out in particular. Buildings can be seen in the distance from where the photograph was taken. However, this photograph does more than simply reflect the buildings in any city. Baudrillard has captured the illusion of reality (the optical illusion produced by the object-space). This resembles a dreamlike image. The mural and real objects (e.g., cars) are intertwined. Real objects and distant real buildings are perceived as part of the mural, as an extension of it. If you pay attention to the line on the right side of the center, you will see that the left side is a painting and the right side is real. However, the eyes immediately close this gap; our brain fills in the missing information and perceives the two different realities as a single whole. Since reality and image are mixed together, it becomes difficult to understand what is image and what is real. Photography, known as a tool that reproduces reality, here uses reality to create an illusion. As Baudrillard puts it, reality here resembles something other than itself. The image presents the world, which remains unchanged in its place, in a different and seductive way. This photograph is a direct reflection of the illusion described above.

Baudrillard illustrates another form of this illusion with an example from the Beijing Opera. Two men are fighting on stage. The audience only sees the movements of these two people, but in their minds they imagine a raft on a fast-flowing river, waves, and even weapons. Yet there is no raft, no river, and no real weapon on stage. He defines this as "pure illusion." There are no real physical objects, but through movement, the mind creates these objects and feels as if it is watching a fight.

In short, the purpose of photography is not to produce meaning or to deal with what is meaningful, but to ref-

lect a tiny part of the world that resembles a seductive place. Therefore, Baudrillard's relationship with photography does not resemble the relationship that a classical artist or aesthetic subject has with the image. When taking a photograph, he does not act like a "creative subject" as others do. He speaks of how, at the moment he presses the shutter, the subject disappears and the object comes to the forefront. It is as if the object is taking its own image.

Based on this and other statements, Baudrillard clearly expresses his belief that photography is not art. However, despite this, photography exhibitions have been organized for him, and he has been presented as if he were an artist. This situation is related to a (conscious) misunderstanding that ignores his critical stance toward modern art. "My thoughts are experiments. You can accept them or not. That is up to you," he says.

# MODELİ DEĞİŞTİRMEK: BİANELLER ve SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

Isobel WHITELEGG
Leicester Üniversitesi, Müze Çalışmaları

Geleneksel olarak, bienal modeli ile ilgili her türlü tartışma Venedik ile başlar. 1895 yılında İtalya'nın birleşmesi bağlamında sanat odaklı bir Ulusal Fuar olarak tanıtılan Venedik Bienali'nin ulusal temsil sistemi ve ana kentini dünya sanatının merkezi haline getirme hedefi, 1951 yılında kurulan Brezilya'daki ikinci bienal olan São Paulo Bienali'nin yaklaşımını şekillendirdi.

O zamandan beri Venedik, bienal modelinin dünya çapında yayılması ve çoğalması için merkezi bir model ve referans noktası olarak kabul edilmektedir. Ancak, şu anda var olan 200'den fazla bienal arasında, orijinal Venedik modelinden önemli ölçüde sapma gösterenler de bulunmaktadır. Bunların birçoğunun, bienalin ne olduğu ve ne olabileceğine dair kendi modellerini yarattığı da söylenebilir. Ancak Venedik, görünüşte birleşik bir uluslararası sanat dünyasının merkezinde, kaçırılmayacak bir etkinlik olarak tutarlı bir referans noktası olma ününü korumaya devam etmektedir.

Venedik modelinin vurgulu enternasyonalist yaklaşımı, kaçınılmaz olarak olumsuz bir çevresel etkiye yol açmaktadır ve şehrin deniz seviyesinin yükselmesine karşı kendi kırılganlığı, bu etkiyi görmezden gelmeyi zorlaştırmaktadır. 2021'den bu yana, Venedik Bienali etkinliklerinin karbon ayak izini kamuya açıklamış ve bunu azaltmak ve telafi etmek için önlemler almıştır. Ancak, sürdürülebilir olmanın veya sürdürülebilir hale gelmenin ne anlama geldiği sorusu, karbon nötrlüğü veya net sıfırla sınırlı değildir. Bu, iki yılda bir düzenlenen geçici etkinliklerin, bulunduğu yerin sosyal ve kültürel ekosistemine kalıcı ve olumlu bir şekilde ne ölçüde katkıda bulunduğu ile de ölçülebilir.

Venedik modeli, geçici ziyaretçilere yönelik olarak güçlü bir mesaj veriyor, ancak yerel ve kalıcı halkına açıkça hitap etmiyor. Bu model, hava yolculuğunun daha ucuz ve hızlı bir seçenek olmaya devam ettiği uluslararası gezginlere çevreye olan etkiler konusunda gerçekçi olmayan bir sorumluluk yüklerken, aynı zamanda şehir sakinleriyle düşmanca bir ilişki kurmaya da davetiye çıkarıyor. Bu anlamda, bienallere gerçekten sürdürülebilir bir yaklaşım getirmek için Venedik modelinin algılanan merkeziyetini yerinden etmek ve bir bienalin ne olabileceği veya olması gerektiği konusunda alternatif modeller aramak gerekir. Bu, bienallerin hem belirli yerlerde hem de dünya genelinde oynadığı rolün daha geniş algılanışında da bir değişiklik gerektirir.

Bu algının artık değişmeye başladığına dair kanıtlar olsa da, bienaller hala bu milenyumun ilk on yıllarında ortaya çıkan baskın eleştirilerin gölgesinde kalmaktadır. Bienallere yönelik olumsuz algının bir nedeni, bienallerin büyümesinin küreselleşmenin ortaya çıkmasıyla aynı zamana denk gelmesiydi. 1989 yılında dünya çapında 28 sanat bienali vardı ve 1990'lar ve 2000'lerde bu sayı hızla artarak bugün 200'ün üzerine çıktı. Bienaller bu nedenle yeni ekonomik ve siyasi güçlerin kültürel kolu olarak yaygın bir şekilde kabul edildi ve küreselleşmenin kapitalist mantığını ifade eden bir sanat kurumu biçimi olarak görüldü. Bienallerin "şaşırtıcı büyümesi" veya "çoğalması" olarak tanımlanan bu durum, kapitalist küreselleşmenin durdurulamaz yayılmasının kötü bir belirtisi olarak görüldü.

Bu büyüme, basit bir kopyalama değil, çeşitlilik meselesi olmasına rağmen, her bienalin Venedik gibi tanım gereği enternasyonalist olduğu ve sanat dünyasının geneli tarafından görülmek üzere tasarlandığı varsayımı da devam etti. Bu nedenle, bienallerin genel amacı, başlangıçta benzersizliğine dayanan bir modele göre geniş ölçüde değerlendirildi. 1895'ten 1951'de São Paulo bienalinin kurulmasına kadar geçen elli yılı aşkın süre boyunca Venedik, dünyadaki tüm sanatın görülebileceği tek yermiş gibi davranabildi ve öyle de davrandı.

Eleştirmen Rene Block'un 2014 yılında hayıflanarak söylediği gibi, "artık o kadar çok bienal, trienal ve dört yıllık sergiyle karşı karşıyayız ki, bunlara genel bir bakış açısı kazanmak neredeyse imkansız hale geldi". Ancak bienal modelinin gelişiminde bu noktada, her bienal

küresel ilgiyi çekmek için rekabetçi bir görevde ya da çağdaş sanatın panoramik bir dünya resmini oluşturmak için küratöryel bir hırsta değildir. Bu nedenle bienallerin çokluğu, mutlaka sayılarının fazla olduğu anlamına gelmez.

Block'un yakındığı gibi, yorgun düşen bienal değil, "onlara genel bir bakış açısı" korumak zorunda olduğumuz fikridir. Mevcut tüm müzeleri ziyaret etme zorunluluğundan muzdarip tek bir kişi olmadığı gibi, mevcut bienallerin sayısının çokluğundan "rahatsız" olan tek bir "biz" olmadığı da artık daha yaygın olarak kabul edilmektedir.

Sürdürülebilir bienallerin gerekliliği, bienalin ne olduğu ve kime yönelik olduğu konusundaki anlayışta bir değişime yol açarsa, dünya çapında var olan bienal sayısı bir sorun olmaktan çok bir çözüm haline gelebilir. 2007 yılında İstanbul Bienali'ni ele alan bir incelemede, Amerikalı sanat eleştirmeni Peter Schjeldahl, küratör Vasıf Kortun'un bir sözünü aktarmıştır. Kortun'un "Bienaller rolünü tüketti" "görevlerini tamamladı" "Dünyada neler olup bittiğini bilmemek neredeyse imkânsız hale geldi. Merak dönemini geride bıraktık" dediği aktarılmıştır. Ancak üç yıl sonra Art Asia Pacific dergisine verdiği röportajda Kortun'un bakış açısı değişmişti. Bienali, küresel yenilikleri sergileme görevini üstlenen bir sergi biçimi olarak görmek yerine, "kurumsal yapıları olmayan ülkelere fırsatlar sunan" bir "kamu modeli" olarak görüyordu. Kortun, "geçici ve yalın olması"nı sevdiğini belirtti.

Kortun, bienali sergi açısından değil, altyapı açısından yeniden düşünmek konusunda yalnız değildi. Çağdaş sanat tarihçisi Terry Smith de, bienallerin turizm ekonomisi için potansiyel faydaları anlamında değil, bir anlamda "altyapı oluşturma" ajansı olabileceğini doğruladı. Litvanya'da düzenlenen 10. Kaunas Bienali'ne odaklanan 2015 tarihli bir yayının önsözünde, Bienal Vakfı'nın kurucusu Marieke Van Hal da bienallerin amaçlarının heterojenliğini ve "çağdaş sanatın gelişmesi için gerekli temel altyapının bulunmadığı" yerlerdeki özel değerlerini savunmuştur. Bu bağlamda bienaller, örneğin "gayri resmi eğitim alanları" yaratma kapasitesine sahip olabilirler.

Aynı yayında, Liverpool Bienali'nin kurucusu Lewis Biggs, bienallerin "geleceğin müzeleri" haline gelebileceğini öne sürerek daha da ileri gitti. Gerçekten de, bienalleri geçici etkinlikler olarak değil, kalıcı kurumlar olarak düşünürsek, mevcut bienallerin sayısı dünya çapındaki müze sayısına kıyasla oldukça azdır.

Van Hal ve Biggs için, bienalin amacının yeniden düşünülmesi, bu kurumsal form ile daha geniş ekonomik faktörler arasındaki ilişkiyi yeniden konumlandırıyor. Onlar, bienali yabancı yatırım ve turizmi artırmak için spekülatif bir araç olarak değil, sergi veya eğitim amaçlı olarak kalıcı olarak sahip olmadığı mekanları kullanabilen, gayrimenkul yatırımını küçük bir ofis ölçeğiyle sınırlayarak iddialı etkiler elde edebilen, nispeten ucuz ve sürdürülebilir bir kurumsal tür olarak savunuyorlar.

Smith, Van Hal ve Biggs'in ortaya koyduğu altyapı perspektifinden bakıldığında, bienaller sermayenin dünya çapındaki yayılımına ortak olarak görülmüyor, bunun yerine sanat müzelerine kıyasla hem daha çevik hem de daha gösterişsiz olan ucuz ve yalın kamu kurumları olarak yeniden tanımlanıyor. Bienal formunun esnekliği daha önce küratöryel deneysellik için sınırsız bir platform olarak özgürlüğüyle bağlantılıyken, aynı özellik aynı zamanda ekonomik kısıtlamaların olduğu bağlam ve koşullara uygunluklarını da ima etmek için kullanılmıştır.

1998 yılında Liverpool Bienali'ni kurmak için Tate Liverpool'un direktörlüğünden istifa eden Biggs, iddiasını desteklemek için istatistikler bile sunabildi. Eski müzesinin aksine, bienali gelirinin %10'undan fazlasını sanat ve eğitim gibi temel faaliyetlerine harcayabilecek bir konumdaydı. Yeni bir müze kurmak, sanatı kamusal alana taşımak için çok maliyetli bir yol olabilir, ancak onun argümanına göre, bir bienal kurmak, sürdürülebilir kültürel ve eğitim faaliyetleri için daha uygun bir yol olabilir.

Liverpool Bienali aslında başlangıçta yerel yönetimin herhangi bir desteği olmadan kuruldu, ancak şehri "sanatçılar için daha iyi bir yer" haline getirme gibi basit ama iddialı bir hedefle kuruldu ve yerel sanatçı-izleyici kitlesi - nesiller ve sınıflar arasında çeşitlilik gösteren bir kesim - bienalin samimi ve duyarlı bir ilişki sürdürdüğü bir kitle olmaya devam etti.

1990'ların sonlarında kurulduğundan bu yana Liverpool, Venedik mo

deline alternatif bir seçenek olarak ortaya çıkmıştır. Son yıllarda eğitim amaçlı faaliyetlerine ağırlık vermiş ve bu alana yatırım yapmış, kadrolu personel sayısını artırmış, kendi şehrine sürdürülebilir ve olumlu bir etki yaratmaya odaklanmış ve dünyanın diğer yerlerinde düzenlenen benzer bienallerle işbirliği kurmuştur. Bu yaklaşım, Londra'daki Serpentine Gallery'de sanat ve eğitim programlarına entegre bir yaklaşım geliştiren Sally Tallant'ın bienal direktörü olarak göreve gelmesiyle özellikle belirgin hale gelmiştir. Bu yaklaşım, hem uzun vadeli projeler hem de düzenli sergi ritminin sürdürülmesini kapsamaktadır. Liverpool modelinin potansiyelini en iyi şekilde gösteren projelerden biri, sanatçı Jeanne van Heeswijk ile uzun vadeli işbirliğidir.

2009 yılında van Heeswijk, Anfield-Everton mahallesi ile bir ilişki kurdu. Bu mahallede, evler ve yerel işletmeler, dönemin hükümetinin Konut Piyasası Yenileme Girişimi (HMRI) kapsamında zorunlu satın alma emirlerine ve yıkım tehditlerine maruz kalmıştı. Van Heeswijk'in desteğiyle, mahalle sakinleri, kapanma tehdidi altındaki uzun süredir faaliyet gösteren yerel bir fırının mülkiyetini Topluluk Arazisi Vakfı'na devredebildi ve bu fırın bugün hala açık ve faaliyettedir. Toplum Arazisi Vakfı mülkiyet sistemine ilişkin farkındalığın artırılması, şehrin diğer yerleşim bölgelerinde de benzer yaklaşımların benimsenmesine yol açtı.

2018 ile 2022 yılları arasında Liverpool, benzer yaklaşımlara sahip diğer dört bienal (Bergen, Berlin, Ljubljana, Riga) ile bir araya gelerek Uluslararası Bienal Derneği ile ortaklaşa Perennial Biennial adlı bir işbirliği ağı kurdu. Avrupa'daki bölücü siyasi ve kültürel değişimlerin ortasında, bu ağ sürdürülebilir bienal uygulamaları geliştirmek ve keşfetmek için yola çıktı. Sürdürülebilirlik konusundaki ortak anlayışları, yerel ve köklü olmaya olan ilginin yeniden canlanmasını ve insan dışı çevreyle, kültür çalışanları ve halk arasında olumlu ilişkilerin geliştirilmesini vurguladı. Bu grup, bir ittifak kurarak, sanki her biri kalabalık bir küresel takvimde en üst sırayı almak için rekabet ediyormuş gibi, tüm bienallerin birbirleriyle rekabetçi olması gerektiği fikrine karşı çıktı.

Türkiye'de de, geçmişte Liverpool ile yakın işbirliği içinde olan İstanbul Bienali örneğinde olduğu gibi, alternatif bir modelin kök salmaya başladığına dair işaretler var. Yaklaşan bienalin tartışmalı gecikmelerinin ardından, atanan küratör Christine Tohmé, üç yıl boyunca üç aşamada gerçekleşecek bir bienal taslağı hazırladı. İkinci aşama, özellikle kalıcı bir eğitim altyapısı oluşturmaya ve şehirdeki sanat girişimleriyle işbirliği yapmaya odaklanacak.

Bu veya gelecekteki diğer bienaller, günümüzün giderek belirsizleşen ve bölünmüş gerçekliğinde nasıl gelişecek olursa olsun, bienal modelinin yeniden tanımlandığına ve sürdürülebilirliğin karbon nötrlüğünden daha fazlası olarak anlaşıldığına dair kanıtlar artıyor. Bunun merkezinde, bienallerin kimler için olduğu yeniden düşünülmesi ve sürdürülebilir bir izleyici kitlesinin sadece geçici ziyaretçilerden oluşmadığı kabulü yer alıyor.

"Bienal Talebi" başlıklı makalesinde küratör ve sanat eleştirmeni Lee Weng Choy, Singapur Bienali'nin sanat yönetmeni Fumio Nanjo'nun, etkinliklerinin "öncelikle yerel izleyiciler için olduğunu, açılış için şehre gelen uluslararası izleyiciler için değil" şeklindeki görüşünü aktarmıştır. Choy'un sorduğu soru, "bu yerel talepler nasıl ifade ediliyor?" ve "yerel ihtiyaçlar ve ilgi alanları nasıl temsil ediliyor?" idi.

Onun vardığı sonuç, genellikle duyduğumuz şeyin genel halkın doğrudan görüşlerini dile getirmesi değil, daha çok: "yerel topluluklar adına konuşan çeşitli kişiler" Bu nedenle, Choy'un yerel talebi temsil ettiği düşünülen şey, "çeşitli halkların kendi çevrelerinde gerçekleşen bienal hakkında gerçekten ne düşündükleri ve hissettikleri" değil, daha çok "hükümet yetkilileri ve halkla ilişkiler sözcülerinden gazetecilere, editörlere, eleştirmenlere ve küratörlere kadar belirli aktörlerin yerel algıyı aracılık etme rollerini nasıl üstlendikleri"dir. Bu nedenle Choy'un argümanı, sürdürülebilirlik hedefleyen tüm bienaller için önemli hususları vurgulamaktadır. Yeni bienal modeli, sürdürülebilir bir kamu tesisi veya hizmeti olarak işlev gören bir model ise, acil olarak çözülmesi gereken sorun, bu modelin çeşitli ve karmaşık kamuoyunun kimlerden oluştuğunu, bu kamuoyunun onlardan ne istediğini veya neye ihtiyacı olduğunu öğrenmektir.

# CHANGING the MODEL: BIENNIALS and SUSTAINABILITY

Isobel WHITELEGG
University of Leicester, Museum Studies

Traditionally, any discussion of the biennial model begins with Venice. Introduced as an art-specific National Fair in the context of Italy's unification in 1895, the Biennale di Veneza's system of national representation, alongside its ambition to make its home city a world art destination, informed the approach of the second biennial to be founded, the Bienal de São Paulo in Brazil, established in 1951.

Since then, Venice has since come to be regarded as a central model and reference point for the expansion and multiplication of the biennial model worldwide. Amongst the more than 200 biennials now in existence, however, there are many that diverge significantly from the original Venetian blueprint. Several of these can also be said to have created their own models of what a biennial is and can be. Venice, however, continues to retain a reputation as a consistent reference point, a seemingly unmissable event at the centre of an apparently unified international art world. The emphatically internationalist approach of the Venice model inevitability invites a negative environmental impact, and the city's own vulnerability to rising sea levels makes this effect hard to ignore. Since 2021, the Biennale di Venezia has publicly disclosed the carbon footprint of its events and taken actions to reduce and off-set this. The question of what it means to be or become sustainable, however, is not restricted to carbon neutrality or net zero. It could also be measured by the extent to which an every-other-year cycle of temporary events contributes permanently, and positively, to the social and cultural ecosystem of its locale.

The Venice model speaks loudly to a world of temporary visitors, but does not explicitly address its local, permanent publics. Such a model places an unrealistic responsibility for environmental impact on international travelers, for whom air travel continues to be a cheaper and quicker option, while also inviting an antagonistic relationship with the city's residents. In this sense, establishing a truly sustainable approach to biennials demands displacing the perceived centrality of the Venice model, and looking for alternative models for what a biennial can or must be. This also demands a change in wider perceptions of the role that biennials play in both specific localities and the world at large.

Although there is now evidence that this perception is now beginning to shift, biennials are still haunted by the dominant critiques that emerged in the early decades of the present millennium. One root of the negative perception of biennials was the coincidence between their growth and the advent of globalization. In 1989, there were 28 art biennials in existence world-wide and the rapid increase towards the more than 200 existing today occurred over the 1990s and 2000s. Biennials were thus widely regarded as a cultural arm of new economic and political powers and seen as an art-institutional form expressive of the capitalistic logic of globalization. What has been described as a "startling growth", or "proliferation" of biennials was therefore seen to be a malign symptom of the unstoppable spread of capitalist globalisation.

Despite this growth being a matter of diversification rather than mere replication, the assumption also remained that each biennial was – like Venice – internationalist by definition and designed to be seen by the art world at large. As such, the purpose of biennials in general were broadly measured against a model whose efficacy was initially predicated on uniqueness. For more than fifty years, from 1895 up until the founding of São Paulo biennial in 1951, Venice could and did act as if it were the one place in the world where all the art of the world could be seen.

As the critic Rene Block lamented in 2014 "we are now confronted with so many so-called biennials, triennials, and quadrennials that it's almost impossible to get an overall perspective on them". At this point in the develop

ment of the biennial model, however, not every biennial is engaged in the competitive task of commanding global attention or the curatorial ambition of assembling a panoramic world picture of contemporary art. The numerosity of biennials therefore does not necessarily mean there are too many of them.

Despite Block's lament, it is not the biennial itself that is exhausted by rather the very notion that we are obliged to maintain "an overall perspective on them". Just as there is no one individual who suffers from a demand to visit every existing museum, it is now more widely acknowledged there is no singular "we" who feels "confronted" by the sheer number of biennials in existence.

If the need for sustainable biennials does lead to a shift in understanding what a biennial is and who it is for, the number in existence worldwide may become more of a solution than a problem. In a review of the Istanbul Biennial in 2007, American art critic Peter Schjeldahl quoted a statement by curator Vasıf Kortun. "Biennials", Kortun had reportedly asserted, "have consumed their role." "their job is done" "It has become almost impossible to not know what's going on in the world. We're post-curiosity." Presented with this quote in an interview with Art Asia Pacific three years later, however, Kortun's perspective had shifted. Instead of regarding the biennial as an exhibitionary form tasked with showcasing global novelties, he viewed it as a "public model" that "presents opportunities for countries without established institutional structures" "I like the fact", Kortun commented, that "it is temporary and lean."

Kortun was not alone in rethinking the biennial in infrastructural rather than exhibitionary terms. Historian of contemporary art Terry Smith too has affirmed that biennials can have an "infrastructure-building" agency, in a sense that does not merely imply their potential benefits for the tourist economy. In the foreword to a 2015 publication focusing on the 10th Kaunas Biennial in Lithuania, Biennial Foundation founder Marieke Van Hal also argued both for biennials heterogeneity in purpose, and for their specific value in locations where the "basic infrastructure necessary for the advancement of contemporary art does not exist", contexts where they might be capable, for instance, of creating "sites for informal education".

In the same publication, Lewis Biggs, founder of the Liverpool Biennial, went further by speculating that biennials might become "the museums of the future". Indeed, if we think of biennials as permanent institutions and not merely temporary events, the number of existing biennials is modest in comparison if compared to the number of museums worldwide.

For Van Hal and Biggs alike this rethinking of the purpose of the biennial repositions the relationship between this institutional form and wider economic factors. They seem to be arguing for the biennial not as a speculative vehicle to boost foreign investment and tourism, but rather as a relatively cheap and sustainable institutional type, able to adopt sites it does not permanently own for the purposes of exhibition or education; able to achieve ambitious effects while restricting its investment in real estate to the scale of a small office.

From the infrastructural perspective put forward by Smith, Van Hal, and Biggs, biennials are not viewed as complicit with the worldwide reach of capital but are instead recast as cheap and lean public institutions that, in comparison to art museums, are both more agile and less ostentatious. Whereas the flexibility of the biennial form was previously linked to its freedom as an unfettered platform for curatorial experimentation, this same quality has also been used to suggest their compatibility with economically constrained contexts and circumstances.

Biggs, who had resigned his post as Director of Tate Liverpool in order to found the Liverpool Biennial in 1998, was even able to present statistics to support his case. Unlike his former museum, his biennial was in a position to spend more than 10% of its income in the core business of art and education. If founding a new museum may be a prohibitive means of placing art into the public realm, his argument suggests, establishing a biennial may be a more feasible route towards sustained cultural and educational activity.

The Liverpool Biennial was in fact initially set up in the absence of any instrumentalising local government sup-

port, but with the simple but ambitious aim of making the city "a better place for artists to live" and a local artist-audience - a diverse segment that crosses generations and classes - has continued to be one with whom that biennial retains an intimate and responsive relationship.

Since its founding in the late 1990s, Liverpool has emerged as one viable alternative to the Venice model. In recent decades, it has emphasised and invested in its educational purpose, increased its number of permanent staff, focused on making a sustainable and positive impact on its home city and formed alliances with comparable biennials elsewhere in the world. This approach was particularly explicit under the tenure of Sally Tallant, who joined the Biennial as director after having established an integrated approach to art and educational programming at the Serpentine Gallery in London. Such an approach has encompassed both sustained multi-year projects and the continuation of a periodic exhibition rhythm, and one project that aptly demonstrated the potential of the Liverpool model was its long-term engagement with artist Jeanne van Heeswijk.

In 2009, van Heeswijk initiated a relationship with the Anfield-Everton neighborhood, where houses and local businesses had been subject to compulsory purchase orders and threats of demolition as a part of the then-government's Housing Market Renewal Initiative (HMRI). With van Heeswijk's support, residents were able to take Community Land Trust ownership of a long-standing local bakery, then threatened with closure, which remains open and operative today. Raising awareness of Community Land Trust system of ownership, meanwhile, led to the establishment of similar approaches in other residential areas of the city.

Between 2018 and 2022, Liverpool also joined four other biennials with similar approaches (Bergen, Berlin, Ljubljana, Riga) to form a collaborative network named Perennial Biennial, in partnership with the International Biennial Assocation. In navigating divisive political and cultural changes within Europe, this network set out to develop and explore sustainable biennial practices. Their shared understanding of sustainability emphasised a renewed interest in locality and rootedness as well as the cultivation of positive relationships - with the non-human environment and amongst both cultural workers and members of the public. By forming an alliance meanwhile, this group helped to challenge the notion that all biennials relationship with each other must be competitive, as if each one is vying for aiming for a pole position within a crowded global calendar.

There are certainly signs of an alternative model taking root, not least here in Türkiye, with the example of the Istanbul Biennial, an organisation that has itself enjoyed close collaboration with Liverpool in the past. Following controversial delays to its forthcoming edition, the appointed curator Christine Tohmé has outlined a biennial that will unfold in three phases over three years, with the second phase notably promising a focus on establishing a permanent educational infrastructure and collaborations with art initiatives based in the city.

However this or any other future biennial will unfold in the increasingly uncertain and divisive reality of our times, there is increasing evidence that the biennial model is being redefined, and that sustainability is being understood as more than a question of carbon neutrality. Central to this is a reconsideration of who biennials are for, and an acknowledgment that a sustainable public is not one made up solely of temporary visitors.

In a paper entitled "Biennial Demand," curator and art critic Lee Weng Choy cited the opinion of Fumio Nanjo, artistic director of the Singapore Biennale, who had stated that its events "are primarily meant for local audiences — less the international set that jets into town for the opening." The question posed by Choy was "how are these local demands articulated?" and "How are local needs and interests represented?"

His conclusion is that what we often do not hear is the general public voicing its opinions directly, but rather:

"various persons speaking on behalf of local communities" What is too often taken to represent local demand for Choy therefore is not "what the various publics really think and feel about the biennale happening in their midst" but rather how "certain players, from government officials and public relations spokespersons to journalists, editors, critics and curators, assume their roles in mediating local reception". As such Choy's argument emphasizes key considerations for all biennials that seek to achieve sustainability. If the new biennial model is one that acts as a sustainable public facility or service, its pressing challenge will be to learn who exactly its diverse and complex publics are, what these publics want or need from them.

IV. SANATIN RİTMİ 25

# TAM METİNLER

# Sözlü Kültürden Performans Sanatına Tragedyanın Kökenine Dair Yeni Bir Ontoloji: Memoratlar

**Öğr. Gör. Dr. (Lect. Dr.) Gürkan Korkmaz**

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-7614-5148 **E-Posta:** gurkankorkmaz@yyu.edu.tr

## Özet

Tragedya, akademik açıdan çoğunlukla "kolektif ritüeller" zemininde ele alınmış; dahası, ritüelistik olanın en temel yapı taşı biçiminde Mitos olgusu "anlatının" ontolojik zemini biçiminde işaretlenmiştir. Ritüel'in genellikle kolektif olan yönü düşünülürken, münferit/bireysel olabilirliği ise ontolojik açıdan dikkate değer görülmemiştir. Ritüel anlatı açısından "Mitos"un başlangıç olduğu yönündeki kabul ise mitos öncesi "söylencenin" varlığı hususunu görmezden gelmiştir.

Aristoteles'in, Dionisoscu ontolojisine (Poetika) karşılık yaklaşık yirmi iki asır sonra Friedrich Nietzsche'nin reddiyesi olarak da değerlendirebileceğimiz tragedyaya dönük ontolojik mütalaası (Tragedyanın Doğuşu) ise güdük kalmıştır. Ancak, 1950'lerden sonra post-modern yaklaşımla birlikte Tiyatro bağlamında performans sanatı, bedenin biricikliğini diğer bir ifadeyle bireysel varoluşu özellikle işaretlemiş ve kendine ontolojik bir zemin arayışına girmiştir. Nihayetinde Modern Çağ'ın "Bakhalar'ı ve Mainadlar'ı" ontolojik zeminsizliğin getirisi olarak uzamsal olanı bir türlü mekâna dönüştürememiş, "biricik" olmaklıkları yine kitlesel/kolektif olanın altında kalmıştır.

Halkbilim çalışmalarının tespit ettiği "Memorat" olgusu, bir kişinin münferit tabiatüstü deneyimlerine ve bu deneyimleri dile getiren anlatıya işaret etmektedir. Öyleyken Memorat, varoluşsal bakımdan bir yabancılaşma hali olarak tespit edilmiş ve bu yabancılaşmanın da yapısal açıdan oyunsallık/ritüelistik biçimde tasarlanan pratiklerle aşılabildiği gözlemlenmiştir. Dahası Memorat olgunun, mitik (Mitos) anlatıyı da öncelediği bulgulanmıştır. Buradan hareketle; Memorat olgusunun Tragedyanın kökenine dair yeni bir ontolojik zemin yaratacağını düşünmekteyiz. Bu çalışmada, Antropolojik ve Halkbilimsel verilerin en son bulguları ışığında Memorat'ın anlatı aygıtı olarak mitosu önceleyiği, bununla birlikte ritüelistik olanın da ilkin kolektif olmaklıktan ziyade münferit olmaklığı tespit edilecektir. Nihayetinde "Anlatı" ve "Ritüel" olanın ontolojisine dair bu yönlü bulguların ise Tragedyanın kökenine dair yeni bir ontolojik düşünüşü zorunlu kıldığı görüşü savunulacaktır.

## Anahtar Kelimeler

Tragedya, Memorat, Ritüel, Tiyatro, Performans

### Dipnot

"Ontikoontolojik" terimi, "ontik" ve "ontolojik" kelimelerinin birleşiminden oluşur ve genellikle felsefi bağlamda kullanılır.
**Ontik:** Varlığın ne olduğuyla, yani fiziksel ve gözlemlenebilir yönleriyle ilgilidir. Kategorik olanı işaretler. (Gerçeklikte var olan şeyler, olgular)
**Ontolojik:** Varlığın nasıl var olduğu (tarzı), varlık yapısı ve anlamı üzerine sorgulamalarla ilgilenir. (Varlık felsefesi)
Bu iki kavramı bir araya getiren "ontikoontolojik", hem var olan şeylerin doğasıyla (ontik) hem de varlıklarının anlamı ve temel yapısıyla (ontolojik) ilgilenen bir yaklaşımı ifade eder. Özellikle Martin Heidegger'in felsefesinde, varlığın sadece nesnel olarak değil, aynı zamanda anlam (Hermeneutik) düzeyinde de ele alınmasını vurgulayan bir kavram olarak geçer.

# A New Ontology of the Origin of Tragedy From Oral Culture to Performance Art: Memorates

**Öğr. Gör. Dr. (Lect. Dr.) Gürkan Korkmaz**

Van Yüzüncü Yıl University Faculty of Fine Arts Department of Performing Arts

**ORCID:** 0000-0002-7614-5148 **E-Posta:** gurkankorkmaz@yyu.edu.tr

## Abstract

The phenomenon of 'Memorate' identified by folklore studies points to the individual supernatural experiences of a person and the narrative that expresses these experiences. As such, Memorate has been identified as a state of existential alienation, and it has been observed that this alienation can be overcome through practices designed in a playful/ritualistic manner. Moreover, it has been found that the phenomenon of Memorate precedes mythical (Mythos) narrative. Considering the findings on the memorate phenomenon; the fact that Tragedy is mostly handled on the basis of 'collective rituals' and the placement of Mythos as the ontological ground of the 'narrative' device on the basis of the ritualistic one requires questioning the assumptions about the Origin of Tragedy. So much so that; while the collective aspect of the ritual is generally taken into account, it is seen that individuality and singularity are ontologically neglected. The acceptance of mythos as the beginning ignores the existence of pre-mythos 'narrative genres'. However, it has now been established that Memorate precedes Mythos as a 'ritualistic narrative device'. In this study, it will be determined that Memorate, as a narrative apparatus, precedes myth, and that the ritualistic, rather than initially being collective, is in fact initially individual. Ultimately, it will be argued that these findings regarding the ontology of "Narrative" and "Ritual" necessitate a new ontological perspective on the origins of Tragedy.

## Keywords

Tragedy, Memorate, Ritual, Theatre, Performance

**Footnote**

The term 'onticoontological' is a combination of the words 'ontic' and 'ontological' and is often used in a philosophical context.
**Ontic:** It is concerned with what existence is, i.e. its physical and observable aspects. It marks the categorical.
(things existing in reality, phenomena)
**Ontological:** It deals with the questioning of how existence exists (mode), the structure and meaning of existence (philosophy of being).
Bringing these two concepts together, 'onticontological' refers to an approach that deals with both the nature of existing things (ontic) and the meaning and basic structure of their existence (ontological). Especially in Martin Heidegger's philosophy, it is a concept that emphasises the consideration of existence not only objectively but also at the level of meaning (hermeneutics).

## GİRİŞ

Tragedyanın kökeni üzerine yapılan akademik değerlendirmeler, çoğunlukla kolektif ritüel ve mitos fenomenlerinin ontolojik bağlamına dayandırılmıştır. Aristoteles'ten Nietzsche'ye uzanan düşünsel gelenek, tragedyanın doğuşunu büyük ölçüde bu kolektif yapılarla ilişkilendirmiştir. Ancak söz konusu yaklaşım, bireysel (münferit) deneyim ve anlatıların da en az kolektif olanlar kadar ontolojik derinliğe sahip olabileceği olasılığını büyük ölçüde göz ardı etmiştir. Her ne kadar Nietzsche'nin sezgisel ve şüpheci Dionysosçu yaklaşımı bu hâkim paradigmayı sarsmaya yönelik bir girişim olarak değerlendirilebilse de, dönemin sınırlı antropolojik verisi nedeniyle bu yaklaşım Mezopotamya/Babil uygarlığı sınırlarını aşamamıştır. (Korkmaz, 2024a)

Bununla birlikte, özellikle Nietzsche'nin etkisiyle gelişen postmodern düşünce biçimi, tiyatro sanatı özelinde yeni bir krizin habercisi olmuştur. 1950'li yıllardan itibaren "tiyatro" dâhil olmak üzere birçok sanat formu "performans" kavramı altında yeniden tanımlanırken, bireysel deneyim ön plana çıkmış; ancak bu yönelimin, sağlam bir ontolojik zeminle desteklenememesi sanat üretiminde ve kuramsal düşüncede belirgin bir eksiklik yaratmıştır. Bu bağlamda, şimdiye dek tragedyanın kökenine dair yapılan tartışmalarda, kolektif olana yönelik vurgunun adeta bir postulat gibi benimsendiği ve bireysel olanın bu anlayışın gölgesinde kaldığı görülmektedir. Sonuç olarak, modern çağın "Bakhalar"ı ve "Mainadlar"ı, ontolojik temelsizlik nedeniyle uzamsal (space) olanı anlamlı bir mekâna dönüştürememiş; biriciklikleri, yeniden kolektif olanın baskısı altında silinmiştir. Bu kriz, geleneksel ontolojilerin yetersizliği ile birleşerek, yeni ontolojik perspektiflerin araştırılmasına zemin hazırlamıştır.

Bu doğrultuda, halkbilim araştırmalarında ortaya konulan "Memorat" olgusu, bireyin yaşadığı özgün doğaüstü deneyimleri ve bunlara dair anlatıları ifade etmektedir. (Green, 1997: s.92) Memorat, bu yönüyle varoluşsal bir yabancılaşma halini yansıtırken, söz konusu yabancılaşmanın oyunlaştırılmış ve ritüelistik pratikler aracılığıyla aşılabileceği gözlemlenmiştir. Daha da önemlisi, Memorat olgusunun mitik anlatılardan önce geldiği ve bu anlatıların temelinde yer aldığı yönünde bulgular elde edilmiştir. Bu çerçevede çalışmamız, Memorat'ı tragedyanın kökenine ilişkin yeni bir ontolojik zemin olarak konumlandırmayı hedeflemektedir. Antropoloji ve halkbilim alanındaki güncel veriler doğrultusunda, Memorat'ın yalnızca anlatı aygıtı olarak mitosu önceledeği değil, aynı zamanda ritüelistik öğelerin kökeninde kolektif değil bireysel deneyimin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu bulgular, hem anlatı hem de ritüelin ontolojisine dair yeni bir düşünsel yönelimi zorunlu kılmakta ve tragedyanın kökenine ilişkin geleneksel kabullerin yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda çalışmamız, tragedyayı geleneksel mitos ve kolektif ritüel temelli anlatıların ötesinde, bireysel tecrübelere dayanan Memorat olgusu üzerinden yeniden düşünmeyi önermektedir.

## AMAÇ ve KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Memorat, bireyin doğrudan yaşadığı ve çoğunlukla doğaüstü unsurlar içeren deneyimlere dayanan, kişisel anlatıya dayalı bir türdür. Halkbilimi literatüründe memoratlar, bireysel düzlemde tecrübe edilen olağanüstü olayların anlatısı olarak tanımlanmakta ve genellikle "bir kimsenin başından geçen gerçeküstü olaylar" şeklinde kavramsallaştırılmaktadır. (Çobanoğlu, 2003: s.22) Bu bağlamda, örneğin Hz. Musa'nın Sina Dağı'nda Tanrı ile iletişim kurduğu anlatı, bir memorat vakası olarak değerlendirilebilir. Burada önemli olan, olayın metafizik yahut tarihsel gerçekliğinden ziyade, deneyimi yaşayan bireyin bu olayı başkalarına aktarıyor hale gelmesidir. Yani olayın hakikat değeri sorgulanmaksızın, anlatı nesnesine dönüşme süreci öncelik kazanmaktadır.

Henüz Türkçede yerleşik bir karşılığı olmamakla birlikte, memorat terimi hem deneyimi yaşayan özneyi hem de bu öznenin aktardığı olgusal yapıyı birlikte ifade etmektedir. Bu anlamda memorat, sadece bir anlatı türü değil, aynı zamanda varoluşsal bir deneyim biçimi olarak da değerlendirilebilir.

Kavramın kuramsal temelleri ilk kez İsveçli halkbilimci Carl Wilhelm von Sydow (1878–1952) tarafından atılmıştır. Sydow, kişisel inanç anlatılarını ifade etmek üzere memorat terimini kullanmış ve bu tür anlatıları Almanca "anlatmak", "söylemek" anlamlarına gelen "sagn" kategorisi altında sınıflandırmıştır. Aynı çerçevede, bireysel inanç anlatılarına ait bir diğer tür olarak tanımladığı fabulatlar (fabulates) ise, gerçekte yaşanmış olaylara dayanan, fakat zamanla toplumsal hafıza ve yaratıcı tahayyül yoluyla dönüşüme uğrayarak gerçeklikten kısmen uzaklaşan anlatıları ifade etmektedir. Sydow'un ifadesiyle, fabulatlar, orijinal bir gözlem ya da deneyimden doğmuş olsa da, zamanla mitsel ve kurgusal katmanlar edinerek "inanç sagnları" formuna evrilmiş kısa anlatılardır (Sydow, 1977: 87).

Bu anlatı türleriyle ilişkili olarak Vladimir Propp'un masal kuramı da dikkat çekicidir. Propp, Batı dillerinde "masal" anlamında kullanılan kelimelerin çoğunun etimolojik kökeninde "saymak, anlatmak, saygı göstermek" gibi anlamların bulunduğunu belirtmiştir (Propp, 2012: 13). Bu gözlem, masal ve benzeri anlatı türlerinin yalnızca sözlü aktarım yoluyla değil, aynı zamanda toplumsal ve törensel bir yapı içerisinde, yani ritüelistik bağlamda işlev kazandığını ortaya koymaktadır.

Ayrıca, Hint-Avrupa kökenli rit- kökünden türeyen ritüel (ritual) kavramı da benzer biçimde "saygı göstermek, hesap vermek" gibi anlamlara gelmektedir. Anadolu kültürel evreninde yer alan ve birçok ritüelistik pratiğe adını veren Saya kavramı da aynı anlam alanına işaret eder (Korkmaz, 2019: 143). Dolayısıyla, "anlatma" eylemi (masal, hikâye vb.) yalnızca bir sözlü ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda ritüelistik ve performatif bir pratik olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda memorat, anlatı ve ritüel arasında kurulan bağı temellendiren, bireysel deneyimi sözlü kültür aracılığıyla kolektif hafızaya taşıyan özgün bir anlatı formudur.

Memorat, doğası gereği bireysel ve münferit bir deneyime dayanır. Bu nedenle, her memorat vakası, anlatıya dönüşmeden önce, öznenin iç dünyasında biçimlenen ve büyük ölçüde içsel bir dilsel/temsili modelleme süreciyle şekillenir. Bu süreç, toplumsal söylem kalıplarına doğrudan karşıtlık içinde yer alan bireysel bir anlatı öncesi evreyi temsil eder. Yani anlatı başlamadan önceki bu safha, henüz kolektif anlamın müdahalesine uğramamış, kişisel deneyimin zihinsel düzeyde yapılandığı bir ontolojik aşamadır. Ne var ki, memoratın paylaşılması – yani anlatıya dönüşmesi – anıyla deneyim arasında bir tür yorumlayıcı geçiş gerektirir. Bu yorumlama süreci, bireyin yaşadığı özgün deneyimi ortak bir dil düzleminde ifade etme çabasını içerir. İşte bu noktada memoratın fabulatlaşma süreci başlar. Bu süreç, deneyimin anlatı sırasında kolektif dilin semantik ve biçimsel kalıplarına uyarlanmasıyla karakterize olur. Başka bir deyişle, bireysel olanın toplumsal anlam sistemine tercüme edilme zorunluluğu, deneyimin aktarımında konvansiyonel bir çerçevenin inşasını da beraberinde getirir. Bu dönüşüm, anlatının içeriğinden ziyade, anlatıyı mümkün kılan dilin yapısal özellikleri ve kültürel gelenek tarafından belirlenir. Dolayısıyla anlatı, tecrübenin kendisinden çok, içinde bulunulan kültürel dil evreninin dayattığı temsiller aracılığıyla biçimlenir. Bu bağlamda, anlatıya dönüşen her memorat, kaçınılmaz biçimde, yaşantının saf hâlini değil, yaşantının dile getirilebilen – ve dolayısıyla düşünülebilir, hissedilebilir – yönlerini içerir. Bu süreçte deneyim, dile indirgenerek hem anlam kaybına uğrar (eksilme) hem de anlatının yapısal boşlukları kolektif imgelemle tamamlanabilir (eklemlenme). Sonuç olarak, memoratın anlatıya dönüşme süreci, bireysel olanın toplumsal dil evrenine entegre olması bağlamında bir anlam inşası sürecidir; bu süreçte deneyim, asli bütünlüğünden uzaklaşarak toplumsal söylem içinde yeniden biçimlenir.

Juha Pentikäinen, fabulatın doğasını açıklamaya yönelik yorumlarda, onun özünden uzaklaştırılarak yalnızca türevsel ve biçimsel bir anlatı türü olarak ele alınmasını eleştirmiştir. Ona göre fabulat, inanca dayalı içeriklerin anlatımı sırasında, anlatıcının bilinçli ya da sezgisel olarak estetik ve sanatsal biçimlere başvurduğu bir anlatı formudur. Bu bağlamda, fabulat, yalnızca bir inanç aktarımından ibaret değil, aynı zamanda performatif ve estetik tercihlerle şekillenmiş bir anlatı türüdür. Bu nedenle fabulatın temelinde, memorat anlatıcısının anlatıyı daha dikkat çekici, ilgi uyandırıcı ya da eğlenceli kılma arzusu yatar. Başka bir ifadeyle, saf inanç anlatısı olan memorat, fabulatlaşma süreciyle birlikte estetik bir çerçeveye oturur; bu da onun belli düzeyde dramatize edilmesi anlamına gelir (Green, 1997: 275). Bu dönüşüm süreciyle birlikte memorat, artık yalnızca bireysel bir yaşantının anlatısı olmaktan çıkarak, kültürel belleğin taşıyıcısı olan geleneksel anlatılar bütünü içinde yer almaya başlar. Anlatının birden fazla kişi tarafından aktarılması ve anlatıcı zincirinin genişlemesiyle birlikte, ilk deneyimleyici figür giderek silikleşir; anlatının kökenindeki ön-memorat (ilk öznel deneyim) geri plana düşer ve anlatı, kolektif düzlemde tanınan bir toplumsal inanç motifine evrilir. Bu noktada, memoratın bireysel ontolojisinden uzaklaşarak kolektif mitik yapıya doğru ilerlediği gözlemlenir. Nitekim halkbilimi alanındaki araştırmalar, halk inançlarının kökenini anlamlandırma çabası doğrultusunda, ön-memorattan başlayan bu evrimi izlemeye yönelmiştir. Halkbilimciler artık inanç anlatılarının oluşum sürecinde, bireysel deneyimden (ön-memorat), kişisel anlatıya (memorat) ve oradan da

kolektif hafızada yer edinmiş inanç efsanelerine (belief legends) kadar uzanan çok katmanlı bir anlatı dönüşümünü izlemeye başlamışlardır (Brunvand, 1996: 991). Memorat'tan Fabulat'a; Fabulat'tan İnanç'a; İnanç'tan Efsane/Myth'e; Efsane/Myth'ten ise Din'e doğru.[1]

Son kertede, bir anlatının öznel, kişiselleştirilmiş ve doğrudan deneyim aktarımına dayalı biçimi memorat olarak tanımlanabilirken; aynı anlatının daha ayrıntılı, mesafe koyan, kişisel olmayan ve üçüncü şahıs perspektifiyle şekillenen varyantı ise fabulate olarak sınıflandırılabilir. Bu bağlamda, memorat ve fabulate arasındaki temel fark, anlatının deneyimsel özüne ne derece sadık kaldığı ve anlatıcının anlatıya nasıl bir konumdan yaklaştığı ile ilgilidir. Çalışmamızda öne sürdüğümüz temel savlardan biri, anlatının – ister masal isterse hikâye formunda olsun – tarihsel ve filolojik kökeni itibariyle fabula (Latince) kavramıyla başladığıdır. Etimolojik olarak "anlatma", "söz etme", "haber verme" anlamlarını taşıyan bu kök, anlatının başlangıçta doğrudan deneyim aktarımından ziyade, yapılandırılmış bir kurmaca olarak inşa edildiğine işaret etmektedir. Dolayısıyla, anlatının fabulate biçiminde başlaması tarihsel bir eğilim olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte, çalışmamız açısından – tabiri caizse – itiraf mahiyetinde ifade etmek gerekirse, memorat tam anlamıyla anlatılabilecek bir olgu değil, ancak yaşanarak tecrübe edilebilecek bir varoluş biçimidir. Bu yönüyle memorat, anlatının değil, anlatı öncesi yaşantının taşıyıcısıdır. Anlatıya dönüşme sürecinde ise zaten fabulatlaşma eğilimi göstermekte ve bireysel olanın kolektif söylem içinde çözülmesi sürecine dâhil olmaktadır. (Harper, 2022)

**SONUÇ**

Anlatıların tarihsel evrimi üzerine yapılan disiplinler arası araştırmalar, mitlerin genellikle kolektif bilinç düzeyinde yapılandırılmış, sembolik, evrensel ve arketipsel anlatılar olarak ele alındığını göstermektedir. Bununla birlikte, özellikle halkbilimsel ve antropolojik veriler ışığında değerlendirildiğinde, mitlerin öncesine yerleştirilebilecek daha ilksel ve deneyim temelli anlatı biçimlerinin de mevcut olduğu görülmektedir. Bu bağlamda memorat ve fabulate türleri, mitlerin yapısal ve işlevsel evrenini önceleyen anlatı katmanları olarak dikkat çekmektedir.

Memorat, bireyin doğrudan yaşadığı, çoğu zaman doğaüstü nitelikler taşıyan ve içsel bir ontolojik krize ya da dönüşüme işaret eden özgün bir deneyimin anlatıya dönüşmüş halidir. Bu yönüyle memorat,

[1] Halkbilimci Linda Dégh (1918–2014), fabulatların halk inançlarının yapısında yer alan temel "kavramlar" (konseptler) olduğunu vurgulamaktadır. Bu görüşünü, İskandinav halkbilimci Carl-Herman Tillhagen'ın efsane (legend) ile fabulat ayrımı üzerinden örneklendirerek temellendirdiği görülmektedir. Dégh bununla birlikte, Amerikalı sosyolog Gary Alan Fine'ın çağdaş efsanelere ilişkin tanımını esas alarak, fabulat türünü bu çerçevede değerlendirmektedir. Fine'ın tanımına göre fabulat, esasen bir "inanç önermesi" şeklinde aktarılmaktadır; anlatıcı ya da dinleyiciler bu anlatılara doğrudan inanmasa da, onların gerçekleşebilirliğini mümkün ya da olası olarak kabul edebilmektedirler. Bu bağlamda fabulatar, "garip ama gerçek" olduğu ileri sürülen, dikkat çekici olayları içeren anlatılar olarak öne çıkar (Dégh, 2001, s. 45). Dolayısıyla, fabulatların içerikleri, kurumsal dinlerin kutsal metinlerinde yer alan inanç söylemleriyle işlevsel ve yapısal bakımdan benzeşen bir konumda değerlendirilebilir.

kolektif bir anlatıdan ziyade bireysel varoluşun ifadesidir. Birey, deneyimini dile dökmeden önce, bu yaşantıyı yalnızca kendi iç dünyasında anlamlandırır. Anlatıya dönüşme süreci başladığında ise, deneyim zorunlu olarak ortak bir dil düzlemine aktarılır; bu da anlatının kolektif kültürle temas ettiği ilk aşamadır.

Bu anlatı dönüşümünün bir sonraki durağı fabulate'tır. Fabulate, bireysel yaşantının – artık kolektif söz dağarının ve anlatı normlarının etkisine girerek – yeniden yapılandırıldığı ve üçüncü kişi anlatımına evrildiği aşamayı temsil eder. Bu aşamada anlatı, kişisel bir tanıklıktan ziyade toplumsal bir hikmet veya öğreti taşıyıcısına dönüşür. Fabulate, memorat'tan farklı olarak deneyimin öznesini belirsizleştirir ve anlatıyı kültürel normların içine yerleştirir.

Bu açıdan bakıldığında, mitin oluşumunda temel olan kolektif anlatı biçimi, doğrudan bir başlangıç değil; aksine bireysel deneyimlerin ve bu deneyimlerin anlatı yoluyla kültürel alana eklemlenmesinin sonucudur. Mit, bu iki öncül anlatı formunun – memorat ve fabulate – tarihsel ve yapısal yoğunlaşmasından doğar. Başka bir deyişle, mitin zamansız ve evrensel doğası, bireysel ve yerel olanın kültürel hafızada katmanlaşmasıyla elde edilir.

Mitler genellikle sabit kodlar, arketipler ve semboller üzerinden işleyen kapalı anlatılar olarak tanımlanırken, memorat ve fabulate türleri hem açık uçlu hem de dönüşebilir formlar olmaları bakımından, daha esnek anlatı yapıları sunarlar. Bu esneklik, onların mitlerden daha önce gelen anlatı ihtiyaçlarını karşıladığını; bireyin doğrudan yaşantısından doğup zamanla kolektif hafızaya dahil olan bir anlatı sürekliliğinin ilk halkalarını oluşturduklarını göstermektedir.

Bu bağlamda, mitlerin kökenine dair yapılan her tür spekülasyon, ancak memorat ve fabulate gibi ilksel anlatı türlerinin göz önünde bulundurulmasıyla daha sağlam bir kuramsal zemine oturtulabilir. Mit, ancak yaşanmış, aktarılmış ve yeniden yapılandırılmış bireysel deneyimlerin kültürel kodlara dönüşmesiyle mümkündür. Bu nedenle memorat ve fabulate, yalnızca mitin habercileri değil; aynı zamanda onun tarihsel ve varoluşsal öncülleridir. Bununla birlikte İnsanlık tarihi boyunca, özellikle binlerce hatta yüz binlerce yıl önce, insanlar doğada karşılaştıkları zorlayıcı ve kontrol edilemeyen durumlar karşısında, soyut ve kaygı temelli bir "bilinmeyen güç" kavrayışı geliştirmiştir. Bu müphem güç karşısında bireyler, söz konusu durumu bertaraf etmeye yahut ona anlam kazandıracak konvansiyonlar oluşturmaya yönelik çeşitli ritüel pratikler ve inanç sistemleri üretmişlerdir. Bu tür kültürel üretimlerin temelinde, Kozmik olanı anlamlandırma ve böylece bireysel/kollektif kaygıyı azaltma ya da tamamen ortadan kaldırma amacı bulunmaktadır (Kokko & Foster, 2008). Bu bağlamda söz konusu mekanizma, varlığı tehdit eden, nesnesi belirsiz kaygının somutlaştırılması yoluyla, yani kaygının nesneleştirilip "korku" düzeyine indirgenmesiyle işlerlik kazanır. Böylece insan varlığı (Dasein), kaygı karşısında edilgen bir konumdan çıkıp, korku üzerinden dünyevi bir konumlanma biçimi edinir. Bu dinamik, halk anlatıları bağlamında değerlendirildiğinde, memoratlar ve bunlara bağlı olarak gelişen fabulatların sıklıkla "korkulu hikâyeler"

olarak tanımlandığı görülür. Bilinmeyen ve adlandırılamayan hadiseler karşısında, nominalist bir tutum benimsenerek bu fenomenler anlamlandırılır ve böylece kabullenilebilir hale getirilir. Bu da, inanç olgusunun oluşabilmesi için bir ön koşul olan "kabul"ün inşası anlamına gelir. Bu noktada, fabulatların – korkulu hikâyeler olarak– inanç üretici bir işleve sahip olduğu, buna karşılık fabulatları önceleyen memoratların ise inançtan ziyade daha ontolojik bir "varlık deneyimi"ni yansıttığı anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle, memorat, inancı önceler; fabulat ise inancı biçimlendirir ve pekiştirir. İşte bu süreç ise bizim temel savımız açısından büyük harfle "Ritüel Aygıtın" ontolojik zemini biçiminde tezahür etmektedir. (Korkmaz, 2024b)

**KAYNAKÇA**

Brunvand, Jan Harold (1996). American Folklore An Encyclopedia. New York: Garland Publishing, Inc.

Çobanoğlu, Özkul (2003). Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları. Ankara: Akçağ Yayınları.

Degh, Linda (2001). Legend and Belief Dialectics of a Folklore Genre. Bloomington: Indiana University Press.

Green, Thomas A. (1997). Folklore An Encyclopedia Of Beliefs, Customs, Tales, Music, And Art. California: ABC-CLIO, Inc.

Korkmaz, Gürkan (2019). Türk Tiyatrosunun Postmodern Poetikası. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Korkmaz, Gürkan (2024b). Dasein Olarak Memorat ve Yeni Bir Oyunculuk Metodu Memorat Oyunculuk. Doktora Tezi. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Propp, Vladimir Yakovlevich (2012). The Russian Folktale. Detroit: Wayne State University Press.

Sydow, Carl Wilhelm (1977). Selected Papers on Folklore. New York: Arno Press.

**ELEKTRONİK KAYNAKÇA**

Harper, Douglas (2022). Etymology of fable. Online Etymology Dictionary. Ağ Adresi: https://www.etymonline.com/word/fable - Erişim Tarihi: 25.12.2022.

Kokko, Hanna, Kevin R. Foster (2008). "The Evolution of Superstitious and Superstition-Like Behaviour." Proceedings of The Royal Society B, 276 (1654), s.31-37. Ağ Adresi:https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rspb.2008.0981/ErişimTarihi:18.12. 2022.

Korkmaz, Gürkan. (2024a) “NIETZSCHE’NİN TRAGEDYANIN DOĞUŞU ESERİNDE SÜMER KÜLTLERİNİN İZİNİ SÜRMEK”. FLSF Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi, sy. 39 (Aralık 2024): 81-106. https://doi.org/10.53844/flsf.1523541. Erişim Tarihi: 24.05.2025

# 13. ve 14. Yüzyıla Ait Bazı Yazma Eserlerdeki Geometrik Desenlerin Analizi

**Sevilay Kocabaş**

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0003-6600-4098 **E-Posta:** sevilayazici@gmail.com

**Dr. Yıldırım Karadeniz**

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

**ORCID:** 0000-0001-5214-5242 **E-Posta:** yildirim.karadeniz@kocaeli.edu.tr

## Özet

Tezhip sanatı, İslam sanatının en önemli kitap sanatlarından biri olarak yüzyıllar boyunca yazma eserlerin estetik değerini artıran bir bezeme unsuru olmuştur. Tezhip sanatında kullanılan motifler oldukça çeşitli olup, bu motifler kendi arasında bitkisel, hayvansal ve geometrik motifler olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır. Bu çalışmada söz konusu motiflerden geometrik motifler ele alınacaktır. Geometrik motiflerin tezhip sanatında yoğun olarak kullanıldığı 13. ve 14. yüzyıla ait bazı yazma eserlerdeki geometrik desenler, dönemin sanatsal anlayışını, estetik algısını ve süsleme tekniklerini yansıtması bakımından oldukça önemli örneklerdir. Çalışmada, söz konusu döneme ait bazı yazma eserlerde görülen geometrik motifler tezhip sanatı açısından ele alınacak olup, kullanılan kompozisyon düzenleri, motiflerin oranları ve süsleme teknikleri detaylı bir şekilde incelenerek çizimleri yapılacaktır. Ayrıca, söz konusu geometrik desenlerin İslam sanatındaki yerini ve zaman içindeki gelişimini anlamak adına, dönemin tezhip sanatına etkileri değerlendirilecektir. Çalışma, sanatsal analiz ve karşılaştırmalı inceleme yöntemiyle gerçekleştirilecek olup, elde edilen bulguların tezhip sanatı açısından yorumlanması amaçlanmaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Yazma Eser, Tezhip, Geometrik

# Analysis of Geometric Patterns in Some Manuscripts of the 13th and 14th Century

**Sevilay Kocabaş**

Kocaeli University Institute of Social Sciences Traditional Turkish Arts Master's Program

**ORCID:** 0009-0003-6600-4098 **E-Posta:** sevilayazici@gmail.com

**Dr. Yıldırım Karadeniz**

Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts

**ORCID:** 0000-0001-5214-5242 **E-Posta:** yildirim.karadeniz@kocaeli.edu.tr

## Abstract

Illumination art has been a decorative element that has increased the aesthetic value of manuscripts for centuries as one of the most important book arts of Islamic art. The motifs used in illumination art are quite diverse, and these motifs are divided into three groups: plant, animal and geometric motifs. In this study, geometric motifs will be discussed among the motifs in question. Geometric patterns in some manuscripts from the 13th and 14th centuries, where geometric motifs were used extensively in illumination art, are very important examples in terms of reflecting the artistic understanding, aesthetic perception and decoration techniques of the period. In the study, the geometric motifs seen in some manuscripts from the period in question will be discussed in terms of illumination art, and the composition layouts, proportions of the motifs and decoration techniques will be examined in detail and drawings will be made. Also, understand the place of these geometric patterns in Islamic art and their development over time.

## Keywords

Writing Work, Illumination, Geometric

## GİRİŞ

İslam sanatında geometrik desenler, yalnızca estetik bir bezeme unsuru olmanın ötesinde, derin bir düşünsel, matematiksel ve kültürel mirasın ürünü olarak tarih boyunca önemini korumuştur. Özellikle 13. ve 14. yüzyıllarda, İslam dünyasının farklı coğrafyalarında üretilen yazma eserler, mimari bezemeler ve günlük kullanım objeleri üzerinde gözlemlenen bu desenler hem sanat tarihi hem de matematik tarihi açısından incelenmesi gereken özgün formlar sunmaktadır (Mülayim,1982). İslam sanatının temel tezyinat anlayışlarından biri olan geometrik desenler; düzen, simetri, sonsuzluk ve bütünlük gibi kavramları estetik bir dille ifade ederken, aynı zamanda dönemin toplumsal yapısı, inanç sistemi ve felsefi bakış açısını da yansıtmaktadır (Eryılmaz, Selimgil, 2021).

Geometrik desenlerin oluşum süreci, belirli matematiksel kurallara ve sistematik çizim tekniklerine dayanmaktadır. Bu süreçte kullanılan temel yöntemler ve çözümleme teknikleri, İslam sanatının çeşitli dönem ve coğrafyalarında farklılıklar göstermiştir. Osmanlı, Memlük, Endülüs ve İlhanlı sanat anlayışlarında gözlemlenen desen uygulamaları hem ortak estetik ideallerin hem de yerel üslupların izlerini taşımaktadır (Mülayim,1982). Geleneksel çözümleme teknikleri, desenlerin oluşum istemini anlamak ve bu sanatsal mirası yorumlayabilmek açısından büyük önem arz etmektedir. Özellikle yıldız formları, şemse motifleri ve çokgen sistemler üzerine kurgulanan desenler, matematiksel düzen ve simetri arayışının sanatsal bir bakış olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışma kapsamında, 13,14 yüzyıllarda kullanılan geometrik desenlerin tarihî süreç içerisindeki gelişimi ve teknik çizim yöntemleri üzerine yapılan literatür taraması sonucunda üç temel tarihî kaynağa ulaşılmıştır. Bunlardan ilki olan "*Topkapı Parşömeni*", kullanılan çeşitli geometrik desenlerin çizimlerinin yer aldığı arşiv niteliğinde bir belgedir. Parşömen, dönemin sanatkârlarının uyguladığı desen kompozisyonlarını ve çizim tekniklerini detaylı biçimde göstermesi bakımından büyük önem taşımaktadır. İkinci kaynak olan "*Mirza Akbar Parşömeni*"de benzer biçimde geometrik desenlerin sistemli biçimde arşivlendiği bir belge niteliğindedir. Üçüncü önemli kaynak ise "*Taşkent Parşömeni*" olup, özellikle mukarnaslı uygulamalarında kullanılan geometrik desenlerin çizim arşivi olarak dikkat çekmektedir. Bu tarihî belgeler, İslam sanatında kullanılan geometrik desenlerin arka planını ve tarihî çizim tekniklerini günümüze aktaran önemli birer kaynak işlevi görmektedir.

Sanatkârların ihtiyaçları doğrultusunda ortaya konmuş kaynaklardan biri de "*Ebü'l Vefâ el-Bûzcânî'nin Kitâb fîmâ yahtâcu ilayhi el-sânî' min a'mâl el-hendese*" adlı eseridir. (Haddad,2015) Bu eser, sanatkârların karşılaştığı geometri temelli tezyinat problemlerine çözüm sunmayı amaçlayan sorular sonrasında oluşan çizim teknikleri içermesi bakımından İslam sanatında hendesi tezyinatın kitap kaynakları arasında yer almaktadır.

Çalışmanın kuramsal ve analitik çerçevesini oluşturmak amacıyla, Gülru Necipoğlu'nun "*The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*" başlıklı eseri, Topkapı Parşömeni üzerine gerçekleştirdiği analitik incelemesiyle önemli bir kaynak olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, Makram Haddad'ın "*Ebü'l Vefâ el-Bûzcânî'nin "Fîmâ Yahtâcû İleyhi's-Sünâ'û min A'mâli'l-Hendeseti*" (Türkçe çevirisiyle) eserine dair yapmış olduğu geometrik sistemlerin yapısal analizine odaklanan çalışması, tarihî çizim tekniklerinin çözümlenmesine katkı sağlamaktadır.

Selçuk Mülayim'in "*Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler ve Geometrik Kompozisyonların Çözümlemesine Bir Yaklaşım*" başlıklı eserleri ile "*Türk Sanatında İkonografik Dönüşümler: Değişimin Tanıkları*" adlı çalışması, Anadolu coğrafyasında gelişen geometrik süsleme anlayışının tarihî seyri ve ikonografik dönüşümleri üzerine önemli tespitler içermektedir. Hüseyin Şen'in "*İslam Sanatında Geometrik Desenler*" adlı çalışması ile Oliver Leaman'ın "*İslam Estetiğine Giriş*" ve Şenay Özgür'ün "*İslam Sanatında Geometrik Süslemenin Ardındaki Matematik*" başlıklı çalışmaları da İslam sanatında geometrik desenlerin estetik, felsefî ve matematiksel boyutlarını ele alan katkılar sunmaktadır. Ayrıca Mart'in Lings'in "*Kur'an, Hat ve Tezhibinden Parıltılar*" adlı kitabının katalog kısmı da klasik tezhip desenlerinin tarihî kökenleri ve desen repertuvarı hakkında bilgi veren değerli bir başvuru kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Teknik çözümleme ve çizim modellemeleri açısından ise Ernest Hanckin'in "*Drawings of Geometrical Patterns in Saracenic Art*" adlı eseri, İslam sanatında poligon tekniklerinin nasıl uygulandığını detaylı çizimlerle açıklayan önemli bir kaynak olarak çalışmada referans alınmıştır.

Çalışmada, İslam sanatında geometrik desenlerin çözümleme yöntemleri tarihsel ve teknik boyutlarıyla ele alınacak; 13. ve 14. yüzyıl yazma eserlerinden başlayarak Memlük ve Endülüs sanatındaki uygulamalar karşılaştırmalı olarak değerlendirilecektir. Kullanılan yazma eserler, Mısır 'da Kahire Milli Kütüphanesinden İngiltere'deki British Library kütüphanesinden Türkiye' deki Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinden bulunan toplam 78 eser incelenmiş olup, eserlerde görülen 17 farklı geometrik desen dörtlü, altılı ve beşli sistemli geometrik desen olmak üzere 3 gruba ayrılmıştır. Benzer özelliklere sahip olduğu görülen dörtlü ve altılı desenlerden iki tanesinin çizim aşamaları çalışılmıştır. Ayrıca benzer olan desenler aynı grupta ele alınarak desenler (Geleneksel yöntem 4/1) simetri esasına göre çizilerek ortaya çıkarılmış ve çizim teknikleri gösterilmiştir.

Çalışmanın temel amacı, geometrik desenlerin üretim süreçleri ve bu süreçlerde kullanılan matematiksel sistematiklerinin incelenip, İslam sanatının estetik anlayışını şekillendiren temel ilkeleri ortaya koymaktır.

Bu bağlamda çalışma, öncelikle geometrik desenlerin İslam sanatındaki tarihsel gelişimini ve temel ilkelerini ortaya koyacak, ardından farklı coğrafyalarda şekillenen üslup farklılıklarını ve bu desenlerin çözümleme yöntemlerini ele alacaktır. Çözümleme tekniklerinin matematiksel temelleri, simetri sistemleri ve uygulama süreçleri de çalışmanın önemli bir boyutunu oluşturacaktır. Böylece, İslam sanatındaki geometrik desenlerin hem estetik hem de düşünsel derinliğine dair kapsamlı bir değerlendirme sunulması hedeflenmektedir.

## 1. İSLAM SANATINDA GEOMETRİK DESENLERİN TARİHSEL GELİŞİMİ

İslam sanatında geometrik desenler, erken dönemlerden itibaren sanatkârların estetik anlayışının ve matematik bilgisiyle şekillenen üretim biçimlerinin önemli bir parçası olmuştur. (Şen,2013) Desenler, yalnızca süsleme amacıyla değil, aynı zamanda sonsuzluk, düzen ve ilahi düzenin yansıması gibi metafizik anlamları da taşımaktadır (Leaman 2004). Bu yönüyle İslam sanatındaki geometrik düzen, mimari ve hendesi tezyinat sanatı başta olmak üzere, el yazmaları, çini, halı ve metal işçiliği gibi çeşitli sanat dallarında kendine özgü bir üslup geliştirmiştir (Necipoğlu,1995).

İslam coğrafyasında geometrik desenlerin ilk örneklerine, özellikle Abbasiler döneminde, Bagdat'da rastlanmaktadır (Şen,2013). Burada kullanılan desenler, daha sonra farklı İslam coğrafyalarına yayılmış ve her bölgede yerel beğeni ve sanat anlayışına göre farklılık göstermiştir (Mülayim, 1982). 10. ve 11. yüzyıllarda Kuzey Afrika ve Endülüs'te, İslam sanatının en zarif geometrik desen örnekleri üretilmiş; bu anlayış 13. ve 14. yüzyıllarda Memlükler, İlhanlılar ve Anadolu Selçukluları gibi farklı siyasi yapılar altında yeni formlar kazanarak varlığını devam ettirmiştir (Mülayim, 1982).

İslam geometrik desenlerin tarihsel gelişimi, aynı zamanda İslam dünyasında bilim ve matematiğin yükselişiyle benzer bir yol takip etmiştir. İslam alimleri tarafından geliştirilen matematiksel bilgiler, özellikle çokgenlerin bölünmesi, açılar ve simetri sistemleri üzerine yapılan çalışmalar, sanat alanına da doğrudan yansımıştır (Necipoğlu,1995). Öyle ki, El-Kindî, El-Bîrûnî, Ömer Hayyam gibi matematikçiler ve filozoflar, eserlerinde geometrik yapıların düzeni ve hesaplamaları üzerine düşünceler üretmiş ve bu bilgiler sanatkârlar tarafından desen tasarımında kullanılmıştır (Şen, 2013).

Geometrik desenlerin temel ilkeleri, belirli matematiksel sistematiklere dayanır. Bu sistematikler, genellikle daire düzgün çokgenlerin bölünmesiyle elde edilen şekillerin bir araya getirilmesiyle oluşur. Özellikle 13,14 yüzyıllarda sıkça kullanılan 4, 5, 6, 8, 10 ve 12 köşeli yıldız formları, bu sistematiğin en belirgin örnekleri arasında yer almaktadır (Şen ,2013). Her desen, belirli bir simetri merkezine ve bu merkez etrafında dönen bir düzene sahiptir. Bu düzenin sağlanmasında, dairenin bölünmesi ve açısal hesaplamalar temel alınır. Örneğin, 8 köşeli bir yıldız deseni elde etmek için daire 45 derecelik açılarla sekiz eşit parçaya bölünür ve bu bölünme noktaları birleştirilerek desen oluşturulur (Necipoğlu,1995).

Geometrik desenlerin bir diğer temel ilkesi, sonsuzluk ilkesidir. İslam sanatında herhangi bir desenin sınırlı bir alanı kaplamasına rağmen, sonsuz bir devamlılık etkisi oluşturması esastır. Bu, özellikle mimari tezyinatlar da duvarlardan kubbelere, mihraplardan revaklara kadar geniş yüzeylerde kullanılan desenlerde belirgin biçimde görülür. Sonsuzluk ilkesi, aynı zamanda ilahi düzenin ve kâinatın sonsuz yapısının sembolik bir yansıması olarak kabul edilmiştir (Leaman, 2004).

İslam geometrik desenlerinin temel ilkelerinden biri de simetri ve tekrar düzenidir. Desenlerin estetik yapısında simetri düzeni hem görsel denge hem de ruhani bir ahenk yaratır. Bu düzen, sanatkârın belirli bir simetri merkezinden başlayarak deseni belirli bir mantık ve sistematik çerçevesinde kurmasını gerektirir. Simetrinin bozulması veya dengesiz bir düzen kurulması, desenin estetik değerini zedelediği gibi, geometrik anlamda da uyumsuzluk olarak değerlendirilir (Hanckin,1925).

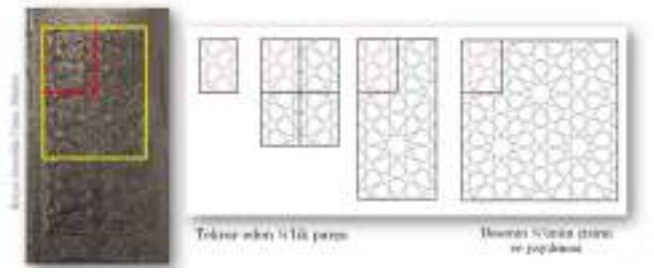
Bu temel ilkeler ışığında geometrik desenler, tarihsel süreç içinde İslam dünyasında sadece bir süsleme tekniği olarak değil, aynı zamanda matematiksel bilgi, estetik duyarlılık ve metafizik düşüncenin bir araya geldiği özgün bir sanat formu olarak gelişmiştir. Bu gelişim, farklı coğrafyalarda ve sanat anlayışlarında yeni formlar ve yorumlar kazanarak İslam sanatının zengin desen çeşitliliği oluşturmuştur (Mülayim, 1982).

## 2. GELENEKSEL ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ VE TEKNİK UYGULAMA SÜRECİ

İslam sanatında geometrik desenlerin tasarımı ve çözümlemesi, yüzyıllar boyunca usta-çırak ilişkisiyle aktarılan teknik bilgi ve deneyime dayanmaktadır (Şen, 2006). Bu süreç, yalnızca teorik bilgilerle değil, pratik uygulama ve gözlem yoluyla gelişmiş; sanatkârlar nesilden nesille aktarılan geleneksel yöntemleri kullanarak desenlerin yapısını çözümleyip yeniden inşa etmiştir (Hanckin, 1925). Geleneksel çözümleme yöntemleri, desenlerin simetri düzeni, merkez tespiti, bölme ve çoğaltma teknikleri üzerine kuruludur (Necipoğlu, 1995). Bu yöntemlerin doğru biçimde uygulanabilmesi için desenin matematiksel temel yapısının doğru okunması ve analiz edilmesi gerekmektedir (Şen, 2013).

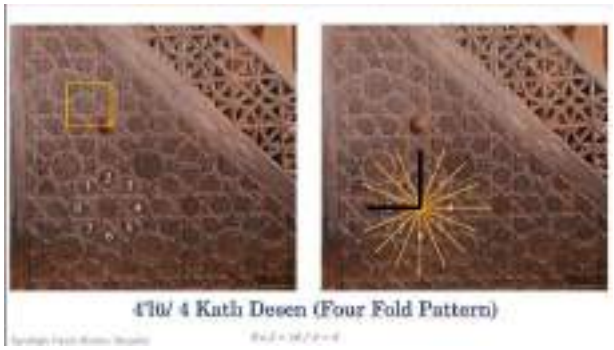
### 2.1. 4/1 Bölme ve Açı Hesaplama Tekniği

Geleneksel çözümleme tekniklerinden bir diğeri, modern literatürde geleneksel yöntem olarak adlandırılan dörtte bir analizidir (Hanckin, 1925). Bu yöntemde, desenin yalnızca bir çeyrek bölümü çizilerek, simetrik çoğaltmalar yoluyla desenin tamamı elde edilir. Bu metot, özellikle karmaşık desenlerin çözümlemesinde sanatkâra zaman ve düzen avantajı sağlamaktadır (Necipoğlu, 1995). Dörtte bir analiz yöntemiyle sanatkâr, desenin bir bölümünü kusursuz bir biçimde tasarladıktan sonra bu bölümü eksenler etrafında yansıtarak veya döndürerek bütün yüzeyde tekrarlayabilir (Hanckin, 1925).



Görsel1: Tekrar eden parçalı tespit yöntemi

Desen, yekpare olacak şekilde x, y eksenleri çizilerek tekrar eden en küçük parçası belirlenir. Daha sonra söz konusu desenin kare mi yoksa dikdörtgen mi olduğu tespit edildikten sonra açı sistemi belirlenmiş olur (Hanckin, 1925). Açı sistemi; desen içerisindeki taç yaprak parçaları sayılarak çıkan sonuç iki (2) ile çarpılıp, dört (4) ile bölünerek tespit edilir (Hanckin, 1925).




Görsel 2: Açı sistemi bulma yöntemi

Açı sistemlerinde iki grup altında inceleme yapılır: birinci grup 4, 5, 6'lı sistemler; ikinci grup 7, 9, 11'li sistemlere göre yapılmaktadır (Hanckin, 1925). Tespit dilen kare ya da dikdörtgenin her bir açısı 90 derecedir. Örneğin, 4'lü sistem için 90/4=22,5; her bir açısı 22,5 derece ve katı çıkmaktadır (Hanckin, 1925). Bu hesaplama diğer sistemler için de uygulanır.

Açı hesaplamaları ise desenin kusursuzluğu açısından son derece önemlidir (Necipoğlu, 1995). Küçük bir hesaplama hatası, desenin bütün simetri düzenini bozabilir. Bu nedenle, sanatkârlar pergel ve cetvel yardımıyla hassas ölçümler yaparak desen tasarımının her açısının doğruluğunu kontrol etmektedirler (Şen, 2013). Bu süreç, desenin teknik tasarımı kadar estetik dengesinin de sağlanması açısından temel bir öneme sahiptir. Bu yöntemin avantajı, hem desenin simetri düzenini daha kolay kontrol edebilmesi hem de olası hata payını minimuma indirebilmesidir. Özellikle büyük yüzey uygulamalarında, desenin dörtte birinin doğru çözümlenmesi, kalan bölümlerin de aynı hassasiyetle tamamlanmasını kolaylaştırır (Hanckin, 1925). Desenler genelde merkezde çok kollu yıldızlar, taç yapraklar veya düzgün çokgenler olarak karşımıza çıkar (Şen, 2013). Her desen sistemi kendi içerisinde farklı parçalara ayrılmaktadır.

İslam sanatında geometrik desenlerin tasarımı ve çözümlemesi, yüzyıllar boyunca usta-çırak ilişkisiyle aktarılan teknik bilgi ve deneyime dayanmaktadır. Bu süreç, yalnızca teorik bilgilerle değil, pratik uygulama ve gözlem yoluyla gelişmiş; sanatkârlar nesilden nesille aktarılan geleneksel yöntemleri kullanarak desenlerin yapısını çözümleyip yeniden inşa etmiştir. Geleneksel çözümleme yöntemleri, desenlerin simetri düzeni, merkez tespiti, bölme ve çoğaltma teknikleri üzerine kuruludur. Bu yöntemlerin doğru biçimde uygulanabilmesi için desenin matematiksel temel yapısının doğru okunması ve analiz edilmesi gerekmektedir.

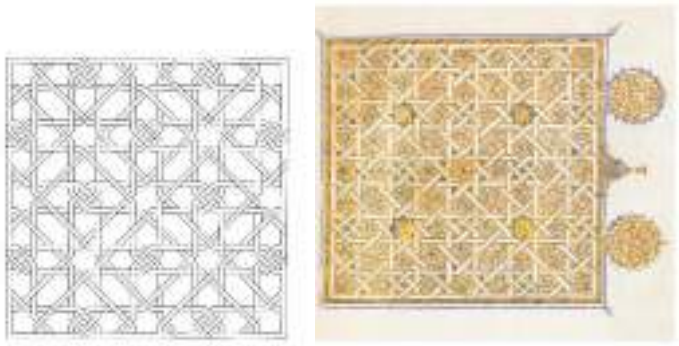
## 3. İSLAM COĞRAFYALARINDA GEOMETRİK DESENLERİN UYGULAMA VE YORUM FARKLILIKLARI

İslam sanatının en belirgin unsurlarından biri olan geometrik desenler, tarih boyunca geniş bir coğrafyaya yayılmış ve her bölge kendi kültürel, estetik ve teknik anlayışına göre bu sanatsal dili yorumlamıştır (Mülayim, 1982). Aynı temel matematiksel prensiplerden hareket eden bu desenler, farklı İslam coğrafyalarında gerek biçimsel gerekse uygulama teknikleri açısından belirgin farklılıklar göstermiştir (Hanckin, 1925).

### 3.1. Endülüs Sanatında Geometrik Desen Yorumları

Batı İslam dünyasının en parlak sanat merkezlerinden biri olan Endülüs'te, geometrik desenler kendine özgü zarif ve ince işçilik anlayışıyla öne çıkmaktadır. Özellikle Elhamra Sarayı, bu sanat anlayışının en görkemli ve temsil gücü yüksek örneklerinden biridir. Endülüs desenleri, diğer İslam coğrafyalarına kıyasla daha yoğun ve karmaşık, iç içe geçmiş formlarla dikkat çeker (Hanckin, 1925). Desen kompozisyonlarında çoğunlukla 8 kollu yıldızlardan oluşan dörtlü sistem ve çokgenlerin birbiriyle bağlantı kurduğu düzenlemeler tercih edilmiştir (Necipoğlu, 1995).

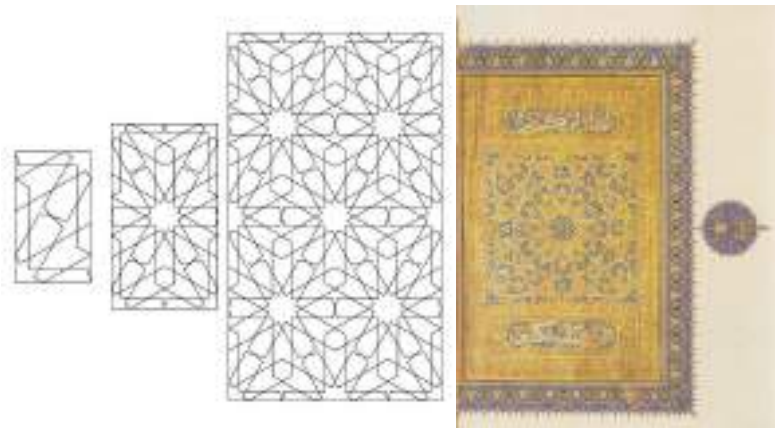
Söz konusu desenlerin yalnızca mimari bezemelerde değil, aynı zamanda ahşap işçiliği ve seramik bezemelerinde sıkça kullanılması, bölgesel sanat anlayışının uygulama çeşitliliği açısından önemli bir göstergesidir (Mülayim, 1982). Çalışma kapsamında sekiz (8) adet Endülüs yazma eser incelenmiş olup, bu eserlerdeki zahirîye sayfaları ele alınmıştır. Bu zahirîye sayfalarının sayfa yapısının kare olduğu görülmektedir. Tezyinat özellikleri arasında Rûmî motifler sıkça kullanılmış; geometrik kurguda ise dörtlü (4) sistem esas alınmış, köşe kısımlarında yer alan yıldız formları merkezden tam kesilmek yerine, bir yıldız kolu daha eklenerek tasarım sınırlandırılmıştır. Özellikle Elhamra Sarayı'nın tezyinat anlayışında bu yaklaşım açıkça fark edilmektedir. Kompozisyon içerisinde alttan ve üsten geçerek birbiri ile kesişen çizgiler, desenin yüzeyinde üç boyutlu bir etkiyi arttırdığı görülmektedir. Bu durum, Endülüs sanatının hem geleneksel İslam sanat kalıplarını sürdürmesi hem de kendine özgü estetik anlayışını geliştirmesi bakımından dikkat çekicidir. Söz konusu yazma eserlerden biri olan, İspanya Endülüs 1303 tarihli olduğu düşünülen 385 vr. envanter numaralı Paris Bibliotheque Nationale Kütüphanesinde yer alan Mushaf'ın zahirîye sayfasının çizimi yapılmıştır.



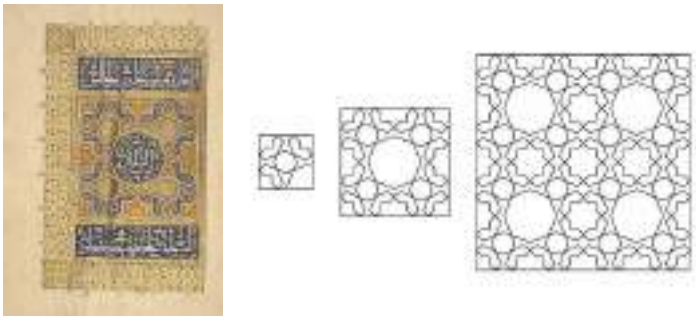
Görsel 3: İspanya\Endülüs, 1303, Paris Bibliotheque Nationale 385 vr. (17X17 cm)

### 3.3. Memlük Sanatında Geometrik Desen Yorumları

Memlük sanatının en karakteristik unsurlarından biri geometrik desen anlayışıdır. Bu tezyinat geleneği yalnızca mimari yapılarda değil, yazma eserlerde de önemli bir yer tutmuş; mushaf sayfalarında, cilt kapaklarında, zahirîye sayfalarında ve süre başlarında yer alan beyne sütur alanlarında yoğun biçimde uygulanmıştır. Özellikle bu dönemde geometrik tezyinat, tezhip sanatıyla birlikte kullanılarak estetik bütünlük sağlanmıştır. Tezhip sanatının kendine özgü üslubu, Memlük döneminde Ebubekir Sandal gibi sanatkârlar tarafından geliştirilmiştir. Dönemin özelliği olarak geometrik merkezli bir tezyinat düzeni oluşturulmuş ve bu yaklaşım zamanla "Sandal üslubu" adıyla anılmıştır. Bu üslupta, kompozisyonun merkezine yerleştirilen geometrik desenlerle birlikte hayvansal ve bitkisel motifler kullanılmış olup, dönemin temel prensibi haline gelmiştir. Ancak ilerleyen dönemlerde "sandal üslubu" terk edilmiş, tezhip sanatı kendi gelişimini sürdürmüş ve varlığını devam ettirmiştir. Buna rağmen geometrik desen anlayışı, yalnızca tezhipte değil, kitap sanatının diğer alanlarında da kullanılmaya devam ederek sanatsal sürekliliğini korumuştur.



Görsel 4: Kahire Mısır Milli Kütüphanesi, 8 vr.



Görsel 5:Memlük Dönemi, Dublin, Chester Beatty Library, 1448, vr.

Memlük sanatında geometrik desenler, Endülüs'e göre daha sade ve ağırbaşlı bir üslup benimsemiştir (Mülayim, 1982). Memlük cami ve türbelerinde yer alan desenler, genel olarak simetrik bir düzen üzerine kurulmuş olmakla birlikte, Endülüs sanatına kıyasla kullanılan malzeme çeşitliliği ve desen sınırları bakımından farklılık göstermiştir (Necipoğlu, 1995). Memlük sanatında sıklıkla 6 ve 8 kollu yıldızlarla oluşturulan 4'lü ve 6'lı sistemlerin yanı sıra, 10 kollu çokgenden oluşan 5'li sistem örneklerine de rastlanmaktadır.

Memlük dönemine ait geometrik desenlerde gerek yazma eserlerde gerekse mimari uygulamalarda sıkça başvurulan yöntem, desenin ana formunun kâğıda 4/1 oranında çizildikten sonra kopyalama yoluyla geniş yüzeylere aktarılması olmuştur. Özellikle büyük yüzeyli taş, çini ve ahşap bezemelerde bu teknik, desen bütünlüğünü ve kompozisyonun sürekliliğini sağlamak açısından işlevsel bir yöntem olarak kullanılmıştır (Mülayim, 1982).

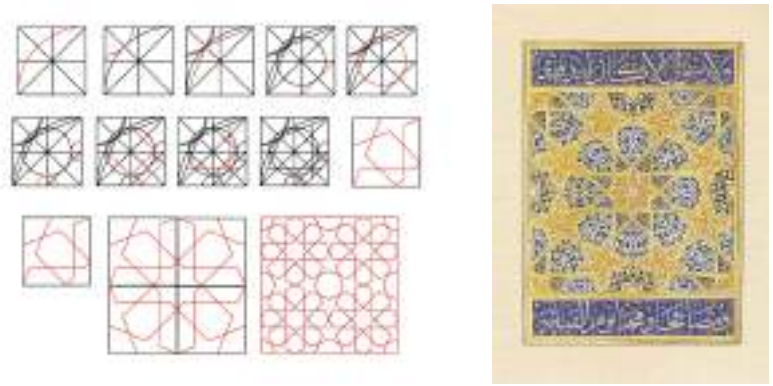
Sultan Baybars için hazırlanan, 60 cüz halinde istinsah edilmiş bir Mushaf'ın 36. cüz'üne ait ön zahirîye sayfası, (Görsel 5), 13. yüzyıla tarihlenmekte olup, Dublin Chester Beatty Library'de, 1448, vr. envanter numarası ile kayıtlıdır. Aynı Mushaf'ın 24. cüz 'üne ait zahirîye sayfası ise İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde, Y. 898, vr. envanter numarası ile muhafaza edilen Mushaf'ın ölçüleri 21 × 16 cm'dir (Lings, 2012). Şekil 4 da yer alan zahirîye sayfası 6'li desen, Şekil 5'te yer alan zahirîye sayfası 4'lü

sistem, geometrik desen düzenine göre tasarlanmıştır. Desenin ilk tekrar eden parçası tespit edilerek yeniden çizimi gerçekleştirilen desen simetri yöntemiyle çoğaltılarak bütüne ulaşılmıştır.

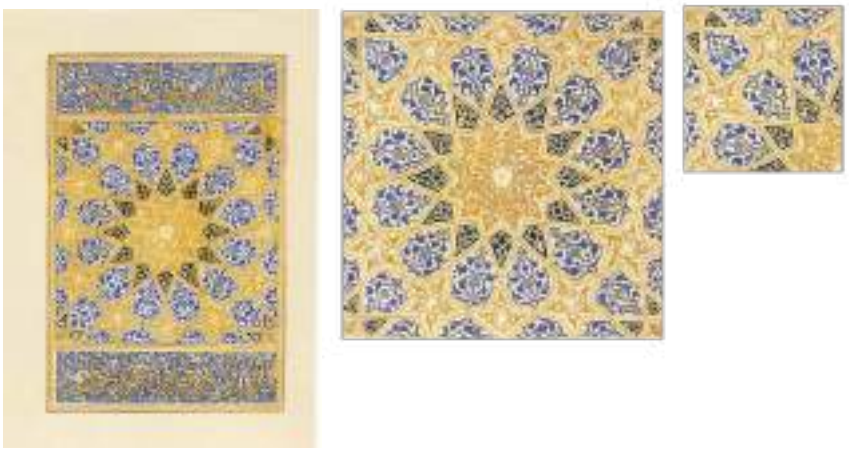
### 3.4. İlhanlı Sanatında Geometrik Desen Yorumları

Bu dönemde özellikle İsfahan ve Tebriz gibi sanat merkezlerinde, geometrik desenler yalnızca estetik kaygı değil, aynı zamanda matematiksel bir düşünce sisteminin ürünü olarak değerlendirilmiştir. İlhanlı desenleri, soyut ve simetrik düzenlemelerle mistik bir anlam da taşımış ve mekânın metafizik atmosferini güçlendiren unsurlar arasında yer almıştır (Graber, 2024).

İlhanlı dönemine ait üç (3) eser incelenmiş, bunlardan birinin çizim aşamaları detaylı olarak gösterilmiştir. İncelenen eser, Abdullah b. Muhammed el-Hernedârû tarafından Sultan Olcaytu adına istinsah edilen, 30 cüzlük Mushaf'tır. 1326 yılı dolaylarında bir Memlük yetkilisinin eline geçen bu mushaf, daha sonra Kahire'deki türbesi ve hankâhının da yer aldığı vakfına bağışlanmıştır (Lings, 2012). Günümüzde eser, Kahire Mısır Millî Kütüphanesi'nde, 72, vr. envanter numarasıyla kayıtlı olup, 56 × 40 cm ölçülerinde olan Mushaf'ın 2b-3a sayfalarında zahriye tezhibi yer almaktadır. Eserin zahriye sayfası incelendiğinde, 4'lü sistem kullanıldığı ve merkezde sekiz kollu bir yıldız formu ile tam bir desen kompozisyonu oluşturulduğu görülmektedir. Desen detaylı biçimde analiz edildiğinde, erken Memlük dönemi tezhip anlayışıyla belirgin benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Aynı Mushaf'ın 2b zahriye sayfası incelendiğinde, ortak açılı 4'lü ve 6'lı sistemlerin birlikte kullanıldığı bir tasarım anlayışı hakimdir (şekil7). 3a yer alan zahriye sayfası, 4'lü sistem geometrik desen düzenine sahip oldugu görülmüş, desenin ilk tekrar eden parçası tespit edilerek desen simetri yöntemiyle tamamlanmıştır. Geometrik desen çizim ve analiz aşamaları, çalışma kapsamında ayrıntılı olarak gösterilmiştir.



Görsel 6: İlhanlı dönemi 1326, Kahire, Mısır Milli Kütüphanesi, 72, vr. 3a



Görsel 7: İlhanlı dönemi 1326, Kahire, Mısır Milli Kütüphanesi, 72, vr. 2b

İslam sanatının en belirgin unsurlarından biri olan geometrik desenler, tarih boyunca geniş bir coğrafyaya yayılmış ve her bölge kendi kültürel, estetik ve teknik anlayışına göre bu sanatsal dili yorumlamıştır. Aynı temel matematiksel prensiplerden hareket eden bu desenler, farklı İslam coğrafyalarında gerek biçimsel gerekse uygulama teknikleri açısından belirgin farklılıklar göstermiştir.

## 4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

İslam sanatında geometrik desenler, estetik, dini, felsefi ve bilimsel bir bütünlük taşıyan karmaşık yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu desenlerin çözümlemesi, yalnızca sanatsal bir etkinlik değil, aynı zamanda matematiksel bir derinlik ve felsefi bir anlam arayışıdır (Eryılmaz, Selimgil, 2021). Bu çalışmada, İslam sanatındaki geometrik desenlerin matematiksel sistemleri, simetrik yapıları ve çözümleme teknikleri incelenmiş, özellikle Endülüs, Memlük ve İlhanlı gibi farklı coğrafyalardaki desenlerin benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konulmuştur.

İncelenene eserlerin desenlerinin temeli genellikle matematiksel oranlar, simetrik yapılar ve geometrik kurallar üzerine inşa edildiğini söyleyebiliriz. Bu durum İslam geometrik desenlerinin temel özelliklerindendir. Her bir desenin çözümlemesi, yalnızca teknik bir işlem olmanın ötesinde, tasarımın kültürel ve dini anlamlarını ortaya koymak için önemlidir. Özellikle yıldızlar, düzgün çokgenler gibi unsurlar, İslam sanatındaki simetrik yapıları ve bu yapıların evrensel anlamlarını ifade etmek için sıklıkla kullanılmıştır (Hanckin, 1925).

Geometrik desenlerin çözümlemesinde, matematiksel sistemlerin ve simetri kuramlarının etkisi büyüktür (Eryılmaz, Selimgil, 2021). Desenlerin analizi, bir yapının estetik değerini ve doğru bir şekilde uygulanmasını sağlamak için dikkatle yapılmalıdır. Kullanılan açıların, oranların ve simetrinin doğru bir biçimde yerleştirilmesi hem görsel uyum hem de anlam açısından büyük önem taşır, Özellikle dörtte bir

analizi, yıldız desenleri ve düzgün çokgenler motifleri gibi unsurlar, bu geometrik yapıların çözümleme sürecinde büyük öneme sahiptir.

Sonuç olarak, İslam geometrik desenlerinin çözümlemesi yalnızca sanatsal bir inceleme değil, aynı zamanda matematiksel ve felsefi boyutları olan derin bir keşif süreci olarak değerlendirilebilir. Geometrik desenler, farklı kültür ve coğrafyalarda benzer temalar etrafında şekillenmiş olmakla birlikte, her bölgenin kendine özgü yorumları ve estetik anlayışları doğrultusunda farklı formlarda evrimleşmiştir (Mülayim, 1982). Endülüs'ten Memlük ve İlhanlı coğrafyalarına uzanan geniş bir bölgede bu desenlerin nasıl çeşitlendiği ve yayıldığı, İslam sanatının zenginliğini ve çeşitliliğini gözler önüne sermektedir. Çalışma kapsamında Memlük dönemine ait 25, İlhanlı dönemine ait 3 ve Endülüs dönemine ait 8 eser incelenmiştir. Bu eserler, desen açı sistemlerine göre 4'lü ve 6'lı sistem olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. İncelenen eserler arasından Memlük dönemine ait 2 Mushaf zahirîye sayfası, İlhanlı dönemine ait 1 Mushaf'ın zahirîye sayfası ve Endülüs dönemine ait 1 Mushaf'ın zahirîye sayfası günümüz çizim teknolojileri kullanılarak yeniden çizimi yapılmıştır. Ayrıca İlhanlı dönemine ait bir adet geometrik desenin detaylı çizim aşamaları yapılmıştır. Üç farklı devletin desen anlayışları karşılaştırıldığında, coğrafi olarak birbirine daha yakın olan İlhanlı ve Memlük dönemlerine ait geometrik desenlerin ve tezhip özelliklerinin benzer nitelikler taşıdığı tespit edilmiştir. Buna karşın, İspanya Endülüs bölgesinde gerek kompozisyon anlayışı gerekse desen tasarımı açısından diğerlerinden ayrılan, kendine has bir bezeme üslubunun hâkim olduğu görülmüştür.

Bu bağlamda, çalışma sonucunda elde edilen bulgular, matematiksel analizlerin ve simetrik çözümleme tekniklerinin günümüzdeki modern teknolojilerle birleşmesi, geleneksel sanat anlayışlarının yeniden yorumlanmasına ve daha derinlemesine anlaşılmasına olanak sağlamaktadır. Ancak, bu tekniklerin tarihsel ve kültürel bağlamda doğru bir şekilde anlaşılması, geleneksel İslam sanatının zenginliğini ve anlamını tam olarak ortaya koymak için gereklidir. İslam sanatında geometrik desenlerin yalnızca bezeme unsuru olmanın ötesinde, dönemin kültürel, coğrafi ve sanatsal etkileşimlerini yansıtan önemli bir gösterge olduğunu ortaya koymaktadır.

## KAYNAKÇA

Akbar Mirza. (19. yy). Mirza Akbar Parşömeni mimari süsleme desenleri parşömeni [El yazması]. Victoria and Albert Museum, Londra, Birleşik Krallık.

Anonim. (16. yy). Taşkent geometrik desenler parşömeni [Yazma eser]. Özbekistan Bilimler Akademisi, Doğu Araştırmaları Enstitüsü, Taşkent, Özbekistan.

Broug, E. (2016). İslam sanatında geometrik desenler. İstanbul: Klasik Yayınları.

Ekizler Sönmez, S. (2017). Mimar Sinan camileri ve İslam sanatında geometrik desenler. İstanbul: Klasik Yayınları.

Eryılmaz Halil İbrahim, Selimgil Bahar, 2021, İslam Eserlerinde Kullanılan Altıgen Tabanlı Geometrik Desenlerin Çözümlenmesine Yönelik Yeni Bir Yaklaşım, Mîzânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi 12, Haziran 2021

Hanckin, E. H. (1998). The drawing of geometric patterns in Saracenic art. Memoirs of the Archaeological Survey of India, No. 15. New Delhi: Archaeological Survey of India.

Haddad, M. (2015). Ebü'l Vefâ el-Bûzcânî'nin "Fîmâ Yahtâcû İleyhi's-Sünâ'û min A'mâli'l-Hendeseti" adlı eseri üzerine bir inceleme (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve İslam Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul).

Grabar, O (2024). İslam sanatının oluşumu (N. Yavuz, Çev.). Alfa Yayıncılık. (Orijinal eser 1973, 1987)

Leaman, O. (2019). İslam estetiğine giriş. İstanbul: Küre Yayınları.

Lings, M. (2012). Kur'an, hat ve tezhibinden parıltılar (T. Koç, Çev.). İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Kültürel, Sanatsal ve Tarihi Yayınlar.

Mülayim, S. (1982). Anadolu Türk mimarisinde geometrik süslemeler- Selçuklu çağı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Mülayim, S. (1982). Geometrik kompozisyonların çözümlenmesine bir yaklaşım. Sanat Tarihi Dergisi, 1

Mülayim, S. (2015). Türk sanatında ikonografik dönüşümler: Değişimin tanıkları. İstanbul: Kaknüs Yayıncılık.

Necipoğlu, G. (1995). The Topkapı scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture. Getty Center for the History of Art and the Humanities

Ögel, Semra,(1986), Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler, İstanbul, Matbaa Teknisyenleri Basımevi,

Özgür, Ş. (2008). İslam sanatında geometrik süslemenin ardındaki matematik. In XI. Orta Çağ- Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Şen, H. (2013). İslam sanatında geometrik desenler. Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi, cilt no:8, sayı: 15, s. 101-112

## GÖRSELLER KAYNAKÇA

Lings, M. (2012). Kur'an, hat ve tezhibinden parıltılar (T. Koç, Çev.). İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Kültürel, Sanatsal ve Tarihi Yayınlar.

https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2018/05/over-2000-pages-in-gold-sultan-baybars-quran-now-online.html (15.05.2025)

# Bir İfade Biçimi Olarak Çağdaş Seramik Sanatında Ayakkabı

**Dr. Ali Uslu**

Milli Eğitim Bakanlığı

**ORCID:** 0000-0002-2227-3574 **E-Posta:** uslual@gmail.com

## Özet

Gözlem, literatür taraması ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemleri kullanılan bu araştırma, ayakkabının tarihsel süreç içerisinde insanlığın kullandığı bir nesne olmanın ötesinde, bir ifade biçimi olarak çağdaş seramik sanatındaki yansımalarını incelemektedir. Ayakkabı, fiziksel bir giyim unsuru olmanın yanı sıra sosyal statü ve kimlik oluşturma açısından da önemli bir rol üstlenmektedir. Tarih boyunca çeşitli malzeme ve biçimlerde evrim geçiren ayakkabı, farklı kültürlerde farklı anlamlar kazanmıştır. Seramik sanatı da insanlığın varlığından bu yana içinde bulunduğu toplumun sosyal, kültürel ve ekonomik gelişimlerden etkilenerek günümüze kadar ulaşmıştır. Özellikle 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat akımları ve kurulan akademilerin etkisi ile gelişen seramik sanatı, sanatçıların düşüncelerini ifade etme aracına dönüşmüştür. Araştırma kapsamında ele alınan Zehra Çobanlı'nın, Ergün Arda'nın, Ali Uslu'nun, Jenny Stolzenberg'in, Coille Hooven'in ve Marilyn Levine'nin sanat eserleri, sanatçıların yaşadıkları topluma ait sorgulamaları ya da bireysel trajedileri derin bir duygusal etki ile izleyiciye sunmaktadır. Bu da ayakkabının fiziksel işlevinin ötesine geçtiğini ve sanatçıların bir ifade biçimi olarak toplumsal olayların temsilcisi haline geldiğini göstermiştir. Sonuç olarak, yapılan araştırma doğrultusunda ayakkabının çağdaş seramik sanatçıları tarafından bir ifade biçimi olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda, araştırma ayakkabının ifade biçimi olarak nasıl işlev kazandığına dair farklı bakış açıları sunmaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Çağdaş, Seramik, Ayakkabı, İfade, Biçim

# Shoes as a Form of Expression in Contemporary Ceramic Art

**Dr. Ali Uslu**

Ministry of National Education

**ORCID:** 0000-0002-2227-3574 **E-Posta:** uslual@gmail.com

## Abstract

This study, which employs qualitative data collection methods such as observation, literature review, and document analysis, examines the reflections of the shoe as a form of expression in contemporary ceramic art, beyond its role as an object used by humanity throughout history. In addition to being a physical element of clothing, the shoe also plays a significant role in the construction of social status and identity. Having evolved through various materials and forms over time, shoes have acquired different meanings across different cultures. Similarly, ceramic art, which has existed since the dawn of humanity, has been shaped by the social, cultural, and economic developments of the societies in which it emerged, continuing its evolution to the present day. Particularly influenced by the art movements and academic institutions that emerged in the 20th century, ceramic art has become a means for artists to express their thoughts. The artworks of Zehra Çobanlı, Ergün Arda, Ali Uslu, Jenny Stolzenberg, Coille Hooven, and Marilyn Levine, which are discussed within the scope of this research, present the artists' social inquiries or personal tragedies to the viewer with a profound emotional impact. This demonstrates that the shoe has transcended its physical function and has become a symbolic representation of societal issues through artistic expression. As a result, this research concludes that shoes are utilized by contemporary ceramic artists as a form of expression. In this context, the study offers different perspectives on how shoes function as expressive mediums in contemporary ceramic art.

## Keywords

Contemporary, Ceramics, Shoes, Expression, Form

## GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca değişen ve sosyal yaşam ile derin bir ilişki içerisinde olan ayakkabılar, yalnızca fiziksel bir giyim unsuru olmanın ötesinde, bir toplumun tarihini, geleneklerini ve kültürel kimliğini yansıtan unsurlar olmuştur. Ayakkabılar, toplumu oluşturan bireylerin sosyal statülerini, kültürel kimliklerini ve estetik tercihlerini yansıtan önemli sembolik öğelere dönüşmüştür. Bu yönüyle ayakkabı, tarihsel süreç boyunca değişen malzeme ve tasarım anlayışları ile dönemin kültürel, ekonomik ve sosyal dinamiklerini yansıtma işlevini üstlenmiştir. Örneğin, antik dönemlerde gündelik yaşam içerisinde kullanılan ayakkabıların yanı sıra, aristokrat sınıfının statüsünü temsil eden özel tasarım ayakkabıların kullanılması, toplum içerisindeki farklı kesimlerin sosyal yapısını gözler önüne sermektedir (Eicher, 2002). Bu bağlamda, ayakkabılar sadece insanları dış etmenlerden koruyan bir araç olmanın ötesinde, kimlik sunumu ve bireysel ifadenin bir aracı olarak da işlev görmektedir.

Öte yandan, insanlık tarihinin en eski sanat dallarından biri olan seramik, uygarlığın erken dönemlerinden itibaren gündelik yaşamda yer almaya başlamış ve günümüze dek varlığını sürdürmüştür. İlk seramik kap örnekleri, günümüzden yaklaşık 14 binyıl öncesinde Rusya'nın doğu kesiminde ve Doğu Sibirya'da ortaya çıkmıştır (Yoleri & Öztürk, 2023). İnsanoğlu seramiği ilk yıllardan itibaren temel ihtiyaçları doğrultusunda farklı formlarda üretmişlerdir. Üretmiş oldukları formların üzerinde kullandıkları dekorlarla duygularını, inançlarını, sevinçlerini, yaşayış biçimlerini ve kültürel kimliklerini yansıtmışlardır (Sevim, 2003). Böylece seramik, yalnızca günlük yaşamın gereksinimlerini karşılamakla kalmamış, aynı zamanda bireylerin ve toplumların kültürel kimliğini ifade etmelerinde bir araç olmuştur. Özellikle Endüstri Devrimi, Modernizm ve sonrasında Postmodern sürecin yaşanması ve teknolojinin gelişmesi ile değişim gösteren sanat, çağdaş sanat akımlarının ortaya çıkmasıyla estetik bir öge olmaktan çıkmıştır. Böylelikle birçok sanatçı gündelik nesneleri eserlerinde yeniden yorumlayarak bireysel ifade aracı haline dönüştürmüştür.

Bu çalışma, ayakkabının tarihsel sürecinin yanı sıra çağdaş seramik sanatında nasıl bir ifade biçimine dönüştüğünü araştırmaktadır. Sanat ve tasarımın kesişim noktasında yer alan bu nesne, çağdaş seramik sanatçılarının eserleri aracılığıyla insan deneyimlerinin, toplumsal olayların, göç ve savaş olgularının simgesi olarak derin bir anlam kazanmaktadır. Örneğin, Zehra Çobanlı'nın "Aylan çocuk ve diğerleri" adlı eseri, sığınmacı çocukların yaşadığı trajediyi ve insanlığın 20. yüzyılda geldiği durumu çarpıcı bir şekilde gözler önüne sererken, izleyicide derin bir duygusal etki bırakmaktadır. Benzer şekilde Ergün Arda, Ali Uslu ve Jenny Stolzenberg gibi sanatçılar, eserlerinde kullandıkları ayakkabılar üzerinden toplumun yüz yüze kaldığı adaletsizlik, savaş ve göç gibi sosyo-kültürel konulara dikkat çekmektedir.

Gözlem, literatür taraması ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yönteminin kullanıldığı bu araştırma, ayakkabının çağdaş seramik sanatındaki kullanımı üzerine bir analiz yaparak, ayakkabının yalnızca gündelik yaşamda kullanılan bir araç olmaktan çıkıp, çağdaş seramik sanatçılarının ifade biçimleri ile hafızalarda ve toplumsal yapılarda nasıl kalıcı izler bıraktığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ayrıca bu incelemenin, gelecekteki akademik çalışmalara bir zemin oluşturması beklenmektedir.

## TARİHSEL SÜREÇTE AYAKKABI

Ayakkabı, tarih boyunca insan yaşamında merkezi bir rol oynamıştır. Terminolojik açıdan, "kap" veya "muhafaza eden" anlamını taşıyan ayakkabı, ayağı saran ve dış çevre faktörlerine karşı koruma sağlayan bir giyim eşyasıdır. Bu bağlamda, ayakkabının temel işlevi, çeşitli dış etkenlere karşı ayakları korumak ve aynı zamanda fiziksel etkinin yanı sıra estetik bir görünüm sağlamaktır (Zirek & Özcömert, 2003).

İlk insanlar, yerleşik hayata geçişleriyle birlikte çevresel koşullara uyum sağlama çabası içerisinde ayaklarını korumanın yollarını aramışlardır. Bu doğrultuda, doğa şartlarından korunma amacıyla tasarlanan ilk ayakkabılar, sert dikenler ve keskin taşlar gibi dış etkenlere karşı koruma işlevi görmüştür. Araştırmalar, ilk ayakkabıların ayakları korumak amacıyla ağaç kabukları, deri veya sert yapraklar gibi doğal malzemelerden taban yapılıp otlarla ayaklara bağlanarak kullanıldıklarını göstermektedir (Görsel 1).



**Görsel 1.** İlk Ayakkabı, (URL-1)

Zaman içerisinde malzeme olarak hayvan derilerinin kullanımının artmasıyla ayakkabı üretiminde daha dayanıklı ve esnek kompozisyonlar ortaya çıktığı görülmektedir. İlk çağlardan günümüze kadar ayakkabı, yalnızca ayağı sert zeminlerden ve soğuk hava koşullarından koruyan bir araç olmanın ötesinde, aynı zamanda sosyal sınıf, güç ve statü göstergesi olarak önemli bir rol oynamıştır. Ayakkabılar tarihsel süreç içerisinde, moda ve estetik değerlerin yanı sıra kültürel olgularla da iç içe geçmiş ve bireylerin kimliklerini ve sosyal konumlarını yansıtan sembolik nesneler haline gelmiştir.



**Görsel 2.** Mısır Sandaleti, Kahire Müzesi, (Bossan, 2007).

Ayakkabının temel biçimleri olarak kabul edilen sandaletlerin tarihi, Eski Mısır'a kadar uzanmaktadır. Görsel 2'deki iki bantla ayak üzerine tutturularak kullanılan ilkel sandaletler, ayakkabı tarihinin ilk örnekleri arasında yer almaktadır. Bu basit yapılı sandaletler, insanlığın ayakkabıyla tanışmasını simgeleyen ilk adımlar olarak değerlendirilmektedir. Her medeniyet ve kültür, kendi sosyal ve ekonomik dinamikleri çerçevesinde sandalet ile bir bağ kurmuş ve bu ayakkabı türü, insanlığın gündelik yaşamında ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Örneğin, Pers ve Hindistan'da karakteristik olarak topuzlu sandaletler dikkat çekerken, Japon kültüründe "Zori" adıyla bilinen sandaletler veya Görsel 3'teki "Geta" adı verilen tahta tabanlı ve yükseklikleri 5 ile 15 cm arasında değişen sandaletler önemli bir yer tutmaktadır. Bunun yanı sıra İspanyol sandaletleri ipten üretilirken, Slav kültüründe keçeden yapılan alternatifleri bulunmaktadır. Afrika'daki farklı topluluklar ise, bu dönemde çeşitli renkte derilerden dikilmiş parmak arası sandaletler üretmişlerdir (Bossan, 2007).



**Görsel 3.** Japon Sandaleti "Geta", (Bossan, 2007)

Tüm bu örnekler, ayakkabının evriminde Eski Mısır'da yapılan sandaletlerin temel bir rol oynadığını göstermektedir. Bu bağlamda sandaletler, yalnızca bir ayakkabı türü olmanın ötesinde tarihsel, kültürel ve sosyolojik anlamlar taşıyan önemli bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu yönüyle ayakkabıların, geçmiş medeniyetlerdeki günlük yaşam pratiği, ekonomik koşullar ve estetik algılar hakkında önemli ipuçları sunduğu söylenebilir. Bu bağlamda antik ayakkabılar, sadece pratik bir ihtiyaç olarak değil, aynı zamanda dönemin kültürel ve sosyal yapısını yansıtan önemli bir unsur olarak değerlendirilebilmektedir. Her dönemde farklı bir yapıya sahip olan ayakkabı, 16. yüzyılda belirli bir kesimin kullandığı ayrıcalıklı bir ürün olmaktan çıkıp daha geniş kitlelerin kullandığı bir ürün haline gelmiştir (Bici, 2007).

Bu dönemden günümüze kadar birçok farklı modelde üretilen ve kimi zaman dekoratif bir tamamlayıcı unsur olarak görülen ayakkabı, gündelik kullanım amacının ötesine taşınmıştır. Özellikle Endüstri Devrimi'nin olanakları ile çeşitlilik kazanan ayakkabı, statünün ve ekonomik gücün bir temsili halini almıştır. Tüm bu yönlerinin ötesinde ayakkabı, üretildiği döneme ait toplumların kültürel ve sosyal özelliklerini bünyesinde barındırmasıyla tarihi bir belge niteliği taşımaktadır.

## ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA AYAKKABI

Seramik, insanlığın varlığından günümüze kadar kültürel ve ekonomik değerlere bağlı olarak gelişmiş bir sanat dalıdır. İlk olarak günlük yaşamda kap kacak ihtiyacı için şekil verilen seramik, zamanla mimaride yapı elamanı olarak veya dini inançlar doğrultusunda tapınma amacıyla kullanılmıştır. Ancak özellikle 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat akımları ve kurulan akademilerin etkileriyle seramik sanatı değişim yaşamıştır. Bu dönemde Marcel Duchamp'ın imzasını attığı porselen bir pisuarın 1917 yılında New York'taki Alfred Stieglitz'in stüdyosunda sergilenmesi, hem felsefe hem de sanat adına bir dönüm noktası

yaratmıştır (Güner & Mete, 2016). Böylece seramik sanatı, modern sanattan postmoderne geçerken tek başına anlam ifade eden unsurların meydana getirdiği yeni bir üslup kazanmış ve sanatçılar eserlerini toplumsal konular üzerine odaklayarak seramik sanatına eleştirel bir bakış açısı getirmişlerdir.

Böylelikle çağdaş seramik sanatı, modern sanattan postmoderne geçerken tek başına anlam ifade eden unsurların meydana getirdiği yeni bir üslup kazanmış ve sanatçıların bireysel ifade aracına dönüşmüştür. İnsanlığın başlangıcından bu yana belirli amaçlar doğrultusunda kullanılan ayakkabı kavramı, çağdaş seramik sanatının yaratmış olduğu olanaklarla daha da belirgin hale gelmiş ve seramik sanatçıların eserlerinde kullanılmasıyla farklı bir anlam ve işlevselliğe de sahip olmuştur.

Bu bağlamda ayakkabılar, eserlerdeki sembolizmin bir aracı olarak öne çıkarak, izleyiciye sözel ifadelerin ötesinde derin bir anlam katmanı sunmaktadır. Özellikle ifade edilemeyen duygular ve düşünceler, ayakkabılar aracılığıyla sanat eserlerinde ifade edilmiştir. Sanatçılar, eserlerinde toplumsal sorunları ya da bireysel düşüncelerini işleyerek gerçeklerle toplumu yüzleştirmeye çalışmaktadırlar. Bu noktada, konu bağlamında seçilmiş sanatçıların eser analizleri, ayakkabıların bir ifade biçimi olarak çağdaş seramik sanatındaki etkilerini anlamamıza yardımcı olacaktır.

Günümüz dünyasında küreselleşmenin getirdiği savaşlar ve ekonomik sorunlar, toplumların temel dinamiklerini derinden etkilemekte ve birçok ciddi toplumsal sorunu da beraberinde getirmektedir. Bu sorunların başında, göç ve mültecilik konuları gelmektedir. Özellikle 2015 yılında Suriye'deki çatışmalar nedeniyle ülkesini terk etmek zorunda kalan insanların hikâyeleri, dünya genelinde geniş yankı bulmuştur. Bu tarihsel bağlamda, sahile vuran Aylan bebeğin cansız bedeni, insanlığın vicdanını sarsan bir sembol haline gelmiştir. Aylan'ın trajedisi, yalnızca bir bireyin dramı olmanın ötesinde, savaşlar sebebiyle kaybolan umutları ve gelecekleri temsil eden bir simge olarak öne çıkmaktadır.



**Görsel 4.** Zehra Çobanlı, Aylan çocuk ve diğerleri, 10*120*60 cm, Belger Art Center, Kansas, Amerika Birleşik Devletleri,2015, (URL-2)

Bu konuyu, Görsel 4'teki "Aylan çocuk ve diğerleri" adlı eserinde ele alan Çobanlı, kaybolan umutları ve masum çocukların yaşadığı korkunç gerçekleri gözler önüne sermiştir. Eserinde, savaşların yarattığı sarsıntının derin izlerini yansıtan bir anlatım kullanarak, izleyicilere bu facianın yalnızca bir sayı veya haber olmadığını, aynı zamanda birer yaşam hikâyesi olduğunu göstermiştir. Çobanlı, Aylan bebeğin

nezdinde eserde yer alan "siyah ayakkabıların umutsuz çocukları, beyaz ve altın yaldızlı ayakkabıların ise varsıl (varlıklı ve zengin) çocukları temsil ettiğini" dile getirmiştir (Çobanlı, 2021). Dolayısıyla eserde yer alan ayakkabılar üzerinden Aylan bebeğin trajedisi, hem bireysel hem de toplumsal hafızamızda unutulmaz bir yer edinmiştir.



**Görsel 5.** Ergün Arda, Bu ne ayak-kabı, 40x60 cm, 2024. (URL-3)

Görsel 5'te yer alan eserini, günümüzde hâlâ devam eden İsrail ve Filistin arasındaki çatışmaların çocuklar ve siviller üzerinde yarattığı olumsuz etkilerden ilham alarak tasarladığını ifade eden Arda, eserin yaratımında kırmızı çömlekçi kiline gazete, tuvalet kâğıdı ve yumurta kartonları ekleyerek özgün bir "kâğıtlı kil" kullanmıştır. Genel hatlarıyla metalik siyah renkte olan postal, gündelik yaşamın sıradanlığının dışında, kararlı ve dik bir duruş sergileyerek gücün simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan, sanatçının eserdeki konik sivri uçlarını kırmızı sırla boyaması, esere derin bir anlam katmaktadır. Arda, eserini sergilediği kırmızı kil ile, acı çeken bir vatan toprağına gönderme yapmaktadır (Kaynak, 2024).




**Görsel 6.** Ali Uslu, 1 Dolar, 2023. (Kişisel Arşiv)

Çağımızın en büyük yıkımlarından biri olan savaş, Gazze'de binlerce sivilin ölümüne sebep olmaktadır. Maalesef ki hayatını kaybeden insanların yarısından fazlasını çocuklar oluşturmaktadır. Uslu, Gazze'deki sivil kayıpların yanı sıra, bu kayıpların büyük bir kısmını çocukların oluşturduğuna dikkat çekerek, savaşın acımasızlığını ve insan haklarının hiçe sayıldığını vurgulamaktadır. 20 bin çocuğun tüm dünyanın gözü önünde katledilmesine sessiz kalmayarak, Görsel 6'da yer alan eseriyle, Gazze'deki savaşın yol açtığı insani trajediyi ve şiddeti sorgulayan derin bir eleştiri ortaya koymaktadır.

Gündelik yaşamın parçası olan ayakkabılar, eserde bu trajediyi görselleştiren bir yansıma niteliğinde olup, masum çocukların hayatlarının değersizleştiği gerçeğini izleyiciye aktarmaktadır. Eserde yer alan etiket, İsrail tarafından ortaya konan vahşetin belgesi niteliğini taşımaktadır. "Made in İsrail" etiketi ile sunulan ayakkabılar, izleyicilerin içsel yolculukları sırasında insan hayatının bu kadar mı ucuz olduğunu sorgulamalarına yol açmaktadır. Bu bağlamda, eser sadece estetik bir ifade değil, aynı zamanda bir sorgulama ve diyaloğa açılan bir kapı işlevi görmektedir. İzleyicinin, savaşın insanların yaşamındaki etkisini, insan hayatının değerini ve savaşın yarattığı acıların derinliğini sorgulaması için bir zemin hazırlamaktadır.



**Görsel 7.** Jenny Stolzenberg, Forgive and Do Not Forget, Affet ve Unutma, (URL-4)

Görsel 7'deki eserlerini "kendisi ve babası arasında hiçbir zaman yapamadıkları bir konuşma olarak" tanımlayan Stolzenberg, yaptığı her ayakkabı ile babası Wilhelm Pollak'ın toplama kampı günleri hakkında hayatı boyunca sessiz kalmasının ardındaki derin sarsıntıyı anlatmaktadır. Viyanalı bir Yahudi olan babası Wilhelm, 1930'larda Naziler tarafından tutuklanışı, toplama kampına götürülüşü ve savaş başlamadan hemen önce İngiltere'ye nasıl ulaştığı hakkında hiçbir zaman konuşmamıştır. Bu da sanatçıda derin bir üzüntü yaratmıştır. Stolzenberg, babasının kaldığı Auschwitz toplama kampına yaptığı ilk ziyaretten esinlenerek 200 çiftten fazla seramik ayakkabı yaratmıştır. Ayakkabılar, birçoğumuz için gaz odalarının kurbanlarından alınan devasa ayakkabı yığınlarının yürek parçalayıcı görüntülerini çağrıştırırlarken, Stolzenberg için aynı zamanda hayatta kalmayı da temsil etmektedir (Stolzenberg, 2016).

Sanatçı, içinde büyüttüğü acıyı babasının ölümünden sonra Görsel 7'deki "Affet ve Unutma" eseriyle dışa vurmaktadır. Eser izleyicide derin bir sessizlik hissi uyandırmaktadır. Ayakkabılar, küçük bir çocuğun kırmızı tokalı ayakkabılarından yetişkin bir adamın yıpranmış botlarına kadar çeşitlilik göstermekte ve her çift kendine özgü bir karaktere ev sahipliği yapmaktadır. Sergilenen ayakkabılar, gündelik yaşamın bir parçası olmaktan çok, bir kızın ve babasının asla paylaşamayacağı hikâyesinin yanında, babasının yaşadıklarına olan saygı ve sevgisinin bir ifade biçimine dönüşmüştür.



**Görsel 8.** Coille Hooven, Throne Home, Taht Evi, 1987, porselen, 4,75 x 8,5 x 3,5 cm, (URL-5)

Görsel 8'de yer alan Hooven'ın narin ve güçlü seramik ayakkabıları, bakışlardan uzak köşelerinde efsanevi yaratıkların ortaya çıktığı ev eşyalarına benzetilmektedir. Bununla birlikte, sanatçının eserleri, fantastik yaratıklar için geçici barınaklar işlevi görürken, izleyicinin kendi çabasıyla bir araya getirmesi gereken masalların iskeletini teşkil etmektedir. Hooven, bu durumu şu şekilde dile getirmektedir: "Çalışmalarımı rüya yorumuna benzetiyorum. Hem gerçek hem de sembolik unsurlar içerirler ve kalıcı bir his uyandırmayı amaçlarlar. Ayakkabı bir ayakkabıdır, ancak aynı zamanda bir hayvandır, bir araçtır ve içindeki oyun için bir sahnedir (Hooven, 2013)." İç diyaloğun ve kil ile birleşiminin fiziksel bir sonucu olarak görünen eserler, bu yönüyle daha çok bir rüyanın gerçeküstü anlatımına sahiptir. Sanatçı, eserinde insan olmanın zevklerini ve mücadelelerini yansıtmaktır.



**Görsel 9.** Marilyn Levine: John'un Atlı Polis Botları, (URL-6)

İllüzyonist teknikleri ustaca kullanan sanatçılardan biri olarak Marilyn Levine, eserlerinde gerçek ile temsili arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Bu bağlamda, Levine'in çalışmaları, izleyicinin algısını

sorgulatarak gerçeklik deneyimini derinleştiren bir estetik yaklaşıma sahiptir. Eserlerinde kullanılan detaylı ve gerçekçi malzeme işçiliği, izleyiciye yalnızca görsel bir deneyim sunmakla kalmaz aynı zamanda nesnelerin varoluşsal ve sembolik boyutlarını da keşfetme olanağı tanımaktadır. Sanatçının bu tekniği, gerçeklik ve mekânın doğasına dair kavramsal sorgulamaları tetikleyerek izleyicide derin bir etki yaratmaktadır. Böylece Levine'in sanatı, izleyiciyi varoluşsal bir diyalog içine çekmekte, bu da sanat eserinin yalnızca estetik bir obje olmanın ötesinde, daha geniş felsefi ve ontolojik sorgulamaları barındıran bir platforma dönüşmesini sağlamaktadır (Oliver, 2005).

Levine'in, eski iş ayakkabıları gibi kullanılmış deri nesnelere yaklaşımı, bu nesnelerin zamanla birlikte taşıdığı deneyimlerin ve yaşam izlerinin birer yansıması olarak görülmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda sanatçı, nesnelerin fiziksel varlıklarının yanı sıra onların geçmişi, tarihsel bağlamı ve insana dair anılarını da seramik üzerinden yeniden yaşatmayı amaçlamaktadır. Zamanın geçişini ve hayatın izlerini temsil eden formlar, yüzey detayları ve kıvrımlar, izleyicide derin bir duygusal tepki yaratırken, nesnelerin aslında sadece objeler olmadığını, aynı zamanda bireylerin hayatına ve deneyimlerine dair anlatımlar sunduğunu ortaya koymaktadır. Bu anlamda, Levine'in eserleri, insanlık deneyiminin karmaşıklığını estetik bir dil aracılığıyla izleyiciye aktaran güçlü anlatımlar olarak değerlendirilebilmektedir (Smith, 2005).

## SONUÇ

Bu çalışma, ayakkabının tarihsel gelişiminin yanı sıra çağdaş seramik sanatında bir ifade biçimi olarak nasıl yorumlandığını araştırmıştır. Ayakkabılar, insanlık tarihinde yalnızca bir giyim eşyası olmaktan öte, aynı zamanda sosyal kimlik ve statü belirleyici unsurlar olarak önemli bir rol oynamıştır. Farklı dönemlerde ve kültürlerde taşıdığı sembolik anlamlar, çağdaş seramik sanatında daha derin ve çok katmanlı bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

Araştırma kapsamında ele alınan sanat eserleri, ayakkabıların sadece fiziksel işlevinin ötesine geçtiğini ve insan deneyimlerinin, duygusal durumların ve toplumsal olayların temsilcisi haline geldiğini göstermiştir. Zehra Çobanlı'nın, Ergün Arda'nın, Ali Uslu'nun, Jenny Stolzenberg'in, Coille Hooven'in ve Marilyn Levine'in eserleri, bu bağlamda önemli örnekler sunmakta; izleyiciyi sosyal adalet, insan hakları ve insani trajediler üzerine düşünmeye sevk eden güçlü duygusal dalgalanmalar yaratmaktadır. Sanatçılar, ayakkabıların içerdiği anlamları ortaya çıkararak izleyiciye onları yalnızca bir nesne olarak değil, aynı zamanda derin bir hikâye taşıyan sembolik bir araç olarak sunmuşlardır. Böylelikle sanatçılar, seramik eserleri aracılığıyla toplumsal, kültürel ve bireysel kimlikleri ifade ederken, ayakkabıyı yeniden yorumlamışlardır. Bu yönüyle sanatçılar, seramik eserleri aracılığıyla ayakkabının sadece estetik bir öğe değil, aynı zamanda toplumsal sorunları sorgulayan ve derin bir eleştiri barındıran bir araç olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, bu araştırma doğrultusunda ayakkabıların çağdaş seramik sanatçıları tarafından bir ifade biçimi olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda, araştırma ayakkabının ifade biçimi olarak nasıl işlev kazandığına dair farklı bakış açıları sunmaktadır.

**KAYNAKÇA**

Bici, E. (2007). Aynı Ürün İki Farklı Disiplin: Endüstri Ürünleri Tasarımcıları Ve Moda Tasarımcılarının Ayakkabı Tasarımına Yaklaşımlarının İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimler Enstitüsü, s.10.

Bossan, M, J. (2007), The Art of the Shoes, Chine: Chine Printed, s.25.

Çobanlı, Z. (2022) Mavi Göğün Altında - Zehra Çobanlı / Seramik Sanatçısı https://www.youtube.com/watch?v=hl05iwZq64s Erişim Tarihi: 25.11.2022

Eicher, J. B. (2002). The Cultural Significance of Footwear: From Ancient to Modern Times. In Anthropology of Shoes New York: Berg, ss. 1-20.

Güner, E., ve Mete, G. (2016). *Kavramsal Sanatta Seramik Arayışları,* Akdeniz Sanat Dergisi, 9(18), s.102-106.

Hooven, C. M. (2013) Coille HOOVEN https://www.coillehooven.com/writings Erişim Tarihi: 11.01.2025

Kaynak, D. (2024 ) Arda; "bu ne ayak-kabı" ile acımasızlığa gönderme yaptı, Çanakkale Olay, 07.02.2025 tarihinde https://canakkaleolay.com/haber/arda-bu-ne-ayak-kabi-ile-acimasizliga-gonderme-yapti-59607 adresinden alınmıştır.

Oliver, M. (2005). Marilyn Levine, Her Ceramic Works Looked Like Real Leather, "Marilyn Levine, Seramik Eserleri Gerçek Deri Gibi Görünüyordu", Los Angeles Time. https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-apr-11-me-levine11-story.html Erişim Tarihi:12.01.2025

Sevim, S.S. (2003). *Seramik Dekorları,* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 1439, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s.3

Smith, R. (2005) Marilyn Levine Dies at Sculptor of Leathery Works, "Marilyn Levine yaşında öldü; Deri Eserlerin Heykeltıraşı" The New York Times, https://www.nytimes.com/2005/04/10/nyregion/marilyn-levine-dies-at-69-sculptor-of-leathery-works.html Erişim Tarihi:11.01.2025

Stolzenberg, J. (2016). Jenny Stolzenberg ölüm ilanı, The Guardian, https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/sep/13/jenny-stolzenberg-obituary Erişim Tarihi: 12.01.2025

Yoleri, H. & Öztürk, O. Ş. (2023). Seramik Tekniklerinin Kökeni. *Yedi* (*30*), ss.57-70.

Zirek, S. & Özcömert, M. 2003. Ayakkabı Sektör Araştırması. İstanbul Ticaret Odası, İstanbul.

**GÖRSEL KAYNAKÇA**

**Görsel 1.** URL-1 Ayakkabı, 07.01.2025 tarihinde https://t24.com.tr/yazarlar/irfan-yalin-koleksiyoncu/magara-devrinden-bu-yana-ayakkabi,22300 adresinden alınmıştır.

**Görsel 2.** Bossan, M, J.,(2007), The Art of the Shoes, Chine: Chine Printed, s.25.

**Görsel 3.** Bossan, M, J.,(2007), The Art of the Shoes, Chine: Chine Printed, s.25.

**Görsel 4.** URL-2 25.11.2022 tarihinde http://islamicartsmagazine.com/images/uploads/ magazine/Zehra-Cobanli_ Chil d -Alyan-andothers_earthanware-underglaze_2015.jpg adresinden alınmıştır.

**Görsel 5.** URL 3- 07.02.2025 tarihinde https://canakkaleolay.com/haber/arda-bu-ne-ayak-kabi-ile-acimasizliga-gonderme-yapti-59607 adresinden alınmıştır.

**Görsel 6.** Uslu, A. (2023). Kişisel Arşiv.

**Görsel 7.** URL-4 11.01.2025 tarihinde https://www.acflondon.org/media/images/shoes_on_display_02_002.width-900.jpg adresinden alınmıştır.

**Görsel 8.** URL-5 11.01.2025 tarihinde https://i0.wp.com/ferrincontemporary.com/wp-content/uploads/2017/04/36861_HoovenCoille_Throne-Home_72dpi.jpg?fit= 800%2C533&ssl=1 adresinden alınmıştır.

**Görsel 9**. URL-6 12.01.2025 tarihinde https://mackenzie.art/marilyn-levine-johns-mountie-boots/ adresinden alınmıştır.

# Oyunculuk Eğitiminde Viewpoints Yöntemi ve "Martı" Örneği

**Arş. Gör. (Assist.) Pelin Sarıkaya**

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Ana Sanat Dalı

**ORCID:** 0009-0006-2367-9118 **E-Posta:** pelinsrky@gmail.com

## Özet

Oyunculuk eğitiminde birçok dönemde farklı yaklaşımlar öne sürülmüştür. Her yeni yaklaşımın geliştirildiği dönemin tiyatro algısından etkilendiği söylenebilir. Bununla birlikte her dönemin sosyo-kültürel ve siyasi yapısı, hayatın birçok alanında olduğu gibi sanat alanında da dönüştürücü etkiye sahiptir. Teknolojik gelişmeler ve dünyanın küreselleşmesiyle her yeni dönem daha fazla tiyatro insanı oyunculuk eğitimine kafa yormakta ve yeni yaklaşımlar ortaya çıkmaktadır. Bu yaklaşımlardan biri olan Viewpoints Yönteminin tiyatro yansımaları 1970'lerin sonunda Anne Bogart'ın yolunun koreograf Mary Overlie ile kesişmesine dayanmaktadır. Overlie, geliştirdiği "Altı Bakış Açısı"nı uygulamaktayken onunla çalışan Bogart, daha sonraki yıllarda Tina Landau ile bu yaklaşımın tiyatroya uygulanabilirliği üzerine çalışmaya başlamıştır. Bogart ve Landau, bakış açılarını genişleterek sayısını dokuza çıkarmışlar ve çeşitli topluluklarda uygulamışlardır. Viewpoints Yöntemi yeni topluluklarla denendikçe birçok tiyatro yönetmeni ve oyuncusunun ilgisini çekmiş ve daha fazla yerde uygulanır olmuştur. Bu çalışmada Viewpoints Yönteminde yer alan dokuz Fiziksel Bakış Açısı (Uzamsal İlişki, Kinestetik Tepki, Şekil, Jest, Tekrar, Mimari, Tempo, Süre ve Topografya) Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Ana Sanat Dalı lisans öğrencileriyle Çehov'un Martı adlı oyundaki altı karakterin (Nina, Treplev, Maşa, Medvedenko, Arkadina ve Trigorin) ve bu karakterler arasındaki ilişkilerin inşasında kullanılmıştır. Çalışmanın ilk aşamalarında Viewpoints Yöntemi bir "ensemble" oluşturulmasında da kullanılmıştır. Öğrenciler bakış açılarını öğrendikten ve uygulayabilir yetkinliğe geldikten sonra yöntem karakterleri tanıma, anlama ve ifade etme konusunda bir araç olarak kullanılmıştır. Sonuç olarak bu çalışmayla birinci sınıfta olan lisans öğrencilerinin fiziksel ve mekânsal farkındalığa erişmeleri ve karakter yaratım sürecinde psikolojik ve duygusal derinlikten çok zamanla, mekanla ve birbirleriyle kurdukları fiziksel ilişkiden beslenmelerinin yolları araştırılmıştır.

## Anahtar Kelimeler

Oyunculuk Eğitimi, Viewpoints Yöntemi, Martı, Çehov

# Viewpoints Method in Acting Training: "The Seagull" Example

**Arş. Gör. (Assist.) Pelin Sarıkaya**

Hacettepe University Ankara State Conservatory Department of Performing Arts Department of Theatre

**ORCID:** 0009-0006-2367-9118 **E-Posta:** pelinsrky@gmail.com

## Abstract

Throughout different periods, various approaches have been put forward in acting training each shaped by the theatrical perception of its time. In addition, socio-cultural and political structures influence all aspects of life, including the arts. With technological advancements and globalization, more theater practitioners explore new methodologies, bringing fresh perspectives to acting training. One such approach, the Viewpoints Method, finds its theatrical roots in the late 1970s when Anne Bogart crossed paths with choreographer Mary Overlie. While Overlie was implementing her "Six Viewpoints" at New York University, Bogart, who was working with her at the time, later collaborated with Tina Landau to explore the applicability of this approach to theatre. Bogart and Landau increased the number of viewpoints to nine and applied them within various ensembles. In this study, the nine Physical Viewpoints within the Viewpoints Method were utilized in the construction of six characters from Chekhov's The Seagull and the relationships among those by undergraduate students of the Theatre Department at H.U. Ankara State Conservatory. In the initial stages of the study, the method was used to create an "ensemble." Once the students had become more proficient, it was employed as a tool for recognizing, understanding, and expressing the characters. As a result, this study explored ways in which first-year undergraduate students could develop physical and spatial awareness and, rather than relying merely on psychological and emotional depth, could draw from their temporal, spatial, and physical relationships with one another in the process of character creation.

## Keywords

Acting Training, Viewpoints Method, The Seagull, Chekhov

## GİRİŞ

Bu çalışmada, oyunculuk bölümünde okumakta olan lisans bir öğrencilerinden oluşan bir toplulukla Viewpoints Yöntemi üzerine bir çalışma yapılmıştır. Bu çalışmada Anne Bogart ve Tina Landau tarafından kaleme alınan Viewpoints Kitabı (2009, s. 36-59) adlı kaynağın beşinci bölümünde (Bakış Açılarının Tek tek İncelenmesi) yer alan alıştırmalar kullanılmıştır. Bu alıştırmalarla topluluğun yöntemin 9 fiziksel bakış açısını denemesi sağlanmış ve denemenin uygulama ayağında Çehov'un tarafından kaleme alınmış olan Martı adlı oyun ve bu oyundaki altı karakter kullanılmıştır. Bir oyunculuk çalışması olarak planlanan bu süreçte topluluk Martı adlı oyundan seçilen altı karakterin ve bu karakterler arasındaki ilişkinin oluşturulmasını Viewpoints Yöntemi'nin fiziksel bakış açısı araçlarıyla deneyimlemiştir.

Bu çalışmada Viewpoints Yönteminin seçilmesinin en önemli sebebi çalışılacak olan grubun birinci sınıf öğrencileri olmasıdır. 2024-2025 Eğitim Öğretim yılı güz döneminde oyunculuk eğitimi almaya başlayan bu sınıfta yaşları 18 ile 22 arası değişen 15 öğrenci bulunmaktadır. Sınıfın 13 kişisi 20 yaş ve altı öğrencilerden oluşmakta ve yarısından fazlası Ankara dışından gelen öğrencilerden oluşmaktadır. Bu sebeple bu çalışmanın özellikle ilk aşamalarında önceden öngörüldüğü gibi okula uyum sürecinde zorlanan öğrenciler olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle şehir dışından gelen öğrenciler küçük şehirlerden geldikleri için Ankara gibi büyük bir şehre ve Hacettepe Üniversitesi gibi büyük bir üniversiteye alışmakta zorlanmış ve çeşitli duygusal karmaşalar yaşamışlardır. Öte yandan psikolojik derinlik ve duygu kökenli oyunculuk çalışmalarının oldukça verimli sonuçlar doğurduğu bilinse de kişide çeşitli duygusal yıpranmalara yol açtığı da aşikardır. Hem çalışılacak olan grubun henüz oyunculuk yolculuğunun ilk aylarını deneyimliyor olmaları ve dolayısıyla derinlikli çalışmalara adım atmamış olmaları hem de çeşitli uyum problemleri yaşadıklarından duygusal karmaşalarla boğuşuyor olmaları sebebiyle onlarla yapılacak olan oyunculuk dersinde duygularından, deneyimlerinden, geçmişlerinden kaynak almak yerine başka kaynakları kullanmanın nasıl olabileceği üzerine düşünülmüştür. Bu noktada devreye zaman, mekân ve fiziksel boyutta oluşan çeşitli ilişkileri fark ettiren ve bunların bir oyunculuk kaynağı olabileceğini savunan Viewpoints Yöntemi girmiştir.

Bununla birlikte birinci sınıf öğrencilerinde öncelikli olarak bir sınıf ruhu ve topluluk bilinci oluşturmanın gereği birçok oyunculuk ekolünde bulunmaktadır. Özel Yetenek Giriş Sınavlarını kazanarak oyunculuk okumaya başlayan birçok öğrenci günümüzde artık çeşitli oyunlardan monolog ve tirat oynamayı deneyimlemiş bulunmakta ancak birçoğu bir topluluğun parçası olarak sahnede bir oyunun içinde yer almanın, topluluk olarak bir bütün olmanın ne anlama geldiğini bilmemektedir. Oyunculuğun ister bütünden bireye ister bireyden bütüne bir çalışma olduğu düşünülsün, topluluk olma hissi ve bilinci mutlaka denenmesi ve hissedilerek öğrenilmesi gereken bir süreçtir. Viewpoints Yöntemi bu amacı gerçekleştirmek için uygun çalışma yöntemlerinden biridir. Anne Bogart ve Tina Landau tarafından kaleme alınan Viewpoints Kitabı'nda (2009, s.12) anlatıldığı üzere bu yöntem oyuncu eğitiminde, bir topluluk oluşturmada ve sahne üstü hareket çalışmalarında kullanılabilecek bir felsefedir. Bu sebeplerle bu çalışmada öğrencileri rollere ve ilişkilere ulaştıracak olan araç Viewpoints Yöntemi olacaktır.

1

Rus oyun ve öykü yazarı Anton Çehov tarafından 1896 yılında yazılan Martı adlı oyun, yazıldığı dönemden beri farklı ülkelerde farklı biçimlerle sürekli sahnelenen ve üzerine çeşitli akademik çalışmaların yapıldığı önemli oyunlardan biridir. Modern/gerçekçi tiyatronun bugün hala üzerine konuşulan köşe başı eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Çongur, 2021, s.143). Çehov'un yazarlık anlayışında sahnedeki dramatik hareket çoğunlukla gizli duran bir duygusal akış tarafından oluşturulmaktadır. Sıradan günlük yaşamın ve bu yaşamın inceliklerinin içinde gizli duran ve birçok olayın sebebi olduğu halde çoğunlukla ortaya çıkmayan bu duygusal akış büyük ölçüde karakterlerin psikolojik derinliğini de oluşturmaktadır. Bununla birlikte yazar oyunlarında genellikle izleyicinin ilgisini aksiyondan çok karakterlerin iç dehlizlerine ve karmaşık psikolojilerine çekmektedir. Bu derin psikolojik yapıları anlatmak amacıyla yazar oyunlarında karakterlerin söylemek istediklerini söze dökemediklerini, konuşarak yeterince anlatamadıklarını özellikle karakterlerin ağzından belirtmiştir. Bu sebeple oyunlarında genellikle karakterler anlatmak istediklerini anlatamadıklarını, söylemek istediklerini bir türlü doğru bir biçimde ifade edemediklerini belirtmektedir (Özkaya, 1991, s. 253-255). Yazarın Martı adlı oyununda da kendine yer bulan bu özellikler, karakterleri karmaşıklaştırmakta ve tasvir edilmelerini zorlaştırmaktadır. Bu çalışmada bu zorluğu adım adım farklı fiziksel kaynaklar kullanarak aşma yoluna gidilmekte ve role hazırlık konusunda psikolojik yöntemlerden çok fiziksel yöntemleri denemenin sonuçları araştırılmaktadır. Bununla birlikte oyunculuk yolculuğuna yeni başlamış bir toplulukla rol çalışırken klasik dramatik yapının yer aldığı, sahnede bir şeyi temsil eden figürler yerine gerçek hayattaki insanlar gibi karmaşık yapılara sahip karakterlerin olduğu bir metin seçmek, topluluğun derinlikli çalışmasına olanak sağlayacaktır. Martı adlı oyundan bu çalışmada kullanılmak üzere seçilen karakterler şunlardır:

- İRİNA NİKOLAYEVNA ARKADİNA
  (kocasının soyadıyla: Trepleva) Oyuncu.
- KONSTANTİN GAVRİLOVİÇ TREPLEV
  İrina Nikolayevna'nın oğlu, genç bir erkek.
- NİNA MİHAYLOVNA ZAREÇNAYA
  Zengin bir çiftlik sahibinin genç kızı.
- MAŞA
  Şamrayev'in kızı.
- BORİS ALEKSEYEVİÇ TRİGORİN
  Yazar.
- SEMYON SEMYONOVİÇ MEDVEDENKO
  Öğretmen (Çehov, 2017, s. 4).

Bu 6 karakter, oyun boyunca farklı zamanlarda ve farklı yerlerde çeşitli çatışmaların temel unsurlarıdır ve hepsinin ifade edebildiği ve edemediği çeşitli karmaşık dürtüleri ve arzuları bulunmaktadır. Bu arzulardan bazıları gerçekleşir, bazılarından vazgeçilir (isteyerek ya da istemeden), bazılarıysa hayal

olarak kalır. Ancak gerçekleşmeyen arzular da en az gerçekleşenler kadar belirleyici ve üzerine düşünülesidir. Oyunculuk eğitiminde insan mevhumunun karmaşıklığını ve derin katmanlı yapısını anlamak ve tasvir edebilmek amacıyla Martı adlı oyun ve yukarıda bahsi geçen 6 karakter yerinde bir seçim olarak görünmektedir. Çünkü bu 6 karakterin oyunda yer alan her anı farklı bakış açılarıyla çalışılabilir ve her bir çalışmadan farklı sonuçlar elde edilebilir.

## AMAÇ

Bu çalışmanın amacı oyunculuk eğitimine yeni adım atmış öğrencilerin role yaklaşımda fiziksel koşulları kaynak olarak kullanan ve daha önce deneyimlemedikleri bir yöntemi tecrübe etmelerine olanak sağlamaktır.

## ÇALIŞMA AŞAMALARI

Bu çalışma 9 haftalık bir ders programı olarak planlanmıştır. Viewpoints Kitabında (Bogart ve Landau, 2009, s. 11) Tempo, Süre, Kinestetik Tepki, Tekrar, Uzamsal İlişki, Şekil, Jest ve Mimari olarak belirtilen 9 fiziksel bakış açısı önce tek tek ardından birleştirilerek ve Martı adlı oyunun çeşitli sahneleri ve seçilen karakterler kullanılarak çalışılmıştır. Çalışılan grup Lisans 1 öğrencileri olduğu için öncelikle beden farkındalıklarının gelişmesi adına her seansta mutlaka bu konuda alıştırmalar yapılmıştır. Viewpoints Kitabında önerildiği üzere güneşe selam akışlarından oluşan çeşitli yoga kombinasyonlarıyla öğrencilerin bedensel gelişimleri izlenmiştir. İlk 3 derste vücutlarının oldukça kapalı olduğu ancak giderek esneklik kazandıkları ve güneşe selam akışlarını kesintiye uğratmadan devam ettirebilmeye başladıkları gözlemlenmiştir.

### Birinci Seans: Tempo

Birinci derste çeşitli müzikler açılmış ve topluluktan serbest bir biçimde sahnede yürümeleri istenmiştir. Müzikle ilgili bir yönelim ilk etapta verilmemiş, topluluk müziğin ritmine göre yürümeye başladıkça onlara o esnada çalınan müziğin nasıl bir atmosfer oluşturmuş olabileceği sorusu sorulmuştur: “Bu şarkı size kendinizi nerede hissettirdi? Bu şarkının ritmine göre yürürseniz nasıl bir karakter olursunuz sizce?” Özellikle bu iki soru topluluğun cevaplarken oldukça keyif aldıkları sorular olmuştur. Şarkı değişimlerinde birbirinden farklı atmosferler ve farklı karakterler hayal edebilsinler diye grup zaman zaman eğitmen tarafından “Aklınıza ilk gelen cevapları vermektense biraz daha hayal ederseniz nasıl sonuçlar elde edersiniz?” sorusu sorulmuştur. Bu çalışmanın ardından önce eklem sağlığını korumak adına eklemler çalıştırılmış ve güneşe selam serisi toplulukla denenmiştir. Topluluğun bir tane seriyi bitirmekte oldukça zorlandığı gözlemlenmiştir. Çalışmanın sonunda topluluğa ne hissettikleri ne gözlemledikleri ve paylaşmak istedikleri bir şey olup olmadığı sorulduğunda öğrencilerden birkaç tanesi farklı müzikler eşliğinde

yürümenin, dans etmenin, yani serbestçe hareket etmenin onları rahatlattığını ve utangaçlıklarını unutturduğunu belirtmişlerdir.

Ardından toplulukla Fiziksel Bakış Açılarından ilki olan tempo ile ilgili çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Topluluktan bir başı, ortası ve sonu bulunan eylem seçmeleri istenmiş ve bu eylemi farklı "hızlarla" yapmaları söylenmiştir. Bu bireysel çalışmanın ardından birlikte tempo değişimlerini deneyimlemeleri için çember halinde dizilen topluluğa "hep birlikte" yerinde yürüme çalışması yapmaları söylenmiştir. İlk adımlar eğitmenin liderliğinde ve onun yönelimleriyle komut olarak söylenmiş, ardından topluluk durdurularak "hazır hissettiklerinde, bir lider olmaksızın, grup olarak aynı anda" sağ ayaklarını kaldırarak yürüme eylemini başlatmaları söylenmiştir. Bu çalışma yoğunlukla yapılmış, her denemede ortaya bir lider çıkmış, grup çalışmanın sonunda lideri gizleyebilir hale gelmiştir. Topluluk hissini oluşturmayı hedefleyen bu çalışma sonraki hafta tekrar denenmek üzere bu noktada durdurulmuştur.

Daha sonra topluluk sahne üzerinde yürümekteyken onlardan farklı tempolarla yürümeleri istenmiştir. Ardından farklı tempolarla yürümenin onlara ne gibi farklılıklar hissettirdiği sorulmuştur. Daha sonra topluluk nötr bir pozisyonla yürümekteyken onlardan Arkadina'nın yürüyüşünü hayal etmeleri istenmiştir. Arkadina'nın temposunun nasıl olduğu üzerine düşünmeleri ve denemeler yapmaları söylenmiş, ardından Nina'nın yürüyüşünü ve temposunu hayal etmeleri istenmiştir. Oyundaki karakterlerin oluşumunda zıtlıkları göz önünde bulundurulacağından karakterler ikili gruplar halinde seçilmiştir. Nina'yla ilgili çalışma bittikten sonra iki karakteri hayal ederken ortaya ne gibi farklılıklar çıktığı tartışılmıştır. Topluluktan farklı kişiler Arkadina'nın daha dik bir duruşa ve yürüyüşe, daha keskin bir tempoya sahip olduğunu belirtirken kimi de Nina'nın daha hafif ve küçük adımlarla yürüdüğünü hissettiklerini dile getirmişlerdir. Bu çalışmanın aynısı ardından Trigorin ve Treplev için yapılmış ve Trigorin'in yürüyüşünün daha serbest ve rahat bir yürüyüş olabileceği, Treplev'inkininse daha özgüvensiz ve katı bir şekle sahip olabileceği konuşulmuştur. Aynı çalışma Medvedenko ve Maşa için de tekrarlanmıştır.

Bununla birlikte, topluluktan sevdikleri bir şiirden bir cümle seçmeleri istenmiş ve farklı tempolarla yürürlerken bu seçilen cümleleri içlerinden söylemeleri istenmiştir. Topluluk bu çalışmayı belirli bir süre yürüttükten sonra onlara deneyimleri sorulduğunda, iyi bildiklerini düşündükleri bu şiir cümlelerinin daha önce hiç fark etmedikleri anlamlar içerdiğini gözlemledikleri ortaya çıkmıştır. Farklı tempolarda yürürken cümleyi tekrar etmek ve cümleyi farklı tempolarla söylemek oldukça farklı anlamların gün yüzüne çıkmasına sebep olmuştur.

**İkinci Seans: Kareler Üzerinde Yürüme, Süre, Kinestetik Tepki ve Tekrar**

İkinci seansta zamansal bakış açılarından süre ve kinestetik tepki üzerine çalışmalar yapılmıştır. Isınma çalışmasından sonra topluluktan üzerinde bulundukları sahneyi bir kareli defter olarak hayal etmeleri ve bu karelerin "çizgileri" üzerinde yürümeleri istenmiştir. Kareler üzerinde yürürlerken bir önceki dersteki gibi bir başı, ortası ve sonu olan birer eylem seçmeleri ve bu eylemi çeşitli tempolarda yapmaları istenmiştir. Bu çalışma bir süre yürütüldükten sonra topluluğa hangi tempoda ne kadar "süre" kaldıklarının bilincinde olup olmadıkları sorulmuş ve bu konuya dikkat etmeleri istenmiştir. Toplulukla daha sonra yapılan tartışmalarda terimsel olarak belirtilince tempo ve süre kavramlarının birbirine karışma ihtimali olduğu ve anlam karmaşasına yol açabilecekleri ortaya çıkmıştır. Ancak sahne üzerinde yapılan bu çalışmalar bu iki terimin farklılıklarını ortaya çıkarmıştır.

Süre çalışmasının ardından kinestetik tepki çalışmasına geçilmiştir. Bu terimler öğrencilerle doğrudan paylaşılmamış çünkü bu paylaşımın anlam konusunda bir yardımı olmayacağı düşünülmüştür. Bununla birlikte, toplulukta her daim "farkındalık" hissini diri tutmanın önemli olduğu düşünüldüğünden onlara ders anlatır gibi belirli terimlerden bahsetmek yerine bu terimlerin ne olduğunu sahne üzerinde deneyimlemeleri hedeflenmiştir. Kinestetik tepki konusunda ise topluluk kareler üzerinde yürümekteyken ani tepkilerin neler olabileceği üzerine bir tartışma başlatılmıştır. Nasıl oluşabileceği, neden oluşabileceği, neye göre değişkenlik gösterebileceği üzerine çeşitli sorular sorulmuş ve topluluk bu konuda düşünmeye yöneltilmiştir. Ardından topluluğa kinestetik tepki oluşturabilecekleri çeşitli örnekler sunulmuştur. Çoğunlukla bir karşılaşma odağında gerçekleşen bu olaylara kareler üzerinde yürürken karşılaşma anını yaşamaları ve "bir tepki vermeleri" söylenmiştir. Tepki kaynağı örnek olaylar lider tarafından sürekli değiştirilmiş ve topluluktan tepkilerini çeşitlendirmeleri istenmiştir. Daha sonra topluluk sahnede yürürken birbirleriyle karşılaşmalar deneyimlemeleri istenmiştir. Bu karşılaşmalarda ortaya çıkacak olan kinestetik tepkiler gözlemlenmiş ve daha sonra çeşitlenmeye çalışılmıştır. Ardından, Martı adlı oyundaki karakterlerle ilgili kinestetik tepki çalışmasına geçilmiştir. Oyunda gerek yer alan gerek yer almayıp etkileri görünen çeşitli örneklerle topluluk kinestetik tepki oluşturmaya devam etmiştir. Bu kısımda birkaç örnek vermek gerekirse Arkadina'nın evinin salonuna doğru yürürken birden açık bir kapıdan Nina ve Trigorin'i sarılırlarken gördüğü an düşünülebilir. Bu anda Arkadina nasıl bir tepki verecektir? Bir başka örnek ise Treplev'in oyunun sonunda Nina'yı kapıda gördüğü an olarak düşünülebilir. Aradan geçen 2 yıldan sonra karşısında Nina'yı gören Treplev nasıl bir tepki verecektir? Nina'yla ilgili bir örnek olarak ise topluluktan Moskova'da Trigorin'in onu terk ettiği anı hayal etmeleri ve bunu Trigorin'den duyduğu anı düşünmeleri istenmiştir. Benzer şekilde Nina'nın Treplev'le konuşurken yan odadan Trigorin'in sesini duyması kinestetik tepkinin çalışılabileceği anlardan biri olarak görülmüş ve denenmiştir. Medvedenko üzerine çalışmalar yapılırken onun Maşa'yı uyuyan Treplev'i öperken gördüğü anı hayal etmeleri istenmiştir. Bu anda Maşa'nın kocası olan Medvedenko nasıl bir tepki verecektir? Maşa çalışılırken ise Treplev'in kendini

vurduğunu duyduğu ya da gördüğü anı hayal etmeleri istenmiştir. Yıllar boyun Trevplev'i hiçbir beklentisi olmadan seven Maşa, onun intiharına nasıl tepki verecektir?

Bu çalışma yapılırken oyunda yer almayan sahnelerin kullanılıyor olması öğrencilerin rol çalışırken sadece oyunda yazılı olan sahnelerden değil oyunda anlatılan öykünün her anından faydalanmaları gereğinden kaynaklanmaktadır. Oyunculuk öğrencileri genellikle oynayacakları sahneyi çalışmakla yetindiğinden karakter oluşumunda birçok nokta göz ardı edilmektedir. Fakat, Nina'nın oyunda bire bir oynanmayan 2 yıllık Moskova yolculuğunda neler yaşadığı doğaçlama olarak oynanırsa karakterin finaldeki "Bir martıyım ben… Hayır. Bir oyuncuyum. Evet! (Çehov, 2017, s.66)" sözünün bir duygusal ve belleksel kaynağı oluşmuş olacaktır.

Seansın son kısmında ise fiziksel bakış açılarından tekrar üzerine çalışmalar yapılmıştır. Topluluk kareler üzerinde yürümekteyken tekrara odaklanmaları ve her hareketlerini bir başkasını tekrar etmenin belirlemesi istenmiştir. İzledikleri yolu, yönlerini, hızlarını, duruş ve kalkışlarını topluluktan belirledikleri çeşitli insanların belirlemesine izin vermeleri talep edilmiştir. Bu çalışma topluluk tarafından eğlenceli bulunmuştur. Ancak çalışmanın devamında ortaya bir lider çıkmış (herkes aynı kişiyi tekrar eder olmuş) ve topluluk tek bir figürde takılı kalmıştır. Bu noktada eğitmen tarafından topluluğa tekrar ettikleri kişiden bunu gizlemeleri istenmiş ve bu yönelimle ortaya zengin ve yaratıcı tablolar çıkmıştır. Ardından sadece bir kişiyi değil iki kişiyi birden tekrar etmeleri istenmiş ve topluluk hissettikleri zaman kendilerine odaklanmaları, yine hissettikleri zaman bir başkasını ve/veya başkalarını tekrar etmeleri konusunda özgür bırakılmıştır. Bu çalışmanın sonunda tekrarla taklit arasındaki fark tartışılmıştır. Bu tartışmanın sonunda topluluk taklidin bir kişiyi veya nesneyi olduğu gibi kopyalamak olduğu; tekrarın ise bir kişinin yaptığını yaparken kişinin kendi benliğini koruduğu fikriyle oluştuğu konusunda hemfikir olmuştur.

**Üçüncü Seans: Uzamsal İlişki, Topografyaya Giriş ve Şekil**

Üçüncü seansta uzamsal ilişki üzerine çalışmalar yürütülmüştür. Topluluğun ısınması sağlandıktan sonra topluluktan kareler üzerinde yürümeleri istenmiş ve belli bir anda topluluk durdurularak aralarındaki mesafelere odaklanmaları istenmiştir. Bu konuda daha evvel bir yönelim belirtilmediği için kişiler arası mesafeler Viewpoints Kitabı'nda (Bogart ve Landau, 2009, s. 44) belirtildiği gibi bir ya da bir buçuk metre civarındadır. Bu mesafe insanların günlük hayatlarında diğer insanlarla aralarında bulunan doğal mesafedir. Bu ayrıca tehlikeden koruyan ancak belirli düzeyde iletişim kurulmasına olanak tanıyacak bir mesafedir. Bu mesafenin kısalması veya uzamasına ise bir ilişki sebep olur. Bu farkındalıktan sonra topluluk tekrar yürümeye başlamıştır ve kişiler ne zaman nerede olacaklarına, duracaklarına ve/veya hareket edeceklerine diğer kişilerle olan mesafelerine göre karar vermeye başlamıştır. Bu çalışmadan sonra mesafe-ilişki ikilisinin içerdiği zıtlıklar üzerine konuşulmuştur. Bu konuşma sırasında Martı adlı oyundan örnekler düşünmeleri istenmiştir. Bu tartışma sırasında Treplev'in 2 yıl boyunca Nina'yı hiç görmediği halde her gün onu

düşünmüş olduğu düşünülmüştür. Yani fiziksel mesafe çok uzak olsa da Treplev'in Nina'ya çok yakın olması fark edilmiştir. Benzer şekilde Maşa'nın her zaman Treplev'in yakınlarında olduğu halde onun kalbinde hiçbir zaman yer edinememiş oluşu yani fiziksel mesafe çok yakın olduğu halde ikilinin birbirine çok uzak olduğu fark edilmiştir. Buna ek olarak Nina'nın Trigorin'le bir ilişki yaşamış ve ondan hamile kalmış olması ancak onunla hiçbir zaman mutlu olamamış olması konuşulmuştur. Bu örneklere birkaç tane daha eklenmiş ve mesafe kavramının duyulduğundan ve bilindiğinden daha derin ve üzerine düşünülmesi ve sahne üzerinde denenmesi gereken bir kavram olduğu fikrine ulaşılmıştır.

Bu çalışmanın ardından topografya konusuna geçilmiştir ve kareler üzerinde yürüme çalışması üzerine tartışmalar yapılmıştır. Bu tartışmalar sırasında kare şeklinin bir topografya ögesi olduğu konuşulmuş ve diğer topografya ögelerinin neler olabileceği araştırılmıştır. Ardından topluluktan kareler üzerinde yürümek yerine çemberler çizerek yürümeleri istenmiştir. Bu çalışmayı eğriler çizerek yürümeleri izlemiştir. Daha sonra karakterlere bu üç geometrik şekil (kare, çember ve eğri) penceresinden bakmaları istenmiştir. Hangi karakter bir şekil olsa hangi şekil olurdu sorusu sorulmuştur. Birçok öğrencinin farklı karakterlerle ilgili farklı şekilleri söyledikleri gözlemlenmiştir. Kimi Arkadina'yı eğri olarak görürken kimi Trigorin'i eğri olarak tanımlamış, birçok kişi Treplev'i kare olarak gördüğünü ifade etmiştir. Bu yorumlardan ilginç bir tanesi ise Maşa'nın merkezinde Treplev'in olduğu bir çemberi sürekli çiziyor olduğudur. Bu yoruma ek olarak Medvedenko'nun da bu çembere "kesikler" atmaya çalışan kareler çizmekte olduğu söylenmiştir.

Daha sonra şekil konusuna geçilmiştir. Topluluk sahnede yürümekteyken onlara bedenlerinin sahip oldukları şekli gözlemlemeleri söylenmiştir. Daha sonra topluluk sabit bir biçimde dururken farklı şekiller oluşturmaları istenmiştir. Birkaç denemeden sonra topluluktan çizgi ve dik açılar içeren şekiller oluşturmaları istenmiştir. Daha sonra ise çember ve eğriler içeren şekiller oluşturmaları istenmiştir. Bu farklı şekil tipleri denendikten sonra topluluktan oluşturdukları şekillerin birer hikâye anlatması istenmiştir. Şekiller üzerine bu yönde çeşitli denemeler yapıldıktan sonra topluluktan Martı adlı oyundaki bir anı, sahneyi ya da karakteri anlatan birer şekil oluşturmaları istenmiştir. Her kişinin oluşturduğu şekil tartışılmış ve oyunla ilgili neyi anlatmakta olduğu üzerine fikirler yürütülmüştür. Daha sonra her kişiden seçtikleri durumu anlatan başka şekiller oluşturmaları istenmiştir. Böylece çalışma süreci boyunca ilk defa bireysel doğaçlamalar yapılmıştır. Bu çalışmanın ardından Martı adlı oyun bir kenara bırakılmış ve topluluktan içinde kareler, çemberler ve eğriler bulunan çeşitli şekiller oluşturmaları istenmiştir. Daha sonra topluluktan oluşturdukları şekillerle sahnede yürümeleri ve diğer kişilerle çeşitli karşılaşmalar yaşamaları istenmiştir. Bu karşılaşmalar sırasında ortak şekiller oluşması ve oluşan şekil gruplarıyla sahne üzerinde "seyahate çıkmaları" talep edilmiştir. Çalışmanın bu kısmının öğrenciler için eğlenceli olduğu gözlemlenmiştir. Çalışmanın son kısmında ise farklı şekil gruplarının birbirleriyle karşılaşmaları istenmiş ve bu karşılaşmalarda çeşitli şekil paylaşımları yaşamaları için topluluk özgür bırakılmıştır. Bu noktada şekilden kopmak, yeni şekiller oluşturmak ve çeşitli şekil paylaşımları gözlemlenmiştir.

**Dördüncü Seans: Jest**

Dördüncü seansta ifadesel ve davranışsal jest üzerine çalışmalar yürütülmüştür. Topluluğun ısınması sağlandıktan sonra bir önceki seansın son çalışması olan şekil üzerine birkaç deneme yapılmıştır. Topluluk sahnede karışık bir biçimde yürümekteyken kendi iradeleri ve zamanlamalarıyla çeşitli şekiller oluşturmuş ve topluluktaki farklı şekiller birbiriyle çeşitli iletişimlerde bulunmuşlardır. Ardından topluluktan şekilleri oluştururken "hareketin ardındaki şeyle (duygu, düşünce, fikir)" ve hareketin "başı, ortası ve sonuyla" ilgilenmesi, bu kısımlara odaklanması istenmiştir. Bu çalışmanın ardından topluluktan bir duygu gösteren anlık ifadeler oluşturmaları istenmiştir. Neşe, üzüntü, korku ve öfke gibi duyguları gösteren ifadeler oluştukça bunların anlık olması gerektiği hatırlatılmış ve böylece şekil konseptinden jest konseptine geçiş sağlanmıştır. Topluluktan bu ifadelerle sahnede yürümeleri istenmiş ve yürürken istedikleri herhangi bir anda bu ifadeleri baştan oluşturmaları talep edilmiştir. Böylece topluluk ifadenin kendisinden çok oluşum anına dikkat etmeye başlamıştır. Tam bu noktada bu oluşum anının ne demek olduğu tartışılmış ve topluluktan herhangi bir ifadeyi düzenli aralıklarla tekrarlıyor olmanın ne anlama gelebileceğini araştırmaları istenmiştir. Bununla birlikte topluluktan bir duygu yerine bir fikir gösteren anlık ifadeler oluşturmaları istenmiş ve şu örneklere başvurulmuştur: özgürlük, denge, kaos, adalet, vs. Daha sonra istedikleri herhangi bir fikri gösteren anlık ifadelerle sahnede yürümeleri istenmiş ve tıpkı duyguda olduğu gibi bu fikir gösteren ifadelerin yürürlerken istedikleri herhangi bir anda sıfırdan oluşturulmasına çalışmaları talep edilmiştir. Bu çalışmanın ardından topluluk ikiye ayrılmış ve bir grup duygu gösteren ifadeler oluştururken diğer grup fikir gösteren ifadeler oluşturmaya başlamıştır. Topluluk sahnede karışık olarak yürütülmüş, duygular ve fikirler karışmış ve karşılaşmalar yaşamıştır. Bu karşılaşmalarda önce kısa süre duracakları pozlar üretmeleri istenmiştir. Daha sonra topluluk tamamen serbest bırakılmış ve istedikleri zaman istedikleri türde ifadeleri üretmeleri, değişiklik yapmaları, karşılaşmalar yaşamaları ve iletişim kurmaları istenmiştir. Bu çalışma boyunca topluluk belirli aralıklarla vücutlarının kullanmadıkları bölgelerini de duruma dahil etmeleri (örneğin ayak parmaklarıyla ifade oluşturmaları) yönünde uyarılmıştır.

Bu çalışmanın ardından topluluktan somut olan anlık ifadeler oluşturmaları istenmiştir. Bunları yaparken insanların günlük hayatta sıklıkla kullandıkları hareketleri düşünmeleri ve hatırlamaları talep edilerek şu örnekler verilmiştir: hapşırmak, yüzündeki teri silmek, üşümek, terlemek, kaşınmak, vs. Topluluktan buna benzer ifadelerle sahnede yürümeleri ve çeşitli karşılaşmalar deneyimlemeleri istenmiştir. Seansın başında çalışılan konseptin ifadesel, devamında çalışılan konseptin davranışsal jest olduğu topluluğa açıklandıktan sonra topluluktan sahnede karışık bir biçimde yürümeleri istenmiştir. İfadesel ve davranışsal jestleri diledikleri zamanlama ve biçim ile deneyimlemeleri, bunu yaparken bütün vücutlarını kullanmaları, birbirleriyle çeşitli karşılaşmalar yaşamaları ve iletişim kurmaları istenmiştir.

Bu çalışmanın ardından Martı adlı oyundaki altı karakteri hatırlamaları istenmiş ve bu karakterlerden seçtikleri bir tanesine birer jest oluşturmaları talep edilmiştir. Topluluktaki her kişi, sahne üzerinde tek tek yer almış ve seçtiği karakter-jest ilişkisi tahmin edilmeye çalışılmıştır. Bu noktada ortaya martıyı vuran Treplev, enfiye çeken Maşa, defterine not alan Trigorin, gizlenerek koşan Nina, insanlara selam vererek yürüyen Medvedenko, şampanya içen Arkadina, kafasına silah dayayan Treplev, yazmaya çalışıp yazamayan Trigorin gibi figürler çıkmıştır. Bu figürlerden ikili doğaçlama yapılacak olsa hangi ikilinin bir araya getirilebileceği konuşulmuştur. Bu tartışmanın sonunda çeşitli karakter ve jestler karşı karşıya getirilerek oyundaki herhangi bir sahne ya da durumun oluşumuna olanak sağlayıp sağlamadıkları araştırılmıştır.

**Beşinci Seans: Mimari**

Beşinci seansta fiziksel bakış açılarının sonuncusu olan mimari üzerine çalışmalar yürütülmüştür. Topluluğun ısınması sağlandıktan sonra sahne üzerinde sabit olan topluluğa içinde bulundukları yapıyı gözlemlemeleri söylenmiştir. Ayaklarını bastıkları zeminden başlayarak sahnenin genişliği, duvarların ve zeminin malzemesi, tavan genişliği ve tavanın yapısı hakkında bir fikirleri olup olmadığı sorulmuş ve buraları incelemeleri istenmiştir. Özellikle zeminin ve duvarların dokusunu araştırmaları, ışığın nereden ve ne şekilde geldiğini fark etmeleri, sahnede bulunan çeşitli dekor parçalarının nerelerde ve hangi pozisyonlarda durduğunu, bunların dokusunun ve malzemesinin ne olduğunu araştırmaları talep edilmiştir. Ardından sahne üzerinde bulunan sert kütlelerin topluluğun hareketini belirleyen öge olması istenmiştir. Zemin, duvarlar, dekor parçaları, yükseltiler ve basamaklara odaklanarak hareket etmeleri ve hareketlerin biçim ve boyutlarını bunların belirlemesi söylenmiştir. Daha sonra bütün bu sayılanların dokusuna dikkat ederek hareket etmeleri söylenmiş ve bunu sahneye düşen ışığa dikkat ederek yürümeleri izlemiştir. Bunun ardından sahnedeki renkleri araştırmaları istenmiş ve renklerin çeşitli atmosferleri oluşturmada nasıl bir etkiye sahip olabileceğinin düşünülmesi istenmiştir. Çalışmanın son aşaması olarak bütün bu ögelerin bir araya getirilmesi (yani hareket ederken her birine dikkat edilmesi) istenmiş, hareketleri bu ögelerin teker teker ya da birlikte belirlemesi talep edilmiştir.

Mimarinin Viewpoints Kitabında belirtilen ögeleri üzerine çalışıldıktan sonra bu ögeleri yer-yön-hareket belirleyici olarak kullanan topluluğa birbirleriyle çeşitli karşılaşmalar yaşamaları söylenmiştir. Bu karşılaşmalarda topluluktan sırayla tempo, süre, kinestetik tepki, tekrar, uzamsal ilişki, şekil ve jest değişiklikleri yaratmayı denemeleri istenmiştir. Bu şekilde dokuz fiziksel bakış açısı tek tek denenmiş ve son çalışmayla hepsi hatırlanmış olacaktır.

Bakış açıları hatırlandıktan sonra oyunda geçen çeşitli sahnelerin mimarileri üzerine araştırmalar yapılmıştır. İlk olarak Nina'nın oyunun başında Treplev'in yazdığı yenilikçi oyunu oynadığı sahne seçilmiş, bu sahnede karakterlerin durduğu zeminlerin kütlesi, yapısı ve dokusu, hava, sıcaklık, ısı, renkler araştırılmıştır. Böyle bir araştırmanın oyunculuğa katkısı düşünülmüş ve atmosferin birçok duygu ve durumu

belirlemede kritik öneme sahip olduğu fikrine varılmıştır. Bu sahneyi oyunun birçok sahnesinin geçtiği Sorin'in yazlık evinin çeşitli odalarının tasvir edilmesi takip etmiştir. Seçilen her bir mekânda hangi olayların geçtiği, bu olaylarda mimariye ait ögelerin ne gibi etkilerinin bulunduğu tartışılmıştır. Çalışmanın sonunda ise Çehov'un yazdığı mekanlarda değil de başka mekanlarda geçiyor olsa oyunun gidişatının değişip değişmeyeceği, değişirse nasıl değişeceği üzerine düşünülmüştür.

**Altıncı Seans: Çeşitli Bakış Açılarından Alıştırmalar**

Çalışmanın altıncı seansında toplulukla dokuz fiziksel bakış açısını farklı sıralarla ve zaman zaman birleştirerek deneyimleyebilecekleri çeşitli alıştırmalar yürütülmüştür. Topluluğun ısınması sağlandıktan sonra topluluktan sahne üzerinde yürürlerken çeşitli formlar oluşturmaları istenmiştir. Bu formlar küme, çizgi, eğri ve dairelerden oluşacaktır. Topluluk bu aşamada bireysel çalışması konusunda uyarılmıştır. Belli bir süre geçtikten sonra topluluktaki kişilerden oldukları yerde hareketsiz durmaları istenmiştir. Bu an, topluluğun bireysel ve birlikte bir uzamsal ilişki oluşturduğu bir andır. Topluluktan bu anı ve oluşan ilişkiyi fark etmeleri ve incelemeleri istenmiştir. Daha sonra bir kişi seçilerek yeni bir form oluşturması istenmiş, topluluktan da bu yeni forma ayak uydurmaları talep edilmiştir. Bu çalışma birkaç kişi yeni form oluşturduktan sonra Martı adlı oyundaki bir sahneyi seçmeleri söylenerek devam etmiştir. Topluluk birlikte oyundan bir kişinin seçtiği sahneyi uzamsal olarak oluşturmakta, daha sonra bir başka kişi çıkarak yeni bir sahne seçmekte ve yeni bir uzamsal ilişki oluşmaktadır. Çalışmanın sonunda toplulukla nasıl hissettikleri ve neler gözlemledikleri konuşulmuştur. Çalışma sürecinde özellikle Treplev'in martıyı vurup Nina'ya getirdiği sahne dikkat çekici olmuştur. Çünkü bu saahneyi oluştururken topluluk normalde sahnede bulunmayan karakterleri de (özellikle Arkadina, Trigorin ve Maşa) sahneye getirmiş ve onların tepkilerini oynamayı tercih etmişlerdir.

Bu çalışmanın ardından topluluğa hayatlarında önemli bir yer tutmuş bir kişiyi düşünmeleri söylenmiş ve bu kişinin karakterini çeşitli bakış açılarını kullanarak oluşturmaları istenmiştir. Bireysel olarak yapılan bu çalışmada topluluktaki üyeler çalışma sırasında bakış açılarını ve bunların değişimlerini çeşitlemeleri için uyarılmıştır. Bu çalışmadan sonra Martı adlı oyundan seçilen karakterler örnek verilerek bu karakterlerin hayatında yer etmiş kişilerin kim olabileceğini düşünmeleri talep edilmiştir. Örneğin Nina örneğinde topluluktan birçok kişi Trigorin'in ve Nina'nın babasını düşünmek gerektiğini belirtmişlerdir. Bu noktada Nina olarak bu önemli kişiyi oluşturmaları ve çeşitlemeleri söylenmiş ve çalışma seçilen altı karakter için de tamamlanana kadar devam etmiştir. Bu yolla rolün içinde hayal kurma mevhumunu deneyimleyen topluluk Martı adlı oyundaki karakterlerin derin katmanlarını deneyimlemeye başlamışlardır.

Bu çalışmanın ardından topluluktan çeşitli bakış açılarını kullanarak hayat hikayelerini anlatan bir desen çizmeleri istenmiştir. Bu çalışma sırasında topluluk tek düze hareket biçimlerinden uzaklaştırılmak amacıyla çeşitli yönlendirmelere tabi tutulmuştur: Hayatınız büyük bir şekilde mi küçük bir şekilde mi

başlıyor? İlk yıllarınız doğrusal mı dairesel mi? Geri dönüp aynı desenleri tekrar ettiğiniz oluyor mu? Beklenmedik şekilde atılım yaptığınız bir zaman var mı? Belirli bir yön var mı yoksa izlediğiniz yol dağınık mı (Bogart ve Landau, 2009, s.56)? Bu çalışmanın ardından Martı adlı oyundan seçilen altı karakter tek tek sunularak bu karakterlerin hayat hikayelerini anlatan desenlerin çizilmesi istenmiştir. Sırayla Nina, Treplev, Arkadina, Trigorin, Maşa ve Medvedenko'nun hayatını çeşitli bakış açılarını tek tek veya birleştirerek çizmeye çalışan topluluk daha sonra bu çalışmanın karakterlerle ilgili daha önce bilmedikleri detayları fakr ettiklerini ve/veya hissettiklerini ifade etmiştir. Bu çalışmanın ardından topluluk iki gruba ayrılmıştır ve Martı adlı oyundan seçilen karakterler ikili gruplar halinde bu topluluğun çalışması için sunulmuştur:

Maşa-Treplev
Trigorin-Arkadina
Medvedenko-Maşa
Nina-Treplev
Maşa-Trigorin
Medvedenko-Treplev
Nina-Arkadina
Nina-Trigorin

İkiye ayrılmış olan topluluktan bir grubun Maşa, diğer grubun Treplev'i çizmesi istenmiş ve çeşitli karşılaşmalar yaşamaları istenmiştir. Bu çalışma yukarıda yazılan bütün ikili gruplar deneyimlenene kadar devam etmiştir.

**Yedinci Seans: Metin İçinde Viewpoints**

Çalışmanın bu aşamasında Martı adlı oyundan seçilen üç sahneye Viewpoints Yönteminin bakış açıları kullanılarak çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Topluluğun ısınması sağlandıktan sonra seçilen ilk sahne topluluk tarafından okunmuş ve topluluk sahnede kareler üzerinde yürüme çalışmasına başlamıştır.

**MEDVEDENKO** Niçin hep siyah giyiyorsunuz?
**MAŞA** Kayıp yaşamımın yasını tutuyorum. Mutsuzum.
(Çehov, 2017 s.5)

Bu sahnede yer alan iki karakterin, Medvedenko ile Maşa'nın genel temposu üzerine çalışmalar yürütülmüş, ardından bu sahnedeki tempoları araştırılmıştır. Tempo çalışmasından sonra topluluktan bu diyalogdan öncesini çeşitli bakış açılarıyla çalışmaları istenmiştir. Ardından Medvedenko ile Maşa arasındaki ilişkinin tekrarlarının olup olmadığı araştırılmış; bu iki karakterin hangi şekillere sahip olabilecekleri üzerine çeşitli denemeler yapılmıştır.

**ARKADİNA** (Yavaşça) Dekadan* bir şey kokuyor bunda?

**TREPLEV** (Yavaşça, sitem dolu bir tonla) Anne!
(Çehov, 2017, s. 15)

Arkadina ve Treplev'in aralarındaki hiyerarşik ilişkinin tartışılmasıyla başlayan bu kısımda topluluktan bu iki karakterin yürüyüşlerini araştırmaları ve oyun içinde kinestetik tepki ürettikleri anların nereler olduğunu düşünmeleri istenmiştir. Daha sonra yukarıda yazılı diyaloğun bulunduğu sahnede ikili arasındaki uzamsal ilişki araştırılmış ve hangisinin ayakta durduğu, hangisinin oturduğu düşünülmüştür. Topluluk oturan kişinin Arkadina olduğuna karar vermiş, onu temposunu Treplev'inkinden daha düşük bulmuştur. Çünkü topluluğa göre Treplev bu sahnede yani yazdığı oyun annesi ve Trigorin'in de içinde bulunduğu topluluk tarafından izlenirken küçük kareler çizerek yürümektedir. Bu, onun stres altında olduğunun göstergesidir. Topluluğa bu noktada neden çember ya da eğri yerine kareler çizdiğini düşündükleri sorulmuş; topluluk ise bu soruya kare şeklinin daha keskin ve daha net olduğunu, sıkışmışlık hissini diğer şekillerden daha fazla ifade edebildiğini söylemiştir. Daha sonra topluluğa bu sahneden sonra oyunda yer alan sahnelerden hangisinin gelebileceği sorulmuştur. Bu sorunun cevabını tartışma şekilde oluşturmaktansa sahne üzerine oluşturmaları istenmiş; topluluğun büyük bir kısmı Treplev'in başarısız intihar girişimini oynamayı tercih etmiştir.

**TREPLEV** (*Şapkasız, elinde bir tüfek ve bir ölü martı ile girer)* Yalnız mısınız?
**NİNA** Evet. *(Treplev, martıyı Nina'nın ayaklarının yanına bırakır)* Bu ne anlama geliyor şimdi?
**TREPLEV** Bugün bu martıyı öldürmek alçaklığında bulundum. Onu ayaklarınızın yanına bırakıyorum.
**NİNA** Neyiniz var sizin? *(Martıyı eline alıp bakar)*
**TREPLEV** *(Kısa bir duraklamadan sonra)* Yakında kendimi de tıpkı bu şekilde öldüreceğim.
**NİNA** Bu tavrınızla sizi tanıyamadım doğrusu.
**TREPLEV** Ben de sizi. Siz başka biri oldunuz. Bakışlarınız soğudu, varlığım canınızı sıkıyor sizin.
**NİNA** Son zamanlarda alıngan oldunuz, yalnızca anlaşılmayan simgelerle konuşmaya başladınız. Bu martı da galiba onlardan biri. Anlamıyorum bir şey, üzülüyorum. *(Martıyı alıp bankın üstüne bırakır)* Sizin düşüncelerinizi takip edebilmek için fazla basit biriyim.
(Çehov, 2017, s.31)

Topluluktan Nina ve Treplev'in bu ana gelirken yaşadıklarını fiziksel bakış açılarından süre odağında düşünmeleri ve sahne üzerinde denemeleri istenmiştir. İki karakterin de herhangi bir eylemi ne kadar süre sürdürdüğünün tartışılması bu ikilinin ilişkilerindeki kırılma noktalarını ortaya çıkarmıştır. Topluluğun bazı üyeleri Nina'nın Treplev'in gözlerinin içine baktığını, bunu uzun bir süre sürdürdüğünü ancak Trigorin'le tanıştıktan sonra bu eylemin (gözünün içine bakma) süresinin oldukça kısaldığını belirtmiştir. Bazı kişilerse Treplev'in uzun saatler masa başında oyun yazarak vakit geçirebildiğini, ancak Nina Trigorin'e âşık olup kendisinden uzaklaştıktan sonra masa başında vakit geçiremez olduğunu belirmiştir. Daha sonra topluluk ikili gruplara ayrılmış ve yukarıda yazılı olan sahneyi sözsüz bir biçimde farklı tempolarla oynamaları istenmiştir. Her bir grup topluluk tarafından tek tek izlenmiştir. Çalışmanın sonunda bu sahnenin bütün farklı tempoların birleştiği bir kombinasyonla oynanması gerektiği kanısına varılmıştır. Bu çalışmayla topluluk, oynayacakları bir sahnede ne kadar fazla tempo değişikliği bulunabileceğini fark etmiştir.

**Sekizinci Seans: Metin İçinde Viewpoints - Devam**

**TRİGORİN** *(Deftere not alır)* "Enfiye çeker, votka içer ...
Siyahlar giyer. Öğretmen onu seviyor... "
(Çehov, 2017, s.32)

Bu sahne, özellikle bakış açılarından jestin uygulanması amacıyla seçilmiştir. Topluluktan seçilen bir kişi yukarıda yazılı repliği okurken topluluğun diğer üyeleri çeşitli jestler deneyerek yukarıdaki repliği canlandırmışlardır. Bu noktada canlandırma terimi kullanılmış, çünkü Trigorin'in bu repliği göstergesel anlamda zengin bir içeriğe sahip olduğundan yazılanların topluluğun kafasında canlanan Maşa tarafından gösterilmesi ilk aşama olarak uygun bulunmuştur. Maşa'nın yürüyüşü, duruşu, postürü, Treplev'e bakışı, Medevedenko'ya bakışı ve çocuğuna bakışı tek tek denenirken bütün bunlar sırasında düzenli olarak yapabileceği bir jesti olup olmadığı araştırılmıştır. Maşa bu açılardan değerlendirildikçe topluluk, onu sesi enfiye kullanımından kalınlaşmış, sürekli alkol aldığı için oldukça zayıf kalmış çaresiz ve hüzünlü bir kadın olarak görmeye başladığını belirtmiştir.

**NİNA** Ne yazdınız?
**TRİGORİN** Ah, hiçbir şey ... Bir konu geldi aklıma. (Not defterini cebine koyar) Küçük bir hikaye için: Bir göl kıyısında küçüklükten beri yaşayan genç bir kız varmış, sizin gibi biri. Kız gölü seviyormuş, mutlu ve özgürmüş, göldeki martılar gibi. Bir gün bir adam gelmiş, kızı görmüş ve sırf bir işi olmadığından, can sıkıntısından kıza kıymış. Bu martı gibi...
(*Kısa bir ara)*

**ARKADİNA** *(Evin penceresinden)* Boris Alekseyeviç neredesiniz?
**TRİGORİN** Geliyorum! *(Giderken dönüp Nina'ya bakar. Penceredeki Arkadina'ya)* Ne var?
**ARKADİNA** Kalıyoruz.
*(Trigorin eve girer)*
**NİNA** *(Sahne önüne gelir, bir an düşündükten sonra)*
Bir rüya bu!
(Çehov, 2017, s.37)

Yukarıda yazılı olan sahne çalışılmadan önce toplulukla fiziksel bakış açılarından mimariyle ilgili çeşitli hatırlama çalışmaları yapılmıştır. Daha sonra Trigorin, Nina ve Arkadina arasında geçen bu sahnenin mimariyle ilgili özelliklerinin araştırılması istenmiştir. Topluluk sahnede yürürken bu sahne sırasındaki hava durumu, günün hangi saati olduğu, rüzgarın esip esmediği, ışığın nereden geldiği, Trigorin ve Nina'nın bir bankta ya da başka bir şeyin üstünde oturup oturmadığı, oturuyorlarsa oturdukları şeyin dokusu üzerine çeşitli bireysel denemeler yapılmıştır. Ardından topluluktan bu sahnenin soğuk ve karlı bir akşamda, ılık bir yaz sabahının ilk saatlerinde, güneşin tepede olduğu sıcak bir öğlen saatinde ve bardaktan boşanırcasına yağan yağmur altında oynanması istenmiştir. Bu verili koşulların nasıl bir farklılık yarattığı ve en uygun atmosferin hangisi olduğu tartışılmıştır. Topluluğun birkaç üyesi yağmur altında oynandığında romantik bir atmosfer oluşacağını, ayrıca Nina-Trigorin ilişkisinin mutsuz sonuna yapılan iyi bir gönderme olacağını savunurken diğer üyeler heyecanın yüksek olduğu bir sahne olduğu için güneşin tepede olduğu bir öğlen vaktinde geçmesinin daha uygun olacağını belirtmiştir.

**TRİGORİN** *(Kitapta sayfa arar)* Sayfa 121... Satır 11 ile 12... Tamam, burada. *(Okur)* "Hayatım sana lazım olduğunda gel ve al onu."
*(Treplev yerden sargı bezini alıp çıkar)*
**ARKADİNA** *(Saatine bakar)* Araba az sonra hazır olacak.
**TRİGORİN** *(Kendi kendine)* Hayatım sana lazım olduğunda gel ve al onu.
**ARKADİNA** Umut ederim, hazırsındır.
**TRGORİN** *(Gergin)* Evet, evet... *(Düşünceli)* Temiz, masum birinden kopup gelen bu çağrı bana neden böyle hüzünlü geldi? Neden burkuldu yüreğim? ... Hayatım sana lazım olduğunda gel ve al onu. *(Arkadina' ya)* Bir gün daha kalalım! *(Arkadina 'olmaz' anlamında başını sallar)* Yalnızca bir gün!
**ARKADİNA** Seni burada tutanın ne olduğunu, biliyorum,

14

sevgilim. Kendine gel. Biraz başın döndü. Ölçülü olmaya çalış.

**TRİGORİN** Sen de ölçülü ve akıllı olmaya çalış, iyi bir arkadaş gibi anlayış göster bana ... Rica ederim. *(Onun elini tutar)* Tanıyorum seni, fedakarlıkta bulunabilirsin... Gerçek bir dostluk göster, beni özgür bırak...

**ARKADİNA** *(Çok heyecanlı)* Böylesine mi kaptırdın kendini.

**TRİGORİN** Beni ona çeken bir şey var. Belki de ihtiyacım olan tam da budur.

**ARKADİNA** Küçük bir taşralı kız ha... Ah ah, öyle yanlış tanıyorsun ki kendini!

**TRİGORİN** Bazı insanlar uykuda gezinir. Şu anda seninle konuşuyorum ya, aynı anda uyuyor ve rüyamda onu görüyorum. Çok tatlı ve eşsiz rüyalar... Ne olur, beni özgür bırak...

**ARKADİNA** *(Titreyerek)* Hayır, hayır... Ben de bir kadınım, benimle böyle konuşmana izin veremem... Üzme beni Boris... Korku içindeyim.

(Çehov, 2017, s. 46-47)

Bu sahne üzerine çalışmadan önce toplulukla bir süredir çalışmakta oldukları dokuz fiziksel bakış açısı üzerine hatırlatma tartışmaları yürütülmüştür. Bu noktaya kadar bir lider eşliğinde ilerleyen topluluktan bu sahneyi herhangi bir yönlendirme olmaksızın sahne üzerinde çeşitli bakış açılarını kullanarak tasvir etmeleri istenmiştir. Yapılan denemeler sonucunda topluluğun büyük bir kısmı kinestetik tepki, tempo ve şekil kullanmayı tercih ettiklerini ifade etmiştir. Bunun sebebi sorulduğunda Martı adlı oyundaki karakterlerin genellikle beklenmedik anlarda beklenmedik tepkileri veren ve dürtüsel davranmaya yatkın olan karakterler olduğunu düşündüklerini ifade etmişlerdir. Trigorin'in genç Nina'ya bağımlılık geliştirmesi, bunun ortaya çıkmasıyla Arkadina'nın da Trigorin'e bağımlı olduğunun fark edilmesi, Nina'nın Trigorin'in gözlerinin içine baktığı halde onun yetersiz ve özgüvensiz biri olduğunu görememesi, hayallerinin gözünün önüne bir perde çekmiş olması ve ani kararlar vermeye yatkın bir karakter olması gibi durumlar bu sahnenin çalışılması esnasında fark edilmiştir.

**Dokuzuncu Seans: Viewpoints ve Diğer Yöntemler**

**TREPLEV** *(Yazmaya hazırlanır; önceden yazdıklarını gözden geçirir.)* Hep yeni biçimlerden söz edip durdum,
ama galiba artık aynı şeyleri tekrara düştüm. *(Okur)*
"Bahçe parmaklığındaki afişte deniyor ki... Solgun
yüzünüz siyah saçlarla çerçeveli... " 'Deniyor ki,
çerçevelenmiş…' Uygun değil bunlar. *(Karalar)*
Kahramanın yağmur sesiyle uyanması ile başlayacağım.
Gerisi toptan dışarı. Mehtaplı gece betimlemesi
çok uzun ve özentili. Trigorin bir biçim tutturmuş,
onun için kolay... Su bendinde kırık bir şişe ağzının
parıltısı, değirmen taşının siyah gölgesi, mehtaplı bir
gecenin betimlenmesi için ona yeterli oluyor. Oysa
bana ışığın titremesi, yıldızların göz kırpıştırması ve
piyanonun uzaktan gelen, güzel kokularla dolu havada
gittikçe sönen ezgileri gerekiyor... Çok can sıkıcı.
*(Kısa bir ara)*
Artık açıkça anlıyorum ki mesele eski ya da yeni biçimde
değil. Yazarken hiç biçim düşünmeden yazmakta;
içinden gelen sesi özgürce kağıda akıtmakta.
*(Birisi dışardan masaya en yakın pencereyi tıklatır)*
O da ne?
*(Pencereden dışarı bakar)*
Hiçbir şey görünmüyor.
*(Camlı kapı kanadını açar ve bahçeye bakar)*
Biri basamaklardan aşağı doğru koşuyor.
*(Bağırır)*
Kim var orada?
*(Dışarı çıkar, terasta hızlı hızlı yürüme sesi duyulur. Kısa bir süre sonra Nina ile içeri gelirler.)*
Nina! Nina!
*(Nina başını onun göğsüne dayar, sessizce ağlar. Duygulanır)*
Nina! Siz ... İçime doğmuştu. Bütün gün korkunç bir
sıkıntı vardı içimde. *(Şapka ve mantosunu alır)* Şimdi
sen buradasın demek, güzelim, sevgilim benim !

16

Ağlama artık, ne olur ağlama!
(Çehov, 2017, s.63-64)

Çalışmanın son seansından önce topluluğa yukarıda yazılı olan sahneyi kendi aralarında dokuz fiziksel bakış açısını kullanarak çalışmaları ve seansa sahneyi oynamaya hazır bir biçimde gelmeleri söylenmiştir. Bu istek topluluğun Viewpoints Yöntemiyle ve yukarıda yazılı olan sahneyle bir hafta boyunca iç içe olmalarına ve mesai harcamalarına sebep olmuş, topluluk bu yöntem konusunda hangi aşamada olduğunu görme imkanına sahip olmuştur. Topluluğun yürüttüğü çalışmaya ek olarak son seansta Nina ve Treplev'in görüşmedikleri iki yıl boyunca yaşadıkları çeşitli bakış açıları kullanılarak sahne üzerinde denenmiştir. Topluluğun bazı üyeleri Treplev'in birkaç başarısız intihar girişiminde bulunduğunu savunurken bazıları Nina'nın çocuğunu kaybetmesine Trigorin tarafından aldatıldığını öğrenmesinin sebep olduğunu düşünmüşlerdir. Bütün bu detayların yukarıda yazılı olan karşılaşma sahnesinde oynadığı rol üzerine çeşitli tartışmalar yapılmıştır. Bu tartışmalar sonucunda bu detayları sahne üzerinde oynamış olmanın yukarıda yazılan sahneyi daha "gerçek" ve "dolu" kıldığı kararı verilmiştir. Ayrıca son olarak karşılaşmayı yaşayacakları gün, sabah erken saatlerden başlanarak iki karakter için de çeşitli bakış açıları kullanılarak denenmiştir. Nina'nın birkaç kere kapının önüne gelip kapıyı çalamadan kaçıp gitmesi, kapının önünde biri olduğunu duyan Treplev'in "Belki Nina'dır." diyerek kapıya koşması, dışarıda yağan yağmurun altında (havanın yağmurlu olması da topluluğun ortak kararıdır) Nina'nın ıslanmış ve üşümüş bir halde bekliyor oluşu, Treplev'in sıcak evinde otururken iç sıkıntısıyla yağmuru izliyor oluşu gibi daha birçok detay ve an yakalanmış ve bunların hepsi denenerek sahnenin oynanmasına katkıları tartışılmıştır.

## SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu çalışmada oyunculuk eğitimi süreçlerinde Viewpoints Yönteminin olası etkileri araştırılmış; araştırma yapılırken yöntemin bakış açıları Rus oyun ve öykü yazarı Anton Çehov'un 1896 yılında yazdığı Martı oyunundan seçilen altı karakter üzerinde denenmiştir. Bu karakterlerin tasvirinde ve karakterler arası ilişkilerin anlaşılmasında Viewpoints Yöntemiyle yapılan çalışmaların ne gibi etkileri olduğu üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın ilk aşamalarında sahnede bireysel olarak var olmanın oyunculuğun en önemli tarafı olduğunu düşünen toplulukla bir ensemble oluşturmanın yolları araştırılmıştır. Bu aşamada hem bireysel hem de topluluğa yöneltilmiş algılarının oldukça düşük olduğu gözlemlenmiş ve Viewpoints Yönteminin önemli ögelerinden olan yumuşak odak geliştirme çalışmalarıyla topluluktaki kişilerin birbirlerinin enerjisini, hareketini ve duygularını hissetmelerinin yolları araştırılmıştır. Bu çalışmayla toplulukta bir bütün bilincinin zamanla oluştuğu gözlemlenmiş ve kişiler bir topluluğun içinde özgür bir birey olmayı ve birlikte hareket edebilmeyi deneyimleme imkanı bulmuşlardır.

Yöntemin günümüz tiyatrolarında sıkça karşılaşılan "Bu rol bunu yapmaz." yahut "Bu oyunda böyle bir şey olmaz." kalıplarına karşı çıktığı ve her türlü olasılığı değerli ve denenebilir bulduğu bilinmektedir.

Bu çalışmada yöntemin bu deneyen kişiyi özgür bırakan ve her şeyin mümkün olduğunu hissettiren tarafı oyunculuk öğrencileri için ufuk açıcı olmuştur.

Çalışma sürecinde Martı adlı oyundan seçilen karakterlerle ilgili zamansal ve uzamsal bakış açılarının kullanıldığı alıştırmalar yapıldıkça topluluk bu karakterleri birbirinden ayırma ve her birinin duruşundan bakışına konuşma stilinden hızına birçok özelliğini belirleme imkanı bulmuştur. Öncelikle her karakterin kendi içinde bileşenlerini oluşturma çalışmaları yürütülmüş, ardından karakterlerin birbirleriyle olan benzerlik ve farklarına odaklanılmıştır. Bu sayede topluluğun bütün karakterlerle ilgili bireysel ve karşılaştırmalı fikirleri oluşmuştur.

Günümüzde oyunculuk okullarında bir sahneyi çalışmak için bir araya gelen birkaç oyunculuk öğrencisi çalışmaya ellerindeki metinden başlayarak metnin anlamını deşifre etmeye çalışmaktadır. Oysa bu çalışmada Viewpoints Yöntemi kullanılarak bir form, şekil, tempo, süre ya da uzamsal ilişki oluşmuş ve bu oluşan yapının herhangi bir oyunda bir sahneye hizmet edilip edilemeyeceği tartışılmıştır. Bununla birlikte oluşan yapı bir anlam ifade etmesi amacıyla oluşturulmamış, aksine oluştuktan sonra bir anlam ifade ediyor olduğu fark edilmiştir. Bu sebeple, konvansiyonel oyunculuk çalışmalarındaki verili durumun çalışılması yerine fiziksel kaynaklardan beslenen bir yapı oluşturulmuş ve daha sonra bu yapının ifade edebileceği olası anlamlar tartışılmıştır.

Ayrıca, oyunculuk çalışmalarında çeşitli duyguları sahnede üretmek ve deneyimlemek amacıyla duyu belleğine doğru yolculuğa çıkmaktansa yüksek tempolu bir yürüyüşün, sahne zeminine atılan sert bir adımın, hissedilen ışığın ve sesin, anlık oluşan bir tepkinin, ısrarla tekrarlanan bir jestin toplulukta birer duygu ya da durum oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bu kaynak oyuncu kişisinin psikolojisi ve dayanıklılığı için daha sürdürülebilir ve keyifli bulunmuştur.

Çalışmanın çeşitli aşamalarında topluluk hız, süre, an, tepki gibi kavramları hissetme ve deneyimleme imkânı bulduğunu belirtmiştir. Bu süreçten geçen toplulukla oyunculuğun farkındalıkla ve gözlemle başlayabileceği üzerine tartışmalar yapılmıştır. İçinde bulunulan ortamın fiziksel koşullarını fark etmek, bunlarla ilgili çeşitli fikirlere ve hislere sahip olmak ileride çalışılacak olan herhangi bir sahnenin atmosferini yaratma ihtiyacı doğurmakta ve bu da oyunculuk için daha fazla kaynağa sahip olma anlamına gelmektedir.

Sonuç olarak Viewpoints Yöntemi, Martı adlı oyunun karakterleri gibi psikolojik derinliği olan ve katmanlı yapısıyla karmaşık görüntüler çizen karakterlerin ve bunların ilişkilerinin inşasında kullanıldığında ortaya yaratıcı ve belli bir kalıba ait olmayan fikirler çıkmıştır. Bu çalışma oyunculuk öğrencilerinin eğitiminde önce zamansal ve mekânsal farkındalığa erişmelerine daha sonra bir topluluk içinde özgürce var olmalarına ve son olarak rol yaratma sürecinde psikolojik ve duyusal etmenlerden ziyade fiziksel etmenleri kullanarak oyunculuk yolculuklarında bir yöntem hakkında fikir sahibi olmalarına olanak sağlamıştır.

## KAYNAKÇA

Bogart, A., Landau T. (2009). *Viewpoints Kitabı.* (F. Gençkal, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut TEM Yapım Yayınları.

Çehov, A. (2017). *Martı.* (T. Y. Öğüt, Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut TEM Yapım Yayınları.

Çongur, E. (2021). *Yapısalcılık, Göstergebilim ve Martı*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Özkaya, T. (1991). A.P. Çehov'un Oyunlarında Üslup Özellikleri. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 35, 253-262.

# Oyunculuk Sanatında Karakter Yaratımının Ontiko-Ontolojik Dramaturjisi

**Öğr. Gör. Dr. (Lect. Dr.) Gürkan Korkmaz**

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-7614-5148 **E-Posta:** gurkankorkmaz@yyu.edu.tr

## Özet

Bu çalışma, Martin Heidegger'in varlık felsefesi dâhilinde "ontiko-ontolojik" yöntemin Oyunculuk Sanatı'nda karakter tasarımı süreçlerine uygulanabilirliğini önermektedir. Geleneksel dramaturjik yaklaşım, karakterin varoluşunu çoğunlukla ontolojik bir bakış açısıyla ele alır; bu da karakterin soyut, psikolojik ya da yoruma dayalı boyutlarına odaklanmak anlamına gelir. Ancak felsefede "ontik" ve "ontolojik" ayrımı varoluşun daha bütüncül bir şekilde anlaşılmasını mümkün kılmaktadır. Ontik kavramı, varoluşun gözlemlenebilir, fiziksel ve kategorik yönlerini ifade ederken; ontolojik yaklaşım ise anlam, yorum ve varoluşsal derinlik gibi boyutları içerir. Heidegger'in ortaya koyduğu "ontiko-ontolojik" yaklaşım bu iki düzlemi bütünleştirir ve varlığı gerçekten kavrayabilmek için hem nesnel hem de yorumsal katmanların birlikte ele alınması gerektiğini vurgular. Bu çalışma, söz konusu çift yönlü yaklaşımın oyunculukta karakter inşasını zenginleştirebileceğini ileri sürmektedir. Karakterin yalnızca psikolojik analizlere indirgenmesi yerine ontiko-ontolojik yöntem; fiziksel, toplumsal (antropolojik) ve biyolojik gerçeklikten başlayarak psikolojik ve felsefi sorgulamaya uzanan sistematik bir analiz önerir. Amaç, insan varoluşunun çok boyutlu doğasına saygı duyan ve oyuncunun karakteri daha derinlemesine içselleştirmesini sağlayan bir dramaturjik model geliştirmektir. Heidegger'in varlık felsefesi doğrultusunda yapılandırılan bu yaklaşım, psikolojik indirgemeciliğe eleştirel bir alternatif sunar ve karakter analizine felsefi bir derinlik kazandırmayı hedefler. Sonuç olarak, karakter yaratım sürecini daha kapsayıcı ve anlam yüklü bir çerçevede ele alma gerekliliğini savunur.

## Anahtar Kelimeler

Oyunculuk, Dramaturji, Ontik, Ontolojik, Ontiko-Ontolojik

# Ontico-Ontological Dramaturgy of Character Creation in Acting Art

**Öğr. Gör. Dr. (Lect. Dr.) Gürkan Korkmaz**

Van Yüzüncü Yıl University Faculty of Fine Arts Department of Performing Arts

**ORCID:** 0000-0002-7614-5148 **E-Posta:** gurkankorkmaz@yyu.edu.tr

## Abstract

This paper proposes the applicability of the “ontico-ontological” method within Martin Heidegger’s philosophy of being to character design in the Art of Acting. Traditionally, dramaturgical approaches in acting tend to treat a character’s existence primarily through an ontological reflection, focusing on abstract, psychological or interpretive dimensions. However, the philosophical distinction between “ontic” and “ontological” offers a more comprehensive understanding of existence. While ontic refers to the observable, categorical and physical aspects of existence, ontological explores the meaning, interpretation and existential depth of being. Heidegger’s concept of the “ontic-ontological” integrates both dimensions, emphasizing that true understanding of existence requires considering both the objective and interpretive layers. This study proposes that such a dual-layered approach can enrich character construction in acting by moving beyond a purely psychological framework. Instead of reducing a character solely to internal or psychoanalytical interpretations, the ontic-ontological method encourages a systematic analysis that begins with the character’s physical, social, and biological reality, and proceeds into psychological and philosophical inquiry. The goal is to develop a dramaturgical model that respects the multi-dimensionality of human existence and enhances the actor’s ability to embody characters more fully. By operationalizing Heidegger’s ontic-ontological perspective, the study challenges the dominance of psychological reductionism in character analysis and offers a more holistic methodology rooted in the philosophy of being. Ultimately, this approach seeks to elevate the dramaturgical process by aligning it with a philosophical framework that captures the complexity of existence itself.

## Keywords

Acting, Dramaturgy, Ontic, Ontological, Ontico-Ontological

## GİRİŞ

Geleneksel oyunculuk kuramlarında karakter çoğunlukla ontolojik bir düzlemde, diğer bir ifadeyle psikolojik ve içsel süreçlerle açıklanmaya çalışılır. Ancak bu yaklaşım; karakterin toplumsal, biyolojik ve fiziksel yönlerini ihmal ederek onu sadece "psikolojik bir varlık" düzeyine indirgeme riski taşımaktadır. Karakterin yalnızca psikolojik analizlere indirgenmesi karakterin çok boyutluluğunun göz ardı edilmesine dahası felsefi derinliğinin de ihmal edilmesine sebebiyet vermektedir. Karakterin yalnızca psikolojik analizlere indirgenmesi (Psikolojizm hastalığı) yerine ontiko-ontolojik yöntem; fiziksel (çevresel edilgenlikler), toplumsal (antropolojik) ve biyolojik gerçeklikten başlayarak psikolojik ve felsefi sorgulamaya uzanan sistematik bir analizi önermektedir. Amaç, insan varoluşunun çok boyutlu doğasına saygı duyan ve oyuncunun karakteri daha derinlemesine içselleştirmesini sağlayan bir dramaturjik model geliştirmektir. Bu bağlamda çalışmamızın temel amacı ontiko-ontolojik yöntemin dramaturjik süreçlerde işlevsel bir araç olarak kullanılabileceğini ortaya koymaktır. O halde nedir bu "ontiko-ontolojik" olan?

## KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Martin Heidegger'in varlık felsefesi doğrultusunda yapılandırılan bu yaklaşım, psikolojik indirgemeciliğe eleştirel bir alternatif sunar ve karakter analizine felsefi bir derinlik kazandırmayı hedefler. Sonuç olarak, karakter yaratım sürecini daha kapsayıcı ve anlam yüklü bir çerçevede ele alma gerekliliğini savunur. Ontik kavramı, varoluşun gözlemlenebilir, fiziksel ve kategorik yönlerini ifade ederken; ontolojik yaklaşım ise anlam, yorum ve varoluşsal derinlik (hermeneutik) gibi boyutları içerir. Heidegger'in ortaya koyduğu "ontiko-ontolojik" yaklaşım bu iki düzlemi bütünleştirir ve varlığı gerçekten kavrayabilmek için hem nesnel hem de yorumsal katmanların birlikte ele alınması gerekliliğini savunur. (Heidegger, 2021: s.33,34) Çalışmamız, söz konusu çift yönlü yaklaşımın oyunculukta karakter inşasını zenginleştirebileceğini ve varlık olarak Karakterin çok boyutluğunu açığa çıkaracağını ileri sürmektedir.

Her şeyden önce varlık "ontik" olarak mevcudiyete sahip değilse "ontolojik" sorgulama diye bir şeyden de bahsedemeyiz. O halde varlığın öncelikle ontik yani diğer varolanlar gibi kategorik biçimde fiziksel ve nesnel açıdan bir "şey"e sahip olması onun ilk işaretlenmesi gereken mahiyetidir. Karakter, varlık/beden/corpse olarak "Dünya" denen bir yapının (kurucu belirlenimler) yapısal/egzistansiyel (ontik) bir unsurudur. Oysa ontolojik düzlemde varlık olarak karakter "yapıya dair olan/egzistansiyal" biçiminde (kaygıları, bunalımları, halet-i ruhiyesi v.s.) bir görüngü sergilemektedir. (Safranski, 2008: s.223,224) Nihayetinde "varlık" sözcüğünün içinde bulunan ama her daim Türkçe açısından ihmal edilen edim gibi; varlık önce "var"dır sonra ise "varan"dır. İşte bu "varma/uzanma" sürecindeki tarzı yahut üslubu onun varoluşunu belirleyen varoluş tarzı, kendi varlığına dair yorumu (hermeneutiği), Dünya'ya ve içinde bulunduğu "Toplum (Mitsein)"a kendini nasıl "yansıttığının (projeksiyon)" resmi dahası onun "Anlamı"dır. (Heidegger, 2021: s.37) Ne var ki yukarıda da belirttiğimiz üzere bu süreçsellikteki aracı onun ontik olan

bedeni (varoluşu değil varlığı/corpse)dir ve dramaturjik karakter tasarlama sürecinde ilkin işaretlenmesi gereken de onun bu boyutudur. Bu sebeple herhangi bir karakterin Psikolojik mahiyeti ancak ve ancak onun ontik mahiyetine müteakip bir süreçte tam anlamını bulabilecektir. Somatik olan (ontik), edilgenlikleri sebebiyle elbette nihayetinde "psiko-somatik (ontolojik)" olana dönüşecektir.

Herhangi bir İnsan olarak Varlığın yahut tasarımsal bir oyun karakterinin bir krizle karşımıza çıkması felsefi anlamda onun “bilgi/aydınlık” bombardımanı sebebiyle “logos”u oluşturamadığını dahası kendini anlamlı kılamadığının işaretidir. Bu sebeple logosun “düzenleme, kurgulama” anlamından (Taşpınar, 2011) mülhem onun yolunu açacak olan şey daha fazla bilgiye sahip olması değil, bilgiyi eksiltmesi ile mümkün olacaktır. Durumu biraz daha açacak olursak eğer; karakterin bir krizle karşımıza çıkması demek onun Heideggerci anlamda bir "Kaygı (Sorge)" ile yüz yüze gelmiş olması anlamını taşımaktadır. Tetikleyici olan her daim "kaygı"dır. Bu en temel yapısal olana dair halet-i ruhiye durumu Dünya İçinde Olmaklığının getirisi olan "Şeylere" aşırı maruz kalmanın bir kaosudur. Bu edilgenliğin/maruziyetin zirvesi ise tıpkı "Tragedya"lardaki gibi karakterin her şeye karşı "sağırlaşması (sadece kulak değil bunu tüm duyumsamanın sağırlaşması biçiminde anlamak gerekir)" halidir. Bu bir tür "her şeyin" tıka basa dolu olduğu "Boşluk/Empty Space/Khora"dır. Yeniden duyabilmek dahası duyumsayabilmek için tüm bu doluluğu (Her Şey Bilgi'dir ve bu bir bilgi bombardımanıdır, ham maddedir) bir marangozun oduna şekil vermesi ve anlam bulması gibi eksiltmesi gerekmektedir. Adeta Barok'un Rönesans resminden farkı gibi “çizgiler ve gölgeler” düşürerek kendi anlam derinliğini yaratacaktır. Çoğalmak değil eksilmek zorundadır. Ontolojisini (Anlamını) olduğu gibi toplumsal olana boca edemez. Bu bulunduğu alan “her şeyin” alanı olduğu kadar “hiçbir şeyin alanı”dır. Boşluk/Sorge/Empty Space’tir. İşte bu bir fırsattır. Eldeki ontik/kategorisel dünyevi malzemelerden kendi ontolojisini inşa etme fırsatı doğmuştur. İşte bu da bizim "Ontik" olan açısından ilkin çevresel edilgenliklerine odaklanmamız gerektiğine işaret etmektedir.

O halde bu noktada şunu söyleyebiliriz ki, ontik olanı belirleyen kurucu unsurlar o karakterin Dünya İçinde Olmaklığı kabulünden hareketle; Çevre Psikolojisi, Jeolojik etkenler, Coğrafya, yaşadığı İklim, Beslenme'dir. Dahası geleneksel bir anlayış biçiminde Mizaç özellikleri (Humoral Patoloji[1], Ahlat-ı Erbaa, Hılt[2]) bağlamında karakteristiğinin belirlenimi Karakterin, bir üst bakışla Oyuncu'nun ontiko-ontolojik dramaturjik temelini oluşturmaktadır.

[1] Hipokrat'ın; hastalık, iyileşme ve sağlık halinin dengede olma ölçütünü tanımlayan bu anlayışı Doğu'nun geleneksel tıp kavrayışında ise "Ahlat-ı Erbaa" olarak nitelendirilmiştir. (Akarsu, Yöndemli, v.d., 2020)

[2] Ahlât sözcüğü hılt kelimesinin çoğulu olmakla birlikte Arapça h-l-t- kökünden gelmektedir. "Hılt", bir şeye karışmış nesne manasında olup Ahlât ise hılt'ın çoğulu biçiminde karışımlar anlamını ifade etmektedir. Nitekim Ahlât-ı Erbaa, vücutta bulunan ve insanın biyolojik, psikolojik ve ahlakî yapısını etkilediği varsayılan dört sıvıyı tanımlayan bir kavramdır. (Koyuncu, 2019) İslam geleneği zaviyesinden hılt meselesine baktığımızda İbn-i Sina'nın "El-Kanun fi el-Tıb" adı eserinin ilk cildinde bu konu üzerinde etraflıca durduğu görülmektedir. Çalışmalarına baktığımızda Galen'in tıp anlayışından da etkilendiği görünen İbn-i Sina'ya göre "maddi sebepler", sağlık ve hastalığın üzerinde temellendiği öz ve enerjilerdir. Maddi sebeplerde mündemiç unsurların başında ise hıltlar gelmektedir. Hıltlar, diğer elementlerle birlikte insan vücudunun temelini teşkil etmektedir. Vücutta bulunan dört sıvıyı işaret eden bu hıltlar; kan, balgam, kara safra ve sarı safradır. Öyle ki bu hıltlar kişinin mizacının farklılaşmasına da etki etmektedir. (İbn-i Sina, 2009: s.357)

## YÖNTEM

Karakterin bilincinin algıdan, algısının hareketten, hareketinin ise içinde yaşanılın bir çevreden bağımsız olamayacağını ifade edebiliriz. Artık tam anlamıyla varoluşunun aracı olan varlığını diğer bir deyişle Bedenini işaretleyebiliriz. Vücudunu (mevcudiyetini ve varoluşunu) ortaya koyma (projekte) yolunda varlığını ilkin; biyolojik bir organizma olarak beden sonrasında ise ekolojik (çevresel) beden, fenomenolojik beden, sosyal beden ve kültürel beden" biçiminde ifade edebiliriz. Bununla birlikte biyolojik ve ekolojik/çevresel beden "vücuda gelme yolunda" münferit bir işlerlik gösterirken; fenomenolojik, sosyal ve kültürel bedeni ise yaşadığı "Dil" evreninde anlam bulacak ve toplumda ikamet edebilecektir.

Bununla birlikte "biyolojik bir organizma" olarak bedeni "Ahlât-ı Erbaa yahut Humoral Patoloji" bağlamında bir yerde konumlanacaktır. Buna göre onun karakteristiğini (varoluşsal biricikliğini yani dasein olmaklığını) belirleyecek olan şey onun "hılt" (sarı safra, kara safra, dem (kan) ve balgam olmak üzere insan vücudundaki dört ana maddenin her biri) açısından durumudur. Burada hemen akla benzer bir soru olarak şu gelebilir; "biz Hamlet'in hılt durumunu nasıl bilebiliriz?". Unutmamak gerekir ki tıpkı bu bir seçim/tercih niteliğindedir. Tasarımsal olanın "neliğine" dönük bir tercih olarak düşünülmelidir. Esas mesele onu "biricik" kılabilmektir. Bununla birlikte hıltların (beden sıvıları) çeşitli sebeplerle özellikle dışarıdan alınan besinlerle (bu besinlere solunan hava da dâhil) vücuttaki oranları azaldığı yahut yükseldiği ölçüde karakter açısından bir tür başkalaşmaya neden olduğu çeşitli çalışmalarla da ispatlanmıştır. (Koyuncu, 2019) Öyle ki vücuttaki hılt düzeninin (oranının) bozulması ise insan bedeninde bu hıltların baskın oluşuna göre ortaya çıkan mizacı yani kişiliği de etkileyebilmektedir. Keza yaşanılan çevrenin maddî etkisinin yanı sıra içinde yaşanılan çevrenin manevi etkisinin ve doğum esnasında yıldızların yani burçların da hılt bağlamında belirleyici faktörler olduğunu söyleyebiliriz. İçinde yaşadığımız galaksinin Dünya'ya da bir tür manyetik etki yarattığını belirtmek isteriz. Nitekim her hıltın kendi mizacının olması ve bunun biyolojik açıdan vücuda etkisi tasarımsal karakterin mizacını şekillendirecektir. Yine Hamlet üzerinden hılt bağlamında söyleyecek olursak; Hamlet'in anne sütü alıp almadığı karakteri açısından belirleyici bir rol oynayacaktır. Bu durumda Hamlet'in "ben kimim?" yönündeki sorusu biraz da "ne yiyorsan o'sun!" biçiminde cevaplanacaktır. Artık Hamlet'in "ne yediğini bilmek" onun "kim olduğunu bilmek"liğine kapı aralayacaktır. Bununla birlikte İbn-i Haldun'un her türlü meyve, sebze ve ürünün bulunduğu, bolluk içindeki yerlerde yaşayan insanların genellikle kıt anlayışlı ve kaba cisimli kişiler olduklarına dönük yaklaşımı ve diğer taraftan sadece arpa veya mısırla yetinenlerin ise akıl ve beden bakımından onlardan daha iyi olduğu yönündeki hılt bağlamındaki görüşünü Hamlet üzerinden düşünebiliriz. (İbn-i Haldun, 2004: s.124) Bunların yanı sıra Karakter için sadece yediği yemekler yani gıdalar değil; kokladığı her şey, duman, işitsel olan şeyler, görülen şeyler, düşünülen şeyler, emilen şeyler, sevmeye dair şeyler ve cinselliğe dair olan da besin mahiyetindedir. Çünkü tüm bu saydığımız unsurların her bir "hılta" karşılık gelen mizaçları vardır. Geleneksel tıp anlayışında en önemli besin olarak insanın düşünceleri ve hayalleri kabul görmektedir. (Zanjanbar, 2018: s.51,52,53,54,55,56,57) Düşüncelerin, yaşamı pratize etmenin tetikleyicileri olduğunu bildiğimize göre bu

açıdan karakterin şekillenmesindeki payını da kabul etmiş oluruz. Aristoteles'in "katharsis" kavramıyla örtüşen hılt, Aristoteles'e göre "yapay olarak dışarıdan da uyarılabilirdirler." (Thomson, 2021: s.302)

Karakterin "ekolojik (çevresel) bedeninin belirleyicileri ise; yaşadığı coğrafyanın iklimi, oksijen seviyesi, onun güneş görme süresi, deniz seviyesiyle olan ilişkisi, topografyası, mimarisi, jeomanyetik etkiye ne denli maruz kaldığı, hatta ve hatta yaşadığı coğrafyadaki yeraltı kaynakları yani "maden" yoğunluğu ve havadan yahut besinlerden aldığı eser maddelerin etkisi gibi birçok değişkenin tesirine bağlı olarak karakteri şekillenmektedir. Karakterin "coğrafi/çevresel konumlanması"ndan kaynaklı biyolojik, fizyolojik, nörolojik, ontolojik veya varoluşsal (felsefe) tetikleyiciler nedir? sorusu onun "ekolojik (çevresel) bedeninin belirleyicileri biçiminde karşımıza çıkacaktır. Dünya içinde olmaklığı bağlamında diğer organizmalarla birlikte tek bir ekosisteme dâhil olması ve bundan mütevellit enerji ve maddeye bağımlı olma durumu da tüm bu nedenselliklerin sebebi mahiyetindedir. Böylelikle hal üzere olmanın (halet-i ruhiye) ekolojik nedenleri olduğunu ifade edebiliriz. Bundan dolayıdır ki genelde "çevre-insan" ilişkiselliğini özelde ise oyunculuk sanatı açısından "çevre-karakter" ilişkiselliğini ve sonuçta "ekolojik vücutsallığını" şekillendirdiğini söyleyebiliriz.

Bu tespitimizden hareketle şunu ifade etmek isteriz ki; Oyuncu, tasarlamak üzere olduğu karakterin mekânsal davranış skorunu oluştururken mekâna yani çevreye ilişkin imajlardan etkilendiğini de göz önünde tutmalıdır. Bununla birlikte, iklimsel koşullar da karakterin fiziksel performansı ve psikolojik durumu üzerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Solunan havanın kalitesi, ortam sıcaklığı, gün ışığına maruz kalma süresi, atmosferdeki sülfür dioksit yoğunluğu gibi çevresel etmenler, bireyin fizyolojik tepkilerini ve stres düzeyini doğrudan etkileyebilmektedir. Ayrıca, bireyin yaşadığı coğrafyada meydana gelen doğal afetlerin sıklığı ve yoğunluğu da, oyuncu tarafından oluşturulacak karakterin biçimlenme sürecinde dikkate alınması gereken önemli değişkenlerdendir. (De Groot, Steg v.d., 2015: s.48,53; Karakuş, 2014) Bu bağlamda, iklimsel farklılıklar, karakterin beden-zihin bütünlüğünü etkileyen "çevresel beden" kavramının temel belirleyicileri arasında yer almaktadır. Diğer yandan, çevresel (edilgen) faktörler kapsamında değerlendirilen biyofiziksel süreçler, jeolojik yapılar (yer kabuğundaki madenler) ve tarımsal faaliyetler aracılığıyla insan sağlığı üzerinde hem fiziksel hem de psikolojik düzeyde etkiler yaratabilmektedir. İnsan organizmasının elektriksel ve mekanik temellere dayalı işleyişe sahip bir açık sistem olması nedeniyle, birey çevresiyle sürekli madde ve enerji alışverişi hâlindedir. Bu çerçevede; hava, su, besin ve elektromanyetik dalgalar gibi çevresel girdiler, bireyin biyolojik ve psikolojik yapısını şekillendirebilmektedir. Biyolojik düzlemde "manyetik duyarlılık" olarak ifade edilebilecek bu durum, tüm organizmalarda olduğu gibi, tasarlanan karakterin de yerküreye özgü manyetik alanlara karşı hassasiyet geliştirmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla, oyuncunun kurgulayacağı karakterin yaşadığı coğrafyaya özgü jeolojik yapı ve buna bağlı olarak gelişen manyetik etkilenim biçimleri, karakterin oluşum sürecinde göz ardı edilemeyecek bir başka belirleyici unsur olarak değerlendirilmelidir. (Keeton, Gould, 2004: s.1049)

Oyuncunun çevresel bedeninin biçimlenmesinde etkili olan ontik unsurlardan biri de, yaşanılan "topoğrafya"ya bağlı olarak ortaya çıkan edilgen koşullardır. Fiziksel çevrenin topoğrafik ve geometrik niteliklerinin bireyin zihinsel temsilleri üzerinde doğrudan bir etkide bulunduğu bilinmektedir. Bu durum, literatürde "topolojik psikoloji" olarak adlandırılan bir yaklaşımın temelini oluşturmaktadır. (Göregenli, 2021, s. 20) Bu bağlamda, oluşturulacak karakterin yer aldığı mekânsal çevre; yalnızca görsel ya da fiziksel bir arka plan değil, aynı zamanda bireyin psikolojik yapısını etkileyen bir kuvvet alanı, bir "psikolojik tensör" olarak değerlendirilmelidir. Özellikle karakterin sinir uçlarının yoğunlaştığı ayak tabanları ve topukların, içinde bulunulan arazi biçimleriyle (örneğin engebeli zeminler) kurduğu fiziksel temas, karakterin algısal ve duyusal tepkilerini biçimlendiren tetikleyici etkenler arasında yer almaktadır. Bu nedenle, karakterin inşasında peyzajın - yani çevresel dokunun - yalnızca görsel değil, bedensel farkındalık ve psikofizyolojik düzeyde de belirleyici rol oynadığı göz önünde bulundurulmalıdır.

Topoğrafya, Davranışsal Coğrafya disiplini kapsamında ele alınabilecek bir belirleyici olmakla birlikte, bu kavramı halkın doğal çevreyle kurduğu ilişkileri açıklayan halk biyolojisi (folkbiology) bağlamından bağımsız düşünmek mümkün değildir. Karakterin yaşamsal alanını şekillendiren topoğrafik unsurlar -yüksek dağlar, vadiler, ormanlar, tepeler gibi doğal oluşumlar- bireyin çevreye karşı geliştirdiği davranışsal karşılıkları, yani çevresel koşullara uygun "suplex davranış modellerini" (karşılıklılık ya da uyum sağlayıcı tepkiler) belirlemektedir. (Aliağaoğlu, 2007) Ayrıca, topoğrafyanın bireyin zihninde bıraktığı izler yoluyla oluşan zihinsel temsiller, karakterin eylem biçimlerini yönlendiren bir başka önemli etkendir. Bu süreçte, bireyin maruz kaldığı arketipsel geometrik formlar, karakterin iç dünyasının ve davranış repertuarının biçimlenmesinde rol oynamaktadır. Örneğin, daire formu birçok kültürel ve inanç sisteminde tanrısal bir sembol olarak yer almakta; gökyüzü, gezegen hareketleri, doğum-ölüm-yeniden doğuş döngüsü gibi temalarla ilişkilendirilmektedir. Başlangıç ve sonunun olmayışı sebebiyle daire, hem ezelî ve ebedî yapıyı hem de eril ve dişil unsurların bütünlüğünü simgelemekte, ayrıca kusursuzluğu da temsil etmektedir. Dolayısıyla, bir karakterin yaratım sürecinde bu tür arketipsel geometrilere dayalı algıların, yaşanılan coğrafyanın sunduğu doğal formlar aracılığıyla bireyde oluştuğu ve karakterin bilişsel, sembolik ve davranışsal düzeydeki yapılanmasında önemli bir yer tuttuğu göz ardı edilmemelidir. (Wilkinson, 2011: s.284,286,287)

Oyuncunun canlandıracağı karakter açısından, belirli bir mekânsal konumlanışla ilişkilendirilen yaşam alanı ve bu alanı biçimlendiren çevresel mimari, özellikle de estetik mimari, karakterin çevresel bedeninin oluşumunda önemli bir tetikleyici unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Doğal topoğrafyadan yapay kentsel mimariye geçiş sürecinde, birey — dolayısıyla tasarlanacak karakter — yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda etik ve davranışsal düzenlemelerle kuşatılmış yeni bir mekânsal bağlam içinde varlık göstermek zorundadır. Bu durum, kentleşmeyle birlikte bireyin mekâna özgü davranış kodlarını içselleştirmesini gerekli kılar. Karakter, söz konusu mekânın dayattığı normatif çerçeveye ya bilinçli bir şekilde uyum sağlamakta ya da farkında olmadan davranışsal kalıplar geliştirmektedir. Her iki durumda da mekân,

manipülatif bir güç olarak karakterin davranışlarını yönlendirme kapasitesine sahiptir. Bu bağlamda, "etik" kavramının mekânla kurduğu ilişki göz ardı edilemez; zira etik, yalnızca soyut bir normlar bütünü değil, aynı zamanda mekânsal deneyimle iç içe geçmiş bir oluşumdur. Karakterin kendisini yaşadığı mekânda "evinde" hissedebilmesi, bu mimari çevreye atfettiği anlamla doğrudan bağlantılıdır. Başka bir deyişle, karakterin mekânı yalnızca bir fonksiyon alanı olarak değil, anlamsal bir çerçeve olarak da içselleştirmesi, çevresel bedenin bütüncül inşasında temel bir rol oynamaktadır.

Sonuç olarak, yukarıda ele alınan tüm coğrafi ve çevresel faktörler, oyuncunun "ekolojik/çevresel bedeninin" görünür hâle gelmesini sağlayan bir tür "kendileyiş" ya da "temellük ettirme" süreci olarak değerlendirilebilir. Bu bedenlenme biçimi, oyuncunun yaşadığı çevreyle kurduğu doğrudan ilişkinin bedensel bir yansımasıdır. Ancak, oyuncunun karakterine ilişkin tasarım süreci yalnızca ekolojik ya da fiziksel düzlemle sınırlı değildir. Daha önce de vurgulandığı üzere, oyuncunun "fenomenolojik, sosyal ve kültürel bedeni" esasen dil aracılığıyla anlam kazanmaktadır. Bu noktada, fenomenolojik beden; bireyin yaşadığı deneyimleri, kendine yönelttiği düşünsel algılarını, tutumlarını ve inançlarını ifade ettiği bedensel varoluş biçimidir. Sosyal beden ise, bireyin kişilerarası ilişkilerdeki eylem pratiklerini ve koordinasyon yetilerini kapsayan boyuttur. Kültürel beden ise bedenin, toplumsal yapılar, gelenekler, ritüeller, kurumsal etkileşimler ve kültürel normlarla şekillendiği bir düzlemi ifade eder (Göksülük, 2021). Bu üç beden tasavvuru, nihayetinde dilsel temsil evreniyle bağlantılı anlam yapıları içerisinde mana bulmaktadır. Dolayısıyla, oyuncunun oluşturacağı karakterin tasarımı, yalnızca çevresel koşullardan değil, aynı zamanda içinde bulunduğu kültürel atmosferin bir ürünü olarak dil aracılığıyla biçimlenecektir. Burada "dil", yalnızca sözel iletişim araçlarını değil, aynı zamanda karakterin bedensel dili ve ruhsal hâlini (halet-i ruhiye) de kapsayan çok katmanlı bir ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir. Bu dilsel yapı, karakterin varoluşsal boyutunu en yoğun biçimde ortaya koymak amacıyla şiirsel bir dile evrilecektir. Zira oyuncunun kurgulayacağı karakter, yaşamı estetik ve duygusal bir düzlemde anlamlandıran, şiirsel bir yaşam biçimi sergilemelidir. Böylesi bir şiirsellik, karakterin içinde yaşadığı topluma, yani "mitsein" (başkalarıyla birlikte varlık) durumuna kök salmasını/ikametini mümkün kılacaktır. Nasıl ki şiir, evrende bir ölçü biçimi sunuyorsa, şiirsel karakter de aynı şekilde varlığın merkezinde konumlanarak "her şeyin ölçüsü" hâline gelir. Bu bağlamda karakterin şiirselliği, onun "Trajik Varoluşu"nu ifade eden Geviert (Dörtlü: Gökyüzü, Yeryüzü, Ölümlüler ve Tanrılar)[3] yapısının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Tam da bu varoluşsal zorunluluk sayesinde, karakterin fenomenolojik, sosyal ve kültürel bedenleri anlamlı bir bütün hâline gelir. (Vandevelde, 2021: s.582; Heidegger, 2001: s.212,213; Mitchell, 2015: s.3)

[3] Heidegger'in "şeyini" oluşturan; yeryüzünün, gökyüzünün, ölümlülerin ve tanrıların (die Göttlichen) "bir araya gelmesini" adlandırmaktadır. Heidegger'e göre etrafımızdaki basit şeyler -aslında şeylerin kendileri- bu dörtlü sayesinde (aracılığıyla) bir tür vecd halinde (ecstatically) kendilerini açmakta ve kendi dışlarındaki dünyayla ilişkiler kurabilmektedirler. Modern ontolojinin kendi içine kapalı nesnesinden farklı olarak "şey" tamamen dünyevidir ve bu "şeylerin özü" etrafındaki dünyada ayrılmaz bir şekilde bağlı olduğu dünya içerisindeki sürdürdüğü ilişkilerde yatmaktadır. Dünya, şeyin ilişkilerinin aracı haline gelir. Dahası Dörtlü, sonlu, dünyevi varoluşun bu akışkan ve dolayımlı ilişkiselliğini anlamanın anahtarı mahiyetindedir. (Mitchell, 2015: s.3) Dörtlünün üyeleri, şeylerin bu dünyadaki ilişkiselliğinin koşullarını adlandırırlar; görünüşler olarak, dolayımlı olarak, anlamlı olarak, diğerleriyle olduğu gibi. Şeylerin basit anlamda bu dünyadaki belirişini (fenomenoloji) sağlayan işte bu dörtlünün işbirliğidir.

Nihayet, ontiko-ontolojik yaklaşımın bu ilk aşamasında, oyunculuk sanatının dramaturjik temeli, tasarlanacak karakterin çok katmanlı beden tasavvurları çerçevesinde ele alınmalıdır. Bu bağlamda karakterin; biyolojik bedeni, ekolojik (çevresel) bedeni, fenomenolojik bedeni, sosyal bedeni ve kültürel bedeni, birbirini tamamlayan yapılar olarak değerlendirilmelidir. Söz konusu beden formları, bir yandan humoral patoloji ya da ahlat-ı erbaa gibi geleneksel tıbbi paradigmalar üzerinden; diğer yandan ise çevre psikolojisi bağlamında topoğrafya, iklim, jeolojik yapı ve mimari gibi edilgen çevresel faktörler üzerinden biçimlenir. Bununla birlikte, karakterin inşası yalnızca fiziksel ya da çevresel verilere dayanmaz; aynı zamanda içinde bulunduğu kültürel atmosferin etkisiyle, en temelde “dil” aracılığıyla anlam kazanır. Dolayısıyla oyuncunun tasarlayacağı karakter, bu çok katmanlı bileşenlerin bütünlüğü içerisinde şekillenecek ve dramaturjik düzlemde vücut bulacaktır.

Artık karakterin ontik boyutunun muayyen çerçevesinin nasıl ve ne yönde şekillenmesi gerektiğini ifade etmiş bulunuyoruz. Şimdi ise müteakip süreç olan ontolojik boyutun muayyen işleyişini genel bir çerçevede ifade etmeye çalışacağız.

Bir Oyuncu, Karakter'inin tasarımsal dramaturjisini ontik açıdan işaretledikten sonra bundan böyle onun tüm bu ontik edilgenliklerini dikkate alarak onun ontolojik boyutu olan "Anlam" dünyasını inşa etmeli ve Dünya İçinde Olması hasebiyle Toplumsal (Mitsein) olanda ikamet ettirebilmelidir. İkamet edeceği yer onun "şiirsel evi" olacaktır. Yukarıda da işaret ettiğimiz üzere onun ikametgâhının malzemesi "Dil"dir ve ancak ve ancak dil ile düşünerek kendi ontolojik zeminini oluşturacaktır. Karakterin "anlam arayışı" zaman ve mekân yaratma arzusunu ortaya çıkardığı için sınırlarını belirleme çabası olarak değerlendirdiğimiz kendi ikametgâhını yaratma gayreti "darp" aracılığı ile gerçekleşecektir. Burada şunu ifade etmeliyiz ki; karakterin bir tür Kaygı (Sorge; Alm.) alanına düşmesi (Dünyaya Fırlatılmışlığı) onun için bir "darp" mahiyeti taşımaktadır. Bununla birlikte bizim açımızdan karakter için her "Düşünme" teşebbüsü de "darp" mahiyetindedir. Darpların tekrarı ise "Rit"i, ritlerin tekrarı ise "anlamlı" vuruşları yani sesi ortaya çıkaracaktır. Ses, nihayetinde bir tür "dil"dir. İnsanın (bir bebeğin) ilk oyuncağı kendisidir. İlk kendi kendisiyle oynar. Bu sebeple ilkin kendi kendisine tepki verir. Yani kendi kendisiyle konuşur. (Anlamsız olsa bile) İşte darp - rit - ses sürecinin (process) yarattığı "Psiko-Fiziksel Kinestetik Tepki" karakterin ve bu bağlamda Oyuncunun "hareketini" dolayısıyla da hareket skorunu belirleyecektir. (Garner, 2018: s.2) (Blair, 2008: s.54) "Psiko-Fiziksel Kinestetik" tepkilerinin yaratacağı "aynılık ve farklılıklar" "Ritim" olgusunu açığa çıkaracaktır. Ki belirtmek isteriz ki "Ritim" de bir dildir. Ritmin tekrar edilmesi anlam dünyasında "Oyun" mefhumunu ortaya çıkartmakla birlikte Oyuncu için artık kendi "müziğini (uyumlanma/stimmung)" besteleme imkânı oluşacaktır. Nitekim artık elimizde anlam dünyası açısından yeni yapı taşları olarak "Ritim - Müzik - Oyun ve Ritüel" aygıtları mevcuttur. Ritüel olanın ortaya çıkmasıyla birlikte "oyun" ve bu bağlamda "oyunsallığını" işaretlediğimiz Karakter artık yaşadığı deneyimi yani (münferit); içinde yaşadığı kültür ve pratik (Dünya İçinde Olma) dâhilinde; Dil (Sözlü) ve Anlatı yoluyla "icra" ederek “münfertit”

olanı kamusal olana" vücudu/bedeni aracılığıyla indirgeyebilecektir. Onun kaygısal alanda yaşadığı bu deneyim ve bu alandan çıkma çabası/deneyimi "biricik (Dasein)"dir. (Heidegger, 2021: s.292,293) Bu "biriciklik" toplumsal olanda süreklilik arz ederse narsist bir görüngü ortaya koyar. Oysa toplumsal olan dâhil olması gerekmektedir. Bu noktada da münferit ritüel kolektif olana dönüşebilecektir. Kaygı (Sorge)'nın "şeyleştirilmesi" yani nesneleştirilerek "Korku"ya dönüştürülmesi süreci biçiminde de işaretleyebileceğimiz bu durum "konvansiyonu" açığa çıkartacak ve işlev açısından toplumsal bakımdan çeşitlenecektir. Bu çeşitlenmeyi; Antropoloji disiplini açısından din duygusunun tezahürü ve dahası yorumlanarak (hermeneoutik) genelde mit/efsaneleri dolayısıyla kolektif ritüelleri özelde ise Tragedyanın esbabı mucibesi olmaklığı biçiminde gösterebiliriz. Nihayetinde Dünya İçine yerleşerek yarattığı/inşa ettiği anlam evreni dâhilinde "ontolojik" açıdan da karakterin "konumunu (varoluşunu)" tespit etmiş bulunuyoruz. Böylelikle karakterin "ontik" ve "ontolojik" tezahürünü ifade etmiş olduk. Bedeni onun varlığı bu bağlamda sınırıdır. Dil üzerinden "beden" denen sınırları belli bölgenin ötesine geçip toplumsala yönelik "varışı" ise onun varoluşu diğer bir ifadesiyle ontolojisi olacaktır. Sınır (beden) bir varlığın bitişini değil, var-olmaya başladığı yeri işaretleyecektir.

## SONUÇ

Ontiko-ontolojik dramaturji yöntemi Tiyatro sanatı bağlamında düşünüldüğünde kişinin (Karakterin) ifadeye indirgenmesi zor iç dünyasının, ifade edilebilir ve diğerleri tarafından okunabilir ortaklıklara dönüştürülmesi (seyirci) olarak tarif edilebilir. Başka bir ifadeyle transandantal öznenin başkalarının da deneyimine sunacağı öznel deneyimin yöntemsel inşası olarak tanımlayabiliriz. Çalışmamızın özgünlüğünü ise böylesi bir inşa sürecinde yalnızca "epistemolojik (dilbilgisel/psikanalitik mantığa içkin) tarafın değil ayrıca "gnoseolojik (transandantal)" yönünün de metodolojiye indirgemesi oluşturtmaktadır. Bunu şöyle de ifadelendirebiliriz: Zihinsel yabancının (kaygı sebebiyle dünyaya dönük yabancılık) imgeler olarak işleyen "hislerinin yahut hal ve halet-i ruhiyelerinin bedensel haritalandırılmasının (topoğrafyasının) serimlenmesi ve "imgelemin bedenleşmesi" süreci. Tüm bu ontiko-ontolojik süreci ise bir şemayla şöyle gösterebiliriz:




**Tablo - 1 - Oyuncunun Ontiko-Ontolojik Açıdan Dramaturjik Süreci**

Michael Chekhov'un yöntemini ayrı bir yere koymakla birlikte oyunculuk eğitimi ve kuramlarının tarihsel olarak büyük oranda psikolojik modellerin etkisi altında geliştiğini söyleyebiliriz. Stanislavski, Strasberg, Adler gibi kuramcılar, karakterin iç dünyasının keşfine odaklanmış ve bu içsel çözümlemeler üzerinden "gerçeklik" yaratmaya çalışmışlardır. Bu süreçte karakter, büyük ölçüde bilinçaltı güdülerle, kişisel travmalarla ve bireysel psikolojiyle açıklanmıştır. (Rafael, 2015: s.3,5,6; Karaboğa, 2001: s.46; Ergün, 2015: s.12) Ancak bu yaklaşım, karakteri yalnızca içsel süreçlerle tanımlama eğiliminde olduğu için, karakterin beden, mekân, tarih, kültür ve toplumsal yapı gibi ontik bileşenlerini ihmal etme eğilimindedir. Böylece oyunculuk süreci yalnızca psikolojik bir simülasyona dönüşür; karakterin ontolojik boyutu abartılırken ontik varlığı zayıflar. Bu çalışmada önerilen ontik-ontolojik yöntem, karakterin yalnızca içsel anlam dünyasıyla değil, aynı zamanda dışsal, fiziksel ve kategorik gerçekliğiyle de sistematik biçimde ele alınmasını öngörür. Böylece karakter, önce bir ontik varlık olarak tanımlanır: yaşı, cinsiyeti, bedeni, toplumsal konumu, tarihsel bağlamı gibi özellikler üzerinden somutlaştırılır. Bu ilk aşama, karakterin dünyadaki yerine dair nesnel bir harita sunar.

İkinci aşamada ise karakterin ontolojik çözümlemesi yapılır. Bu aşama, karakterin korkuları, inançları, anlam arayışları, varoluşsal bunalımları ve yaşamla kurduğu ilişkiler gibi daha derinlikli, yorum gerektiren alanları kapsar. Bu iki düzeyin birlikte çalışılması, oyuncunun karakteri sadece "canlandırmakla" kalmayıp, aynı zamanda onun "varlığını kurmasını" da sağlar. Bu yöntem, karakter analizini yalnızca psikolojiye indirgemek yerine; antropoloji, sosyoloji, tarih, beden çalışmaları gibi disiplinlerle de ilişkilendirir. Dolayısıyla daha bütünlüklü, çok katmanlı ve felsefi temellere dayanan bir dramaturjik yapı önerir.

Heidegger'in felsefesi, özellikle "Dasein" kavramı üzerinden insan varoluşunu ele alırken, insanın sadece bir "var olan" değil, aynı zamanda "varlığını sorgulayan bir varlık" olduğunu savunur. (Manav, 2014: s.55,56) Bu düşünce, oyunculuk bağlamında karakterin yalnızca bir kurgu nesnesi olmadığını, aksine kendi iç mantığı, geçmişi ve geleceği olan bir varoluş alanı olduğunu ima eder. Ontik-ontolojik yaklaşım, bu varoluşun hem dışsal hem içsel yönleriyle birlikte tasarlanması gerektiğini öne sürer.

Sonuç olarak bu çalışma, oyunculuk sanatında karakter yaratımı sürecine ontiko-ontolojik bir perspektifin entegre edilmesinin, yalnızca daha derinlikli karakter analizleri sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda oyuncunun karakterle kurduğu ilişkiyi de dönüştürebileceğini savunmaktadır. Özellikle modern oyunculuk eğitiminde hâkim olan psikolojik indirgemeciliğe alternatif olarak önerilen bu yaklaşım, karakteri çok katmanlı bir varlık olarak ele alma olanağı sunar. Gelecekte yapılacak çalışmalarda, bu yöntemin oyunculuk eğitimine nasıl entegre edilebileceği, sahne uygulamalarında nasıl işlevsel hâle getirileceği ve performans üzerindeki somut etkileri detaylı biçimde araştırılabilir. Ontik-ontolojik yaklaşım, yalnızca bir kuramsal çerçeve değil, aynı zamanda oyuncu için pratik bir rehber olabilir.

**KAYNAKÇA**

Blair, Rhonda (2008). The Actor, Image, and Action. New York: Routledge.

De Groot, Judith, Linda Steg, Agnes E. Van Den Berg (2015). Çevre Psikolojisi (Çev. L. K. Cicerali, Eyyüp Ensari Cicerali). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.

Ergün, Selda (2015). "Sunuş." Şu Kitapta: Ed. Selda Ergün. Oyunculuğun Yolculuğu. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, s.9-13.

Garner, B., Stanton (2018). Kinesthetic Spectatorship in the Theatre - Phenomenology, Cognition, Movement. Switzerland: Palgrave Macmillan Cham.

Göregenli, Melek (2021). Çevre Psikolojisi İnsan Mekan İlişkileri. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Heidegger, Martin (2001). Poetry, Language, Thought (Çev. A. Hofstadter). New York: Harper Perennial.

Heidegger, Martin (2021). Varlık ve Zaman (Çev. K. Ökten). İstanbul: ALFA

İbn-i Haldun, Abdurrahman bin Muhammed bin Haldun Hadrami (2004). Mukaddime Birinci Cilt (Çev. H. Kendir). Ankara: Yeni şafak Kültür Armağanı.

İbn-i Sina (2009). Doğunun Sönmeyen Yıldızı (Haz. H. G. Topdemir). İstanbul: Say Yayınları.

Karaboğa, Kerem (2001). Diderot'nun Rol Yapma Paradoksu Ve Yirminci Yüzyıl Oyunculuk Yöntemleri. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Keeton, Wıllıam T. James, L. Gould, Carol Grant Gould (2004). Genel Biyoloji 2. Cilt (Çev. A. Demirsoy, İsmail Türkan v.d.). Ankara: Palme Yayıncılık.

Mitchell, Andrew J. (2015). The Fourfold: Reading The Late Heidegger. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Rafael, Mark (2015). "Stanislavski's System: The Missing Pole." Kitapta: Ed. Ruis Woertendyke. Methods A Journal Of Actıng Pedagogy. New York: Pace University Press, s.1-20.

Safranski, Rüdiger (2008). HEIDEGGER - Bir Alman Üstat (Çev. A. Nalbant). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Thomson, George (2021). Aiskhylos ve Atina Tragedyanın Kökeni (Çev. M. H. Doğan). İstanbul: Yordam Kitap.

Vandevelde, Pol (2021). "Poetry(Dichtung)". Şu Kitapta: Ed. Mark A. Wrathall. The Cambridge Heidegger Lexicon. New York: Cambridge University Press, s.582-588.

Wilkinson, Kathryn (2011). Kökenleri ve Anlamlarıyla Semboller ve İşratler (Çev. S. Toksoy). İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Zanjanbar, Farazeh (2018). İranlı Hekimlerin Gözüyle Mizaç Bilimi. Ankara: Etkin Yayınevi.

**Elektornik Kaynakça**

Akarsu, Babür Mehmet, Fuat Yöndemli, Seda Akarsu (2020). "Antik Dönem Tıbbının Müntahab-ı Şifâ'da Tezahürü". Erdem, 0 (78), s.1-22. Ağ Adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/55267/749007#article_cite - Erişim Tarihi: 19.12.2022.

Aliağaoğlu, Alpaslan (2007). "Davranışsal Coğrafyaya Bir Örnek: Öğrenci Merkezli Balıkesir Şehir İmajı". Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 17 (1), s.17 44. Ağ Adresi: https://search.trdizin.gov.tr/yayin/detay/70504/ - Erişim Tarihi: 19.12.2022.

Göksülük, Bilge Serdar (2021). "Bedenleşme ve Enaksiyon Teorilerinin Çağdaş Tiyatro Uygulamalarına Yansımaları: Oyunculuk Eğitiminde Somatik Yaklaşım." Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi (32), s.145 168. Ağ Adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/teddergi/issue/63149/908412 / Erişim Tarihi: 27.04.2024.

Karakuş, Ufuk (2014). "Türk Atasözlerinde İklim Algısı Ve Coğrafya". Milli Folklor Dergisi, 13(102), s.99 - 109. Ağ Adresi: https://search.trdizin.gov.tr/yayin/detay/164579/ - Erişim Tarihi: 19.12.2022.

Koyuncu, Zeynep (2019). "Ahlât-I Erbaa/Humoral Patoloji Teorisi Ve Divan Şiirinde Hakkânî Örneğinde İşlenişi". HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi, (10), s.75-97. Ağ Adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/hikmet/issue/44876/512320 - Erişim Tarihi: 19.12.2022.

# Feminist Perspektiften Çağdaş Fotoğrafta Kimlik ve Temsil

**Dr. Eda Çekil Konrat**

İstanbul Okan Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-1082-130X **E-Posta:** eda.cekil@okan.edu.tr

## Özet

1980'li yılların sonunda sosyal teorisyen Kimberlé Crenshaw tarafından geliştirilen kesişimsellik kavramı, bireylerin toplumsal kimliklerinin birbirleriyle kesişerek, özgün ve iç içe geçmiş ayrımcılık biçimlerine yol açtığını ifade eden teorik bir yaklaşımdır. Ataerkilliğin ırkçılık, sınıf, heteronormativite, sömürgecilik gibi diğer baskı biçimlerinden ayrı tutulamayacağını ifade eden bu yaklaşım, 1960 sonrası çağdaş sanat pratiklerinde de etkisini göstermiş ve farklı etnik kökenlerden ve yetilerden gelen feminist sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Fotoğraf da bu süreçte sanatçı kadınlar için kimlik politikalarını ve farklı tahakküm biçimlerini eleştirmek için güçlü bir ifade aracı haline gelmiştir. Feminist sanatçılar, fotoğraf aracılığıyla kişisel ve kolektif deneyimleri görünür kılarken, aynı zamanda ataerkil ve sömürgeci bakışın temsillerini sorgulamışlardır. Bu çalışma, feminist bir perspektifle, sanatçı kadınların patriyarkal yapılarla mücadelede fotoğrafı nasıl bir eleştiri ve direniş aracı olarak kullandıklarını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Türkiye, Amerika ve Meksika gibi farklı coğrafyalardan sanatçı kadınların çalışmaları analiz edildiğinde, çeşitli etnik köken ve kültürel arka planlara sahip sanatçıların, içinde bulundukları toplumsal ve kültürel yapı içerisindeki öte-kileştirme dinamiklerini farklı odak noktaları üzerinden yorumladıkları görülmektedir. Fotoğraflarında saç, ten rengi, giyim, yeti gibi unsurları yeniden kurgulamakta; gündelik dildeki tahakküm mekanizmalarını, medyadaki kadın temsillerini görünür kılarak mevcut normları altüst etmektedirler. Böylece, fotoğraf bir direniş pratiği olarak işlev görmekte, sanatçı kadınlar tarafından kimlik ve temsil politikalarına dair eleştirel bir alan açmaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Fotoğraf, Feminizm, Kimlik, Kesişimsellik

# Identity and Representation in Contemporary Photography From a Feminist Perspective

**Dr. Eda Çekil Konrat**

İstanbul Okan University Faculty of Art, Design and Architecture Department of Visual Communication Design

**ORCID:** 0000-0002-1082-130X **E-Posta:** eda.cekil@okan.edu.tr

## Abstract

The concept of intersectionality, developed by social theorist Kimberlé Crenshaw in the late 1980s, is a theoretical approach that states that individuals' social identities intersect with each other, leading to unique and intertwined forms of discrimination. This approach, which states that patriarchy cannot be separated from other forms of oppression such as racism, class, heteronormativity, colonialism, etc., was also influential in contemporary art practices after 1960 and was adopted by feminist artists from different ethnic origins and abilities. During this process photography became a powerful means of expression for women artists to criticize identity politics and different forms of domination. They made personal and collective experiences visible through photography, while at the same time questioning the representations of the patriarchal and colonial gaze. This study aims to analyze, from a feminist perspective, how women artists use photography as a means of criticism and resistance in their struggle against patriarchy. When the works of women artists from different geographies such as Turkey, America and Mexico are analyzed, it is seen that artists from various ethnic and cultural backgrounds interpret the dynamics of marginalization within the social structure they are in through different points. They reconstruct elements such as hair, skin color, clothing and ability; they subvert existing norms by making visible the mechanisms of domination in everyday language and representations of women in the media. Thus, photography functions as a practice of resistance and opens up a critical space for women artists to critique the politics of identity and representation.

## Keywords

Photography, Feminism, Identity, Intersectionality

## 1. GİRİŞ

Feminist teorinin sanat alanındaki etkisi 1960'lar sonrası sanatında kendini göstermeye başlamıştır. Önceki yıllarda da kadın deneyimine ya da kadın mücadelesine odaklanan sanatçı kadınların varlığı söz konusu olsa da adı konmuş bir feminist yaklaşımdan bahsedilemez. Ancak, 1960'lı yıllarda tüm dünyadaki özgürlük ve eşitlik talebine paralel olarak, sanat alanında da kadın hareketi etkili olmuş, sanatçı kadınlar kendilerini ve üretimlerini "feminist" olarak tanımlamaya başlamışlardır.

Kadın hareketinde ve feminist sanatta yıllar içinde talepler ve yaklaşımlar çeşitlilik göstermiş, günümüze doğru yaklaştıkça feminizm daha kapsayıcı bir bakış açısı kazanmıştır. Bu çerçevede 1989 yılında Kimberlé Crenshaw'un kaleme aldığı "Irk ve Cinsiyetin Kesişimini Ötekileştirmek" makalesi önemli kaynaklardan biri olmuştur. Bu makalede Crenshaw incelediği hukuk davaları üzerinden siyah kadınların uğradıkları ayrımcılıkların, beyaz kadınların yaşadığı ayrımcılıktan farklılaştığını vurgulamaktadır. Farklı tahakküm hatlarının nasıl iç içe geçtiğini açıklayabilmek için trafikteki dörtyol ya da kavşak metaforunu kullanmaktadır (Kocadost, 2021). Kesişimsellikte yalnızca cinsiyet değil, farklı bir çok odak noktası üzerinden, birbirine geçmiş farklı tahakküm biçimleri olduğu ifade edilmektedir. Bu görüşü ortaya atan ilk kişi Crenshaw olmasa da, bir araştırma alanı üzerinden bu olguyu kavramsallaştıran ilk teorisyen olduğu söylenebilir. Zira 19. yüzyıl sonrasında ve özellikle 1970'li yıllarda bell hooks gibi teorisyenler siyah kadınların deneyimleri üzerinden yaşadıkları ayrımcılıkları açığa çıkaran çalışmalar yapmışlardır.

Bu çalışma 1980 sonrasında üretilmiş fotoğraf çalışmalarında kesişimsel yaklaşımların izini sürmektedir. Bu çerçevede Türkiye'den Işıl Eğrikavuk, Amerika'dan Lorna Simpson, Carrie Mae Weems, Carolyn Lazard, Jen White-Johnson, Ganalı İskoç Maud Sulter, Yerli Amerikalı Wendy Red Star, İran'dan Amak Mahmoodian ve Meksika'dan Hulleah J. Tsinhnahjinnie'nin eserleri analiz edilecektir. Çalışmada yer alan sanatçılar, farklı ülkelerden, farklı etnik kökenlerden gelmiş ya da farklı yetilerde (hastalık gibi) sanatçılardan seçilmiş, böylelikle kesişimsellik kavramının daha görünür olabileceği bir tartışma alanı yaratılmıştır.

## 2. FEMİNİST TEORİ VE KESİŞİMSELLİK

Feminist teori ilk dönemlerinden günümüze kadar farklı yaklaşımlarla, farklı teorisyenler tarafından geliştirilmiş; bu gelişim süreci çeşitli yöntemlerle dönemlere ayrılarak incelenmiştir. Birinci dalga feminizm olarak adlandırılan dönemde kadınlar siyasi hakları için mücadele etmiş, ikinci dalga feminizm 1960 sonrasında patriyarkanın kavramsallaştırıldığı, kadınların medyadaki kadın temsilleri, toplum içindeki cinsiyet normları, ev içi emek gibi meseleler üzerine düşündüğü bir dönemi ifade etmektedir. 1980 sonlarından itibaren kadınlar

arasındaki farklılıklara odaklanan yaklaşımlar ise üçüncü dalga feminizm olarak ele alınabilir. Farklılıklara odaklanan bu yaklaşım, beraberinde kesişimsellik kavramını da getirmektedir.

Kesişimselcilik düşüncesi, 1960'lardan itibaren ortaya çıkan siyah feminizm çalışmalarından ilham alan almış, 1989 tarihinde Kimberlé Crenshaw'un *Irk ve Cinsiyetin Kesişimini Ötekileştirmek* makalesinde kavramsallaştırılmıştır. Bir hukuk profesörü olan Crenshaw, kesişimsellik kavramını hukuk sistemi üzerinden ele almaktadır. Siyah bir kadının işten çıkarılma sürecinde verdiği mücadeleyi örnek gösteren Crenshaw, kadınların taleplerinin farklı odaklar üzerinden şekillenmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

> Kesişimsel deneyim ırkçılık ve cinsiyetçiliğin toplamından daha büyük olduğundan, kesişimselliği hesaba katmayan herhangi bir analiz Siyah kadınların tabi kılındığı özel biçimleri yeterince ele alamaz. Dolayısıyla, feminist teori ve ırkçılık karşıtı politika söyleminin Siyah kadınların deneyimlerini ve kaygılarını kucaklayabilmesi için, "kadın deneyimi" veya "Siyah deneyimi "ni somut politika taleplerine dönüştürmek için temel olarak kullanılan tüm çerçevenin yeniden düşünülmesi ve yeniden şekillendirilmesi gerekmektedir (Crenshaw, 1989, s.140)

Kesişimsel feminizm, kadınlar arasında cinsel yönelim, sınıf, etnik köken, millet, engellilik, din ve dil gibi farklı kimlikleri kapsayan farklılıkları önemsemekte ve kapsayıcı bir yaklaşım önermektedir. Yalnızca ayrıcalıklı kadınların taleplerinin görünür olmasının, bu ayrıcalıkların uzağındaki kadınların ötekileştirilmesine neden olacağını söylemektedir. Bell hooks'un 1981 tarihli metni *Ben bir kadın değil miyim: Siyah Kadın ve Feminizm,* siyah kadınların hem beyaz feminist hareket hem de siyah erkek egemen siyasal mücadele içindeki dışlanmış konumunu ele aldığı temel bir metindir (hooks, 1981). Her ne kadar kesişimsellik terimi 1989 yılında Kimberlé Crenshaw tarafından kavramsallaştırılmış olsa da, hooks'un bu metni kesişimselliğin erken ve güçlü bir örneğidir. Hooks, ırk, sınıf ve cinsiyetin birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini, siyah kadınların bu üç odağın kesişiminde biricik bir konumda olduklarını savunmaktadır. Patricia Hill Collins, 2004 yılında Amerika'daki toplumsal cinsiyet politikalarını ve siyahların medyadaki temsillerini analiz ettiği çalışmasında ise, medyadanın cinsiyetçi olduğu kadar, ırkçı da olduğunu söylemektedir. Collins'e göre siyah kadınlar 2004 yılında bile medyada medeniyetten uzak olarak temsil edilmektedir (Collins, 2004, s.27).

Kesişimsellik yalnızca etnik köken, milliyet, ırk üzerinden değil, aynı zamanda yeti üzerinden de tartışılmaktadır. Burada, engelli ya da hasta kadınların, sağlıklı kadınlardan farklı bir ayrımcılığa maruz kaldıkları söylenmektedir. Örneğin, feminist yazındaki son örnekler kadınların ağrısının acil servis ve kliniklerde doktorlar, uzmanlar, sigorta şirketleri, aileler, eşler, arkadaşlar tarafından erkeklerinki kadar ciddiye alınmadığını vurgulamaktadır (Hedva, 2015). Feminist yazar ve sanatçı Johanna Hedva, hasta kadının bu

anlamdaki deneyimine bir de kadının ırkını dahil eder ve yaşanan ayrımcılığı çok daha geniş bir perspektifle tartışmanın yollarını ortaya koymuş olur (Hedva, 2015).

## 3. SANATÇI KADINLARIN ÜRETİMLERİNDE KİMLİK VE TEMSİL

1980 sonrası sanatçı kadınların üretimlerine bakıldığında, farklı coğrafyalardan, etnik kökenlerden, farklı yetilerde birçok kadının farklı tahakküm biçimleri üzerinden üretim pratiklerini şekillendirdikleri söylenebilir. Örneğin, Türkiye'den Işıl Eğrikavuk'un *But You Don't* (Görsel 1) isimli çalışması kimlik konusunu gündelik dil üzerinden sorgulayan çalışmalardan biridir. Bu çalışmada sanatçı kendisini bir göl içinde, saçları ıslak, elinde *But You Don't Look Turkish* yazısını tutarken fotoğraflamıştır. Burada, görünümün temsildeki yanıltıcı etkisi, dildeki kalıplarla ele alınır. Sanatçının Almanya'da yaşadığı dönemde sıklıkla karşısına çıkan bu yorum, Türk kadının neye benzediği konusunu tartışmaya açmaktadır. Sarışın olmak, beyaz tenli olmak ya da esmer ve siyah saçlı olmak, belirli bir millete ait bir özellik olabilir mi? Sanatçı bu çalışmasıyla ilgili şunları söyler:

> Almanya'da yaşamaya başladıktan sonra 'Ama sen Türk'e benzemiyorsun' yorumunu sık sık duymaya başladım. Bir Türk neye benzer? Bir Türk kadını nasıl görünmelidir? İnsanların akrabalıkları, pasaportları ve milliyetleri üzerinden başkalarına atfettikleri klişeler nelerdir? *But You Don't* bu yorumu sahiplerine geri yansıtmak istediğim bir fotoğraf çalışması (Eğrikavuk, ____).




Görsel 1: Işıl Eğrikavuk, But You Don't, 2018

Işıl Eğrikavuk'un çalışmasındaki yaklaşıma benzer olarak, İngiltere'de yaşayan İranlı fotoğraf sanatçısı Amak Mahmoodian'ın *Shenasnameh* (Görsel 2) isimli fotoğraf kitabı da doğduğu yerden farklı bir kültür ve toplumsal yapı içinde yaşayan sanatçı bir kadının kimlik ve temsil üzerine olan sorgulamalarını içermektedir. Shenasnameh, İran'daki kimlik belgesinin adıdır. Sanatçı, kendisinin ve annesininki başta olmak üzere, çevresindeki kadınların kimlik kartı için çekilmiş, ancak standartlara uymadığı için kabul görmemiş fotoğraflarını toplamıştır. Kitapta, bu fotoğraflara kadınların parmak izleri ve kimlik belgelerinden detaylar eşlik etmektedir. Fotoğraflarda kadınların yalnızca yüzü görünse de her kadın, aynı parmak izinde olduğu gibi, bakışları ve yüz ifadeleriyle birbirlerinden farklılaşmaktadır. Bu farklılaşma, kadınları tek bir prototipe uydurmaya çalışan iktidar mekanizmalarının altını çizmektedir.

> Oldukça gençken, "ben kimim?" sorusu sürekli aklımdaydı. Sosyal kimlik, çevremize bağlı olarak benimsediğimiz bir şeydir, toplumda kabul görmek için buna rıza gösteririz. İran'da kamusal ve özel kimlik arasında keskin bir tezat vardır. İngiltere'ye taşındığımda, bir Fars kadını olarak üçüncü bir kimlikle karşı karşıya kaldım. Bu, "ben" ve "ben kimim" etrafında daha fazla soru ortaya çıkarıyor (Mahmoodian, 2018).

Mahmoodian'ın farklılıklara odaklanan çalışması, sanatçının doğduğu ve yaşadığı coğrafyalardaki farklı kimliklerini de tartışmaya katmaktadır. Resmi bir belge üzerinden, kadınların kimlik ikilemine odaklanan bu çalışma, sanatçının farklı kimlikler ve temsil biçimleri üzerine düşüncelerinin bir yansıması gibidir.

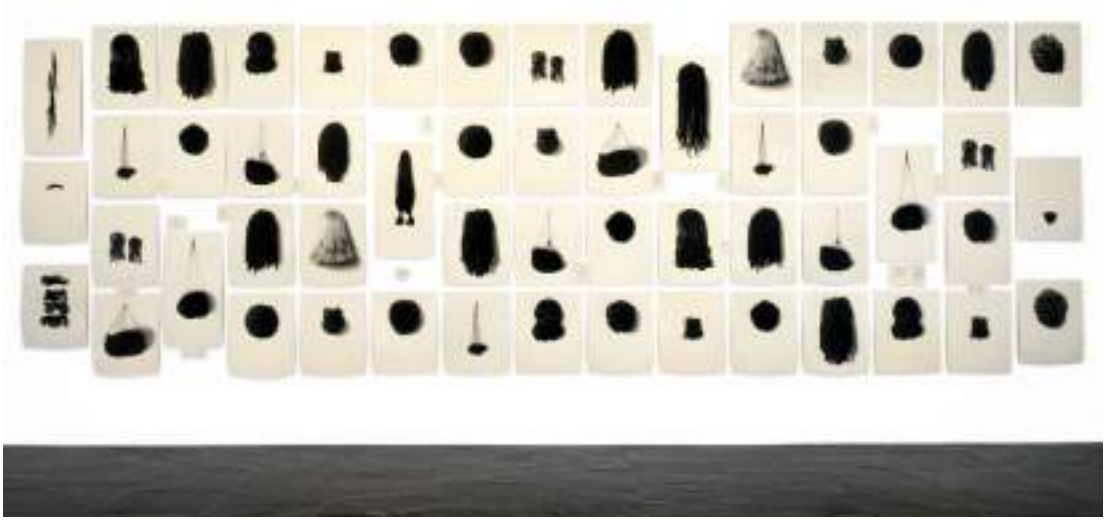


Görsel 2: Amak Mahmoodian, Shenasnameh, 2007-2010

Lorna Simpson'a ait *Stereo Styles* (Görsel 3) ve *Wigs* (Görsel 4) isimli çalışmaları ise, bu kez Mahmoodian'ın çalışmalarında görünmeyeni, kadınların saçlarını odağına almaktadır. *Streo Style* isimli on fotoğraftan ve bu fotoğraflara eşlik eden metinlerden oluşan seride, sanatçıyı beyaz bir elbiseyle, arkası dönük bir şekilde görürüz. Fotoğraflarda farklılaşan tek şey, sanatçının saç modelidir. Fotoğrafların arasında ise, saçlara atfedilen özellikler (dağınık, hassas, erkeksi), gündelik dilden alıntılarla yer alır. *Wigs* isimli seride ise, farklı renklerde ve modellerde peruk fotoğrafları görürüz. 1990'lı yıllardan itibaren kavramsal fotoğraf alanında üretimlerini gerçekleştiren ve çoğunlukla siyah kadınların deneyimlerine odaklanan Lorna Simpson, bu iki fotoğraf serisinde de siyah kadınların bedenleri üzerinden kurgulanan alışılagelmiş kalıpları yerle bir etmeyi hedeflemektedir.

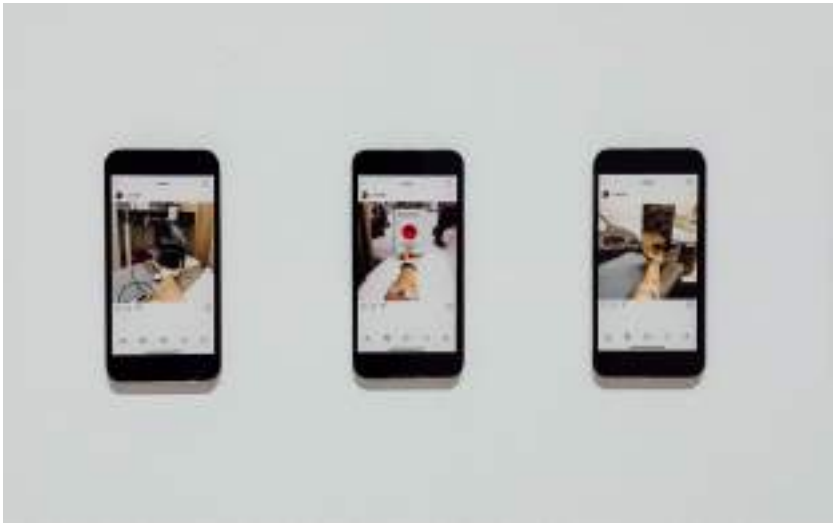


Görsel 3: Lorna Simpson, Stereo Styles, 1988



Görsel 4: Lorna Simpson, Wigs II, 1994

Yukarıdaki örnekler, sanatçı kadınların kimlik ve temsil konusunu etnik köken üzerinden; görünüm, ten rengi, saç gibi fiziksel özellikler aracılığıyla ele aldığı çalışmalarını göstermektedir. Kesişimsel feminizm, farklı tahakküm biçimlerini ortaya koyarken, yalnızca bu odakları değil, aynı zamanda engellilik ya da hastalık gibi farklı odakları da dikkate almaktadır. Carolyn Lazard'ın *In Sickness and Study* (Görsel 5) isimli çalışması bu çerçevede önemli örneklerden biridir. Lazard bu çalışmasında hastalık deneyimine odaklanarak, hastalığa kişisel bir deneyim olarak değil, toplumsal ve kültürel bir çerçeveden bakmaktadır. Çalışmada sanatçının kronik hastalığı nedeniyle aldığı serumlar sırasında çekilmiş fotoğrafları görülmektedir. Her bir fotoğrafta serum takılı elinde bir kitap görülmektedir. Hasta olanlara atfedilen "işe yaramama" ya da "verimsizlik" kalıplarına inat, hastalıkla yaşamayı ya da hiçbir şey yapmamayı kutsamaktadır. Burada, sağlıklı kadınlarla hasta kadınların günlük ritüelleri üzerinden bir karşılaştırma bulunmaktadır.



Görsel 5: Carolyn Lazard, In Sickness and Study, 2015

Amerikalı sanatçı Jen White-Johnson ve eşi Kevin Johnson Jr.'ın ortaklaşa ürettikleri *Knox Roxs: The Zine* (Görsel 6) isimli sanatçı kitabında ise, alışılagelmiş ebeveynlik deneyiminin tersine, kronik hastalığa sahip bir çocuk sahibi olmanın farklılıklarına odaklanılmaktadır. Burada, feminizmin temel konularından biri olan annelik ve kadınlara yüklenen sorumluluklar ya da rollerin, "farklı" bir çocuğa sahip olunduğunda nasıl bir deneyime dönüştüğü ortaya konmaktadır. Kitapta Jen White-Johnson'ın çektiği fotoğraflara, Kevin Johnson Jr.'ın metinleri eşlik etmektedir.



Görsel 6: Jen White-Johnson & Kevin Johnson Jr., Knox Roxs: The Zine, 2018

Gündelik hayattaki söylemler ya da deneyimler üzerinden şekillenen çalışmalar dışında, birçok sanatçı kadının siyah kadınların görsel alanlardaki temsilleri üzerine düşündüğü söylenebilir. Örneğin, Maud Sulter'in 1989 tarihli *Zabat* Serisi'nde (Görsel 7) siyah kadınların fotoğraf tarihindeki temsilleri tartışmaya açılmaktadır. Seride dokuz tane kadın portresi görülmektedir. Her biri yaratıcı alanlardaki kadınlardan oluşan bu serideki portreler Yunan Mitolojisi'ndeki ilham perileri olarak gösterilmektedir. Sanatçı üretim pratiğini şu şekilde özetlemektedir:

> Kaybolanlara dair tüm bu kavram, çalışmalarım boyunca devam eden bir şey. Özellikle siyah kadınların deneyimlerinin ve siyah kadınların kültüre katkılarının sıklıkla silinmesi ve marjinalleştirilmesi bakımından yokluk ve varlıkla çok ilgileniyorum. [Bir birey olarak ve tabii ki siyah bir kadın sanatçı olarak siyah kadınları yeniden kadrajın merkezine yerleştirmek benim için önemli - hem kelimenin tam anlamıyla fotoğrafik imgenin içinde, hem de çalışmalarımızın faaliyet gösterdiği kültürel kurumlarda yazılı olarak (Aktaran: James, 2022).



Görsel 7: Maud Sulter, Zabat Serisi, 1989

Carrie Mae Weems'in *Not Manet's Type* (Görsel 8) isimli çalışması da Maud Sulter'in çalışmasına benzer bir yaklaşım içermekte, ancak bu kez perspektifini sadece fotoğraf alanına değil, genel olarak sanat alanındaki temsillere yöneltmektedir. Beş adet fotoğraf ve metinden oluşan bu fotoğraf serisinde, sanatçının yatak odasında, aynadaki yansımasını fotoğrafladığı görülmektedir. Her bir fotoğrafın altında yazan metinler "Monet'nin tipi olmadığım açıktı, kadınlarla arası iyi olan Picasso beni sadece kullandı ve Duchamp beni hiç düşünmedi bile." yazısıyla başlamakta, "Diego dünyanın zirvesine iskeleleri çıkarırken yatağından durmadan - güzelce - resim yapan Frida'dan bir ipucu aldım." cümlesiyle bitmektedir. Burada, sanat tarihindeki sanatçı erkeklerin eserlerindeki kadın temsillerine ironik bir dille eleştirel bir yaklaşım geliştirilmiştir.



Görsel 8: Carrie Mae Weems, Not Manet's Type, 1997

Amerikalı sanatçı Wendy Red Star'ın *Indian Summer; Four Seasons* Serisi (Görsel 9) ise Tarih Müzesi gibi müzelerde ya da kurumlarda yerli kadınların temsillerini ele almaktadır. Sanatçının kendini yapay bir manzara içinde fotoğrafladığı çalışmada, plastiklerden ve kartonlardan yapılmış renkli bir manzarada sanatçı, yerlilerle özdeşleşen kıyafetler giymiş olarak görülmektedir. Kesişimsel bir perspektifle bakıldığında, bu çalışma hem

kadın olmanın hem de farklı bir kültürel mirasa sahip olmanın farklı ayrımcılıklara neden olduğunu vurgulamaktadır.



Görsel 9: Wendy Red Star, Indian Summer, Four Seasons Series (Dört Mevsim Serisi), 2006

Son olarak, Hulleah J. Tsinhnahjinnie'nin *Vanna Brown, Azteca Style* (Görsel 10) isimli çalışması medyada farklı etnik kökenden kadınların görünürlüklerini ele almaktadır. Aztek dans kıyafetleri giymiş bir kadının televizyon çerçevesi içindeki fotoğrafından oluşan bu foto-kolaj, medyada yer almayan ya da alamayan kadınların ekrandaki eksikliğini gidermektedir. Hulleah J. Tsinhnahjinnie'nin tüm üretimlerine bakıldığında, yalnızca kadınların ekrandaki eksikliğine değil, aynı zamanda kamera arkasındaki eksikliğine de vurgu yaptığı görülmektedir. Sanatçı, kadınların imge üretiminde açtığı yeni ve kapsayıcı bakış açılarını şu sözlerle ifade etmektedir: *"Artık kamera dışarıdan bakan bir yabancı tarafından tutulmuyor, kamera tanıdık dünyaları açan kahverengi ellerle tutuluyor. Kendimizi insanlaştıran bir gözle belgeliyoruz, kolaylıkla yeni vizyonlar yaratıyoruz ve kamerayı çevirip sizi nasıl gördüğümüzü gösterebiliyoruz (Aktaran: Passalacqua, 2003)."*



Görsel 10: Hulleah J. Tsinhnahjinnie, Vanna Brown, Azteca Style, 1990

**4. SONUÇ**

Farklı etnik kökenden, coğrafyalardan gelen ve farklı yetilerde olan dokuz sanatçı kadının fotoğraf odaklı üretimleri analiz edildiğinde, özellikle 1980 sonrasındaki üretimlerde kesişimsel bir yaklaşımla karşılaşılmaktadır. Bu yaklaşım, feminist teorinin de zaman içerisinde geçirdiği değişimlerden ve gelişmelerden etkilenerek farklılıklara odaklanan, toplumsal ve kültürel olarak norm sayılan kabulleri ters yüz eden, kapsayıcı ve öznel bir nitelik taşımaktadır.

Sanatçıların patriyarka ile mücadelesinin yalnızca cinsiyet normları üzerinden değil, aynı zamanda farklı tahakküm odakları üzerinden gerçekleştiği üretimlerde, gündelik dil, sanat tarihinde ve medyadaki kadın temsilleri, kadın bedeni üzerindeki baskılar birer başlık olarak kendini göstermektedir. Örneğin, Işıl Eğrikavuk beden üzerinden yapılan ayrımcılığın gündelik dildeki izlerini takip ederken, Amak Mahmoodian resmî kurumlar aracılığıyla tektipleştirilen kadınların farklılıklarına odaklanmaktadır. Benzer bir şekilde, Lorna Simpson ise yine beden üzerindeki ayrımcı politikaları siyah kadınların saçları üzerinden kurgulamaktadır.

Bedeni, yalnızca cinsiyet ya da ırk gibi odaklarla değil, aynı zamanda yetiler üzerinden de ele alan yaklaşımlara ise Carolyn Lazard'ın ve Jen White-Johnson ve Kevin Johnson Jr.'ın çalışmaları örnek gösterilebilir. Bu çalışmalarda yalnızca kadın olmanın ya da anne olmanın değil, hasta bir kadın olmanın ya da hasta bir çocuğun annesi olmanın da farklı bir ayrımcılığa neden olabileceği ortaya çıkmaktadır.

Maud Sulter, Carrie Mae Weems, Wendy Red Star ve Hulleah J. Tsinhnahjinnie'nin üretimlerinde, gündelik yaşamdaki deneyimden ziyade, kitle iletişim araçlarında ve sanat tarihinde kadın temsilleri üzerinde durulmaktadır. Beyaz, orta sınıf bir kadınla beyaz olmayan bir kadının televizyondaki ya da sanat tarihindeki temsilleri de farklılık göstermektedir. Özellikle Hulleah J. Tsinhnahjinnie'nin çalışmasındaki vurguya bakıldığında, kadınların nasıl temsil edildikleri kadar, hiç temsil edilmiyor olmaları da büyük bir tartışma konusudur.

Özetle, sanatçı kadınların 1980 sonrası üretimlerinde patriyarkayla verilen mücadelenin tek bir koldan değil, çeşitli odak noktalarından verildiği görülmektedir. Aynı zamanda sanatçıların büyük çoğunluğunun ürettikleri fotoğraflarda kendi bedenlerini kullanmaları ve kendi kültürel miraslarından ya da hastalık deneyimlerinden esinlenmeleri, sanatçı kadınların kimlik ve temsil konusunu kendi öznel deneyimleri üzerinden ele aldığını göstermektedir.

**KAYNAKÇA**

Collins, P. H. (2004). Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and The New Racism. New York ve London: Routledge

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. *University of Chicago Legal Forum*, *1989* (1), 139- 167.

Eğrikavuk, I. (____). https://www.isilegrikavuk.work/butyoudont

Hedva, J. (2015). Hasta Kadın Teorisi. (Çev. Pelin Çakır) https://www.5harfliler.com/hasta-kadin-teorisi/

Hooks, B. (1981). Ain't I A Woman: Black Women and Feminism, Pluto Press.

James, B. (2022). Rendering the Invisible Visible: Maud Sulter's Zabat. https://www.hasta-standrews.com/features/2022/2/13/rendering-the-invisible-visible-maud-sulters-zabat

Kocadost, B. (2021). Kesişimsellik. https://feministbellek.org/kesisimsellik/

Mahmoodian, A. (2018). https://photomonitor.co.uk/interview/shenasnameh/

Passalacqua, V. (2003). Hulleah J. Tsinhnahjinnie. Path Breakers (Ed. Lucy Lippard). Indianapolis and Seattle: Eiteljorg Museum and University of Washington Press.

**GÖRSEL KAYNAKÇA**

Görsel 1: https://www.isilegrikavuk.work/butyoudont

Görsel 2: https://amakmahmoodian.com/Shenasnameh

Görsel 3: https://www.mudam.com/collection/lorna-simpson

Görsel 4: https://lsimpsonstudio.com/felt-newsprint-works/wigs-1994-2006

Görsel 5: https://walkerart.org/magazine/carolyn-lazard-in-sickness-and-study/

Görsel 6: https://jenwhitejohnson.com/KnoxRoxs-The-Photo-Zine

Görsel 7: https://www.hasta-standrews.com/features/2022/2/13/rendering-the-invisible-visible-maud-sulters-zabat

Görsel 8: https://www.carriemaeweems.net/not-manets-type

Görsel 9: https://www.wendyredstar.com/four-seasons

Görsel 10: https://www.moma.org/audio/playlist/298/4189

# Godot'yu Yas Tutarken Beklemek: Absürd Tiyatroda Ölüm ve Kayıp Algısı

**Mizgin Ayhan**
Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tiyatro Yüksek Lisans Programı
**ORCID:** 0009-0001-3258-7059 **E-Posta:** mizginayhan70@gmail.com

## Özet

Absürd tiyatro, bireyin varoluşsal yalnızlığını, belirsizlikle kuşatılmış gerçekliğini ve zaman algısını sorgulayan bir dramatik anlayışa sahiptir. Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken adlı eseri, insanın anlam arayışındaki çıkmazlarını, varoluşsal kaygılarını ve bekleyişin yarattığı boşluğu merkezine alarak ölüm ve kayıp temalarını işler. Bu çalışmada, eserde ölüm ve kayıp temalarının nasıl yapılandırıldığı, metnin dramatik yapısıyla ilişkisi ve karakterlerin bu kavramlarla kurduğu bağın incelenmesi hedeflenmektedir.

Godot'yu Beklerken, Vladimir ve Estragon'un bilinmeyen bir figürü (Godot) beklerken zamanın döngüsel biçimde askıya alındığı, varoluşun ise sürekli ertelendiği bir atmosfer yaratmaktadır. Bu bekleyişin yalnızca fiziksel bir özneye duyulan gereksinim değil, anlam yitimi ve varoluşsal boşluk bağlamında değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Eserde ölüm, yalnızca fiziksel bir son değil, aynı zamanda varoluşsal tükeniş ve anlamsızlıkla özdeşleşen bir kayıp olarak ele alınmaktadır. Karakterlerin ölümle ilişkisi, somut bir yok oluş korkusundan ziyade, sürekli ertelenen ve belirsizlikle şekillenen bir tükeniş hâli olarak kurgulanmaktadır.

Bu çalışmada, Godot'yu Beklerken'in absürd tiyatro ekseninde ölüm ve kayıp kavramlarını nasıl dönüştürdüğü, bu temaların modern bireyin varoluşsal sorgulamalarıyla nasıl örtüştüğü ve belirsizliğin tiyatral bir araç olarak nasıl kullanıldığı analiz edilmesi amaçlanmaktadır. Bununla beraber, Beckett'in metninin absürd tiyatro içindeki konumu ve ölüm ile kayıp temalarının sahnede nasıl yeniden üretildiği incelenmesi hedeflenmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Samuel Beckett, Ölüm, Yas, Tiyatro, Godot'u Beklerken

# Mourning While Waiting For Godot: The Perception of Death and Loss in Absurd Theatre

**Mizgin Ayhan**

Haliç University Institute of Graduate Education Department of Theatre

**ORCID:** 0009-0001-3258-7059 **E-Posta:** mizginayhan70@gmail.com

## Abstract

Theatre of the Absurd adopts a dramatic approach that questions the individual's existential solitude, reality shrouded in uncertainty, and perception of time. Samuel Beckett's Waiting for Godot explores the dilemmas of meaning-seeking, existential anxieties, and the void created by waiting, centering on the themes of death and loss. This study aims to examine how these themes are structured in the play and how the characters interact with the notions of death and loss.

Waiting for Godot creates an atmosphere in which time is cyclically suspended, and existence is perpetually deferred as Vladimir and Estragon wait for an unknown figure (Godot). This waiting is not merely a longing for a tangible entity but should be interpreted within the framework of meaninglessness and existential emptiness. In the play, death is not only a physical ending but also a form of existential exhaustion and a loss associated with meaninglessness. The characters' relationship with death is defined by a state of depletion, in which the end is perpetually postponed, and existence is marked by indefinite anticipation.

This study seeks to analyze how Waiting for Godot transforms the concepts of death and loss within the framework of the Theatre of the Absurd and how uncertainty functions as a theatrical device. Additionally, the positioning of Beckett's text within the broader context of absurd theatre and the ways in which these themes are theatrically reconstructed will also be examined.

## Keywords

Samuel Beckett, Death, Mourning, Theatre, Waiting for Godot

## GİRİŞ:

20.yüzyılın ortasında yaşanan büyük savaşların ardından insanlık, sadece fiziksel yıkımla değil, aynı zamanda anlam arayışında derin bir bunalıma girmiştir. Bu dönemde bireylerin dünyaya ve kendine dair oluşturduğu anlatılar geçerliliğini yitirmiş, geleneksel açıklamalar artık yeterli olmamıştır. Bu zemin üzerinde ortaya çıkan absürd tiyatro, bireyin varoluşsal boşluk, umutsuzluk ve anlamsızlık deneyimlerini sahneye taşıyan özgün bir anlatı biçimi olarak ortaya çıkmıştır.

Absürd tiyatroda, anlatı, mantık ve sebep-sonuç ilişkisi gibi geleneksel yapılar çözülürken; zaman, mekân ve dil gibi temel tiyatro unsurları ise yeniden biçimlendirilmiştir. Bu yaklaşımın en belirgin örnekleri, özellikle bazı önemli tiyatro eserlerinde görülür. Bu eserlerdeki karakterler, zaman içinde donmuş, geçmiş ile şimdiki zaman arasında sıkışmış ve hareketten yoksun figürler olarak tasvir edilir. Bu karakterler, bireysel duygusal durumlardan öte, çağdaş bireyin ortak varoluşsal çıkmazlarını temsil eder.

Godot'yu Beklerken absürd tiyatro oyununda, sahnede iki karakterin hiç bitmeyen bekleyişi, yalnızca bir kişinin yokluğuna duyulan özlem olarak değil; anlamını yitirmiş bir dünyanın içinde yön bulma çabası olarak da görülebilir. Beklenen kişinin hiç gelmemesi, bireysel bir kaybın ötesinde, tüm varoluşun anlamsızlaştığı bir boşluğa işaret eder. Başka bir oyunda ise (Krapp's Last Tape) geçmişe yapılan geri dönüşler, zamanın geri alınamaz doğasıyla yüzleşmenin yarattığı derin bir içsel yas hâlini görünür kılar. Bu bağlamda yas, sadece duygusal bir durum değil; sessizlik, tekrar ve hareketsizlik gibi sahne öğeleriyle kurulan özgün bir anlatım biçimine dönüşür.

Bu çalışma, bu tür metinler aracılığıyla absürd tiyatronun ölüm ve kayıp temalarını nasıl işlediğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Metinler yalnızca içerikleriyle değil, sahneleme biçimleri ve yapısal özellikleriyle birlikte ele alınmıştır. Karakterlerin söyledikleri kadar, söyleyemedikleri; sessizlikleri, kımıldamaz oluşları ve zamanın döngüsel yapısı da analiz sürecine dâhil edilmiştir. Böylece ölüm ve yas temaları sadece konu olarak değil, sahnedeki biçimsel tercihlerin de bir parçası olarak değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada yas, belirli bir kaybın ardından gelen geçici bir duygulanım değil; zamanın akışını sekteye uğratan, varoluşu sürekli erteleyen ve belleği dağınık hâle getiren uzun süreli bir deneyim olarak ele alınmaktadır. Absürd tiyatroda bu durum, sadece geleneksel dramatik yapının çözülmesiyle değil, aynı zamanda bireyin içsel boşluğunun sahneye taşınmasıyla görünür hâle gelir. Bu bağlamda çalışma, yası yalnızca bir tema olarak değil; sahne yapısını etkileyen, biçimsel olarak yansıyan bir unsur olarak da değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Sonuç olarak, yas tiyatroda sadece bir kaybın ardından gelen duygusal tepki değil; derin bir varoluşsal sarsıntı ve anlam kaybının sahnedeki ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır.

**AMAÇ:**

Bu çalışmanın hedefi, absürd dramaturji çerçevesinde ölüm, yas ve varoluşa dair kayıpların tiyatroda nasıl ele alındığını incelemek; özellikle Samuel Beckett'in eserleri üzerinden bu temaların sahne üzerinde nasıl şekillendiğini ve seyirciyle kurulan etkileşimi düşünsel olarak değerlendirmektir. Beckett'in karakterlerinde ortaya çıkan varoluşsal boşluk, anlamın erimesi ve bitmek bilmeyen bekleyiş, yalnızca metin içeriğinde değil, tiyatronun görsel ve yapısal unsurlarında da kendisini göstermektedir.

Çalışmada, yasın Beckett tiyatrosunda nasıl bir performansa dönüştüğü ve ölümün sahnede yalnızca temsil edilmekle kalmayıp, izleyici tarafından deneyimlenen somut bir olgu haline nasıl geldiği araştırılmaktadır. Tiyatro ile seyirci arasındaki ilişkinin, kayıp, belirsizlik ve bekleyiş ekseninde yeniden ele alınması amaçlanmaktadır. Absürd tiyatronun biçimsel özellikleri ve Beckett'in özgün sahne dili aracılığıyla ölümle yüzleşme ve yas tutma süreçlerinin sahne üzerinde nasıl anlam kazandığı irdelenmekte; performansın salt bir eylemden çok, bir durum, bir hâl ya da bekleyiş olarak yeniden kavranabileceği savunulmaktadır.

Bu perspektiften bakıldığında, Beckett'in oyunları yalnızca dramatik yapılarıyla değil, aynı zamanda çağdaş performans sanatının ölüm ve yas gibi temel kavramları sahneye taşıma biçimleri açısından da düşünsel ve sanatsal bir zemin sunması bakımından önemli bir örnek teşkil etmektedir.

**YAKLAŞIM VE KAPSAM:**

**Absürd Tiyatroda Yas ve Ölüm: Anlamın Tükenişi ve Bekleyiş**

Absürd tiyatro, modern bireyin yaşadığı içsel sıkışmışlığı merkeze alarak, ölüm ve yası yalnızca biyolojik ya da duygusal bir durum olarak değil; zamanın akışını bozan, anlam üretimini sekteye uğratan bir varoluş deneyimi olarak ele alır. Bu tiyatro anlayışında ölüm, keskin bir son değil; sürekli ertelenen, belirsizliğiyle insanın yaşamını kuşatan bir geçiş alanıdır. Karakterler bu belirsizlikle yüzleşemez; hareketsizleşir, zamanın içinde donup kalır ve yaşamları, ölümün hiç uzaklaşmayan gölgesi altında anlamını yitirir. Bu nedenle yas, geçici bir ruh hâlinden çok, varlığın sürekliliğine yerleşmiş bir hâl alır.

Sahnedeki bu eylemsizlik, karakterlerin belirsizlik karşısındaki tutumlarıyla birleştiğinde, yas deneyimi yalnızca tematik değil, biçimsel bir anlatı olarak da görünür hâle gelir. Bekleyiş, burada pasif bir zaman geçirme değil; karakterin varoluşuna sinmiş bir durumu temsil eder. Ölüm fiziksel olarak gerçekleşmese bile, onun etkisi tüm sahneyi kaplar. Bu yoğun atmosfer içinde gelişen duygusal süreç, klasik yas modellerindeki belli aşamaları takip etmez; aksine sonu gelmeyen bir döngüye dönüşür. Karakterlerin fiziksel olarak yerinde sayması, duygusal olarak da kayıplarıyla yüzleşemediklerini gösterir.

Absürd tiyatronun karakteristik özelliklerinden biri olan döngüsel yapı, bu yas hâlini daha da pekiştirir. Zaman doğrusal bir biçimde akmaz; dairesel bir tekrar içinde olaylar, sözler ve hareketler yinelenir. Bu

yapısal tekrar, yası deneyimleyen bireyin zihnindeki duraksamayı sahneye taşır. Geçmişe saplanmak, bir anıya takılı kalmak, hem biçimsel hem de tematik düzeyde görünür hâle gelir. Karakterlerin sınırlı fiziksel hareketleri ise, duygusal bir felç hâlini yansıtır ve yasın getirdiği içsel donuklukla örtüşür.

Absürd tiyatroda anlamın yitimi, yasın da geleneksel tanımlarının dışına çıkmasına neden olur. Kayıp, yalnızca fiziksel bir nesnenin ya da kişinin eksikliği olarak değil, düşünsel bir boşluk ve yönsüzlük hâli olarak sahnede yer alır. Bu durum, karakterlerin içe kapanmasına ve giderek yalnızlaşmasına yol açar. Ancak bu yalnızlık bireysel bir duygusal çöküşten çok, yaşanan ortak anlamsızlık krizinin sahne üzerindeki yansımasıdır. Böylece yas, yalnızca kişisel bir deneyim değil, dönemin ruhsal atmosferini de taşıyan, daha geniş bir varoluşsal boşluğu temsil eder.

Absürd tiyatronun sunduğu yas anlatısı, klasik trajedilerdeki gibi belirli bir kayıpla başlayıp zaman içinde sona eren bir süreçten oldukça farklıdır. Bu tiyatroda yas, zamandan bağımsız ve sonu gelmeyen bir deneyim olarak kurgulanır. Kayıp geri döndürülemez olsa da, etkisi sürekli hissedilir; bu durum karakterlerin ne kaybı kabullenmesine ne de onunla barışmasına olanak tanır. Bu nedenle absürd dramaturji, yası biten bir süreç değil; tamamlanamayan, ifade edilemeyen ve sahnede sürekli yeniden yaşanan bir durum olarak ele alır. Beckett'in karakterlerinde görülen suskunluk ve bekleyiş hâli de bu yası hem biçimsel hem de duygusal düzeyde sahnede görünür kılar.

**Beckett'in Sahnesinde Kayıp ve Sessizlik**

Samuel Beckett'in tiyatrosu, bireyin ölümle kurduğu ilişkinin sadece fiziksel yoklukla değil, aynı zamanda varoluşsal bir boşlukla da şekillendiği bir alan sunar. Beckett'in yaşamına eşlik eden savaş deneyimleri, yakın çevresindeki kayıplar ve insanın kırılgan doğasına dair kişisel gözlemleri, onun eserlerinde ölüm ve yas temalarının birer merkez unsuru haline gelmesine neden olmuştur. Yaşamın sürekli çözülemeyen bir bekleyiş olarak sunulduğu bu dünyada, karakterler fiziksel eylemlerden ziyade zihinsel ve duygusal durumlar içinde var olurlar. Bu yönüyle Beckett'in sahne kişileri, yalnızca ölüme yaklaşan bedenleri değil, aynı zamanda kayıpla şekillenen bir bilinci temsil ederler.

Beckett'in tiyatrosunda ölüm, yalnızca bir son değil; yaşamın içinden hiç eksilmeyen, sürekli hissedilen bir eşik olarak karşımıza çıkar. Bu eşiğe yaklaşan karakterler, yasın sadece geçici bir duygu olmadığını; varoluşun içine yerleşmiş, sürekli tekrar eden bir deneyim olduğunu seyirciye hatırlatır. Beckett için yas, kapanan bir yara değil; zamanla birlikte derinleşen, bilincin sınırlarında dolaşan bir varoluş hâlidir.

Bu varoluşsal ağırlığı taşıyabilmek için Beckett'in sahne dili bilinçli bir yalınlıkla kurulmuştur. Sözcüklerin azaldığı, sessizliklerin çoğaldığı bu yapı yalnızca biçimsel bir tercih değil; aynı zamanda kaybın söze dökülemeyen etkisinin bir yansımasıdır. Dil artık iletişim kurmaz, aksine iletişimsizliği açığa çıkarır. Bu kırılma, karakterlerin duraksamaları ve sessizlikleriyle sahnede görünür hâle gelir. Fiziksel hareketsizlikle birleşen bu anlatım, yasın dışa vurulmadan yaşandığı o derin içsel hâli somutlaştırır.

Beckett'in tiyatrosunda bekleyiş, dramatik yapının temel taşlarından biridir. Özellikle Godot'yu Beklerken gibi oyunlarda karakterler, hiçbir zaman gerçekleşmeyen bir geleceği beklerken, yalnızca zamanın geçmesini değil; aynı zamanda anlamın sürekli ertelendiğini de sahnede yaşatırlar. Bu bekleyiş durumu, yas sürecinin inkâr ve pazarlık aşamalarıyla örtüşen bir yapıya sahiptir. Karakterler kayıplarını açıkça dile getirmez, bunun yerine dolaylı ifadeler ve tekrarlayan davranışlarla o boşluğun çevresinde dolanırlar. Beklemek, bu anlamda kaybı kabullenmenin önünde duran bir beklenti hâline gelir. Ancak bu beklenti, onları hareketsizliğe mahkûm eder ve sürekli aynı davranışları tekrar eden bir döngüye hapseder. Böylece Beckett'in karakterleri yalnızca somut bir kaybın değil, yönsüzlüğün, anlam yitimlerinin ve geleceksizlik hissinin yasını da taşır.

Bu çok katmanlı yapı, Beckett'in ölüm ve yas kavramlarını yalnızca birer tema olarak değil; oyunlarının sahne yapısına, ritmine ve estetik biçimine yerleştirerek ele aldığını gösterir. Onun tiyatrosunda ölümle yüzleşme ve yas tutma, çoğu zaman sözcüklerden çok sessizlikle; olaylardan çok zamanın donmuş gibi hissettirdiği anlarla anlatılır. Beckett'in metinlerinde sona yaklaşmak, kesin bir bitiş değil; sürekli ötelenen, tamamlanamayan bir sürece dönüşür. Bu durum, karakterleri kaybın ardından yaşamakla değil; kaybın hiç bitmeyen etkisiyle birlikte var olmak zorunda bırakan bir tiyatro diline işaret eder.

**Beckett'in Sahnesinde Zaman, Mekân ve Yas**

Samuel Beckett'in tiyatrosunda yas, yalnızca duygusal bir tepki değil; kişinin dünyayla ve kendisiyle olan bağlarının askıya alındığı, yönünü ve anlam duygusunu kaybettiği bir varoluş durumu olarak sunulur. Godot'yu Beklerken oyununda karakterlerin sonu gelmeyen bir bekleyiş içinde sıkışıp kalmaları, kaybedilen anlamın yeniden kurulabileceğine dair zayıf bir umuda tutunmalarını yansıtır. Ancak bu bekleyiş, kaybı doğrudan kabullenmek yerine onu bilinç düzeyinde erteleyen bir yapı taşır. Bu yönüyle yas, inkârla örtüşen bir biçimde işler; zaman uzar, karar ertelenir ve kaybın gerçekliği yüzeye çıkmaz.

Beckett'in karakterlerinde görülen eylemsizlik ve bozulmuş zaman algısı, bu erteleme hâlinin sahnedeki izdüşümleri olarak okunabilir. Hareketlerin kesintili, yönsüz ve amaçsız olması; belleğin parçalı işlemesi ve geçmişin sürekli kırılarak hatırlanması, yası yalnızca duygusal değil, zihinsel ve bedensel düzeyde de görünür kılar. Bu çarpık zaman ve mekân içinde birey yalnızca geçmişini değil, kendilik duygusunu da yavaş yavaş kaybeder. Bu durum, sahnede kimliğin netliğini yitirdiği, dağılmaya başladığı bir deneyim alanı yaratır.

Bu çözülme hâli, Krapp's Last Tape gibi metinlerde daha görünür biçimde karşımıza çıkar. Geçmişin ses kayıtlarıyla tekrar edilmesi, karakterin kendi kaybıyla doğrudan yüzleşmesini zorunlu kılar. Bu durumda hatırlamak, yalnızca geçmişi yeniden canlandırmak değil; aynı zamanda o geçmişin artık geri alınamaz olduğunu fark etme sürecidir. Anılar tekrar çağrıldıkça, yalnızca yaşananlar değil, onların geri dönülemezliği de sahnede açığa çıkar. Bu nedenle Beckett'in tiyatrosunda yas, sadece geçmişte kalan bir deneyim değil; bugünü etkileyen, bireyin kendilik algısını sürekli olarak yeniden şekillendiren bir süreçtir.

Beckett'in ölüm anlayışı da bu bağlamda sadece bir sona işaret etmez. Ölüm, onun karakterleri için çoğu zaman tamamlanmış bir kapanış değil; anlamın kaybolduğu, yön duygusunun silindiği bir eşik olarak görünür. Bu eşik, kişiyi ne sona ulaştırır ne de yeni bir başlangıca taşır; yalnızca aynı noktada tekrar etmeye zorlar. Bu nedenle Beckett'in tiyatrosunda ölüm, bir final anı değil; süregelen bir duraksama, içinde anlam üretilemeyen bir zaman aralığı olarak sahneye yansır.

Beckett'in sahne mekânı tercihleri, yası yalnızca anlatılan bir tema olmaktan çıkarıp sahnede hissedilen bir deneyime dönüştürür. Kurak, soyutlanmış ve işlevini yitirmiş gibi görünen sahne düzenlemeleri, karakterlerin iç dünyasındaki çözülmenin fiziksel karşılığı olarak okunabilir. Bu sadeleştirilmiş, zaman zaman neredeyse boş bırakılmış sahne yapısı, karakterin kendi iç sesiyle baş başa kalmasına zemin hazırlar ve yalnızlığın görünür olmasını sağlar.

Beckett'in seyirciyle kurduğu ilişki de bu atmosferle uyumlu şekilde geleneksel anlatının dışına taşar. Seyirci sadece izleyen konumda kalmaz; sahnede yinelenen bekleyiş, yoğun sessizlik ve hareketsizlik, izleyicide doğrudan bir varoluşsal etki yaratır. Bu sahne düzeni, yalnızca bir anlatıyı aktarmak yerine, seyircinin kendi kayıp deneyimleriyle duygusal bir bağ kurabileceği bir alan sunar. Böylece Beckett'in tiyatrosu, yasın temsil edilmesinden çok, izleyici tarafından doğrudan hissedildiği bir deneyim hâline gelir.

**TARTIŞMA:**

Bu çalışma, Samuel Beckett'in tiyatrosunu yalnızca içerik ya da tema üzerinden değil, aynı zamanda sahnelemenin biçimsel ve görsel yönleri aracılığıyla bir "yas alanı" olarak değerlendirmektedir. Beckett'in karakterleri, geleneksel tiyatrodaki gibi belirli bir amaca yönelen figürler değildir; çoğu zaman kararsız, belirsizlik içinde kalan ve eylemsizlikle tanımlanan bir varoluş içinde dururlar. Bu durum, klasik anlatı yapılarının çözülmesine yol açarken, seyircinin bir olay örgüsünü izlemeye değil; sahnede görünür hâle gelen bir bekleyişin, kaybın ve duraksamanın sahne üzerindeki yansımasına şahitlik etmesini beklemektedir.

Bu çalışmanın temel sorusu, tiyatronun ölüm ve yas gibi geri dönüşü olmayan deneyimlerle nasıl ilişki kurduğu üzerine şekillenmektedir. Beckett'in oyunlarında ölüm, kesin bir sondan ziyade, belirsizliğiyle varlığını sürdüren ve sürekli ertelenen bir geçiş hâli olarak sunulur. Bu yaklaşım, yalnızca bireysel yok oluşa değil, aynı zamanda modern insanın yaşadığı varoluşsal sıkışmışlığa da temas eder. Beckett'in tiyatrosunda amaç, sadece bir anlatı kurmak ya da seyirciyi eğlendirmek değil; onu zihinsel ve duygusal bir yüzleşmenin içine çekmektir. Bu bağlamda yas, temsili bir anlatıdan çok, sahnede zamanla şekillenen, bedensel olarak deneyimlenen bir süreç olarak ele alınmalıdır. Bu bakış açısı, çalışmanın merkezini oluşturan temel düşünsel dayanaklardan biridir.

Öte yandan Beckett'in ölüm ve yas temalarını sahneye taşıma biçimi, çağdaş performans sanatlarında ortaya çıkan yeni anlatım biçimleri için önemli bir zemin oluşturur. Doğrusal olmayan zaman yapıları, tekrar eden eylemler, sessizlik ve boşluk gibi ögeler, Beckett'in sahne diline özgü unsurlardır ve seyirciyle kurulan

ilişkiyi kökten değiştirir. Bu yaklaşım, izleyiciyi sadece izleyen konumdan çıkarıp, sahnede yaşanan kayıp deneyimine doğrudan dahil eder. Böylece tiyatro, yalnızca bir temsile alan açmakla kalmaz; aynı zamanda ortak bir yasın paylaşıldığı, yeniden yaşandığı ve sahnede bedenleştiği bir deneyim alanına dönüşür.

Sonuç olarak Beckett'in tiyatrosu, geleneksel anlatı yapılarından çok, sahnede yaşanan bir varoluş deneyimi kurar. Ölüm ve yas, bu metinlerde yalnızca kurmaca birer tema değil; doğrudan hissedilen, sahnede bedenle karşılık bulan yaşantılar olarak yer alır. Bu bağlamda tiyatro, olayların anlatıldığı bir yer olmaktan çıkar; anlamın çözüldüğü, zamanın dağıldığı ve kayıpların sahnede somut şekilde deneyimlendiği bir alan hâline gelir.

**ÖNERİLER:**

Bu çalışmada ele alınan konular doğrultusunda, özellikle absürd tiyatro bağlamında ölüm, yas ve varoluşsal kayıpların sahnelenişine yönelik yeni araştırma alanları önerilebilir.

**1. Absürd Tiyatronun Tematik Çeşitliliği Üzerine Karşılaştırmalı Analizler:**

Beckett'in eserleri etrafında şekillenen tartışmalar, absürd tiyatronun diğer önemli yazarları — örneğin Eugène Ionesco, Jean Genet ve Harold Pinter — ile karşılaştırmalı olarak ele alınabilir. Bu tür bir yaklaşım, farklı yazarların ölüm ve yas temalarını nasıl işlediğini ortaya koyarken, bu temaların sahnede nasıl biçimsel ve estetik olarak temsil edildiğini inceleme olanağı sunar.

**2. Oyunculuk ve Bedensel İfade Üzerine Çözümlemeler:**

Godot'yu Beklerken gibi metinlerde, karakterlerin yas, bekleyiş ve anlam boşluğuyla kurdukları ilişkinin sahneye nasıl taşındığı, oyunculuk açısından ayrı bir inceleme gerektirir. Oyuncunun bedeni, sesi ve yüz ifadeleri yoluyla bu duygusal yükü izleyiciye aktarma biçimi, performans sanatlarında bedensel anlatımın sınırlarını tartışmak için verimli bir zemin sunar.

**3. Seyirci Deneyimi ve Algı Üzerine Araştırmalar:**

Absürd tiyatroda işlenen yas ve ölüm temalarının seyirci üzerindeki etkileri, sadece metin merkezli değil, alımlama odaklı çalışmalarda da incelenebilir. Seyircinin sahnedeki bekleyiş, boşluk ve kayıp deneyimlerine verdiği tepkiler, duygusal etkilenme düzeyleri ve anlam üretme biçimleri, nitel saha araştırmalarıyla derinleştirilebilir.

**4. Teknoloji Destekli Sahneleme Yöntemleri Üzerine Çalışmalar:**

Işık, ses, mekân düzeni ve dijital araçların kullanımıyla, varoluşsal temaları daha yoğun biçimde hissettiren sahnelemeler geliştirilebilir. Dijital medya ve etkileşimli teknolojilerle izleyiciyle kurulan bağ derinleştirilebilir; bu da yas ve kayıp gibi temaların sahnede daha doğrudan ve duygusal bir biçimde yaşanmasını sağlayabilir.

Bu öneriler, tiyatro araştırmalarına hem kuramsal hem de uygulamaya dönük yeni bakış açıları sunmayı amaçlamaktadır. Ölüm ve yas gibi derin insan deneyimlerinin yalnızca metinsel olarak değil, sahneleniş biçimleri ve seyirciyle kurduğu etkileşim açısından da kapsamlı biçimde ele alınması, ilerideki çalışmalar için çok boyutlu bir düşünsel çerçeve sağlayacaktır.

**SONUÇ:**

Bu çalışma, Samuel Beckett'in tiyatrosunu merkeze alarak, absürd dramaturji bağlamında ölüm, yas ve varoluşsal kayıp temalarını derinlemesine incelemiş; bu temaların performans sanatındaki karşılıklarını kavramsal bir çerçevede değerlendirmiştir. Beckett'in metinlerinde görülen anlam kaybı, varoluşsal boşluk ve sürekli ertelenen bekleyiş hâli, yalnızca bireysel bir ruhsal kriz değil; aynı zamanda modern bireyin çağdaş dünyada yaşadığı ortak çıkmazın bir yansımasıdır. Özellikle Godot'yu Beklerken oyununda öne çıkan bekleyiş durumu, performansı sıradan bir teatral eylem olmaktan çıkararak, mekânı ve zamanı dönüştüren bir bekleme deneyimine dönüştürür. Bu yönüyle sahne, yalnızca bir anlatı alanı değil; aynı zamanda yas, kayıp ve ölümle yüzleşmenin bedenleştiği, duyumsandığı ve birlikte yaşandığı varoluşsal bir zemin hâlini alır.

Beckett'in tiyatrosunda anlamın çözülmesi ve dilin yetersizliği, ölüm ve yas temalarının yalnızca içerik düzeyinde değil, sahne yapısını kuran bilinçli birer tercih olarak kullanıldığını gösterir. Bu yaklaşım, izleyiciyi sahnede olup biteni uzaktan izleyen biri olmaktan çıkarır; onu kaybın tanığı ve bekleyişin içinde yer alan aktif bir katılımcı hâline getirir. Beckett'in metinlerinde esas amaç, ölüm ya da yası anlatmak değil, bu duyguların sahnede nasıl yaşandığını, nasıl duyumsandığını gösterebilmektir. Bu deneyim, izleyicide yalnızca düşünsel bir etki değil; aynı zamanda bedensel ve duygusal bir karşılık uyandırarak, sahnede yaşanan yası ortak bir belleğe dönüştürür.

Sonuç olarak Samuel Beckett'in tiyatrosu, yalnızca absürd tiyatronun estetik bir örneği olarak değil; aynı zamanda çağdaş tiyatronun anlam, kimlik ve duygu sınırlarını zorlayan bir ifade alanı olarak değerlendirilebilir. Beckett'in sahne anlayışı, ölümle yüzleşmenin, kaybı kabullenmenin ve yas sürecinin temsiliyle sınırlı kalmaz; yaşamın kırılgan yapısını, süregelen varoluşsal belirsizlikleri de görünür kılar. Bu yönüyle onun dramaturjisi, günümüz performans sanatlarına hem biçim hem de düşünsel derinlik açısından önemli katkılar sunmayı sürdürmektedir.

**KAYNAKÇA:**

Aydemir, B. (2003). Absürd tiyatro ve yapısal özellikleri. *Sanat Dergisi*, 4, 11–29.

Beckett, S. (2016). *Godot'yu beklerken* (B. Kılınçer, Çev.). Dost Kitabevi.

Dirican, R. (2021). Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* isimli eserinde varoluş-zaman ilişkisi. *KARE*, (12), Kış sayısı.

Esslin, M. (2004). *Absürd tiyatro* (N. Kumcuoğlu, Çev.). Dost Kitabevi. (Orijinal eser 1961'de yayımlanmıştır)

Karaosman, E. (2010). Belleksizliğin belleğinde *Godot'yu Beklerken*. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*.

Kemiksiz, C. (2024). Varoluşçuluk, absürt tiyatro ve *Godot'yu Beklerken* oyununun varoluşçuluk açısından incelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (38).

Şimşek, Ö. Z. (2019). Albert Camus'nun absürd kavramı ışığında insanın yaşam ve ölümde anlam arayışı. *Uluslararası Dil Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 80–90.

Turan, M. S. (2025). Anlamın çöküşü ve kaosun estetiği: Absürt tiyatro ve görsel sanatlarda iğrençlik. *İdil*, 116(1), 124–141.

Türkyılmaz, Ü. (2017). Samuel Beckett'in geleneksel tiyatroya başkaldıran *Oyun Sonu* ve *Godot'yu Beklerken* adlı yapıtları üzerine bir inceleme. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(7), 240–263.

# Sinema Tiyatro İlişkileri Bağlamında Medea'nın Sinema Uyarlamaları

**Nurhayat Yıldırım**

Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0005-3127-8843 **E-Posta:** nurhayatburgaz88@gmail.com

## Özet

Bu çalışmada ünlü yönetmenler Passolini ve Trier'in Medea uyarlaması olan filmleri karşılaştırmalı bir biçimde incelenecektir. Ayrıca, her sinema filminin Medea'nın karakter gelişimi, mekan kullanımı, estetik yaklaşımı ve tematik derinliği üzerindeki etkileri üzerinde durulur. Euripides'in tiyatro eseriyle Pasolini ve Trier'in sinema uyarlamaları, Medea'nın acıları, öfkesi ve intikam arayışını izleyicilere çarpıcı bir şekilde aktararak, hikayenin evrensel ve zaman ötesi boyutunu vurgular. Bu çalışmada da disiplinlerarası bir tiyatro metninin beyaz perdeye uyarlanması iki farklı eserin penceresinden incelenecektir. Böylelikle hem disiplinlerarası bakışla tiyatro ve sinema sanatlarının kesişimi ele alınacağı gibi hem de aynı eseri kendine malzeme olarak seçen iki yönetmenin çalışmaları incelenecektir. Giriş bölümünden sonra birinci bölümde; Euripides ve onun Medea adlı eserine değinilmiştir. İkinci bölümde ise; Medea metninin sinema uyarlamaları detaylı bir biçimde analiz edilmiştir. Üçüncü bölümde ise; söz konusu eserler karşılaştırılmalı bir biçimde incelenmiştir. Sonuç bölümünde ise bulgular ortaya konmuştur.

## Anahtar Kelimeler

Medea, Euripides, Pasolini, Trier, Sinema, Tiyatro

# Cinema Adaptations of Medea in the Context of Cinema-Theatre Relations

**Nurhayat Yıldırım**

Uludağ University Institute of Social Sciences Performing Arts Master's Program

**ORCID:** 0009-0005-3127-8843 **E-Posta:** nurhayatburgaz88@gmail.com

## Abstract

This study will examine the films of famous directors Passolini and Trier, which are adaptations of Medea, in a comparative manner. In addition, the effects of each film on Medea's character development, use of space, aesthetic approach and thematic depth will be emphasized. Euripides' play and the film adaptations of Pasolini and Trier convey Medea's pain, anger and quest for revenge to the audience in a striking way, emphasizing the universal and timeless dimension of the story. In this study, the adaptation of an interdisciplinary theatre text to the silver screen will be examined from the perspective of two different works. In this way, both the intersection of theatre and cinema arts will be addressed with an interdisciplinary perspective and the works of two directors who chose the same work as material will be examined. After the introduction, in the first section; Euripides and his work Medea are mentioned. In the second section; the film adaptations of the Medea text are analyzed in detail. In the third section; the works in question are examined comparatively. The findings are presented in the conclusion section.

## Keywords

Medea, Euripides, Pasolini, Trier, Cinema, Theatre

## GİRİŞ

Medea, dönemin çok ilerisinde bir eserdir. Euripides çağının hayat görüşünü, geleneklerini, politik yaşamını, kadın-erkek ilişkilerini ve genel geçer yargılarını eleştirmiştir. Kalıplaşmış görüş ve inançların karşısında oyunlar yazarak toplumun bakış açısını değiştirmeyi amaçlamıştır. Çağdaşı olan yazarların gelenekçi ve yurtsever kimliklerinin getirmiş olduğu katılıkların aksine Euripides, bir şeyleri sorgulamaktan geri durmamıştır. Kendisinden sonra gelen birçok düşünür tarafından tragedyanın yüksek ve kusursuz ahlak dilini yok ettiği gerekçesiyle eleştirilse de aslında onun çağının avantgardı olduğunu ve tragedya olgusunu bir adım daha öteye taşıdığını söylemek yanlış olmaz. Euripides eserlerinde o döneme dek ele alınmayan bireyin iç dünyasını da ele almıştır. Bu bağlamda da dönemindeki yazarlardan ayrılırken sinemada kendisine kolayca yer bulan bir eser haline gelmiştir. Sinema gibi bir sanatta işaret edilmek istenilen noktalar yönetmenin tercihleriyle yön gösterici olabilir. Medea miti de bu anlamda yönetmenlerin ilgisini çeken bir odak haline gelmiştir. Tema belli olsa da kadının iç dünyasını, dönemi, ilişkileri her yönetmen kendi gözünden, kendi belirlediği estetik kurallar dahilinde bize sunmuştur.

Güncelliğini hala yitirmeyen çalışmanın konusu bu eser, kadın-erkek ilişkisini, manevi sorumlulukları, duygusal bağları kapsamasıyla ve ötekileştirmenin empatisini yaptırmasıyla günümüzde de hitap gücünü korumaktadır. Bu çalışmada Passolini ve Trier'in Medea uyarlamaları incelenecek, Euripides'in Medea adlı tiyatro oyunuyla kesişen, ayrılan noktalar saptanmaya çalışılacak ve böylelikle tiyatro-sinema ilişkileri ortaya konmaya çalışılacaktır.

## AMAÇ

Antik Yunan mitolojisinin en sarsıcı kadın karakterlerinden biri olan Medea efsanesi tiyatrodan edebiyata, resimden sinemaya çeşitli sanat dallarını etkilemiştir. 21. yüzyıla kadar türlü şekillerde ortaya çıkan prenses, gücü ve soğukkanlılığıyla birçok sanat eserine ilham olmuştur.

Bu çalışmada da disiplinler arası bir tiyatro metninin beyaz perdeye uyarlanması iki farklı eserin penceresinden incelenecektir. Böylelikle hem disiplinler arası bakışla tiyatro ve sinema sanatlarının kesişimi ele alınacağı gibi hem de aynı eseri kendine malzeme olarak seçen iki yönetmenin çalışmaları incelenecektir. Elbette tüm bunları derinlemesine açıklamak için öncelikle Euripides ve onun Medea'sı üzerinde durmakta fayda vardır.

## 1. EURİPİDES ve "MEDEA"SI

Euripides ve onun eserlerine geçmeden önce, tragedyanın temel özelliklerini genel hatlarıyla açıklamak faydalı olacaktır. Tarihte tragedyanın ilk tanımı Aristoteles tarafından yapılmıştır. Ancak Euripides'in eserleri incelendiğinde, Aristoteles'in ortaya koyduğu birçok kuralın dışında kaldığı görülür. Örneğin, Euripides konularını Homeros destanlarından almak yerine, Medea'da olduğu gibi, daha az bilinen mitolojik

hikâyeleri tercih etmiştir. Ayrıca, tragedyanın sonunda genellikle bir uzlaşma sağlanırken, Euripides'in eserlerinde finalde umutsuzluk hâkimdir.

Bu nedenle, Euripides'in tragedya anlayışını daha iyi kavrayabilmek için klasik tragedyanın özelliklerine değinmek gereklidir. Klasik tragedya genellikle beş bölümden oluşur; ancak, Euripides buna ek olarak "epilogos" adlı bir bölüm eklemiştir. Bu bölümde, karmaşık hale gelen olaylar "deux ex machina" (makineden çıkan tanrı) yöntemiyle çözümlenir. Açık hava tiyatrolarında sahnelenen bu oyunlarda, bir makara sistemiyle yukarıdan indirilen tanrı, olayları ani ve kesin bir şekilde çözümleyerek bir tür hakemlik yapar veya uzlaştırır. Aristoteles ise bu yöntemi eleştirerek, olayların doğal akışında ve deux ex machina kullanılmadan çözüme ulaşmasının daha uygun olduğunu savunmuştur. Euripides, Medea'da bu yöntemi kullanmamış olsa da diğer eserlerinde sıkça başvurmuştur (Üstün, 2007: 9,10).

Bu bağlamda, Euripides'in tragedya anlayışı, klasik tragedyanın normlarından önemli ölçüde sapmaktadır ve bu sapmalar, onun eserlerinin incelenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Diğer ana bölümler de şu şekilde özetlenebilir;

> "Prologos- Bir oyuncunun gelip, oyun anına kadar olan şeylerle ilgili açıklayıcı ve seyirciyi oyuna hazırlayıcı bir konuşma yaptığı bölümdür.
>
> Parados- Koronun şarkı söyleyerek orkestraya ilk gelişidir.
>
> Epeisodion- İki koro şarkısı arasında kalan konuşmalı bölümdür. Tragedyalarda genellikle üç epeisodion bulunması adet olmuştur.
>
> Stasimon- Koronun yerini aldıktan sonra iki konuşmalı bölüm arasında söylediği şarkılı bölümdür.
>
> Eksodos- Oyunun son bölümüdür." (Üstün, 2007: 9)

Euripides ve onun eserlerine geçmeden önce, Aristoteles'in tragedya için belirlediği temel ilkeleri gözden geçirmek yararlı olacaktır. Aristoteles, üç birlik kuralı olarak bilinen konu, yer ve zaman birliğine büyük önem verir. Bu kurala göre, bir tragedya tek bir olay çevresinde, tek bir mekânda ve güneşin doğuşundan batışına kadar geçen süre içinde gelişmelidir. Ancak, Euripides'in bu kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmadığı görülür.

Aristoteles'in tragedya tanımı, "ahlaki bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklidi" şeklindedir. Euripides'in eserleri ve özellikle bu çalışmanın konusu olan Medea, bu tanımla örtüşmez. Euripides'in kahramanları, özellikle Medea, Aristoteles'in ahlaki tanımına uymayan eylemlerde bulunur. Aristoteles, katharsis (arınma) sürecinin gerçekleşebilmesi için izleyicinin tragedya kahramanıyla duygusal bir bağ kurması gerektiğini savunur ve bu nedenle tragedya kahramanının ahlaken iyi olması gerektiğini düşünür.

Tragedya, olayların gelişimi için bir tetikleyici unsura ihtiyaç duyar. Bu unsur, kahramanın istemeden veya bilmeden gerçekleştirdiği bir hata, yani Aristoteles'in "hamartia" olarak adlandırdığı durum olmalıdır. Ancak Medea'da, bu durumun mevcut olmadığı açıktır; çünkü Medea, eylemlerini bilinçli ve isteyerek gerçekleştirmiştir. Medea'nın eylemleri, İason'un yıkımına sebep olur, ancak bu yıkım, Aristoteles'in

peripetie (baht dönüşü) ve anagnorisis (bilgisizlikten bilgiye geçiş) kavramlarına uygun bir şekilde gelişmez. Euripides'in eserlerinde, bu kavramlar doğrudan yıkımla sonuçlanır.

Klasik tragedyalarda, yıkımdan sonra bir uzlaşma sahnesi bulunur ve bu sahne, devletin istikrarının devam edeceğini vurgulayarak izleyicilere güven verir. Ancak Euripides'in Medea'sında böyle bir uzlaşma mevcut değildir. Euripides'in yaşadığı dönemde, yaklaşan Pers tehlikesi ve salgınlar, insanların geleceğe dair kaygılarını artırmış ve bu durum, yazarın eserlerine de yansımıştır (Üstün, 2007:10).

Euripides, 5. yüzyılın ortalarında gençlik yıllarını geçirirken, din, hukuk ve gelenekler gibi konular eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmaya başlanmıştır. İnsan aklının önemi artmış, düşünceler sorgulanmış ve aklın rolü vurgulanmıştır. Euripides, dönemin ileri gelen düşünürleriyle etkileşimde bulunmuş ve onlardan ders almıştır. O, mitoslara dayanarak konular işlemiş ancak kendi felsefesini ve toplumsal sorunları da işlemiştir. Kadın-erkek, kölelik-soyluluk gibi kavramlara farklı bir yaklaşım sergilemiş ve sınıflı toplum yapısına karşı çıkmıştır. Euripides'in oyunlarında koronun rolü azalmış ve kişileştirme ön plana çıkmıştır. Günlük konuşma diline yakın bir dil kullanmış ve eserleri müzikalite açısından beğeni toplamıştır. Euripides, yarattığı çarpıcı karakterlerle uzun süre varlığını sürdürmüş ve tiyatroya pek çok yenilik getirmiştir. O zamana diğer yazarlarca yapılanın ve doğru bilinenin aksine Euripides, oyunlarında insanı olması gerektiği gibi değil, tüm iyi ve kötü yanlarıyla, olduğu gibi oyun karakteri haline getirmiştir. O, insanı çok iyi anlamış bir yazardır ve bilhassa da kadının oldukça anlaması zor psikolojisine inip oradaki en gizli bilinmezleri ortaya çıkarmayı başarmıştır. Medea gibi kadın karakterler onun eserlerinde önemli bir yere sahiptir.

Euripides, tiyatro alanında çağının ötesinde bir oyun yazarı olarak tanınmıştır ve yarattığı çarpıcı karakterlerle uzun yıllar hatırlanmıştır. Bunlardan biri de Medea'dır. 'Medea' ilginç efsanesiyle Euripides'ten önce ve sonra pek çok sanatçıya ilham olmuştur. Bir sonraki bölümlerde sırasıyla 'Medea Miti' ve devamında 'Medea' oyunu incelenecektir (Üstün, 2007: 11-13).

Medea miti, İason ve Argonotlar mitiyle ilişkilidir. İason, tahtın varisi olarak Pelias'ın karşısına çıktığında, onun böyle bir yolculuktan sağ çıkamayacağını umarak İason'u Altın Postu aramak üzere gönderir. İason, Altın Post'u aramak için yola çıkar ve Kolkhis prensesi Medea'nın yardımıyla zorlu görevleri yerine getirir. Ancak, başarısının karşılığında Aietes, postu verme sözünde durmaz ve Medea ile İason kaçmak zorunda kalır (Yetim, 2019: 39,40). Efsanelerde Kolkhis prensesi Medea'nın Kirke ve Hekate'ye olan yakınlığından dolayı büyücülük özelliği olduğu ifade edilmektedir. Medea'nın büyü gücü ve zekâsı hikâyede önemli bir rol oynar (Güzel, 2017: 15).

İason'un ihaneti üzerine intikam alan Medea, büyü gücüyle Pelias'ın kızlarını etkiler ve babalarını öldürmelerini sağlar. Sonrasında İason ile Korinthos'a sığınırlar. Ancak, burada da sorunlar yaşar ve olaylar trajik bir şekilde sonuçlanır. İason'un Korinthos kralı Kreon'un kızıyla gizlice evlenmesi üzerine Medea önce Prensesi ve babası Kreon'u gönderdiği hediyeler sayesinde zehirler, sonra da çocuklarını öldürerek ejderhaların çektiği bir tanrısal arabayla Atina'ya kaçar.

Medea'nın karakteri ve eylemleri, farklı yorumlara açık olup, bazı araştırmacılar Euripides'in kurgusal bir portre çizdiğini iddia etmektedir. Medea'nın hikâyesi, bir kadının ihanete karşı aldığı intikamı ve yaşadığı trajediyi anlatır, bu da onu unutulmaz kılar (Yetim, 2019: 40-42).

Medea miti bu şekildeyken, olay örgüsü de oldukça paraleldir. Oyunda gösterilmeyen birçok kısım olsa da karşıt durumlar yaratılmaya çalışılmamıştır.

Hem mitte hem de Euripides'in oyununda, Medea'nın kişiliği ve eylemleri merkezi bir rol oynar. Her ikisinde de Medea, güçlü, zeki ve kararlı bir kadın olarak tasvir edilir. Ayrıca, Jason'ın Medea'yı terk etmesi ve onun intikam planları da ortak unsurlardır.

Bununla birlikte, Euripides'in oyunu, mitolojik öyküyü daha derinlemesine ele alır ve Medea'nın davranışlarını daha psikolojik bir bakış açısıyla inceler. Oyunda, Medea'nın öfkesi, hayal kırıklığı ve yalnızlığı daha ayrıntılı işlenir. Ayrıca, Euripides, Medea'nın çocuklarını öldürmesini daha karmaşık bir biçimde sunar ve izleyicileri bu eylemin ahlaki boyutları üzerinde düşünmeye iter.

Sonuç olarak, Medea miti ve Euripides'in oyunu, kadın karakterinin güçlü ve karmaşık doğasını işlemeleri bakımından ortaktır. Ancak, Euripides'in eseri, mitolojik öyküyü daha derinlemesine ve psikolojik bir perspektiften ele alarak evrensel bir trajedi yaratır.

## 2. SİNEMA UYARLAMALARI

### 2.1. Medea (1969) - Pier Paolo Pasolini

Süre: 118dk

Tür: Dram, Fantastik

Yönetmen: Pier Paolo Pasolini

Senarist: Pier Paolo Pasolini

Yapımı: 1969 - Fransa , Almanya , İtalya

Oyuncular: Maria Callas (Medea), Giuseppe Gentile (İason), Massimo Girotti (Creon)

Pasolini'nin yönettiği filmler, politik bir bakış açısıyla bireyi düşünmeye zorlayan ve sisteme karşı direnişi teşvik eden bir dil kullanmaktadır. Mitoloji, dinler, iktidar, cinsellik, ötekileştirme, yabancılaşma, ideoloji, ölüm, sisteme direniş ve insancıl değerler gibi temaları kullanarak, izleyicilerin eleştirel düşünce kazanmasını ve hâkim ideolojiye karşı çıkabilmesini sağlamaktadır. Ele aldığı konular ve toplumun dışladığı karakterleri sinemasının merkezine almış, böylelikle toplumun güçsüzleştirdiklerinin sesi olmaya çalışmıştır. "Medea" filminde de klasik mitoloji ile modern toplum eleştirisi bir arada harmanlanarak devrimci bir bakış açısı yakalanmıştır. Kadın olmayı poetik, mistik bir dille anlatırken sistemi eleştirir ve toplumsal cinsiyet bağlamında ötekileştirilmenin etkilerini gözler önüne serer. Bu şekilde izleyiciyi eleştirel düşünmeye ve sisteme karşı direnişe teşvik eder.

Pasolini'nin sinema dili, şiirseldir. Onun sineması, çeşitli üslupların bir arada kullanılmasıyla oluşturduğu kendi sinema dilini ifade etmektedir. Mitoloji, dinler, iktidar, cinsellik, ötekileştirme, yabancılaşma, ideoloji, ölüm, sisteme direniş ve insancıl değerler gibi temaları kullanarak, politik bir dille izleyicileri düşünmeye teşvik etmektedir. Bireyin eleştirel bir bakış açısı kazanmasını ve kitlelerin bilinçlenerek dayatılan egemen ideolojiye karşı çıkabilmesini desteklemektedir (Taymaz, 2023: 40-42).

Pier Paolo Pasolini, 1969 yılında Euripides'in "Medea" eserini sinemaya uyarlayarak önemli bir film yönetmeni olarak adından söz ettirmiştir. Ünlü opera sanatçısı Maria Callas'ın canlandırdığı Medea'nın başrolünde yer aldığı film, Türkiye, İtalya ve Suriye'de çekilmiş olup, özellikle Kolkhis'te geçen sahnelerin çekimleri Göreme Açıkhava Müzesi'nde gerçekleştirilmiştir (Taymaz, 2023: 42).

Euripides'in oyunun olay örgüsüne çoğu zaman bağlı kalınılan uyarlamada oldukça şiirsel bir antik dünya yaratılmıştır. Medea'nın antik dünyadan modern dünyaya geçişinde yaşadığı insani buhran, Pasolini'nin Marksist politik görüşüyle harmanlanarak modern dünyaya eleştirel bir bakış getirilmiştir. Medea ve Jason (İason) karakterleri aracılığıyla yağmacı, kolonici ve emperyalist gelişmiş devletlerin yoksul ülkeler üzerindeki hegemonyası sembolize edilmiş ve Medea ile Jason arasındaki çatışmada bu durum vurgulanmıştır. Bunu yaparken de Medea'nın natürel ve dürüst yapısı ile Jason'ın içten pazarlıklı, hırslı ve çıkarcı karakteri arasındaki zıtlıktan faydalanılmıştır.

Medea, kadın olması ve toplumda yabancı kabul edilmesi nedeniyle dışlanmış ve sesi neredeyse kaybolmuş bir karakter olarak resmedilmiştir. Filmin ilk yarısında Medea'nın görünmez olduğu, odak noktanın ise Jason'ın geçmişi olduğu dikkat çekmektedir. Mitolojik olayları anlatan yarı insan yarı at görünümlü mitolojik canlı Sentor aracılığıyla Jason'ın yetiştirilme süreci ve akıl hocalığı ele alınmıştır. Sentorlar genelde vahşi ve savaşçı olarak bilinirken, Kheiron karakteri bilge, kültürlü ve medeni bir akıl hocası olarak öne çıkarılmıştır (Taymaz, 2023: 42-43).

Pasolini'nin Medea filmi, küçük bir çocuk olan Jason'un Centaur tarafından gerçeklerden bahsedilmesi ve öğütler verilmesiyle başlar.

Daha sonra, Colchis olarak seçilen Ürgüp-Göreme peri bacalarına gideriz. Döneme uyumlu kostümler ve atmosfer filmin dikkat çeken özellikleridir. Filmdeki figüranlar ise çekim yapılan yerin halkındandır. Film, her baharda yapılan toprağa kurban sunma ritüelini içerir. Bereketin artması için yapılan bu ritüel, anaerkil toplum yapısını yansıtan bir kurban törenidir.

Ardından Harran'a, yani Iolcus'a geçeriz. Jason, amcası Pelias'tan krallık hakkını ister. Ancak amcası Jason'un Altın Boynuz'u getirirse izin verebileceğini söylemesi üzerine, Jason ve argonotlar Altın Boynuz'u aramaya çıkarlar. Colchis'e döndüklerinde, Medea'nın Altın Boynuz'u kaçırmasına yardım etmesi ve kardeşini öldürmesi anlatılır.

Yıllar geçer ve Medea, Jason'ın kendisine ilgi göstermediğini fark eder. Öykü, Pasolini'nin özgün yorumuyla devam eder. Filmin öne çıkan özellikleri arasında Maria Callas'ın Medea rolündeki performansı, neredeyse konuşmamış sayılacak kadar az diyaloğu (ki bu da dönemdeki kadınların baskılanışını, sessizliğe itilmesini

imlemektedir), dönemin ritüellerinin birebir canlandırılması, seçilen mekanların tarihselliği, müzik ve ışık-renk kullanımı sayılabilir.

Bu bağlamda, Pasolini'nin Medea filmi, trajik Medea karakterini, tarım insanına ait kent krallıklara özgü toplum dinamikleri, dini ritüeller ve tarihsel gerçeklikler içinde şiirimsi bir belgesel tarzıyla sunuyor. Bu zengin kültürel ve tarihsel katmanlar, filmin evrensel temalara olan yaklaşımını güçlendiriyor.

Medea'nın çocuklarını öldürme sahnesi seyirciye sezdirilir. Gözler önünde gerçekleşmez bu olay. Devamında ise Medea'nın evi yakıp çatısında Jason'la yüzleşmesindeki çekim açısı seyirciye alt ve üst çekim açılarıyla gösterilir. Bu açılar karakterlerin değişen duygusal üstünlük durumlarının güzel bir şekilde ifadesidir. Artık Medea'nın kaybedecek bir şeyi kalmamıştır, güçlüdür; Jason ise bitap, savunmasız ve yıkılmış bir haldedir.

Filmde ışık ve renkler de önemli bir rol oynuyor. Özellikle Göreme'de geçen sahnelerde, güneşin ve gölgelerin oluşturduğu sarı tonlar ile gün batımının kırmızı renkleri arasındaki geçişler, mekânın tarihsel havasını yansıtıyor. Diğer açık mekanlarda ise parlak güneşin bozkırda oluşturduğu sarı renk hakimdir.

Kostümler de topluluklar arasındaki statü (veya zaman) düzeyini belli ediyor. Colchis'teki dokumacılık ile İolcus veya Corinth arasındaki belirgin değişiklikler, izleyiciyi o dönemlerin sosyo-ekonomik gerçekliklerine götürüyor.

Filmin müzik tasarımı Elsa Morante'ye ait. Filmin atmosferi, dönemin müzikal unsurlarıyla güçlendiriliyor. Zaman zaman zurna ve insan sesi, bazen de kanun eşliğinde ağıtlar ve ilahiler, koro tarafından söylenerek izleyiciyi o döneme ait ruhani atmosfere daha da yaklaştırıyor. Bu müzikal unsurlar, filmin tarihsel ve kültürel dokusunu pekiştiriyor (Yıldırım, 2017).

Filmin müziksel atmosferini oluşturmak için geleneksel Yunan müzik unsurlarını kullanıyor. Klarnet, kanun ve davul gibi enstrümanlar, filmin ruhani havasını pekiştiriyor. Bu müzik, Medea'nın içsel dünyasını ve antik dönemin mistik çağrışımlarını yansıtıyor.

Öte yandan, film boyunca kullanılan minör ve melankoli dolu melodiler, Medea'nın trajik kaderinin adeta müzikal karşılığı olarak hissediliyor. Bazı sahnelerde ise daha yoğun ve karmaşık müzikal yapılar, karakterlerin duygusal çatışmalarını vurguluyor.

### 2.2. Medea (1988) - Lars Von Trier

Süre: 76dk

Tür: Dram

Yönetmen: Lars von Trier

Senarist: Carl Theodor Dreyer , Preben Thomsen

Yapımı: 1988 - Danimarka

Oyuncular: Kirsten Olesen (Medea), Udo Kier (Jason), Henning Jensen (Creon)

1988 yılında, Lars von Trier, bir televizyon filmi olan Medea üzerinde çalışmaya başlar. Projenin ilk yönetmeni ayrılınca ortada kalan film, Trier tarafından devralınır. Ancak Trier, Medea'yı kendi başına yazmamıştır; bu durum, endüstride alışılmadık bir durum olsa da yine de Trier, kendi tarzını koruyarak projeyi devam ettirme kararı alır.

Trier, filmi önce ¾ inçlik bir video kasete çeker. Daha sonra renklerle ve ışıkla oynayarak görüntüleri 35 mm'ye aktarır. Son olarak, yeniden 1 inçlik bir video kasete transfer eder. Bu meşakkatli süreç sonucunda, filmde anlık olarak kaybolacakmış gibi görünen grenli görüntüler elde eder.

Son aşamada, klasik diyalogları dublajla görüntülere ekler. Bu yöntem, filmdeki atmosferi ve duygusal derinliği artırmaya yardımcı olur. Trier, filmi kendi sanatsal vizyonu doğrultusunda şekillendirir ve izleyicilere farklı bir Medea deneyimi sunar (Erduğan, 2021).

Trier'in filminde, olaylar Kral Kreon'un Corinth yönetimini Jason'a devretmesiyle başlar. Ardından Trier, Dogma kuralları ve geleneksel sinemanın harmanlandığı ustalıklı tekniğiyle uyumlu kamera ve doğal ışık kullanarak; Kreon, Medea, Jason ve Glauce'yi tanıtır. Medea yaşlanmaya yüz tutmuş bir kadındır. Jason ise olgun bir erkektir. Kreon ürkek ve duygusalken, Glauce ise genç, enerjik ve arzulu bir kızdır. Jason-Glauce'nin düğün gecesinde, çadırların içindeki ışık-gölge oyunlarında Jason'un Medea'ya ihanetini izleriz.

Medea, yardımcılarından biri tarafından kışkırtılır; Kreon tarafından sürgün edileceği, buna bir çare bulması gerektiği söylenir. Medea'nın sığınacak yeri kalmamıştır. Sonra Kreon gelir ve sürgün edileceğini söyler. Medea sadece bir gün daha kalma süresi ister. Kreon kızı için, Medea ise intikamdan endişelidir.

Jason ve Medea, çocukların geleceğini konuşurlar, Jason garanti veremez Medea, hazırladığı zehirli armağanı çocukların Glauce'ye vermesini ister. Çocuklar ve Jason, armağanı (zehirli taç) Glauce'ye verirler. Trier, Glauce'nin ölümünü taçtan etkilenen bir atın çılgın halini betimleyerek anlatır.

Jason Medea'yı ararken, Kreon'un üzüntüden delirip öldüğü gösterilir. Medea, çocuklarını öldürür. Çocukların ölüm sahnesi net bir şekilde seyircinin gözü önünde gerçekleşirken seyircide acıma, üzülme duyguları oluşur. Jason, çocuklarının cesetleriyle karşılaşır ve şaşkın bir halde döner durur. Medea ise Aegeus'a sığınmış, geminin kalkmasını beklemektedir, yüzündeki duygusuzlukla.

İntikam, aşk acısı, trajedi, gerilim, karakterlerin iç dünyaları Trier'in Medea yorumunun odak noktalarıdır. Klasik hikâyenin bu güçlü yorumu, güçlü teknik trajik öyküye daha çok çeker (Yıldırım, 2017).

Trier'in Medea filminde klasik anlatımdan ziyade farklı teknikler denemiştir. Medea'yı suyun üzerindeki yansımasından çekimi, dokuma tezgahının iki tarafında konuşan Medea ve Jason'un karşı karakterin gözünden olduğunu hissettiğimiz bir açıyla ve adeta tezgâhın içinden çekmesi, önde bir konuşma olurken arkada başka anların adete projeksiyonla yansıması gibi görüntülerin akması bunlardan birkaçıdır.

Filmin müzikleri Joachim Holbek tarafından tasarlanmış. Filmin müzik tasarımı, farklı bir yorum olan Medea'da önemli bir rol oynuyor. Trier ayrıca, sessizlik ve doğal seslerin kullanımına da önem veriyor. Örneğin, Medea'nın yalnız kaldığı anlarda duyulan rüzgâr sesleri veya su şırıltıları, karakterin içsel dünyasına dair ipuçları sunuyor. Ayrıca filmin doğal atmosferini destekler nitelik sergiliyor.

Filmin sonunda, Medea'nın çocuklarını öldürmesinin ardından duyulan ağıtımsı koro şarkıları, trajik olayın ağırlığını müzikal olarak yansıtıyor. Bu bölümde kullanılan a cappella tarzı, antik Yunan tragedyalarının koro şarkılarını anımsatıyor.

## 3. TİYATRO VE SİNEMA BAĞLAMINDA ESERLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Euripides'in "Medea" trajedisi ile Pier Paolo Pasolini ve Lars von Trier'in "Medea" filmleri, tiyatro ve sinema arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri anlamak için zengin bir karşılaştırma sunar. Bu üç eser, Medea karakterinin trajedisini farklı sanat formlarında yeniden yorumlayarak, her birinin ifade araçlarını ve anlatım tekniklerini nasıl kullandığını gözler önüne serer. Bu karşılaştırmada, anlatı yapısı, karakter gelişimi, mekân kullanımı, estetik yaklaşım gibi unsurlar ele alınacaktır.

Euripides'in "Medea" trajedisi, tiyatronun canlı performans dinamiklerine dayanır. Medea'nın ihanete uğramış bir kadın olarak yaşadığı derin acı ve öfke, sahne üzerindeki diyaloglar ve monologlarla izleyiciye doğrudan iletilir. Tiyatronun doğrudanlığı, Medea'nın kocasına olan nefreti ve çocuklarını öldürme kararı, izleyiciyi sahne üzerindeki performansın anlık ve yoğun doğasıyla sarsabilir.

Pasolini'nin "Medea" filmi, karakter gelişimini sinemanın görsel ve işitsel olanaklarıyla zenginleştirir. Pasolini, Medea'nın trajedisini antik Yunan kültürel bağlamında ele alırken, karakterin mitolojik ve ritüelistik yönlerini vurgular. Pasolini'nin estetik tercihleri, Medea'nın içsel dünyasını ve ruh halini görsel metaforlar ve sembollerle derinleştirir. Pasolini'nin Medea'sı, doğa ve insan arasındaki ilişkiyi, mitolojik bir çerçevede yeniden yorumlar.

Trier'in "Medea" filmi, karakter gelişimini minimalist ama yoğun bir sinematografik anlatımla sunar. Trier, Medea'nın psikolojik derinliğini ve içsel çatışmalarını ön plana çıkararak, karakterin duygusal durumunu daha modern ve evrensel bir bağlamda ele alır. Trier'in Medea'sı, sessizlik ve az diyalog kullanımıyla, izleyiciyi karakterin içsel dünyasına çeker. Filmdeki siyah-beyaz görüntüler ve minimalist set tasarımları, Medea'nın trajedisini daha yoğun bir atmosfer içinde sunar.

Bunu tiyatro-sinema bağlamında ele aldığımızda tiyatro çırılçıplak sahnede ve genel bir bakışla izlenmek durumunda iken, sinemada bu olay çok daha çeşitlenecektir. Çünkü yönetmenin gözünden izleriz. Tiyatro tek bir genel planken, sinemada yönetmenin bize göstermek istediği şeylere zorunlu bir şekilde bakmak durumunda kalırız. Yönetmen neyi ön plana çıkarmak istiyorsa seyircinin başını o yöne doğru çevirecektir. Bu da sinemanın büyük artılarından biridir.

Tiyatroda mekân, sahne tasarımı ve dekorlarla sınırlıdır. Euripides'in "Medea" oyunu, genellikle bir şehir meydanı veya saray avlusu gibi sınırlı mekanlarda geçer. Bu sınırlı mekân kullanımı, oyunun dramatik etkisini artırır ve izleyici, Medea'nın trajedisini belirli bir fiziksel mekân deneyimler. Tiyatronun canlı doğası, izleyicinin olaylara doğrudan tanıklık etmesini sağlar.

Pasolini'nin filminde ise mekân kullanımı çok daha geniştir. Sinema, doğal manzaralar, şehirler ve çeşitli mekanları kullanma özgürlüğüne sahiptir. Pasolini, antik kentler ve doğal manzaraları kullanarak, Medea'nın

mitolojik dünyasını daha somut bir şekilde izleyiciye sunar. Bu geniş mekân kullanımı, hikâyenin epik ve evrensel boyutunu vurgular. Filmdeki mekanlar, Medea'nın içsel dünyasını ve kültürel bağlamını yansıtır.
Trier'in filminde de mekân kullanımı dikkat çekicidir. Minimalist ortamlar ve doğanın yoğun kullanımı, Medea'nın içsel boşluğunu ve çaresizliğini simgeler. Trier, geniş ve boş mekanlar kullanarak, Medea'nın trajedisini evrensel bir boyuta taşır. Mekanlardaki kasvet ve soğukluk, Medea'nın ruh halini yansıtır ve izleyiciyi karakterin içsel dünyasına çeker.

## SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Euripides'in "Medea" oyunu, Pasolini'nin "Medea" filmi ve Trier'in "Medea" filmi, tiyatro ve sinemanın farklı ifade araçlarını ve anlatım tekniklerini ustalıkla kullanarak, Medea'nın trajik hikâyesini farklı perspektiflerden sunar. Çağının ilerisinde olan bu edebi eser, tiyatro sanatından sonra yedinci sanat olarak addedilen sinema sanatında da yerini bulmuştur. Tiyatro, canlı performansın doğrudanlığı ve anlık etkisiyle karakterlerin duygusal derinliğini aktarırken, sinema, görsel ve işitsel imkanları kullanarak karakterlerin içsel dünyasını ve temaları daha geniş bir bağlamda keşfeder. Bu üç eser, tiyatro ve sinemanın nasıl farklı anlatım yollarıyla aynı hikâyeyi yeniden şekillendirebileceğini gösterir ve Medea'nın trajedisinin evrenselliğini vurgular. Hem Pasolini hem de Trier, sinemanın gücünü kullanarak Medea'nın içsel dünyasını ve trajedisini farklı estetik ve tematik yaklaşımlarla sunarlar, bu da izleyiciye Medea'nın hikâyesini derinlemesine keşfetme fırsatı verir. Bu incelemede de gördüğümüz üzere her iki yönetmen de ön plana çıkarma arzusunda olduğu gerek teknik gerek görsel gerek işitsel gerek de hikâye bağlamında tercihlerini yapmış ve izleyiciye bu yönde bir seyir zevki yaşatmıştır.
Tüm bunlara ek olarak Medea karakterinin bu uyarlamalardaki dönüşüm ve değişimi, yalnızca bir uyarlama olması yönüyle değil, aynı zamanda dönemin sosyo-politik dinamikleriyle şekillenen kadın temsilinin de bir yansımasıdır. Medea figürü hem antik bir anlatının çağdaş bir yorumu olarak hem de sinema sanatında kadın anlatısının evrimsel seyri dahilinde önemli bir yerdedir.
Sonuç olarak Euripides'in yazmış olduğu tragedyadan yola çıkan Pasolini ve Trier, Medea'nın özündeki hazin gücü kendi sinematografik üslubuyla yeniden yorumlarken, izleyiciye bir yandan tanıdık bir yandan da yabancı bir Medea sunar. Bu da şunu göstermektedir ki, Medea yalnızca bir karakter olmanın ötesinde, sinema ve tiyatro arasındaki yaratıcı bir diyaloğun da göstergesidir.

**Kaynakça**

GÜZEL, Kader (2017). Euripides'in Medea Adlı Oyununun Çağdaş İrlanda Tiyatrosunda İki Uyarlaması. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum. Atatürk Üniversitesi.

ERDUĞAN, Mehmet (2021) "Yönetmen Sineması: Ayakkabıya Kaçmış Bir Taş". Erişim Tarihi: 04.11.2024

https://www.indyturk.com/node/306621/k%C3%BClt%C3%BCr/y%C3%B6netmen-sinemas%C4%B1-ayakkab%C4%B1ya-ka%C3%A7m%C4%B1%C5%9F-bir-ta%C5%9F-lars-von-trier

YILDIRIM, Selman Vefa (2017) "İki Usta sinemacının yorumları ile Medea", Erişim Tarihi: 04.11.2024 https://www.otekisinema.com/medea/

TAYMAZ, Deniznaz (2023). Euripides'in Medeia Tragedyası ile Pasolini'nin Medea Filmine Yönelik Feminist Bir Okuma. Yüksek Lisans Tezi. Antalya. Akdeniz Üniversitesi.

ÜSTÜN, Ayşe (2007). Euripides'in 'Medeia' Adlı Oyunu ve Çağdaş Bir Anlayışla Sahnelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Konya. Selçuk Üniversitesi.

YETİM, Arzu (2019). Modern Dünya Edebiyatında Medea Mitinin Görünümlerine Arketipsel Bir Yaklaşım. Doktora Tezi. Eskişehir. Osmangazi Üniversitesi.

# Çocuk ve Okul Şarkılarının Bestelenme Aşamaları

**Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Mehmet Şahin Akıncı**

Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-2404-330X **E-Posta:** mehmetsahinakinci@hotmail.com

## Özet

Lisanı, müzik türü, duyguları, formu, hedef kitlesi, sözleri ve sözlerle bağlantılı mesajı ve müzik teorik nitelikleri ile tüm şarkıların farklı özellikleri vardır. Bu özelliklerle ilişkili olarak şarkıların bestelenmesinden önce bazı ön hazırlıkları, bestelenmesi sırasında uyulması gereken kuralları ve bestelenmesinin bitmesinden sonra bestelenme amacına göre tanıtılması ve yayınlanmasına ilişkin tamamlanması gereken aşamaları mevcuttur. Çocuk-okul şarkılarının bestelenmesi için de aynı aşamalar takip edilmektedir. Çocukların çocukluk çağında ve okul yaşantılarında seslendirebilmeleri için çocuk-okul şarkısı besteleme çalışmalarında: bestenin hitap edeceği yaş aralığı; çocukların akademik açıdan gelişim-birikimleri, duygusal-psikolojik yeterlikleri, müzikal olarak vokal-enstrümantal seslendirebilme becerileri ve dil gelişimi özellikleriyle birlikte birçok ögeye dikkat edilmektedir. Bu araştırmada müzik öğretmenlerinin ve adaylarının, çocuk-okul şarkısı bestesi yapmak isteyen besteci adaylarının, çocukluk çağındaki bireylerin vokal olarak seslendirme becerilerine uygun biçimde okul-çocuk şarkısı besteleme çalışmalarında hangi aşamaları nasıl tamamlaması gerektiğine ilişkin öneri niteliğinde bir çalışma modeli sunulması amaçlanmıştır. Bu model önerisi farklı basamaklardan oluşturulmuş ve ayrıntılarıyla açıklanmıştır.

## Anahtar Kelimeler

Şarkı, Çocuk Şarkısı, Besteleme

# Composition Stages of Children's and School Songs

**Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Mehmet Şahin Akıncı**

Zonguldak Bülent Ecevit University State Conservatory Performing Arts Department

**ORCID:** 0000-0002-2404-330X **E-Posta:** mehmetsahinakinci@hotmail.com

## Abstract

Songs differ in language, genre, emotion, form, target audience, lyrics, and musical-theoretical qualities. Accordingly, they require specific preparations before composition, adherence to certain rules during composition, and completion of post-composition stages to ensure proper promotion and publication. The same structured approach applies to composing children's and school songs. These compositions consider various factors, including the target age group, children's academic knowledge, emotional and psychological development, vocal and instrumental skills, and language proficiency. This study proposes a working model for music teachers, prospective music teachers, and aspiring composers. It guides them through the composition process of children's and school songs in alignment with children's vocal abilities. This model consists of multiple steps, each explained in detail. Additionally, current repertoire resources on children's and school songs are reviewed.

## Keywords

Song, Children's Songs, Composition

## 1.Giriş

Fiziksel ve zihinsel olarak bir yaşından itibaren gelişim açısından açık bir döneme girdiği söylenebilen olan çocuklar, bu yaştan itibaren çevrelerini gözlemlemeye başlamaktadırlar. Bu dönemlerde kendilerine mutluluk-haz verecek faaliyetler ve besinler diğerlerine göre öncelik kazanmakta ve bu faaliyetler onlara her zaman çekici gelmektedir. Çocuğun bir ebeveyninin kucağında havaya uzatılıp tekrar yere indirilmesi, farklı oyuncaklar ile oynaması, renkli şekerler alması ve bu şekerleri yemesi bu faaliyet ve besinlere örnek olarak verilebilir. Büyüme ve gelişmesi devam ettikçe yeni faaliyet ve nesnelerle karşılaşan çocuklar müzikle de belirli bir zaman diliminde karşılaşmakta ve müziğin ahenkli etkisiyle hayatının birçok anına müzikal faaliyetleri yerleştirmektedir. Öncelikle annesinin ona söylediği ninnilerde, varsa oyuncaklarından çıkan ilgi çekici melodilerde, izlediği çizgi filmlerde, televizyonda dikkatini çeken reklamlarda, dans ediyorsa dans faaliyetlerinde ve daha birçok ortam ve sunumda müzikle karşılaşmakta ve müziği dinlemektedir.

Çocuklar için hazırlanan her türlü müzikal sunum ve ögede, çocukların ilgisini çekerek dinleyebileceği enstrümanlar, konular, sözcükler seçilmekte ve ses kayıt uygulamaları kullanılmaktadır. Bu düşünce ile: Belirli ve sınırlı biçimde seçilmiş konu ve amaçlardan yola çıkılarak hazırlanmış, çocukların çalabilmesi, söyleyebilmesi, dinleyebilmesi ve gerektiğinde ritmik-fiziksel olarak eşlik edebilmesi için belirli müzikal özelliklerde bestelenmiş eserlerin oluşturduğu müzik türüne çocuk müziği; bu özellikte oluşturulmuş repertuvara da çocuk müziği repertuvarı denilebilir. Çocuk müziği kendi içinde vokal, enstrümantal, vokal ve enstrümantal birliktelik içinde olmak üzere üç ana başlıkta incelenebilir. Çocuklar kendi fiziksel özelliklerine uygun çalgılarla enstrümantal müzikler üretebilmekte-çalabilmekte ve vokal gelişimleri-özellikleri doğrultusunda vokal müzikler sunabilmektedirler. Çocukların belirli bir müzikal yeterlik-ciddiyette performans sunabilmeleri açısından enstrümantal olarak müzik icra etmekten ziyade vokal eserlerle müzik eserleri sunmayı daha önce başardıkları söylenebilir.

Çocukların sesi belirli bir yeterlikte ve müzikal özellikte şarkı söylemeye 6-7 yaşlardan itibaren uygunluk kazanmaya başlar. Çocukların sesleri bu dönemde erkek veya kız fark etmeksizin soprano (en ince kadın sesi) ve alto (pes-kalın kadın sesi) sınırlarında ve yüksekliklerindedir. Sesteki fiziksel gelişim ergenlik çağı sonuna kadar devam eder. Ergenlik döneminde fiziksel olgunlaşma ile cinsiyet hormonlarının baskın salgılanma dönemi başlar ve seste değişimler başlar. Bu döneme "Mutasyon" dönemi denir ve ses "çocuk sesi" tanımlamasından ayrılır (Say,2002: 135).

Çocukların mutasyon dönemine girmeden önce ve mutasyon dönemine girmeleriyle vokal olarak seslendirebilecekleri eserler dikkatle seçilmeli ve bestelenmelidir. Çocuk şarkıları (vokal) besteleme çalışmalarında şarkıların konuları, ses aralıkları, tempoları, müzik teorik olarak söyleyebileceği nota-ses yükseklikleri-süreleri-türleri, sözcükler, dil gelişimleri ve daha birçok ögeye dikkat edilmelidir. Besteleme çalışmalarında belirli bir müzikal ve pedagojik sıralılık olduğu da unutulmamalıdır. "Çocuk-okul şarkılarının

besteleme aşamaları nelerdir? araştırma sorusundan yola çıkılarak sürdürülmüş olan çalışmada, çocuk-okul şarkılarının besteleme çalışmalarına ilgi duyan eğitimcilere, müzisyenlere, alana ilgi duyan araştırmacılara besteleme aşamalarının başlıklarla ve belirli bir sınırlılıkta açıklamalarla bir model önerisi olarak sunulması amaçlanmıştır.

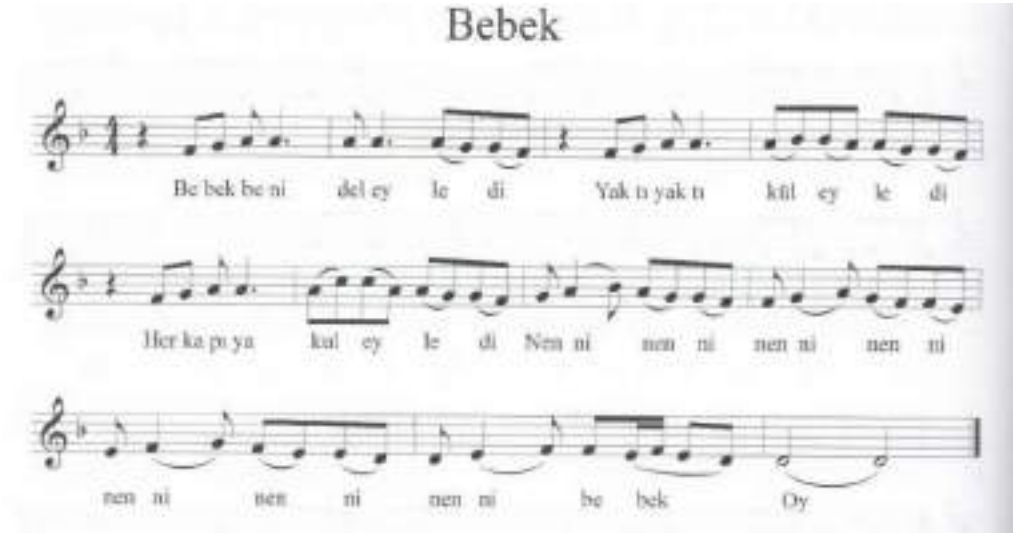
## 2.Kavramsal Çerçeve

### 2.1.Vokal Çocuk Müziğinde Eser Türleri

Çocuklar için bestelenmiş vokal eserler birçok kaynakta mevcuttur. Bu eserler: Tek sesli, geleneksel yapıları itibariyle orijinal biçimde çoksesli, yeni bir anlayış-istekle çeşitli armonik biçimlerde çoksesli, ritmik olarak çalgılarla veya beden perküsyonu ile eşlikli ve daha birçok özelliklerdedir. Çocuklar için bestelenmiş ve geçmişten günümüze gelmiş olan vokal eser türlerine: Ninni, nazlatma, sayışma, tekerleme, marş, türkü, ilahi ve şarkılar örnek olarak verilebilir.

#### 2.1.1.Ninni

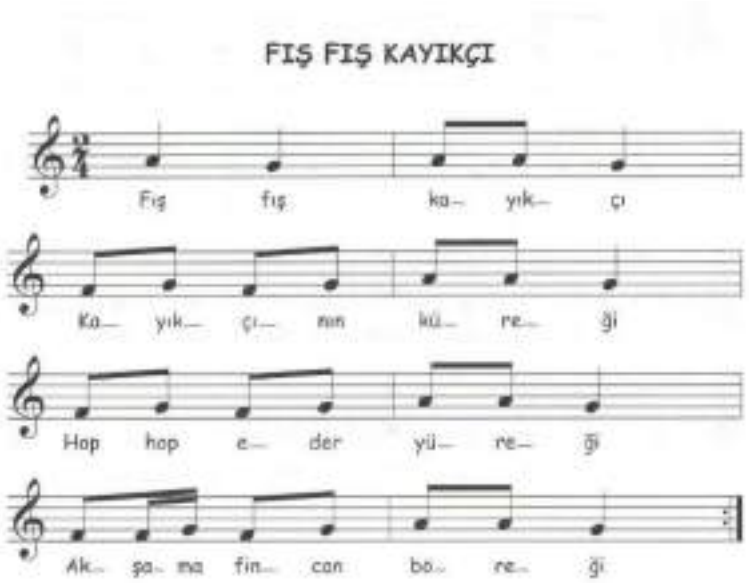
Tüm ülkelerde çocukları uyutmak için seslendirilen veya çalınan sakin tempoda, halk ezgileri özelliğinde sade ezgileri olan şarkı ya da enstrümantal yazılmış küçük eserlerdir (Aktüze, 2003: 388). Ülkemizde de dilden dile yayılmış birçok ninni vardır. “Uyusun da büyüsün-Dandini dandini dastana” ve “Çamlıbelden çıktım yayan” sözleri ile söylenen ninniler en tanınmış ve bilinen ninni örnekleri olarak verilebilir. Ninnilerin büyük çoğunluğu ülkelerin kendi geleneksel müzikal yapıları ile bestelenmiştir. Ülkemizde de makamsal dizi özellikleri ile bestelenmiş halk ezgileri karakterinde ninniler mevcuttur.




Görsel 1. Ninni türünde eser örneği, “Bebek” (Yıldız, 2019: 94).

### 2.1.2.Nazlatma

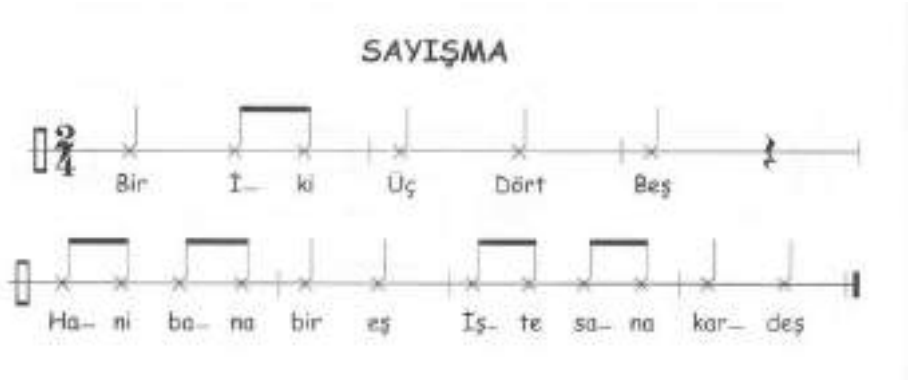
Halk müziğinin bebeklere söylenen anonim özelliğinde örnekleridir. Anne ve bebek arasında ilk müzikal bağlantı nazlatmalar aracılığı ile kurulmaktadır. Anne tarafından bebeğin gözlerine bakılarak veya elleri tutularak yakın temaslar halinde söylenen, ritmik bir akışı olan söz grupları veya basit ezgili şarkılardır. Bu türe "Kayıkçı", "Bir keserim var", "Tel sarar" gibi nazlatmalar örnek olarak verilebilir (Aydoğan, 2023: 90).




Görsel 2. Nazlatma türünde eser örneği, "Fış Fış Kayıkçı" (Göncü, Aytepe ve Değer, 2011:23).

### 2.1.3.Sayışma

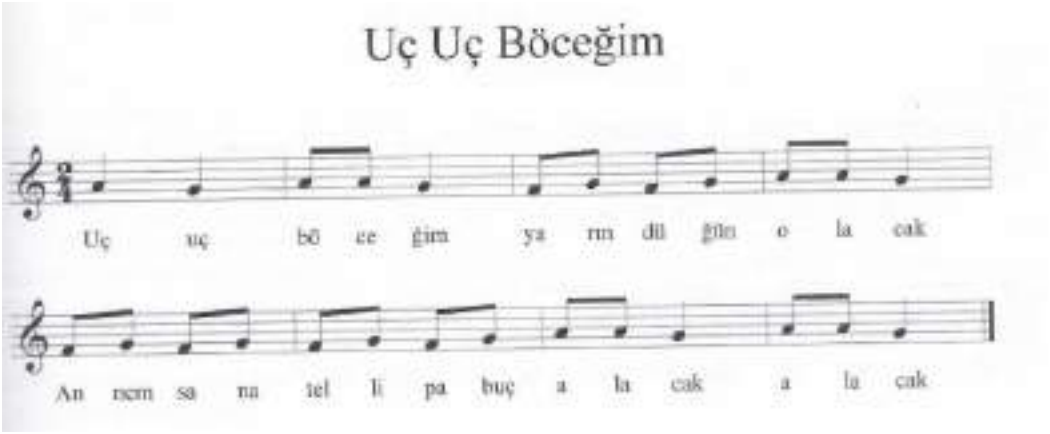
Çocukların bazen oyunlarına başlamadan önce oyunun ilk ebesini belirlemek için söyledikleri tekerlemelerdir. Bu oyuna başlamadan önce çocuklar halka biçime geçerler. Bir çocuk sayışmayı yapacak kişi olarak belirlenir. Bu çocuk da "ooooooo" ünlemi ile başlar ve arkasından ritmik biçimde her arkadaşına bir hece denk gelecek şekilde sayışmayı söylemeye başlar. Sayışma tekerlemesinin son hecesi hangi çocukta kalırsa o çocuk ebe olarak seçilir ve oyuna başlanır (Aydoğan, 2023: 92). Saymacalar çocukların müzikal gelişmesinde olumlu katkılar sunmakla birlikte onların duygusal, sosyal, dil ve bellek gelişimine de önemli faydalar sağlamaktadır (Sun ve Seyrek, 1993: 24).




Görsel 3. Sayışma örneği (Göncü, Aytepe ve Değer, 2011:2).

### 2.1.4.Tekerleme

Çocuk oyunlarıyla ilişkili biçimde çocuklar tarafından söylenen, çocukların hayatın birçok alanında gelişmelerine imkân sağlayan, çocukların doğal biçimde yaşadığı ortamlar olan ev ve sokak gibi ortamlarda söylenen geleneksel halk kültürümüzün ögeleridir. Tekerlemeler sayesinde çocukların; kelime dağarcığı ve telaffuz becerileri gelişir, doğru-akıcı konuşma yetkinlikleri artar, bellek ve hatırlama yetenekleri gelişir (Özal Göncü, Aytepe ve Değer, 2011)

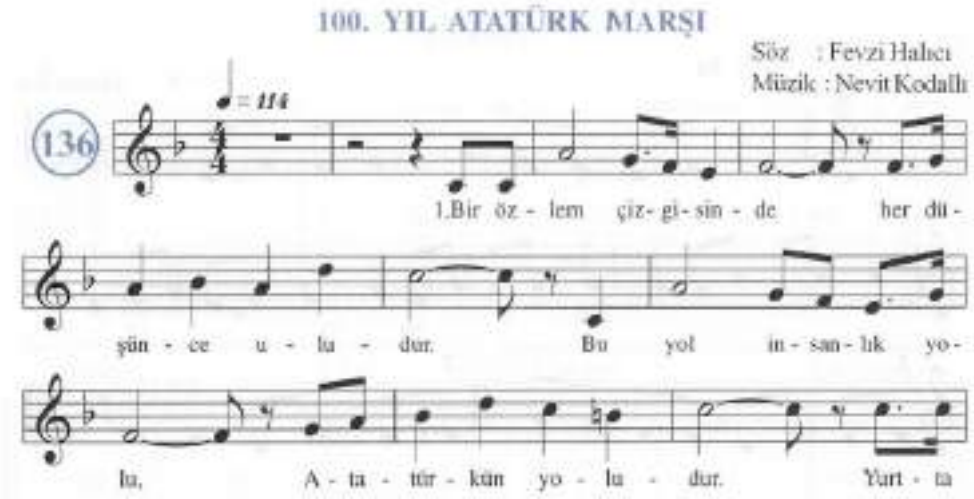



Görsel 4. Tekerleme örneği. (Yıldız, 2019:91).

### 2.1.5.Marş

Ulusal kapsamda tarihsel ögeleri-olayları, vatan, toprak, Atatürk-Atalarımız gibi önemli kavram, olgu, olay ve günleri konu edinen, sözleri de bu kavram-olgu-olaylarla ilişkili olarak oluşturulan, genellikle majör tonalitelerde, normal bir tempoda yürüyüş seyrinde iken söylenebilecek ritmik yapılarda-kalıplarda, teksesli veya çoksesli armonik özelliklerde, tonal veya makamsal dizilerde bestelenmiş olan çoğunlukla vokal ve az sayıda enstrümantal nitelikte eserlerdir. Bu vokal tür örneklerinin genellikle ses aralıkları geniş tasarlandığı

için vokal yeteneklerini kullanma becerilerini geliştirmiş bireylere yönelik olduğu, seslendirilebilmesi açısından çoğunlukla ortaokul 7.8. sınıf, lise ve üstü sınıf seviyelerine uygun müzikal yapıda olduğu söylenebilir.

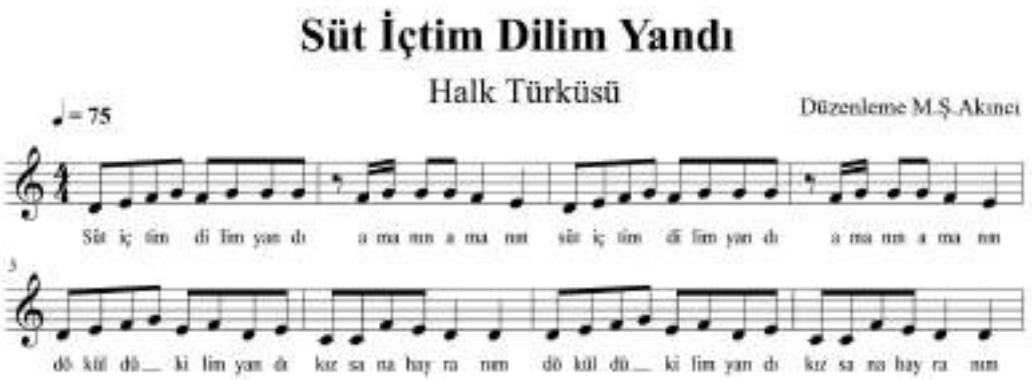



Görsel 5. Marş örneği. (Aydoğan ve İlik, 2006: 93).

**2.1.6.Türkü**

Çeşitli hece ölçüleri ile yazılmış ve halk ezgileri ile bestelenmiş şiirlerdir. Asıl sözlerin yer aldığı "bent" ve her kıtanın sonunda tekrarlanan "bağlama-kavuştak-nakarat" olarak bilinen iki bölümden oluşmaktadır. Halk edebiyatı alanına giren, halk içinde ağızdan ağıza yayılarak yaşayan ve yaratıcısı belli olmayan bestelerdir. Aşk, ayrılık, mutluluk vb. gibi çok fazla konuyu bünyesinde barındırır (Sözer, 2012: 246).

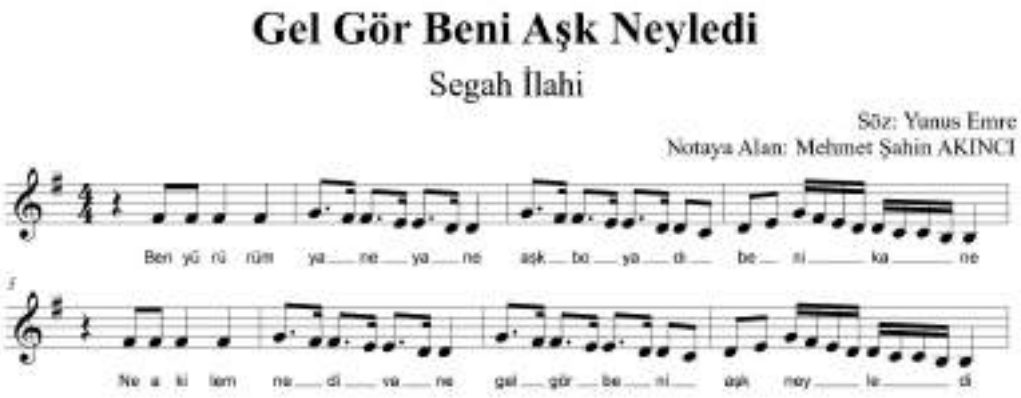
İlkokul seviyesindeki öğrencilerin seslendirmesine uygun olan halk türküleri de mevcuttur. Örneğin "Süt İçtim Dilim Yandı" (Kilis Yöresi Türküsü), "Oy Tombulum Tombulum" (Tokat Yöresi Türküsü), "Koyun Gelir Yata Yata" (Adana-Gaziantep Yöresi Türküsü).



Görsel 6. Türkü örneği.

### 2.1.7.İlahi

Farklı makamlarda ve çeşitli usullerde kendine has tavır içinde olan, Allah, Peygamber ve din adamlarını konu alarak bestelenmiş Türkçe eserlerdir. İlahiler solo veya toplu biçimde çeşitli dini vazifeler sırasında ve buluşmalarda seslendirilmektedir. İlahilerin konu içeriği ve vazifesi gereği bir ağırlığı-tavrı bulunmaktadır. Hareketli tempo özelliklerinde olan ilahiler, kendilerine özel seslendirilme özelliklerinden dolayı şarkı türünden ayrılmaktadır (Ak, 2016:115). Dini musiki repertuvarında müzik yazısı özellikleri ile çocukluk çağında olan bireylere uygun ilahiler de mevcuttur. Makamsal özelliklerinden dolayı seslendirilme yeterliği açısından üst beceriler gerektiren dizi-makamlardaki eserlerden ziyade okul çağındaki çocuk ve gençlerin müzikal yeterlik açısından seslendirebilecekleri güçlükte ilahilere yer verilmektedir. İlköğretim ve ortaöğretim seviyesinde kullanılmakta olan müzik eğitimi kitapları içeriğinde ilahi vokal müzik türünde eserlere de yer verilmektedir. İlahiler çocukluk çağındaki bireylerin müzik eğitimleri sırasında seçilmesi ve öğretilmesi açısından diğer vokal türlere göre farklı sözel, anlamsal ve müzikal özelliklerde olabilmektedir. Bu eserlerin seçilmesi veya bestelenmesi aşamasında, ilahilerin öğretileceği veya besteleneceği çocuk grubu kademesinin dini anlayış yeterliklerine, pedagojik kapsam sınırlılığına ve akademik gelişime uygunluğuna dikkat edilmelidir.

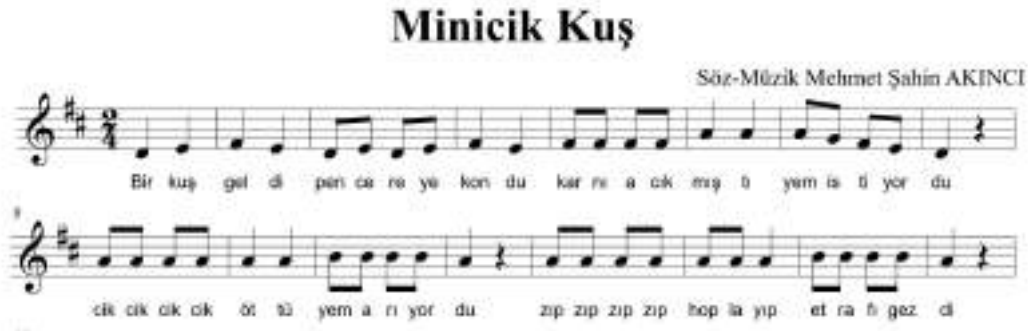



Görsel 7. İlahi örneği.

### 2.1.8.Şarkı

Şiir-metin üzerine kurulmuş bir ezgisi olan, solo insan sesi ve vokal topluluklar için halk kültüründen kaynak almış veya yeni bestelenmiş ezgilerdir (Baykam, 2015: 117). Çocuk şarkılarımız: Dönemlerine göre (bebeklik, çocukluk, gençlik vb.); yaşlara göre (4-6 yaş, 7-11 yaş vb.); okul düzeylerine göre (anaokulu, ilkokul vb.); ulusal bayramlara göre (23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı Şarkıları, 19 Atatürk'ü

Anma Gençlik ve Spor Bayramı şarkıları vb.); ünitelere göre (sağlıklı büyüme ve beslenme, trafik vb.); dizilerine göre (tonal, makamsal vb.); ölçülerine göre (ikişerli ölçülü, aksak ölçülü vb.); işlenme durumlarına göre (teksesli, çoksesli); sözlerin kullanılıp kullanılmama durumlarına göre (sözlü, enstrümantal); stüdyo destekli olup olmamalarına göre (altyapılı, altyapısız); tek ya da topluluk tarafından seslendirilmelerine göre (sololu, korolu); eşlik özelliklerine göre (ritim eşlikli, piyano eşlikli vb.); tarzlarına göre (halk türküsü, popüler şarkı); kullanım özelliklerine göre (dramatize şarkılar, rontlar vb.); işlevlerine göre (ninniler, marşlar vb.); müzik coğrafyalarına göre (Avrupa şarkıları, Afrika şarkıları vb.); ülkelere göre (Türk çocuk şarkıları, Bulgar çocuk şarkıları vb.); konu ya da içeriklerine göre (anne, baba, yurt vb.); biçimlerine göre (nakaratlı, nakaratsız, iki bölümlü vb.); sözlerin orijinal olup olmamasına göre (özgün çocuk şarkısı, uyarlama çocuk şarkısı) ve bestecilerine göre (Ziya Aydıntan, Muammer Sun ve diğer besteciler) sınıflandırılabilmektedir (Aydoğan, 2023: 87-88). Bu kapsamda ülkemiz sınırları içinde kalarak ülkemizdeki çocuk şarkılarına okul düzeyleri sınıflamasına göre daha detaylı bakılabilir.




Görsel 8. Şarkı örneği (Akıncı, 2019:44).

### 2.2. Eğitim Kademelerine Göre Vokal Müzik Eser Türlerinin Özellikleri

Özel gereksinimli çocuklar dışında normal gelişim göstermekte olan çocuklar kendi yaşlarında olması beklenen yeterliklerde sosyal, duygusal, fiziksel, bilişsel, akademik gelişim ve kazanımlara sahip olmaktadırlar. Bu genel gelişim farklılıklarından dolayı eğitim aldıkları kurumlarda yaş niteliklerine göre farklı sınıflara ayrılarak eğitimler almaktadırlar. Müzik eğitimi için de aynı durumun geçerli olduğu söylenebilir. Müzikal açıdan belirli gelişim aşamalarında olması beklenen çocuklar, yaşları ve kendilerinden beklenen müzik yetenek gelişimi düzeylerine uyularak hazırlanmış programlamalara göre farklı kademelerde müzik eğitimleri almaktadırlar. Enstrümantal ve vokal eğitimde kullanılacak eserlerin türleri, eserler ve bunların güçlük dereceleri de bu farklılıklar göze alınarak düzenlenmektedir.

#### 2.2.1.Okul Öncesi Kademesinde Vokal Müzik Eserleri

Dönem olarak 5-6-7 yaşlarını kapsayan, ülkemizdeki güncel eğitim kademelerine bağlı olarak ilkokul kademesinden önceki çocukların ağırlıklı olarak müzikal-vokal gelişimleri ve sonrasında eğitim programları,

sosyal-bilişsel-duygusal ve davranışsal özelliklerine uygun olan şarkılar, tekerlemeler ve buna benzer eserlerdir. Bu yaş kademesindeki çocukların vokal müzik eserlerinin genellikle Re (D4) ve La (A4) ses aralıklarında olması beklenmektedir.

### 2.2.2.İlkokul Kademesinde Vokal Müzik Eserleri

İlkokul Şarkıları: Çocukların ses genişlikleri, müzikal olarak ritmik ve melodik birikimleri ile de ilişkili biçimde olmak kaydıyla konuları açısından ilkokul seviyesi hayat bilgisi kazanımlarına uyumlu olan şarkılardır (Aydoğan, 2023: 95). 7-10 yaşları arasında olan bu çocukların vokal müzik eserlerinin genellikle Do (C4) ve Do (C5) ses aralıklarında olmasına dikkat edilmelidir.

### 2.2.3.Ortaokul Kademesinde Vokal Müzik Eserleri

Yaş olarak 11-14 yaşlarını içine alan ve ülkemizdeki güncel eğitim kademelerine bağlı olarak 5. 6. 7. ve 8. sınıflarda öğretim alan çocukların öncelikle müzikal-vokal birikimleri ve sonrasında eğitim programları, sosyal-akademik-bilişsel-duygusal ve davranışsal özelliklerine uygun olan şarkılar, türküler buna benzer diğer eserlerdir. Bu dönemde Türkçe ve yabancı dilde (en yakın dil olarak İngilizce olabilir) popüler müziklerinden uygun söz ve içerikleri olan eserler de repertuvara alınarak çalışılabilir. Bu dönemde çalışılacak vokal müzik eserlerinin Si (B3) ve Re (D5) aralığında olmasına özen gösterilmelidir.

### 2.2.4.Lise Kademesinde Vokal Müzik Eserleri

15-20 yaşları arasını kapsayan ve ülkemizdeki güncel eğitim kademelerine bağlı olarak lise eğitim dönemini içine alan çağdaki gençlerin öncelikle müzikal-vokal birikimleri ve sonrasında eğitim programları, sosyal-akademik-bilişsel-duygusal ve davranışsal özelliklerine uygun olan şarkılar, türküler buna benzer eserlerdir. Bu dönemde Türkçe ve birden fazla yabancı dilde popüler müzik türlerinde uygun söz ve içerikleri olan eserler de repertuvara dahil edilebilir. Bu evrede bazı bireyler mutasyon dönemlerini (ergenlik sonrası ses tonlarında ve özelliklerinde değişim) tamamlanmış veya dönemi geçirmeye devam ediyor olmasından dolayı bireylere uygun repertuvarın seçilmesi çok önemlidir. Özellikle toplu seslendirilecek olan eserlerin seçiminde güçlükler yaşanabilir. Nedeni de mutasyon nedeniyle ses aralıklarının çok çeşitli özellikler göstermesidir. Bu dönemdeki bireyler ses eğitimi çalışmaları ile desteklenmeli ve gelişim süreçleri kontrol edilmelidir. Seçilmesi ve çalıştırılması düşünülen eserlerin ses aralığının La (A3) ve Mi (E5) aralında olmasına dikkat edilmelidir.

### 2.3.Beste, Besteci ve Besteleme

Sahipleri (bestecileri) tarafından yaratılan müzik eserleridir. Besteler "kompozisyon" olarak da adlandırılabilir. Besteler yapan, müzik alanında kompozisyonlar üreten sanatçılara-bireylere besteci-kompozitör denilir. Besteler-kompozisyonlar müzik alanındaki teorik ilkeler ve kurallara bağlı olarak notaya alınıp yazılarak veya doğaçlama denilen (anında oluşan) canlı performanslarla oluşturulur (Say, 2002: 68).

Besteci-kompozitör olabilmek için profesyonel müzik eğitimi alınması önemlidir ve müzik eğitimcilerince alınması önerilmektedir. Fakat bu eğitimin alınmasının zorunlu olduğu söylenemez. Bestecilik yolunda müzik eğitimi almış olanlar da almamış olanlar da besteci olabilmekte ve istedikleri müzik alanında eserler üretebilmektedirler. Müzik eğitimi verilen yükseköğretim kurumlarının bazılarında "bestecilik-kompozisyon" başlığında bölümler mevcuttur. Lisans düzeyinde müzik eğitimi verilen müzik kurumlarında da bestecilik alanında çeşitli sınırlılıklarda ve anlayışlarda beste yapma, besteci olma için dersler-eğitimler verilebilmektedir.

## 3.Bulgular

### 3.1.Çocuk-Okul Şarkıları Besteleme

Çocuk şarkıları bestelerinde dikkat edilmesi ve ulaşılması gereken iki nokta "kolay" ve "güzel" olmasıdır. Bu iki kavramı bir şarkıda birleştirmek ve yaratmak yaratıcılık gerektiren bir süreci içine almaktadır (Aydoğan, 2023: 17). Çocuk ve okul şarkıları besteleme çalışmalarında özellikle "kolay" olma niteliğinin önemli olduğu söylenebilir. "Kolay" olan şarkılar kolay öğretilebilecek, bu sayede çocukların çoğu tarafından daha başarılı ve müzikal seslendirilebilecek, çocuklara yönelik şarkı öğretimi çalışmalarında müzik öğretmenlerinin bir sonraki aşamada daha üst müzikal becerilerin öğretimine geçişi için fırsat oluşabilecek, çocukların müzikal performanslarda motivasyon ve inancının artmasına imkân verebilecektir.

Çocuk-okul şarkıları ve benzeri eser türlerinde de besteler yapabilmek için müzik alanında belirli bilgi birikimlerine sahip olunması gereklidir. Bu bilgi birikimleri genel başlıklarla: Müzik teorisi bilgileri, çocukların vokal gelişimi ve özellikleri, fiziksel, sosyal, bilişsel, akademik özellikleri, yaşlarına uygun eğitim-öğretim program-planlarının içerikleri olarak açıklanabilir. Bu bilgi birikimlerinin teorik olarak bilinmesinin yeterli olduğu da söylenemez. Besteci ve besteci adaylarının besteleme yapacağı kitlenin uygulamalı müzik eğitimlerinde, bireysel veya toplu olarak uygulanan ses eğitimlerinde aktif bulunması, bu alanlarda eğitimcilik yapması, eğer bunları yapma olasılıkları bulunmuyorsa da bu alanlarda deneyimli olan müzik eğitimci-danışmanlardan destek alması gerekmektedir.

Çocuk-okul şarkıları besteleme çalışmalarında izlenmesi gereken adımların ayrıntılı maddelendirilmesi

a) Bestenin hangi seviyedeki çocuklara yönelik olacağının belirlenmesi

b) Bestenin hangi konu-tema içeriğinde olacağının belirlenmesi

ç) Bestenin sözlerinin çocukların ahlaki, sosyal, bilişsel, duygusal, akademik gelişim özellikleri açısından incelenmesi ve uygunluğunun kontrol edilmesi

ç) Bestenin hitap edeceği çocukların dil gelişimi, dil kullanma becerilerinin incelenmesi ve bu kapsamda sözlerin uygunluğunun kontrol edilmesi.

d) Bestenin, sözleri ile aynı anda mı yaratılacağının veya önceden yazılmış sözler üzerine mi beste yapılacağına karar verilmesi

e) Bestenin hitap edeceği çocukların sınıf seviyelerine ait olan eğitim planlarındaki içeriklerin incelenmesi

f) Bestenin çocuklara hangi öğretim yöntemi ile öğretilebileceğinin tespit edilmesi

g) Bestenin tek sesli veya çoksesli olma durumuna karar verilmesi

h) Bestenin tonal veya makamsal özelliklerde olma durumuna karar verilmesi

ı) Bestenin formuna karar verilmesi

i) Bestenin teorik ve ifadeye dayalı müzikal içeriği olan ölçü sistemi, temposu, tartım kalıpları, kullanılacaksa çeşitli müzikal ifade terimlerine karar verilmesi veya sonradan saptanması

j) Bestenin hitap edeceği çocukların ses genişliklerinin incelenmesi

k) Bestenin profesyonel veya amatör çocuk korolarına yönelik olma durumuna karar verilmesi

l) Bestenin eşlikli veya eşliksiz yazılma durumuna karar verilmesi, çalgı eşlikli bestelenecekse hangi çalgıların kullanılacağının tespit edilmesi

m) Bestenin solo veya koro performanslar için mi veya ikisi için birlikte düzenlenerek mi yapılacağının kararlaştırılması

n) Bestenin yapılması sırasında prozodiye dikkat edilmesi

o) Bestenin bitirilmesi sonrasında hedef kitleden bir çocuğa veya az sayıda bir çocuk grubuna öğretilmesi ve varsa düzeltilmesi gerekenlerin tespit edilerek düzeltmelerin yapılması

ö) Besteye son halinin verilmesi sonrasında temiz bir nota yazımı ile kalıcılaştırılması, şarkının hangi kaynakla tanıtımının ve paylaşımının yapılacağına karar verilmesi

p) Bestenin yazılı olarak tamamlanması sonrasında müzik teknolojik aygıtlar, stüdyo kayıtları vb çalışmalarla işlenip işlenmeyeceğinin kararının verilmesi

### 3.2. Çocuk-okul şarkıları besteleme çalışmalarında izlenmesi gereken adımların ayrıntılı incelenmesi

Bestenin hangi seviyedeki çocuklara yönelik olacağının belirlenmesi

Çocuk ve okul şarkıları besteleme çalışmalarının ilk aşaması, yapılacak olan bestenin hangi çocuk grubuna uygun olacağına karar verilmesi sürecidir. Karar verme sürecinde kriter olarak çocukların yaşları veya sınıf seviyeleri dikkate alınabilir. İlkokul şarkısı, ortaokul şarkısı, lise şarkısı-marşı gibi tanımlama başlıkları

kullanılabileceği gibi, 5-6 yaş, 8-10 yaş çocuk grubuna yönelik şarkı gibi başlıklarla bestelerin hedef kitlesi tanımlanabilir.

Bestenin hangi konu-tema içeriğinde olacağının belirlenmesi

Bu aşama, besteci tarafından bestenin yaş veya sınıf kitlesine uygunluğuna karar verilmesi ile ilişkili olarak sözlerin hangi ana konu, içerik veya mesajı iletme hedefinde olacağının kararının verildiği aşamadır. Bu aşamada besteciler, seçtikleri hedef kitlenin eğitim-öğretim programlarında yer alan konu, kazanım ve benzeri içerikleri inceleyerek bu sayede bestenin sözleri ile doğrudan ilişkili olan konu çeşitliliği imkanından faydalanabilmektedirler.

Bestenin sözlerinin çocukların ahlaki, sosyal, bilişsel, duygusal, akademik gelişim özellikleri açısından incelenmesi ve uygunluğunun kontrol edilmesi

Bebeklik çağının geçmesinin ardından çocukların 4 yaştan itibaren edindiği her yeni yaş evresinde ahlaki, sosyal, bilişsel ve duygusal açıdan birikimleri güncellenmekte ve anaokulu evresi bitip ilkokul evresi başlayınca bu özelliklere yeni bir gelişim alanı olarak akademik kazanımlar da eklenmektedir. Her dönemde farklı alanlarda farklı gelişim özeliklerine kavuşması için dikkatle yetiştirilmeye çalışılan çocukların, bu farklı dönemlerdeki özellikleri "gelişim ve öğrenme" olarak da bilinen bilim alanı ile anlatılmakta, öğrenilmekte ve öğretilmektedir. Bilimsel ve pedagojik olarak kanıtlanmış gelişim ve öğrenme bilgilerinin, uzmanlık alanı fark etmeksizin çocuklarla ilgili olan eğitim-öğretim faaliyetleri alanında görevliler, eğitimciler veya bu görevleri ileride alacak adaylar tarafından incelenmesi, öğrenilmesi; şarkı sözü yazılması çalışmalarında bu bilgilerin esas alınmasına dikkat edilmesi gerekmektedir.

Bestenin hitap edeceği çocukların dil gelişimi, dil kullanma becerilerinin incelenmesi ve bu kapsamda sözlerin uygunluğunun kontrol edilmesi.

Her lisanda harf ve hecelerin söylenişi-seslendirilişi açısından güçlük derecesi kolay ve zor niteliklerde olan kelimeler bulunmaktadır. Kelimelerin doğru seslendirilebilme yeterliği kadar anlamı da önemlidir. Somut ve soyut özelliklerde olan kelimelerin özellikle çocuklar tarafından anlamının bilinmesi ve kavranabilmesi önemlidir. Lisanların her birisinin bu tür kelime özellikleri mevcuttur. Bu bakımdan şarkı sözlerinin yazılması sırasında bu tür lisan özelliklerine ve ayrıntılarına dikkat edilerek kelimeler seçilmekte ve cümleler oluşturulabilmektedir. Diğer önemli nokta da sözlerin yaş ve sınıf seviyesine göre uzunluk kısalık özelliklerinin belirlenmesidir. Yaş ve sınıf seviyesi büyüdükçe sözlerin de orantılı biçimde uzatılması mümkün olabilir. Çocuk şarkılarında bazı durumlarda eserin duygu durumu ve konusu ile ilişkili olarak anlamlı anlamsız heceler ve hece gruplamalarının kullanılması da mümkün olabilmektedir. "la ra lay" veya "hey heya hoy" gibi heceler bu açıklamaya örnek verilebilir.

Bestenin sözleri ile aynı anda mı yaratılacağının veya önceden yazılmış sözler üzerine mi beste yapılacağının kararının verilmesi

Bestelerin sözlerinin iki ayrı şekilde yazılabildiği söylenebilir. İlk seçenek: Bestecinin müzikal yaratıcılık kabiliyeti ve müzikal eserler üretme açısından "ilham" olarak da tanımlanabilen anlık süreç, üretkenlik yeteneği ve birikimleri ile ilişkilidir. Bu süreç bestecilerin bestelerini bazı durumlarda müzikal hafızalarında anlık olarak oluşan söz ve ezgileri birleştirerek ve o anda notaya alarak veya ses kaydı alarak yapmaları olarak açıklanabilir. Diğer seçenek ise: Sözlerin belirli bir konu-kazanım-içeriğe bağlı olarak veya herhangi bir kritere bağlanmadan yazılmasıdır. Besteciler tarafından bu iki farklı söz yazım tekniğinden birisi tercih edilerek tercih edilen yöntemle sözler yazılabilmekte veya iki seçenek de duruma göre aynı anda kullanılabilmektedir. Beste yapan bestecilerin kendilerinin şarkı sözlerini yazması dışında, önceden yazılmış sözleri kullanarak veya söz yazma alanında yetkin kişilere şarkı sözlerinin yazılmasını sipariş ederek sözleri edinebilmektedirler.

Bestenin hitap edeceği çocukların sınıf seviyelerine ait olan eğitim planlarındaki içeriklerin incelenmesi

Hem ilköğretim kademesinde çocukların hem de ortaöğretim kademesinde gençlerin eğitim programlarında belirli temalardan yola çıkarak oluşturulmuş, ay ve günleri belirlenmiş belirli gün ve hafta etkinlikleri vardır. Özellikle okul şarkıları bestecileri şarkıları için sözler yazarken ve besteleme yaparken bu belirli gün ve haftalarla ilişkilendirilmiş sözler yazabilmekte ve besteler yapabilmektedirler.

Bestenin çocuklara hangi öğretim yöntemi ile öğretilebileceğinin tespit edilmesi

Eğitimin önemli bir boyutu olan öğretim faaliyetlerinde kullanılabilen öğretim yöntem ve teknikleri vardır. Müzik eğitimi alanında da alana özgü öğretim yöntem ve teknikleri mevcuttur. Besteciler bestelerini yapma sürecinde ve eğer isterlerse eserlerinin öğretilmesi sırasında uygulanması için özel öğretim yöntem ve tekniklerini de inceleyerek kendi eserleri için uygun olabileceğini düşündüğü yöntem ve tekniğe karar verebilmekte, besteleme çalışmalarını seçmiş oldukları yöntemle uyumlu biçimde sürdürerek eserlerini tamamlayabilmektedirler.

Bestenin tek sesli veya çoksesli olma durumuna karar verilmesi

Bazı besteciler eserlerinin tamamını veya bir kısmını iki veya daha fazla sesli olmak üzere çoksesli olarak tasarlayıp bu fikre göre besteyi yapmakta ve düzenlemektedirler. Bu süreçlerde besteciler, bestenin hitap edeceği kitle olan yaş grubunun ses aralıklarına veya beste özel bir koro-vokal topluluk için yapılıyorsa bu topluluğun müzikal birikimine uyarak eserlerini çoksesli olarak düzenlemektedirler.

Bestenin tonal veya makamsal özelliklerde olma durumuna karar verilmesi

Besteciler bestelemek istedikleri ezgileri tercihen veya yaratılma durumlarına göre makamsal ya da tonal dizi özelliklerinde besteleyebilmektedirler. Bu süreçlerde besteciler bestelenen eserin öğretilme durumlarını da dikkate almaktadırlar. Beste bir Türk Müziği çalgısı ile öğretilecekse Türk Müziğindeki nota karşılıkları ile yazılmasının daha uygun olacağı söylenebilir. Fakat makamsal olan bir dizide bestelenmiş olmasına rağmen Klasik Batı Müziği çalgıları eşliğinde öğretimi yapılacaksa Klasik Batı müziği tonal dizi sisteminde notaya alınması uygun olacaktır. Hicaz, Kürdi, Hüseyni gibi makamlar Klasik Batı Müziği tonal sistemine göre yapılandırılmış olan çalgılarla kolaylıkla sesledirilebilmektedir. Bu tür durumlarda bestecilerin hem Türk Müziği hem de Klasik Batı Müziği alanlarında çalgı yapısı, nota dizilimi, armonisi ve dizisel yapılarını yeterli oranda biliyor olmasının önemli olduğu söylenebilir. Gerekli durumlarda bestecilerin veya adaylarının bu alanlarda uzmanlardan destek almasında fayda olacaktır.

Bestenin formuna karar verilmesi

Profesyonel anlayışla ve sanatsal kaygılarla üretilmiş tüm müzik türlerindeki eserler çeşitli besteleme kalıplarına uyularak yaratılmaktadır. Tek bölümlü, iki bölümlü, katlı şarkı formu ve daha çok sayıda farklı güçlük derecelerinde eser besteleme kalıpları yani form türleri mevcuttur. Besteciler genellikle bu form yapılarına dikkat ederek bestelerini düzenleyerek bestelerini yaratmakta bazen de bestesini yaptıktan sonra hangi form ögesi kapsamına giriyorsa formunu belirleyip kesinleştirebilmektedirler.

Bestenin teorik ve ifadeye dayalı müzikal içeriği olan ölçü sistemi, temposu, tartım kalıpları, kullanılacaksa çeşitli müzikal ifade terimlerine karar verilmesi veya sonradan saptanması

Besteciler bestelerini yaparken öncesinde ölçü sistemi, temposu, tartım kalıpları, kullanılacaksa çeşitli müzikal ifade terimlerine karar vererek besteleme sürecinde başlayabilirler ve tamamlayabilirler. Bu uygulamadan başka besteciler bestelerini tamamladıktan sonra da ölçü sistemi, temposu, tartım kalıpları hakkında kesin yargılara ulaşabilir, bunları yeniden değerlendirebilir ve gerekli olduklarını düşündükleri çeşitli müzikal ifade terimlerini bestenin notasyonuna ekleyebilirler.

Bestenin hitap edeceği çocukların ses genişliklerinin incelenmesi

Besteciler bestelerinin hitap edeceği sınıf seviyesi veya yaş seviyesinin vokal gelişim özellikleri hakkında bu alandaki uzmanlardan, önceden yapılmış bestelerden, ses kaydı olarak yeterli kalitede paylaşılmış çeşitli performans videolarından, yayınlanmış akademik yayınlardan, basılmış kitaplardan ve hatta ulaşma-bulma şansları varsa çevrelerinde yapılan farklı yaş sevilerindeki bireylerden oluşan koro çalışmalarına şahsen

katılım gösterip bilgi ve deneyimler edinebilirler. Bu gözlem ve bilgilenmeler sonrasında yaptıkları veya yapacakları bestelerini bu ses sınırlarına uyarak düzenleyebilirler.

Bestenin profesyonel veya amatör çocuk korolarına yönelik olma durumuna karar verilmesi

Bazı besteciler kendilerine ısmarlanmasıyla veya kendi girişimsel düşüncelerinden yola çıkarak kendi tasarıları ile bazı profesyonel koro-vokal topluluklar için eserler besteleyebilmektedirler.
Bu tür besteleme çalışmalarında besteciler topluluğun şefi, yöneticisi veya çalıştırıcısı ile birebir görüşmeler yaparak besteleyecekleri eserin performansına yönelik sınırlılıkları ve güçlük derecesini, muhtemel müzikal (tempo, ritmik kalıplar, ölçü sistemi de dahil müzik teorik yazısı, lisanı vb.) özellikleri, aday bestenin farklı çalgılarla eşliklenerek sunulma imkanları ve daha başka nitelikler hakkında görüş birliğine ulaşarak besteleme süreçlerini yönlendirebilmektedirler. Özel bir topluluk için eser besteleme girişimi dışında amatör koro ve topluluklar için eser besteleme çalışmalarında ise bu araştırma dışında maddelerle açıklanmış bilgilendirmeler dışında ek olarak ön hazırlıklara gerek olmayabilecektir.

Bestenin eşlikli veya eşliksiz yazılma durumuna karar verilmesi, çalgı eşlikli bestelenecekse hangi çalgıların kullanılacağının tespit edilmesi

Bazı besteler bestecilerinin tercihlerine göre eşlikli veya eşliksiz olarak düzenlenebilmektedir. Eserlere eşlik yazılması da farklı şekillerde olabilmektedir. Eser bestelenirken ezgi ve eşliğin aynı anda yazılması, ezginin bestelenmesinden sonra eşliğin eklenmesi ve daha farklı seçeneklerde mevcuttur. Besteye eşlik edecek olan eşlik çalgısının belirlenmesinden sonra en sık tercih edilip uygunlandığı düşünülen olan eşlikleme şeklinin, ezginin yaratılmasından sonraki eşliklemenin yazılması olduğu söylenebilir. Eşlikleme çalışmalarında dikkat edilecek noktanın, eşlikteki herhangi bir partinin (örneğin piyano ile eşlik edilecekse sağ elin) bestenin ana ezgisinin bulunduğu oktavın ses yüksekliklerini geçmemesine özen gösterilmesidir.

Bestenin solo veya koro performanslar için mi veya ikisi için birlikte düzenlenerek mi yapılacağının kararlaştırılması

Bazı besteler bestecilerinin tercihleri gereği farklı partiler halinde düzenlenebilmektedir. Bestelenecek olan ezgiler-eserler önceden veya sonradan solo ve korolu, sadece solo yani tek-bireysel vokal için, iki-üç ve daha fazla sayılarda solo vokal topluluklar için, sadece koro için, iki koro için, iki-üç ve daha fazla sayılarda solo vokal topluluklar ve koro için kurgulanarak düzenlenebilmekte, tasarlanabilmektedir. Bu karar sürecinde bestecilerin eserlerini birden fazla vokal için düzenlemeleri gerekli ise, düzenleyecekleri-yaratacakları vokal partilerinin ses sınırlarına ve bu eserin bu haliyle söylenebilirlik durumlarına dikkat etmeleri önemli bir gereklilik olmaktadır.

Bestenin yapılması sırasında prozodiye dikkat edilmesi

Besteleme çalışmalarında bestecilerin dikkat etmesi gereken ve bestelenmiş eserlerde sıklıkla kısmi hataların görülebildiği önemli gereksinimlerden birisinin prozodi kuralı olduğu söylenebilir. Prozodi söz ve müziğin uyumu olarak nitelendirilebilir. Daha fazla açıklanmak gerekirse: Eserin sözleri hangi dilde ise o sözlerin bestede ezgiler içinde söylenmesi sırasında o dilin günlük konuşma dilindeki açık-kapalı-uzun-kısa-vurgulu-vurgusuz-sert-yumuşak ve benzeri gibi aynı özelliklerde yerleştirilmiş ve ezgilenmiş olmasıdır. Vokal eserler aracılığı ile lisan-dil eğitimi de yapılmakta ve bu sayede dil gelişimi de söz konusu olduğu için, bestenin içinde muhtemel prozodi hataları besteyi söyleyenlerin dil gelişimlerine olumsuz kazanımlar ekleyebilecektir.

Bestenin bitirilmesi sonrasında hedef kitleden bir çocuğa veya az sayıda bir çocuk grubuna öğretilmesi ve varsa düzeltilmesi gerekenlerin tespit edilerek düzeltmelerin yapılması

Besteciler şarkılarını bestelerken klasik bir yöntem olarak görülebilecek şekilde basılı dizeklerin olduğu sayfalara elle bestelerini yazabilmektedirler. Bestecinin kendisinin dinleyici olarak kendi bestesini varsa eşlikçisi ile vokal bir topluluktan canlı performansla dinlemesi, kulağına hoş gelmeyen veya değiştirilmesi gereken yerleri değiştirmesi sayesinde bestesi müzikal açıdan daha iyi duruma getirilebilmektedir. Diğer bir besteyi notalarıyla yazma şekli ise teknolojik gelişimlerin ürünlerinden olan bilgisayarda çeşitli nota yazım programlarının kullanılması aracılığı ile olmaktadır. Bu sayede bestede yapılabilecek değişiklikler besteleme anında veya sonrasında gerçekleştirilebilir. Bilgisayarla yazma tekniğinin uygulandığı besteleme pratiklerinde de besteci yine dinleyici olarak bestesini varsa eşlikçisi ile vokal bir topluluktan canlı bir performansla dinleyebilme, kulağına hoş gelmeyen veya değiştirilmesi gereken yerleri değiştirebilme ve bestesini müzikal açıdan daha iyi duruma getirilebilme şans ve seçeneğine sahiptir.

Bestenin son halinin verilmesi sonrasında temiz bir nota yazımı ile kalıcılaştırılması, şarkının hangi kaynakla tanıtımının ve paylaşımının yapılacağına karar verilmesi

Besteciler bestelerinin evrensel nota yazım kurallarına uyması, beste notalarının yani müzik yazısının daha iyi anlaşılması, varsa müzikal ifadelerin daha etkili-doğru yerleştirilmesi, ilgili müzik çevresine kolay paylaşılması ve bu imkanlarla performanslarının daha kolay-etkili olması için teknolojik imkanlarla geliştirilmiş olan bilgisayarla nota yazım araç-gereçlerini, uygulama ve programlarını kullanmayı tercih etmektedirler. Besteyi tek edisyonlar halinde bestelerinin hitap edeceği toplulukların şeflerine-çalıştırıcılarına bizzat ulaştırabilmekte veya bu tür besteleme örneği paylaşımlarının yapıldığı sosyal medya hesaplarından bestelerinin duyuru ve tanıtımlarını yapabilmektedirler. Besteciler bestelerini online (PDF kitapçık-kitap) veya fiziki olarak basılı kitaplar halinde çeşitli yayınevleri aracılığıyla bastırarak veya bireysel girişimlerle matbaalarda basımını yaptırarak dağıtımını-tanıtımını yapabilmektedirler.

Bestenin yazılı olarak tamamlanması sonrasında müzik teknolojik aygıtlar, stüdyo kayıtları vb çalışmalarla işlenip işlenmeyeceğinin kararının verilmesi

Bazı besteciler bestelerinin müzikal ve yazılı çalışmalarının tamamlanmasından sonra bestelerinin işitsel ve görsel olarak da desteklenmesini, bu tür farklı imkanlarla daha etkili tanıtımının yapılmasını ve çocuk-okul şarkılarına farklı yollarla da destek olunmasını tercih etmektedirler. Bu amaçlarla işitsel ve görsel olarak teknolojik araç-gereçlerle donatılmış profesyonel stüdyo ortamlarına ve uzmanlarına başvurabilmektedirler. Hatta bazı besteciler bestelerini yaparken veya bestelerini bitirdikten sonra, bestelerinin içinde çeşitli bölümlerde beden perküsyonu hareketlerini, çeşitli ritmik çalgıları, Orff çalgılarıyla ritmik eşlik partilerini, çeşitli jest-mimikler, gülme, şaşırma-korkma sesleri gibi çeşitli ünlem seslendirmelelerini orijinal olarak yazılı biçimde belirtebilmektedirler. Bu tür müziğin dışında kalan ama müzikal ifadeyi güçlendiren-pekiştiren ögelerin çocuk-okul şarkıları bestelerine yazılı olarak eklenmesi, çocuk-okul şarkılarını besteleme aşamalarından birisi olarak kabul edilebilir. Bu tür çalışmalarla işitsellik, görsellik ve hem işitsel hem de görsellik katılmış olan bestelerin hitap ettiği kitlede oluşturmayı planladığı ilgi ve öğrenme isteği oranı olumlu yönde artırılabilmektedir.

## 4.Sonuçlar ve Öneriler

Çocuk-okul şarkıları besteleme çalışmalarının düzenli bir işlem akışı içinde tespit edilmesi ve bu tespitin bir model önerisi olarak sunulması amaçlanmış olan bu araştırmada, bulgular bölümünde belirtildiği üzere 19 başlıktan yola çıkılarak çocuk-okul şarkıları besteleme çalışmaları ayrıntılı biçimde açıklanmıştır.

Çocuk ve okul şarkıları alanında ve diğer besteleme alanında çalışmalar yapan bestecilerin de aynı basamakları kendi besteleme alan ve müzik türlerine adapte ederek, besteleme çalışmalarında kolaylıklar ve dikkatli bir iş akışı sağlayabilecekleri düşünülmektedir.

Müzik eğitimi, müzikal faaliyetler, müziğin önemli bir ögesi olan çocuk ve okul şarkıları eğitimi bireysel veya toplu yapılması fark etmeksizin çocukların sosyal, bilişsel, akademik, dil gelişimi ve psikomotor alanlarda gelişimlerine katkı sağlamaktadır. Normal gelişim gösteremeyip özel gereksinimli olan bireylere de özellikle sosyal ve bilişsel katkılar sağladığı söylenebilir.

Bestecilerin kimileri müzikal-ezgisel güzelliği öne almaya çalışırken kimilerinin de sözleri ve mesajı öne almaya çalıştığı söylenebilir. Bu farklılığın bestecilerin hür iradesi ile seçtiği müzikal bir benimseyiş olduğu kabul edilebilir. Bestecilerin bestelerinin hitap edeceği hedef kitle hangisi olursa olsun bestelerinin sözlerinde öğretici mesajlara, açıklayıcı bilgilere, iyi, doğru, güzel olay-olguları anlatan içeriklere önem vermesi, çocuk-okul şarkılarını öğreten ve çalıştıran eğitimci-çalıştırıcıların sözlere gereken önemi vererek

çalışma süreçlerini devam ettirmesi sayesinde, çocukların sadece müzikal kazanımları değil diğer alanlarda da gelişimlerini etkili sürdürebilecekleri düşünülmektedir.

Yükseköğretim kurumlarında müzik eğitimi verilen lisans veya lisansüstü kademelerde eğitim alan öğrencilere bestecilik alanına özendiren besteleme derslerinin verilmesi, bu derslerin dikkatle sürdürülmesi sayesinde çocuk-okul şarkılarının vokal müzik repertuvarındaki sayısının ve şarkıların çeşitli niteliklerinin artırılabileceği; bestecilik alanında bireylerin eğitim ve uzmanlaşma açısından ileriki profesyonel süreçlere özendirilebilmesi adına faydalı olunabileceği düşünülmektedir.

Bestecilerin geleneksel müziklerimizin örnekleri olan makamsal dizilerde besteler üretmesinin özellikle geleneksel Türk müziği alanındaki çocuk-okul şarkılarının sayısını artırabileceği, bu sayede bestecilerin kendilerinden sonra gelecek olan bestecilere, eğitimcilere ve çocuklara örnek ulusal müzikal miras bırakmış olabilecekleri düşünülmektedir. Makamsal diziler kullanılarak yapılması planlanan bestelerin çocukların müzikal algılama, müzikal birikim ve makamsal dizilerde bestelenmiş eserleri vokal olarak seslendirebilme güçlüğünü aşmamasına dikkat edilmesi gerekmektedir.

Prozodi kuralı ile ilgili olarak: Bestecilerin kendi ana dillerinde yaptıkları bestelerde de prozodi hatalarıyla karşılaşmaları ve telafilerinin mümkün olabildiği söylenebilir. Bestelemeler sırasında prozodi hatalarının hiç olmamasına varsa da çözüme ulaştırıcı değişikliklerle düzeltmelerin yapılmasına özen gösterilmelidir. Fakat yabancı dilde besteleme çalışması yapılacaksa ve eğer besteci o dilin kullanımında yetkin değil ise sözlerin ait olduğu dilde alan uzmanlarından yardım almalıdır.

Bestelenen eserlerin güncel bir gereksinim olarak dağıtım ve paylaşımının daha kolay, etkili ve öğretici olması adına bestecilerin mümkün olduğu fazla oranda profesyonel olarak işitsel ve görsel kayıtlarının yapılması önemli bir gerekliliktir. Besteye ait işitsel ve görsel kayıtların paylaşılması sayesinde, bu alanda eğitimler yapan öğreticilere kolaylık sağlanabileceği, çocuk şarkıları repertuvarının etkili gelişimine, bu repertuvarın teşvik edici yönünün geliştirilmesine ve en önemlisi de hitap ettiği çocuk-gençlik kitlesinin müziğin içine daha cezbedici halde alınabilmesine katkılar sunulabileceği düşünülmektedir.

Çocuk-okul şarkılarının besteleme çalışması aşamalarına örnek sıralı bir model olarak verilmiş olan bu araştırma ile ilişkili olarak çocuk-okul şarkıları eğitimi alanında çalışan müzik öğretmenlerine ve ilgililere, müzik eğitiminde çocuk şarkılarının seçimine ilişkin: “Müzik Eğitiminde Çocuk Şarkılarının Seçimi-Sözcükler ve Sözcüklerle İlişkili Etmenler”, “Müzik Eğitiminde Çocuk Şarkılarının Seçimi: Eğitim Programı, Teknik, Fiziksel, Duygusal Durumlar ve Çeşitli Diğer Etmenler” ve “Müzik Eğitiminde Çocuk Şarkılarının Seçimi: Müzik Yazınsal Kurallar Ve İlişkili Etmenler” isimli makalelerin de faydalı olabileceği düşünülmektedir.

**Kaynakça**

Ak, A. Ş. (2016). Türk Dini Musikisi. Akçağ Yayınları.

Akıncı, M.Ş. (2017). *Müzik Eğitiminde Çocuk Şarkılarının Seçimi -Sözcükler ve Sözcüklerle İlişkili Etmenler*. Uluslararası 3. İpek Yolu Müzik Konferansı-Doğu Akdeniz Üniversitesi-Gazimağusa-KKTC. Müzik Eğitimi Yayınları E kitap, 130-135.

Akıncı, M.Ş. (2018). Müzik Eğitiminde Çocuk Şarkılarının Seçimi: Eğitim Programı, Teknik, Fiziksel, Duygusal Durumlar ve Çeşitli Diğer Etmenler. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi-The Journal Of International Social Research, 11 (59), 700-709.

Akıncı, M.Ş. (2019). "Müzik Eğitiminde Çocuk Şarkılarının Seçimi: Müzik Yazınsal Kurallar ve İlişkili Etmenler". International Social Sciences Studies Journal, 5 (38), 3471-3479.

Akıncı, M.Ş. (2019). Yaşamın İçinden Çocuk Şarkıları. Müzik Eğitimi Yayınları.

Aydoğan, S. (2023). Hayat Şarkılarla Güzel Müzik Öğretimi için 626 Şarkı. Arkadaş Yayınevi, Ankara.

Aktüze, İ. (2003). Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü. Pan Yayıncılık, İstanbul.

Baykam, S. (2015). Müzik Ansiklopedisi. Gece Kitaplığı Yayınevi.

Özal Göncü, İ., Aytepe, Ç. ve Değer A. Ç. (2011). Ezgili Bilmece ve Tekerlemeler. Vize Yayıncılık, Ankara.

Say, A. (2002). Müzik Sözlüğü. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Sözer, V. (2012). Müzik Terimleri Sözlüğü. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Sun, M. ve Seyrek, H. (1993). Okulöncesi Eğitimde Müzik, Mey Müzik Eserleri Yayınları, İzmir.

Yıldız, G. (2019). Okul Öncesi Dönemde Müzik Eğitimi. Anı Yayıncılık, Ankara.

# Dönüşen Beden Olgusu Üzerinden Değişen Sanat

**Sude Arslan**

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0004-2173-2814 **E-Posta:** sudearslaan59@gmail.com

**Doç. (Assoc. Prof.) Arzu Parten Altuncu**

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-7852-8003 **E-Posta:** partenonarzu@gmail.com

## Özet

Bu çalışma en temel ifadesi ile tarihsel bağlamdan hareketle insan bedenine yüklenen anlamların geçtiğimiz yüzyıl boyunca sanat yoluyla nasıl temsil edildiğini ve dönüştüğünü incelemektedir. Beden imajı yalnızca fiziksel bir varlık olarak değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve psikolojik bir temsil biçimi olarak varlık bulur. Tüm bu unsurların zaman içerisinde değişen olguları sanata yansır ya da sanat bu olguların değişiminde önemli bir unsur halini alır. İnsanlığın büyük serüveninde öncelikle doğaya uyumlanmak, yaşamda kalabilmek için uğradığı dönüşümler; doğanın ele geçirilebilir ve görece denetlenebilir durumlarının sonrasında insanı kendi üretimleriyle baş başa bırakmıştır. Özellikle Sanayi Devrimi insan bedeninde radikal bir kırılmaya neden olmuştur. Bireyler artık doğayla değil, kendi ürettiği makineyle uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Bu dönüşüm zaman ve mekân paradigmalarını derinden sarsarak, bilimden sanata ve günlük yaşam pratiklerine yansıyan derin yarılmalar ile kendinden önceki dönemlerden radikal olarak ayrılır. Bu etkiler sanatta, özellikle heykel disiplininde malzeme seçkisinden form diline kadar yansımış; sanatın alan ve sınırlarını genişletmiştir. 20. yüzyılda sanat “nasıl” sorusundan “neden” sorusuna yönelirken heykelde bedenin tasviri ve ele alınış amacı dönüşür. Heykel anın, hızın ve modern yaşamın içerisinde ki serüvenlerini daha göçebe daha kendine yönelen ve daha ortaklaşan duygu hallerini Rodin’in ortaya koyduğu eserleri ile görünür kılar. Rodin ile başlayan Modernliğin insan bedeni ve onun sanatsal ifadede yansımalarını fütirizm ve konstrüktivizm ekseninde bu çalışmada yer bulacaktır. Sanayi devrimi ve dijital devrimin insan bedeni üzerindeki etkileri önemli tarihsel arka planla birlikte ele alınan bu çalışmada makineyle birleşen, dijitalleşen ve yeniden tanımlanan bedenin günümüz sanatında nasıl yeni bir temsil düzeyi kazandığı araştırılmıştır

## Anahtar Kelimeler

Beden, Modern, Heykel, Fütirizm, Sibernetik

# Changing Art Through the Transforming Body Phenomena

**Sude Arslan**

Kocaeli University Institute of Social Sciences Sculpture Master's Program

**ORCID:** 0009-0004-2173-2814 **E-Posta:** sudearslaan59@gmail.com

**Doç. (Assoc. Prof.) Arzu Parten Altuncu**

Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture

**ORCID:** 0000-0002-7852-8003 **E-Posta:** partenonarzu@gmail.com

## Abstract

This study, in its most basic expression, examines how the meanings attributed to the human body through historical context have been represented and transformed through art over the past century. The body image exists not only as a physical entity but also as a cultural, social, and psychological form of representation. All of these changing phenomena are reflected in art over time, or art becomes a significant factor in the transformation of these phenomena. In humanity's grand journey, transformations primarily aimed at adapting to nature and ensuring survival later left humans alone with their own creations after nature's conquerable and relatively controllable conditions. Particularly, the Industrial Revolution caused a radical rupture in the human body. Individuals were no longer in harmony with nature but had to adapt to the machine they created. This transformation deeply shook the paradigms of time and space, creating profound rifts reflected in science, art, and daily life practices, thus marking a radical departure from previous periods. These effects were reflected in art, especially in sculpture, in aspects ranging from material selection to formal language; it broadened the scope and boundaries of art. In the 20th century, art shifted from asking the "how" question to the "why" question, and the representation and treatment of the body in sculpture underwent a transformation. The sculpture revealed the journey of the body in the moment, speed, and modern life through more nomadic, self-directed, and communal emotional states, as seen in the works of Rodin. The reflections of Modernity on the human body and its artistic representations, beginning with Rodin, will find their place in this study along the axis of Futurism and Constructivism. In this study, the effects of the Industrial Revolution and the Digital Revolution on the human body are explored in conjunction with significant historical context. The study investigates how the body, merged with machines, digitized, and redefined, gains a new level of representation in contemporary art.

## Keywords

Body, Modern, Sculpture, Futurism, Cybernetics

## Giriş

Beden, tarih boyunca yalnızca biyolojik bir varlık değil; kültürel, toplumsal, politik ve teknolojik bağlamlarda sürekli dönüşen, yeniden tanımlanan çok katmanlı bir alan olmuştur. Antik çağlardan itibaren doğurganlıkla, güçle, kutsallıkla ilişkilendirilmiş; her dönem kendi ideolojisine uygun bir beden inşa etmiştir. Paleolitik dönemden kalan Venüs heykelcikleri, kadın bedeninin doğurganlıkla özdeşleştirilerek kutsallaştırıldığı en erken örneklerdendir. Antik Mısır'da beden, ölüm sonrası yaşamın taşıyıcısı olarak görülmüş; mumyalama pratiğiyle ruhun sürekliliği bedenin korunmasıyla sağlanmaya çalışılmıştır. Antik Yunan'da ise beden, hem estetik hem ahlaki bir idealin taşıyıcısı hâline gelmiştir. Mükemmel orantılara sahip atletik figürler, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel bir bütünlüğü ve uyumu temsil eder.



1. Görsel Venüs Heykelciği (Willendorf Venüsü), MÖ 28.000 – MÖ 25.000

Orta Çağ'da bu beden anlayışı, Hristiyanlık etkisiyle büyük bir kırılmaya uğramış, beden dünyevi arzuların kaynağı olarak görülmeye başlanmıştır. Sanatta bedenin temsili örtülü, çileci ve dünyeviliği reddeden biçimlere dönüşürken, Rönesans döneminde beden yeniden merkezî bir değer kazanır. Leonardo da Vinci'nin "Vitruvius Adamı" ya da Michelangelo'nun anıtsal figürleri, insan bedeninin hem sanatsal hem bilimsel araştırmaların konusu haline geldiğini gösterir. Bu figürler sadece temsil değil; aynı zamanda anatomi bilgisiyle donanmış estetik objelerdir. Rönesans'la birlikte bedenin yeniden "okunabilir" bir metin haline geldiğini söylemek mümkündür.



2. Görsel Vitruvius Adam, Leonardo da Vinci, 1490

Sanayi Devrimi'yle birlikte bu ideal beden anlayışı tekrar dönüşüme uğrar. Artık beden yalnızca estetik değil, üretim sürecinin bir parçası olarak işlevsellik üzerinden değerlendirilir. Makineleşen toplum yapısı içinde insan bedeni de doğanın döngüsünden kopar, fabrika düzeninin ritmine ayak uydurmak zorunda kalır. Fütürist sanatçılar bu dönüşümü bir ilerleme ve hız ideolojisinin parçası olarak görür. Umberto Boccioni'nin "Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri" adlı heykelinde beden artık statik değil, hızla hareket eden, enerjinin taşıyıcısı olan bir forma bürünür. Bu dönem, aynı zamanda teknolojinin beden estetiğiyle bütünleşmeye başladığı ilk sanatsal deneyimleri doğurur.



3. Görsel Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri, Umberto Boccioni, 1913

4.

Ancak bu teknolojik yüceltmeye karşı duran akımlar da ortaya çıkar. Dada ve Sürrealizm, savaş sonrası bedenin parçalanmışlığına ve makineleşmenin birey üzerindeki yabancılaştırıcı etkisine odaklanır. I. Dünya Savaşı sonrası Avrupa sokaklarında karşılaşılan protezli, eksik uzuvlu, kırılmış bedenler, bedenin bütünlüğü fikrini temelden sarsar. Sanatçılar için artık beden yalnızca idealin değil, travmanın ve kaybın da temsil alanıdır. Francis Picabia'nın mekanik insan figürleri, insan bedenini teknik bir düzeneğe indirger; duyguların, arzuların bile mekanik bir sistemin sonucu olduğu fikrini ortaya atar.



4. Görsel Bir Amerikalı Genç Kızın Çıplaklık Halindeki Portresi, Francis Picabia'nın 1915

Bu dönemde kolaj tekniğiyle çalışan Hannah Höch gibi kadın sanatçılar, hem bedenin parçalanmasını hem de toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden kurgulanmasını sorgular. Höch'ün işleri, özellikle kadın bedeninin medya imgeleri ve endüstriyel kalıplar arasında nasıl nesneleştirildiğini gözler önüne serer.



5. Görsel Mutter (Anne), Hannah Höch, 1930

Kuklalarla çalışan başka bir sanatçı olan Sophie Taeuber-Arp da insan bedenini geometrik, mekanik kukla formlarına dönüştürerek bir tür yabancılaşma hissi yaratır. Kuklalar, burada hem bedensizleşmenin hem de kontrol altında tutulmanın simgesine dönüşür. Bu tür temsil biçimleri, bedenin artık bütünlük değil, parçalanmışlık, yeniden birleştirme ve hibritlik üzerinden düşünülmeye başlandığını gösterir.



6. Görsel Marionette "Wache, aus König Hirsch", Sophie Taeuber-Arp, 1918

Frida Kahlo'nun sanatı, bedenin hem fiziksel acının hem de kimliksel çatışmaların merkezi olarak nasıl temsil edildiğini gösteren çarpıcı bir örnektir. Kahlo'nun hayatı boyunca geçirdiği kazalar, ameliyatlar ve hareket kısıtlılıkları, onun bedenine dair deneyimini derinlemesine etkiler. Bu etkiler, otoportrelerine doğrudan yansır. Kahlo'nun beden temsilleri hiçbir zaman idealize edilmez; aksine, yaralı, bölünmüş, açılmış, bağlanmış bir beden görürüz. "Kırık Sütun" adlı çalışmasında beden, ortasından çatlamış bir mimari yapı gibi sunulur; içinden geçen çiviler ve destek kolonlarıyla adeta bir yapısal sistem olarak bedenin yeniden inşasını betimler.



7. Görsel Kırık Sütun, Frida Kahlo, 1944

1960 sonrası beden, sanatçının doğrudan aracı haline gelir. Sanat artık nesne üretmek yerine, bedeni bir süreç olarak ortaya koyar. Marina Abramović gibi sanatçılar, kendi bedenlerini fiziksel sınırların test edildiği araçlara dönüştürür. "Rhythm 0" gibi performanslarda sanatçının pasif bedenine yapılan müdahaleler, izleyiciyle kurulan gerilimli ilişkiyle birlikte bedenin hem kırılganlığını hem de direncini açığa çıkarır. Bu noktadan sonra beden, temsili bir figür olmaktan çıkar; olayın, deneyimin ve anlamın kendisi haline gelir.



8. Görsel Marina Abramović, Rhythm 0, performans, 1974

Rebecca Horn'un işleri de bu dönüşen beden anlayışını performatif ama aynı zamanda mekanik araçlarla birleştirir. Horn'un beden uzantıları —örneğin reketlerle donatılmış, tüyleri havaya fırlayan giysiler veya bedenin hareket ettikçe tetiklediği mekanik sistemler— bedeni doğrudan bir makineyle bütünleştirir. Bu işlerde bedenin sınırları belirsizleşir; insanla hayvan, canlıyla cansız, doğal olanla teknolojik olan arasında sürekli bir geçiş ve gerilim mevcuttur. Rebecca Horn'un bu hibrit uzantıları, kuş kafesine, mekanik bir organizmaya dönüşen bedenin şiirsel ama aynı zamanda tedirgin edici temsillerini sunar.



9. Görsel Beyaz Vücut Perdesi, Rebecca Horn, 1972

Bu noktada teknoloji artık yalnızca bir dışsal müdahale değil; bedenin yeni bir doğasına dönüşür. Stelarc gibi sanatçılar, bedenin artık yetersiz kaldığını savunarak, ona teknolojik uzantılar ekler. Stelarc'ın üçüncü kol performansları, ya da robotik iskeletle yürüttüğü işlerinde beden, kendi sınırlarını aşmakta, teknolojinin taşıyıcısı olmaktadır. Burada makine beden, sadece bir metafor değil; fiziksel, işlevsel ve kavramsal bir yeniden yapılanmadır.



10. Görsel Üçüncü Kol Performansı, Stelarc 1990

Benzer şekilde ORLAN da bedenine estetik cerrahi yoluyla müdahale eder ve her operasyonu bir performans olarak kurgular. Kendi yüzünü sanatın ve tarihin idealleştirilmiş kadın imgelerine göre yeniden şekillendirir. Bu radikal müdahalelerle beden, artık sabit bir kimlik değil; bir yüzey, bir metin, bir yeniden yazım alanına dönüşür.



11. Görsel Omniprésence / Carnal Art Performansı, ORLAN, 1993

Posthümanist düşünce, bu dönüşümün kuramsal temelini oluşturur. Beden artık bir öz değil, bir süreçtir. Sabit, kapalı, bağımsız bir varlık değil; geçirgen, çoklu, melez ve süreksiz bir oluşumdur. Siberfeminizm gibi yaklaşımlar ise bu düşünceyi toplumsal cinsiyet perspektifiyle genişletir. Donna Haraway'in "Siborg Manifestosu" bu bağlamda, biyolojik belirlenimciliğin ötesine geçen, teknolojik müdahaleyle yeniden kurgulanan bir beden anlayışını savunur. Siborg figürü, cinsiyet, ırk, sınıf gibi kategorilerin dışında, çok katmanlı, esnek bir varoluş biçimini temsil eder.

Günümüzde bu düşünsel altyapı, dijital sanat pratiklerinde karşılık bulur. Lu Yang gibi sanatçılar, dijital avatarlar ve simülasyonlar aracılığıyla bedeni cinsiyet, kimlik, inanç ve ölümlülük bağlamında sorgular. Lu Yang'ın işleri, fiziksel bedenin sınırlarını tamamen aşarak, sanal evrenlerde yeniden var olan, kodlarla yazılan, programlanan bir bedeni ortaya koyar. Bu dijital bedenler, yalnızca fiziksel olanın temsili değil; onun ötesine geçen deneyim alanlarıdır.



12. Görsel "Doku" Serisi, Lu Yang, 2021

Tüm bu örnekler, bedenin sanat tarihinde yalnızca temsil edilen değil; üzerinde işlem yapılan, dönüştürülen, yeniden kurulan bir alan haline geldiğini ortaya koyar. "Makine beden" kavramı, bu dönüşümün hem teknolojik hem de düşünsel boyutlarını kapsar. Beden artık yalnızca görülen değil; hareket eden, değişen, dağılan, yeniden birleşen, kimi zaman parçalanan, kimi zaman genişleyen bir varlık olarak sanatın merkezinde yer almaya devam etmektedir.

***Kaynakça:***

Abramović, Marina. *Rhythm 0*. 1974. Performance.

Boccioni, Umberto. *Unique Forms of Continuity in Space*. 1913. Sculpture, Museo del Novecento, Milan.

da Vinci, Leonardo. *Vitruvian Man*. c. 1490. Drawing, Gallerie dell'Accademia, Venice.

Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Socialist Review*, vol. 15, no. 2, 1985, pp. 65–108.

https://web.archive.org/web/20210418003615/https://monoskop.org/images/0/0b/Haraway_Donna_1985_A_Cyborg_Manifesto.pdf

Höch, Hannah. *Mutter (Mother)*. 1930. Collage. Berlinische Galerie, Berlin.

Horn, Rebecca. *Weißer Körperfächer (White Body Fan)*. 1972. Performance Installation.

Kahlo, Frida. *The Broken Column*. 1944. Painting, Museo Dolores Olmedo, Mexico City.

Lu, Yang. *Doku Series*. 2021. Digital Artwork.
https://luyang.asia/works/doku-series/

ORLAN. *Omniprésence / Carnal Art*. 1993. Performance.

Picabia, Francis. *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*. 1915. Drawing.

Stelarc. *Third Arm*. 1990. Performance.

Taeuber-Arp, Sophie. *Marionette "Wache, aus König Hirsch"*. 1918. Puppet Design.

*Venus of Willendorf*. c. 28,000–25,000 BCE. Limestone Figurine, Naturhistorisches Museum, Vienna.

# Ebru Sanatı ve Estetik

**Dilek Yıldırım**
Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Yüksek Lisans Programı
**ORCID:** 0009-0008-7685-9109 **E-Posta:** dilekyildirim7572@gmail.com

**Dr. Yıldırım Karadeniz**
Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
**ORCID:** 0000-0001-5214-5242 **E-Posta:** yildirim.karadeniz@kocaeli.edu.tr

## Özet

This study, in its most basic expression, examines how the meanings attributed to the human body through historical context have been represented and transformed through art over the past century. The body image exists not only as a physical entity but also as a cultural, social, and psychological form of representation. All of these changing phenomena are reflected in art over time, or art becomes a significant factor in the transformation of these phenomena. In humanity's grand journey, transformations primarily aimed at adapting to nature and ensuring survival later left humans alone with their own creations after nature's conquerable and relatively controllable conditions. Particularly, the Industrial Revolution caused a radical rupture in the human body. Individuals were no longer in harmony with nature but had to adapt to the machine they created. This transformation deeply shook the paradigms of time and space, creating profound rifts reflected in science, art, and daily life practices, thus marking a radical departure from previous periods. These effects were reflected in art, especially in sculpture, in aspects ranging from material selection to formal language; it broadened the scope and boundaries of art. In the 20th century, art shifted from asking the "how" question to the "why" question, and the representation and treatment of the body in sculpture underwent a transformation. The sculpture revealed the journey of the body in the moment, speed, and modern life through more nomadic, self-directed, and communal emotional states, as seen in the works of Rodin. The reflections of Modernity on the human body and its artistic representations, beginning with Rodin, will find their place in this study along the axis of Futurism and Constructivism. In this study, the effects of the Industrial Revolution and the Digital Revolution on the human body are explored in conjunction with significant historical context. The study investigates how the body, merged with machines, digitized, and redefined, gains a new level of representation in contemporary art.

## Anahtar Kelimeler

Gelenek, Ebru Sanatı, Estetik, Renk

# Ebru Art and Aesthetics

**Dilek Yıldırım**

Kocaeli University Institute of Social Sciences Traditional Turkish Arts Master's Program

**ORCID:** 0009-0008-7685-9109 **E-Posta:** dilekyildirim7572@gmail.com

**Dr. Yıldırım Karadeniz**

Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts

**ORCID:** 0000-0001-5214-5242 **E-Posta:** yildirim.karadeniz@kocaeli.edu.tr

## Abstract

Ebru is an art obtained by transferring cloud-like shapes onto paper by sprinkling earth dyes obtained from nature with the help of weft brushes on water with increased density. Especially used as the inner covers and side paper of manuscripts during the Ottoman period, ebru art is exhibited in the form of plates and paintings with its aesthetic visuality today. The development of technology throughout history has undoubtedly shown itself in art. Both the quality and supply of materials and the effects of modernization have undoubtedly diversified today's ebru works by adhering to tradition. When looked at from an aesthetic perspective, this diversity has especially shown itself in the areas of color, pattern and technique. It has been observed that more vivid works, closer to the images in nature, have begun to be made in the ebru techniques, which are usually floral, which are frequently used. This shows that the technical knowledge of the artists performing ebru art has increased, and that they are performing aesthetic works that are close to the images in nature and reflect their imaginary worlds. The word "aesthetics" comes from the Greek word aisthanomai, meaning "perception through the senses."

Aesthetics, which is used especially in art in the sense of perceiving beauty through the senses, is a concept that is intertwined with art. The act of performing a work that is done within a certain method, knowledge and rules in a way that reflects a certain aesthetic feeling is called art. Although marbling seemed to be far from aesthetics when it was first made, it has been seen to have reached a very advanced level in terms of aesthetics, especially in the last century. In this study, while the aesthetic aspects of marblings made today are discussed, the importance of aesthetics in marbling art will be tried to be revealed by comparing them with marblings made in the past. The fact that there are not many studies on this subject makes the study in question important.

## Keywords

Tradition, Marbling Art, Aesthetics, Color

## GİRİŞ

Türk kâğıt süsleme sanatlarından olan Ebru, Farsça'da kaş, bulut anlamlarına gelmektedir. Kitre olarak isimlendirilen yoğunluğu artırılmış su yüzeyine atılan boyalardan ortaya çıkan şekillerin buluta benzemesi bu ismin verilmesine etkili olmuştur. Şemseddin Sami tarafından Osmanlıca'dan Türkçe'ye çevrilip yazılan *Kamûs-ı Türkî* adlı sözlükte Ebru; "*Çağatayca Ebre; hare gibi dalgalı, elbise yüzü, damarlı kumaş ile ayrıca kâğıt ve cüz, defter kabı yapmak için kullanılan renkli yüz, damarlı*" olarak ifade edilmiştir (Aksan, 1998).

Osmanlı döneminde özellikle 13. ve 14. yüzyıldan itibaren sanata verilen önemle birlikte ciltçilikte yazma eserlerin iç kapak bezenmesinde yan kâğıdı olarak, hüsn-i hat sanatında pervaz ve kenar süslemeleri, hafif zeminli olanlar yazı kâğıdı olarak ve kübur olarak bilinen ferman kutularının dış süslemelerinde kullanılmıştır. Ebru, günümüzde çiçek ebrularının çeşitlilik kazanması ile başlı başına daha çok levha olarak kullanılmaktadır (Mandıracı, 1994)

Türklerin, Orta Asya'da ebru sanatını bildikleri ve göçler yoluyla İran üzerinden Anadolu'ya getirmiş olabilecekleri tahmin edilmektedir. Ebru sanatının kesin tarihinin bilinmemesinin nedeni ebru ustalarının icra ettikleri eserlerine tarih veya isim yazmamalarından kaynaklanmıştır (Özçimi, 2007). Sultan III. Murad zamanında Bağdat Hazine defterdarı Gelibolulu Mustafa Ali Bey tarafından 1587 de kaleme alınan "*Menakıbı-ı Hunerveran*" adlı yazmada hat, tezhip, minyatür, ciltçilik gibi sanatların içinde geleneksel ebru sanatı hakkında da bilgiler bulunmaktadır (Gelibolulu, 1982; Kütükoğlu, 1989; Ertaş, 2013). Ayrıca 1608 yılında yazılan "*Tertibi-i Risale-i Ebri*" isimli yazma eser ebru sanatı hakkındaki bilgileri bir araya getiren bir yazma eserdir. 18.yy. da ebru sanatının Avrupa'da "*Türk Kağıdı*" olarak isimlendirmeleri bu sanatın Türk sanatı olarak bilinip tanındığını göstermektedir. (Tanarslan, 1988; Arıtan, 2002) 19.yy. ebru ustalarından biri olarak bilinen Şeyh Sâdık Efendi'nin (ö. 1846) bu sanatı, doğduğu yerde Türkistan'ın Buhara kentinde öğrendiğini ifade etmesinden, Ebru Sanatının Herat'ta ortaya çıkıp buradan Orta Asya, Hindistan'dan ipek yoluyla da Türkiye'ye ulaşmış olması kuvvetle muhtemeldir (Yazan, 1986).

Ebru sanatının tarihçesi, uygulama teknikleri ve estetik unsurları üzerine yazılmış kitaplar, makaleler ve eserler incelenmiştir. "Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan Abdu'l-hayf Ali tarafından yazılıp şehzade Mehmed'e atfedilen bir Hadis yazması ile yine aynı tarihli Mahmud Gazanfer'e ait Ârifî'nin Gûy u Cevgân nüshasında yer alan zemin ebruları" günümüze kadar ulaşmış tarihleri bilinen en eski ebru örneklerini taşır (Nan,2001). Ebru sanatı yüzyıllardır usta-çırak ilişki içerisinde Osmanlı döneminden günümüze ulaşan gelenekselliğinin yanında evrensel bir sanat olmuş, estetiğe verilen önemle birlikte de birçok ustalar elinde gelişerek güzel eserler verilmiştir. Ebru sanatının geçmişi hakkında tam bilgi sahibi olunamasa da tarihimizde bilinen ebru sanatçıları; Şebek, Hatip Mehmet Efendi (Ö.1773), Şeyh Sadık Efendi (Ö.1846) ve oğlu Hazerfen İbrahim Edhem Efendi (1826-ö. 8 Ocak 1904), Hattat Sami Efendi (1832-.1912), Şeyh Aziz Efendi (1872-Ö.1934), Abdulkadir Kadri Efendi (1942), Mehmet Necmeddin Okyay (1883-1976), oğulları Sami Okyay ve Sacid Okyay, yeğeni Mustafa Esad Düzgünman (1990) sayılmaktadır (Arıtan, 2002).

## 1. ESTETİK

Yunanca duyum ve duyulur ile algı anlamındaki ‘aestesis’ kelimesi ile duyu ile algılamak anlamındaki ‘aisthanesthai’ kelimelerinden türemiş olan estetik, kelime anlamı olarak duyarlılığı ve duyuları incelemek demektir. Günümüz filozoflarından ve önde gelen estetikçilerinden olan Benedetto Croce (1866-1952) “güzellik ve estetik için en anlaşılır şekilde insana zevk veren, hoşa giden, bizi dinlendiren bir şey” olarak tanımlamış ve ifade etmiştir (Tunalı,1998).

Sanat eserleri toplumların ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmekte ve özellikle günümüz teknolojisiyle birlikte değişen yaşam şartları ile farklılık göstererek sanat eserleri ortaya çıkmaktadır (Ayaydın, Mercin, 2013). Kuşkusuz sanatta estetiğe verilen önemin artması insanda yaratma çabasını oluşturmaktadır. Bu da günümüzde daha estetik ve daha güzeli arama arzusu içinde eserler icra edildiğini göstermektedir.

### 1.1. Sanatta Estetik

Arapça da “san’a” yapmak fiilinden türeyen san’at yapılan iş, meslek anlamında olup, insanların, gördüklerini, işittikleri his ve tasavvur etikleri olayları ve güzellikleri, insanlarda estetik bir heyecan uyandıracak tarzda ifade etmesi” olarak özetlenebilir (Çam,1997).

Sanat, insanlık tarihi boyunca varlığını sürdürmüş, insanların hem içsel dünyalarını ifade etme hem de toplumsal deneyimlerini yansıtan önemli bir araç olmuştur. Sanat, sadece estetik bir olgu olmanın ötesinde, insanın varoluş arayışındaki derin anlamları ve duygusal duyarlılıkları da barındıran bir ifade biçimidir. Tarihsel süreç içinde sanat, farklı kültürler ve dönemler boyunca çeşitli biçimler ve temalar aracılığıyla evrim geçirmiştir (Mengüşoğlu, 1988).

Eski uygarlıklardan günümüze kadar sanatın birçok formu, insan deneyiminin farklı yönlerini keşfetmesinde yardımcı olmuştur. İlk dönem sanatçıları, mağara resimlerinden anıtlara kadar uzanan eserler aracılığıyla insanlar için anlam dolu simgeler yaratmıştır. Bu eserler, toplulukların inanç sistemlerini, günlük yaşamlarını ve doğaya karşı duyarlılıklarını yansıtırken, aynı zamanda bireylerin içsel dünyalarının bir dışavurumu olmuştur (Sarı, 2018).

Antik çağlarda sanat, dini inançlar ve ritüel uygulamalarla sıkı bir ilişki içinde gelişmiş, ilerleyen dönemlerde Rönesans dönemi gibi önemli sanat akımları, insanı merkeze alan perspektifler ve bireysel yaratıcılığı ön plana çıkaran anlayışlarla sanatın tanımını genişletmiştir. Sanat, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal değişim, eleştiri ve kimlik arayışlarının da bir aracı haline gelmiştir. Günümüzde sanat gerek bireylerin ve gerekse toplumların duygusal ve entelektüel ihtiyaçlarını karşılamakta önemli bir rol oynamaktadır. Sanat eserleri, farklı dillerde ve toplumlarda insan deneyimlerini ve duygularını paylaşmanın bir yolu olarak aracı bir işlev görmektedir. Bu bağlamda, sanat, insanlığın evrensel ihtiyaçlarının bir yansıması olarak varlığını günümüze kadar sürdürmektedir. (Turkuazsanat-2024)

Sanat, ne kadar farklı alanlarda, ifade biçimlerinden çıksa da, özünde ortak amaçlarda bir araya gelmektedir. Sanat türlerinin birleşim noktalarından biri de güzellik ve estetik kaygısıdır. Estetik değer

çerçevesinde icra edilen eserlerin yansıttığı istek ve duyguların alıcıya aktarılması kuşkusuz önem taşımaktadır. İsteklerin alıcıya aktarılmasında anlatım ön plana çıkmakta ve kişinin duyguları, düşleri, sanat ile görselleşerek anlatım ihtiyaç haline gelmekte ve yaratma eylemine dönüşmektedir (Buyurgan, 2012).

### 1.2. Ebru Sanatında Estetik

Sanat, insanlığın duygularını, düşüncelerini ve hayal gücünü ifade etme biçimlerinden biridir. Estetik ise sanat eserlerinin güzellik, uyum ve anlamını inceleyen bir felsefe dalıdır. Günümüze kadar gelişim gösteren bu sanat, estetik açıdan zengin ve derin anlamlar barındıran bir Türk sanatıdır.

Geleneksel sanatlar içinde ayrı bir yere sahip olan ebru sanatının uygulanmasında suyun yüzeyinde yapılabiliyor oluşu aslında onu diğer tüm sanatlar içinde tek ve özel kılmaktadır. Ebru sanatında estetik, renklerin uyumu, dokusu, doğallığı, simetrisi ve sanatçının hayal gücüyle şekillenir. Kullanılan renkler, oluşturulan formlar ve kompozisyon çeşitliliği gibi unsurlar, ebru sanatının estetik derinliğini oluşturmaktadır. Renk kullanımı, ebru sanatında estetik duyarlılığın temelini oluşturmaktadır. Geleneksel olarak doğal pigmentlerle hazırlanan renkler, hem kimyasal uyum hem de tarihsel anlam taşır (Arel, 1986). Renklerin su üzerindeki dağılımı, izleyicide hem dinlendirici hem de hayranlık uyandırıcı bir izlenim yaratır. Bu yönüyle ebru, İslam estetiğinde önemli yer tutan "tevazu", "tefekkür" ve "hikmet" kavramlarını görsel dile çevirir (Derman,2001).

Form açısından bakıldığında, ebrunun klasik motiflerinin ve tekniklerinin başında battal ebru, hatip ebru, akkase ebru, gel-git ebru, şal ebru, bülbül yuvası, hafif ebru,çiçekli ebru ve kaplangözü ebru gelmektedir. Bu ebru çeşitlerinin formu belirli bir ritme ve simetriye dayanmaktadır. Bununla birlikte, serbest tekniklerle yapılan soyut ebrular, çağdaş estetik teorilerle de ilişkilendirilebilir (Tanındı,2009). Ebru bu yönüyle hem geleneksel hem de modern estetik anlayışlara açıktır.

Ebru sanatının estetik değeri, öncelikle doğayla olan ilişkisinde gizlidir. Su gibi sürekli değişen bir yüzeyde yapılan bu sanat, kontrolsüzlükle estetik arasındaki ince çizgide yürür. Sanatçı, suyun ve boyanın doğasına boyun eğerken, aynı zamanda bilinçli seçimlerle bir görsel armoni yaratır. Bu da ebruyu diğer klasik sanat dallarından ayıran özgün bir estetik kategoriye taşır: sezgisel ve meditatif estetik (Saito, 2007).

Günümüze kadar gelişim gösteren ebru sanatı, estetik açıdan zengin ve derin anlamlar barındırmaktadır. 18. yy. Türk ebruculuk tarihinin en önemli isimlerinden olan Ayasofya Camii İmamı Hatip Mehmed Efendi (ö-1774), kitrenin kıvamını artırarak renklerin daha canlı ve estetik görünüm kazanmasına katkı sunmuştur. İç içe damlattığı boyaları tek at kılı ile şekillendirerek oluşturduğu ve adını taşıyan Hatip ebruyu geliştirmiş hem dönemine hem de geleceğe dair estetik bir yol açmıştır (Özçimi, 2010)

Yüzyıllar boyunca renk, biçim, form bakımından değişiklikler gösteren ebru sanatı, 19. yüzyıla gelindiğinde döneme adını altın harflerle yazdıran Mehmet Necmeddin Okyay (1883-1976) tarafından geliştirilen yeni formlarla birlikte çiçekli ebrular yarı stilize edilerek dönemin estetik anlayışı şekillenmeye başlamıştır. Bu dönemde özellikle çiçekli ebru formlarından lale, karanfil, sümbül, menekşe ve gelincik gibi ebrular estetik bakımdan oldukça ileri bir düzeye ulaşmıştır (Yazan, 1986).

Necmeddin OKYAY'ın öğrencisi Mustafa Esat Düzgünman (1920-1990) çiçekli ebru formlarında köklü değişimler yapmış, çiçekli ebruya papatya motifini kazandırmıştır (Uyar,1992). Eserlerinde gölgelendirmeler, hareli renkler, perspektif ve boyutlandırmalarıyla tam stilize edilmiş çiçekli ebrular göze çarpmaktadır. Düzgünman kompozisyona önem vermiş, çalışmalarında çiçek motiflerinin, zemin dokusunun, renk uyumu ve kompozisyonun ön planda olduğu görülmektedir. Bu da hiç kuşkusuz eserlerinin daha estetik görünmesini sağlamıştır. Ebru sanatı, yüzyıllar boyunca Türk-İslam sanatının önemli bir estetik ifadesi olarak varlığını sürdürmüştür. Su yüzeyinde renklerin dansıyla oluşan soyut kompozisyonlar, sadece görsel bir zenginlik sunmakla kalmaz; aynı zamanda izleyici ve icracı için ruhsal bir deneyim yaratır (Aksoy, 2024).

Elde edilen bulgular ışığında ebru sanatının estetik değerlerini birkaç ana başlık altında toplayacak olursak;

Günümüzde teknolojik gelişmeler bu sanatta da kendini göstermiş, toprak boyalar pigment boyalarla zenginleştirilmiş, kitre yerine kıvam arttırıcı olarak bilinen denizkadayıfı denen bir madde kullanılmaktadır. Kitre kalitesinin yanı sıra renklerin de çeşitlenmesiyle günümüz ebrularında, doğa ile uyumlu ve daha canlı eserlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Renklerin su üzerindeki hareketi, sanatçının yeteneğiyle birleştiğinde özgün estetik desenler ortaya çıkmakta, böylece artan duygusal algıda izleyiciye sonsuz bir haz bırakmaktadır.

Ebru sanatı su yüzeyinde renklerin adeta dansına imkân sağlarken, eşi benzeri olmayan eserler ortaya çıkar. Sanatçının hayal gücü, doğayı algılayışı, estetik duygu ve hislerinin tekneye yansıması olarak özgün formlar ve kompozisyonlar yaratma imkânı sunan bir sanat dalıdır. Sanatçının yaratıcılığı, duygusu, estetik hissiyatı oluşan desenlerin dinamik yapısını belirlemede önemli rol oynarken, oluşan desen de izleyicide derin bir hayranlık uyandırır. (Tahsinbey,2025)

Günümüzde teknik gelişmelerle birlikte ebru sanatı gözle görülür bir ilerleme kaydetmiş, adeta doğayı taklit eder hale gelmiş, insanın yaradılışı gibi suya damlatılan bir noktanın biz denilen tığlarla şekillenmeleri ile eşi benzeri olmayan estetik motifler vücuda gelmektedir. Suyun akışkanlığı ve boyaların rastlantısal dağılımıyla benzersiz ve tekrarı olmayan eserler ortaya çıkmaktadır. Bu durum, sanatçının doğa ile uyum içinde çalışmasını ve anın getirdiği ruhunda hissettiği estetik deneyimi yaşamasını sağlarken kullanılan renklerle oluşan desenler de izleyicide derin bir estetik haz uyandırmaktadır.

Ebru sanatının insanı sakinleştiren ve ruhsal dinginlik veren bir yapısı vardır. Teknenin başına geçen sanatçı için, o gün malzemelerin ne şekilde etkileşim göstereceği önceden kestirilemez. Bu bilinmezlik, sanatçının daha çok hayal kurmasına, estetik düşünmesine ve sabrını geliştirmesine katkı sağlar. Eserin doğal güzelliği, izleyici üzerindeki duygusal etkisini artırdığından, sanatın estetik değerini güçlendiren bir unsur olarak kabul edilebilir. İzleyicilerin renk ve desenler aracılığıyla hissettikleri duygular, onların ruhsal ve içsel estetik algılarında doyum yaratırken, eserin estetik derinliğini de zenginleştirir. Ayrıca ebru, yaratım süreciyle de estetik bir boyut kazanır. Derman bu bağlamda şöyle belirtir: *"Ebru, suya gönül verenlerin sanatıdır; içinde teslime dayalı bir estetik anlayış barındırır"* (Derman,2001). Sanatçının su ve boya ile kurduğu bağ, izleyiciye doğrudan yansımasa da eserdeki armoni ve denge hissiyle sezdirilir. Bu anlamda ebru sanatı, sadece görsel

değil; aynı zamanda zihinsel ve ruhsal bir estetik deneyimdir. Ebru sanatı, estetik düşünce açısından oldukça derin bir anlam katmanına sahiptir. Su yüzeyinde yaratılan geçici ama kalıcı izler, sanatın doğası, güzellik kavramı ve insan-doğa ilişkisi üzerine düşünmeye davet eder. Bu yönüyle ebru, hem geleneksel hem de çağdaş estetik kuramlarla okunabilecek zenginlikte bir sanat formudur. Görsel uyumun ötesine geçen ebru, insan ruhuna dokunan, onu sakinleştiren ve düşündüren bir estetik yolculuk sunar (Arık, 2020; Karagöz, 2021).

Gerek kompozisyon, gerek canlı renklerle yapılan günümüz ebrularında yeni formlar geliştirilerek daha estetik eserler icra edilmektedir. Matbaanın bulunması, batılılaşma ile birlikte yazma eserlerin azalmasıyla, 19 yy dan itibaren hafif zeminli ebrular üzerine yazı ve resim uygulamalarının arttığı görülmüştür. Özellikle hafif battal veya şal desenli ebrular üzerine uygulanan akkase tekniği ile yapılan ebrularla birlikte, çiçekli ebrulardan lale, gül, papatya, sümbül, menekşe, karanfil, bahar dalı, gelincik, sarmaşık, orkide vb gibi daha birçok estetik güzelliği artan çeşitlilikte eserler icra edilmektedir. Doğada var olan birçok çiçek çeşidi suyun yüzesinde hayat bulmuş, doğadaki görünümlerinin en estetik haliyle birkaç rengin tonlamasıyla oluşturulan hareli çalışmalar, (S) formunda kıvrık ince dallar, tomurcuklar, içe dönük yaprak formları ile perspektif katılarak üç boyut hissi veren eserler günümüzde çogunlukla levha şeklinde sergilenmektedir.

19.yy ve sonrasında daha da estetik çalışmalara tanık olduğumuz ebru sanatında, teknik, form, renk, estetik ve kompozisyon çeşitliğindeki artış göze çarpmaktadır. Ebru yapım tekniklerinin başında gelen battal ebru tekniğinde renklerin uyumu ve serpilen boyaların tekneye düşerken oluşturduğu ahenkli desenler estetik formlar barındırır. Farklı ve uyumlu kimyasal ayarı iyi yapılmış renklerin üst üste su yüzerine atılması, her kat boyanın, üzerine atıldığı boyayı sıkıştırması ile oluşan ve adına “battal” denen teknikle yapılmış çalışmalar renklerin orantısal dağılımı ile oluşturulan estetik bir görsellik sunmaktadır. (Görsel 1)



Görsel 1: Battal Ebru (Dilek YILDIRIM)

Ebru sanatında her tekniğin uygulanması için öncelikle battal ebrunun iyi ve orantısal yapılması estetik görünüm için temel oluşturmaktadır. Özellikle daha küçük damlacıkların üst üste atılarak yapılan battal zemin,

biz denilen tığlar yardımı ile teknenin enine ve boyuna gel-git şeklinde taranması ile yapılan ebru tekniğinin, taraklı ebru çeşitleri de ebru teknikleri atasında yer almaktadır. Bu tekniklerle yapılan eserlerde renklerin birbiriyle oluşturduğu ahenk, uyum ve komposizyon estetik açıdan oldukça önemli olup, izleyiciye görsel bir estetik sunmaktadır. (Görsel 2)



Görsel 2: Taraklı Ebru (Dilek YILDIRIM)

18.yy da yaşamış Türk ebruculuk tarihinin en önemli isimlerinden olan Ayasofya Camii İmamı Hatip Mehmed Efendi tarafından geliştirilerek ebru sanatına katılan bir diğer ebru tekniği/çeşidi de hatip ebrudur. Zemine atılan açık tonlardaki battal ebru üzerine ayarı yapılmış boyalar, biz yardımı ile enine 5 veya 6, boyuna 4 ya da 5 adet olmak üzere orantısal ve iç içe damlatılarak oluşturulan madalyon şekillerin biz yardımı ile belirli formlar oluşturulmaktadır. Bu tarz yapılan eserin simetri düzenindeki orantısı, kağıdın doluluk ve boşluk oranı ile hatip çalışmalarındaki dışta lahor, ortada sarı ve en içte hareli kırmızı ile oluşmuş renk uyumu estetik görünüm sunmaktadır. (Görsel 3)



Görsel 3: Hatip Ebrusu-Dilek YILDIRIM

Rönesans etkilerinin her sanat alanında kendini gösterdiği gibi 19. yy da ebru sanatında de yeni formlar başlamış, estetik algı gelişmiş, yarı stilize edilmiş çiçek motifleri daha da geliştirilerek doğadaki

görünümlerinin yakın halinde estetik formlar denenmeye başlanmıştır. Zeminde hafif pudra tonda uygulanan battal ebrunun üzerine (S) formda geliştirilen kıvrımlı dallar ile günümüzde daha estetik çiçekli ebrular üretilmektedir. (Görsel 4)



Görsel 4: Çiçekli Ebru (Lale Ebrusu- Dilek YILDIRIM)

Yaprak formlarının geliştirilmesi ile birlikte içe dönük yaprak şeklinin yeşilin tonlaması ile perspektif kazandırılan çalışmada, yaprak formu içe bükük görünümdedir. Hafif (S) şeklinde yukarı bakan lale motifinin battal zemin rengi açık pembe kullanılmak suretiyle "lale" daha ön plana çıkarılarak estetik bir görüntü elde edilmiştir. Özellikle kenar pervazında kullanılan koyu renk taraklı ebrudaki sarı, pembe yeşil, mavi renkler kullanılması estetik bir geçiş sağlanmıştır. (Görsel 5)



Görsel 5: Çiçek Ebru – Lale Ebrusu-Dilek YILDIRIM

Günümüzde simetrik formda oluşturulmuş ince zarif dallar ile açmış buket hissi veren ebrularda geliştirilmiştir. Bu teknikle yapılan eserlerde dalların ince, zarif ve simetrik yerleştirilmesi estetik bir görünüm için oldukça önemlidir. Zemin renklerinin doğadaki taş ve toprak tonlarına yakın renkte orantısal atılımı ve

lale başlarının iki tonlu hareli renk kullanılarak doğa ile uyumlu estetik bir formda yapılması da esere estetiklik katan önemli unsurlar arasında sayılmaktadır. (Görsel 6)



Görsel 6: Çiçekli Ebru ( Lale Buketi-Dilek YILDIRIM)

Çiçek ebru motiflerinden biri de menekşe ebrudur. Örnek çalışmada toprak tonlarında atılan zemin üzerine 4 dal simetrik yerleşmiş menekşe buketi formun kenar pervazında lahor mavi tonda yapılan taraklı ebrunun, hafif biz hareketleri ile oluşturulan şal formu dikkat çekmektedir. Taraklı şal ebru kenar pervazı ile çiçek motifinin renk uyumunun esere estetik bir görünüm kazandırdığı söylenebilir. (Görsel 7)



Görsel 7: Çiçek Ebrusu (Menekşe buketi – Dilek YILDIRIM)

Çiçekli ebru formlarının geliştiği ve çeşitlendiği günümüzde bir diğer form gelincik çiçeğidir. Eserde zemin tonlarında hafif toprak tonları uygulanmış, gelincik tomurcuklarının görünümü ince dallar üzerinde açmaya yakın hissi vermektedir. Yaprak formundaki dikensi görünümü ile birlikte açmış taç yaprak çiçek formlarının iç kısmındaki tohum tonlamaları ile doğadaki görünümüne yakın estetik bir görünüm

yakalanmıştır. Özellikle renklerin canlı ve birbiriyle uyumlu olması, zemin renginin oldukça açık tonda olması, çiçek renklerinin ise koyu olması bu estetik görünümü artırmaktadır. (Görsel 8)



Görsel 8: Çiçek Ebru (Gelincik Buketi-Dilek YILDIRIM)

Farklı formlarda da gelincik uygulamaları yapılabilmektedir. Özellikle rüzgarda savruluyor hissi verilerek yapılan örnek çalışmada dallar ve yaprak formları hareketli formda, gelincik başlarının kapalı formdaki görünümü dikkat çekmektedir. Siyah ve kırmızı renklerin birlikte uyum içerisinde kullanılmasıyla yapılan hareli dal uçları ve çiçek başlarının kök bağlantıları arasındaki ahenk doğadaki görünümüyle yakın benzerlik içinde olup, eserin estetik görünmesine katkı sunmaktadır. (Görsel 9)



Görsel 9: Gelincik Buketi (Dilek YILDIRIM)

Yeni yöntem ve teknikler kazandırılan ebru çeşitleri içerisinde, farklı kimyasalların da bu sanata yön verdiği görülmektedir. Estetik arayış içerisinde adına “kaplan gözü ebru” denilen çeşidi de geliştirilmiştir.

Potasyum karbonat, alüminyum sülfat gibi kimyasal etkenlerin belirli bir oranda uygulanması ile oluşan ve çıkan görüntünün göze benzediği için kaplan gözü ebru adını alan eserde, zemindeki pembe rengin üzerine atılan siyah renk ile kontrast yakalandığı görülmektedir. Eserin iç kısmında bulunan ve toprak pudra tonlarındaki battal üzerine mor renkli, tomurcuk dallı, hareketli yapraklı efsun çiçeği (S) formunda uygulanmıştır. Dış kenar pervazında kullanılan kaplan gözü ebrusu ile çiçek formunun kompozisyon uyumu ile üç boyut hissi kazandırıldığı görülmektedir. Bu ebru çeşidinin estetik yönden incelendiğinde renklerin birbiriyle uyumunun yanı sıra kaplan gözlerinin irili ufaklı olacak şekilde oluşturulması esere estetik bir görünüm kazandırmaktadır. (Görsel 9)



Görsel 9: Çiçek Ebru (Efsun Çiçeği-Dilek YILDIRIM)

Ebru Sanatı geleneksel yaklaşımın yanı sıra modern uygulamaları ile birçok sanatçı elinde suda hayat bulmaya devam etmektedir. Özellikle geleneksel çiçek motifleri olan lale, gül, menekşe, papatya gibi motiflerin yanında günümüzde doğada var olan birçok çiçek motifi en estetik görünümleriyle birlikte yapılmaya devam edilmektedir. ‘günümüzde birçok sanatkar elinde su’da hayat bulmamaya devam etmektedir.

**SONUÇ**

Günümüzde ebru sanatı, tarihi köklerinden beslenerek modern uygulamalarla zenginleşmektedir. Ebru sanatının gelişiminde önemli isimler yer almış, bu sanatın tekniklerini ve estetiğini ilerletmiştir. Bugün, sanatçılar klasik tekniklerin yanı sıra, yenilikçi yöntemlerle ebrunun sınırlarını zorlamaktadır. Ebru sanatı, günümüz sanat anlayışında da önemli bir yer tutar. Kendine özgü özellikleriyle her geçen gün yenilenir ve farklı kültürlerin etkisiyle zenginleşir. Bu durum, ebru sanatçılarının eserlerinde farklı tarzların, renk paletlerinin ve desenlerin ortaya çıkmasına imkân sağlamakla birlikte estetik yönü daha ağır basan, kompozisyon ve ışık gölgelendirmeleri ile daha da perspektif kazanmış eserler ortaya çıkmaktadır.

Ebru sanatı gerek tarihsel gelişimi gerek teknik özellikleri ve gerekse estetik değerleriyle sanatseverlerin ilgisini çekmektedir. Bu sanatın tam olarak tarihi gelişimi bilinmemekle birlikte, döneminde özellikle kitap bezeme sanatı ile birlikte kullanılması, eseri yapan sanatçıların isim ve tarih bilgilerinin olmayışından tam olarak başlangıç tarihi bilinmese de, özellikle yapılan araştırmalar ışığında kökeni 15.yy. la kadar uzandığı söylenebilir. 19.yy. ebru ustalarından biri olarak bilinen Şeyh Sâdık Efendi'nin (ö. 1846) bu sanatı, doğduğu yer olan Buhara-Vabkent'te öğrendiğini ifade etmesinden, ebru sanatının Herat'ta ortaya çıkıp oradan Orta Asya, Hindistan ve oradan da Türkiye'ye ulaştığı anlaşılmaktadır.

Günümüze geçmişin mirası olarak gelen ebru sanatı, estetik değerleriyle sadece bir görsel sanat değil, aynı zamanda kültürel bir ifade biçimidir. Ebru sanatı, estetik açıdan zengin ve derin anlamlar barındıran geleneksel bir Türk sanatıdır. Renk, form, kompozisyon çeşitliliği gibi unsurlar, ebru sanatının estetik derinliğini oluşturmaktadır. Gelecekteki teknolojik ve bilimsel ilerlemeler ile birlikte yapılacak araştırmalar, ebru sanatının modern uygulamalarını ve uluslararası alandaki etkisini inceleyerek bu alanı daha da genişletilebileceği düşünülmektedir.

Bu düşünce ışığında yapılan çalışma ile ebru sanatının estetik boyutunun anlaşılmasına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

**KAYNAKÇA**

Aksan, D. (1998). *Türklerde sözlükçülük. Kebikeç*, *6*, 115–118.

Aksoy, Ü. (2024, Nisan 6). *Ebru sanatını yeniden sevdiren usta: Mustafa Düzgünman*. Anadolu Ajansı. https://www.aa.com.tr/tr/kultur/ebru-sanatini-yeniden-sevdiren-usta-mustafa-duzgunman/3327331

Arel, A. (1986). *Ebru sanatı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Arık, A. (2020). Su üzerinde renk ve ruh: Ebru sanatında anlam arayışı. *Geleneksel Türk Sanatları Araştırmaları*, *5*, 78–92.

Arıtan, A. S. (2002). Türk ebru san'atı. *Türkler*, *12*, 328–340.

Ayaydın, A., & Mercin, L. (2013). *Görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar*. Pegem Akademi.

Barutçugil, H. (Ed.). (2007). Özbekler Tekkesi. In *Türkler'in ebru sanatı* (ss. 183–192). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Buyurgan, S., & Buyurgan, U. (2012). *Sanat eğitimi ve öğretimi*. Pegem A Yayıncılık.

Çelik, M. (2020). Ebru sanatı ve teknikleri. *Sanat Araştırmaları Dergisi*, *(16)*, 45–62.

Çam, N. (1997). *İslamda sanat, sanatta İslam*. Akçağ Yayınları.

Derman, U. (2001). *Güzeller güzeli: Hat sanatı ve ebru*. Kubbealtı Neşriyatı.

Derman, U. (t.y.). *Türk sanatında ebru* (s. 32).

Ertaş, K. (2013). Gelibolulu Mustafa Âlî'nin hayatı ve eserleri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, *6*(3), 193–198.

Gelibolulu, M. Âli. (1982). *Hattatların ve kitap sanatçılarının destanları (Menâkıb-ı Hünervarân)* (M. Cunbur, Haz.). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Gülgen, H. (2016). Türk ebru tarihinde ustalar ve üslup değişimi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *25*(1), 11–30.

Karagöz, M. (2021). Tezhip, hat ve ebru sanatında ortak estetik unsurlar. *Türk Kültürü ve Sanatı Araştırma Dergisi*, *27*, 55–68.

Kütükoğlu, B. (1989). Ali Mustafa Efendi. *TDV İslam Ansiklopedisi*, *2*, 414–415.

Mandıracı, S. (1994). Ebru sanatının günümüzdeki konumu nedir? Geleceği nasıl daha iyi olabilir? In *Kamu ve Özel Kuruluşlarla Ortaöğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri Kitabı* (ss. 1–x). Ankara.

Mengüşoğlu, T. (1988). *İnsan felsefesi* (s. 204). Remzi Kitabevi.

Freeman, N. B. (2001). Historical overview. In S. el-Gailani (Ed.), *Ebrû art: Marble on paper, the work of Feridun Özgören* (s. 8). Beit Al Qur'an.

Freeman, N. B. (2001). *Ebrû art* (s. 10).

Derman, U. (t.y.). *Türk sanatında ebru* (s. 32).

Özçimi, S. (2007). Geçmişten geleceğe Türk ebru sanatı. In *İSMEK Türk Kitap Sanatları Sempozyumu Bildirileri Kitabı* (ss. 49–50). İstanbul.

Özçimi, S. (2010). Gelenekli ebru sanatımız. In M. T. Doğan (Ed.), *Geleneksel Türk Kitap Sanatları: Bugünün ustaları* (s. 21). Kültür Sanat Basımevi.

Saito, Y. (2007). *Günlük estetik*. Oxford University Press.

Sarı, E. (2018). *Ebru sanatında geleneksel formların dönüşümü*. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *45*, 131–154.

Tahsinbey, H. (2025). *Ebru sanatı: Su üzerinde yaratılan renkli dünyalar*. https://hasantahsinbey.com/blogs/kultur-sanat/ebru-sanati-su-uzerinde-yaratilan-renkli-dunyalar

Tanarslan, T. (1988). Bir ebrucu gözüyle ebru. *Antika*, *36*, 12–17.

Tanındı, Z. (2009). *Osmanlı sanatı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tunalı, İ. (1998). *Estetik* (s. 137–191). Remzi Kitabevi.

Turkuaz Sanat Okulu. (2025, Nisan 6). *Sanat ve insanlığın ihtiyacı*. https://turkuazsanatokulu.com/sanat-ve-kultur/sanat-ve-insanligin-ihtiyaci

Uğur, A. (2015). *Ebru: Türk geleneksel sanatları*. Sanat Yayınları.

Uyar, Y. (1992). Günümüzde ebru ve ustaları. *Türkiyemiz*, *22*, 26–41.

Yazan, I. (1986). Ebru sanatı. *Antika*, *14*, 40–50.

Yılmaz, S. (2019). Ebru sanatında renk ve form. *Görsel Sanatlar Dergisi*, *12*(3), 45–58.

# Mimari Kültür Mirasının Hendesi Tezyinat Açısından Yorumlanması: Üsküp Mustafa Paşa Cami Örneği

**Dr. Tuba Subaşı Adıbelli**

Milli Eğitim BakanlığıTürk İslam Tarihi ve Sanatları

**ORCID:** 0000-0002-8052-7114 **E-Posta:** tubasubelli@hotmail.com

## Özet

Kültürel miras sadece aynı toplumdaki insanların ortak geçmişlerini anlatan, tarihi birikimlerini ortaya koyan, soyut ve somut olmak üzere bulunduğu toplum ve gelecek kuşaklar için değil tüm topluluklar adına anlam ifade eden ve korunması gereken bir zenginliktir. Aynı zamanda gelecekteki şekillenmelere yön veren değerler bütünüdür. Mimari, kültür mirasının sahip olduğu değerlerin farkına varılarak yapının tarih, sanat ve kentleşme bağlamında kullanılması, kültürel mirasın yaşam sürecini artıran bir yaklaşımdır. Taşınamaz kültürel miras değerlerinden mimari kültürel miras, bulunduğu toplumun köklerinin zenginliğini somut bir şekilde ortaya koyarken aynı zamanda farklı sanat alanlarının tümünü bünyesinde toplayan mekanlardır. Bu alanların tanıtılması, korunması ve sürdürülebilmesi için mimari alan üzerinden sanat okumalarının titizlikle yapılması gerekmektedir.

Mustafa Paşa, II. Bayezid (1481-1512) ve Yavuz Sultan Selim'in (1512-1520) veziri olmuştur. 1492 tarihinde, incelemeye almış olduğumuz, özgün yapısını kaybetmemiş olan yapının banisidir. Türk İslâm sanatı tezyinat ilkelerinde, üslûplaştırma prensibiyle çizilmiş ve günümüze kadar bu yolda ilerleyerek gelen yazı ve hendese ön plana çıkmaktadır. Bu yolla figürlü motiflere az rast gelinen, genellikle nebatî bezemelerden meydana gelen tezyinat anlayışı geliştirilmiştir. Geometrik tezyinat, ölçü ve simetrinin esas alındığı soyut düzenlemelerdir. İslam sanatkarı birliği anlatmanın en yalın yolunu hendesi ile bulmuş ve anlam arayışını bu yolla ifade etmiştir. Kültürel mirasın sürdürülmesi ve İslam sanatları açısından büyük öneme sahip olan bir yapının hendesi tezyinatının incelenmesi kıymetlidir. Araştırmamız ile bu yapının ahşap kapı kanatları ve minberinin çizimler ile desteklenmiş analizi yapılacak, yapının süsleme elemanları detaylandırılacaktır. Bu minvalde çalışmanın, kültür-sanat bağlamında yeni çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Üsküp Mustafa Paşa Cami, Kültürel Miras, Hendesi Tezyinat

# Interpretation of Architectural Cultural Heritage in Terms of Die Decoration: The Example of Üsküp Mustafa Paşa Mosque

**Dr. Tuba Subaşı Adıbelli**

Ministry of National Education Turkish Islamic History and Arts

**ORCID:** 0000-0002-8052-7114 **E-Posta:** tubasubelli@hotmail.com

## Abstract

Cultural heritage is a wealth that not only tells the common past of people in the same society, reveals their historical accumulation, and is meaningful not only for the society and future generations in abstract and concrete terms, but also for all communities and should be protected. It is also a set of values that guide future formations. Architecture is an approach that increases the life process of cultural heritage by recognizing the values of cultural heritage and using the structure in the context of history, art and urbanization. Architectural cultural heritage, one of the immovable cultural heritage values, is a place that concretely reveals the richness of the roots of the society in which it is located, while at the same time, it is a place that brings together all different art fields. In addition to its own functions, it serves art fields as a kind of exhibition area. In order to promote, protect and sustain these areas, art readings should be meticulously carried out through the architectural field.

Mustafa Pasha was the vizier of Bayezid II (1481-1512) and Yavuz Sultan Selim (1512-1520). He is the benefactor of the structure we have examined in 1492, which has not lost its original structure.
In the principles of Turkish Islamic art, the writing and geometry that were drawn with the principle of stylization and that have continued on this path until today come to the fore. In this way, the understanding of the geometry, which is rarely encountered with figurative motifs and generally consists of plant ornaments, was developed. Geometrical ornaments are abstract arrangements based on measurement and symmetry. The Islamic artist found the simplest way to express unity with geometry and expressed his search for meaning in this way. It is valuable to examine the geometry of a structure that has great importance in terms of the continuation of cultural heritage and Islamic arts. With our research, the wooden door wings and pulpit of this structure will be analyzed with drawings, and the decorative elements of the structure will be detailed. It is thought that this study will contribute to new studies in the context of culture and arts.

## Keywords

Mustafa Pasha Mosque In Skopje, Cultural Heritage, Hendesi Ornamentation

**Giriş**

Üsküp Balkan yarımadasının ortasında Vardar nehrinin her iki yakasında yer alır. Üsküp Türk Çarşısı'nın hemen üst kısmında konumlanmış olan camii Kurşunlu Han ile Üsküp kalesinin doğusundaki yamaç üstünde, büyük kubbeli revaklı bir camidir. 1492 yılında Yavuz Sultan Selim'in veziri olan Mustafa Paşa tarafından yaptırılmıştır. Paşanın adı, camii girişindeki kitabe de bulunur. Mustafa Paşa, Fatih Sultan Mehmet, Sultan II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde çeşitli görevlerde bulunmuştur. Üsküp'te kendi adına 1514 yılında kurduğu vakıf sayesinde bölgenin sosyo-ekonomik yapısına katkıda bulunmuştur. Kapı kemeri üzerinde bulunan Arapça kitabeye göre cami, 898/1492'de Mustafa bin Abdülkerim tarafından yaptırılmıştır. Caminin kuzey kısmında bulunan, kireç taşıyla inşa edilen minarenin yüksekliği 47 metre dir. Mustafa Paşa Camii, plan ve üst yapısı bakımından döneminin mimarisine uygun olup, üç kubbeli son cemaat yerini tek büyük kubbenin örttüğü kare bir mekân takip etmektedir. Bu cami, Osmanlı mimarisinin merkez kubbeli yapılarına güzel bir örnek teşkil etmektedir.



1.Görsel: Mustafa Paşa Camii Genel Görüş

Birçok defa tamir gören cami, bugün hala aktif olarak hizmet vermektedir. Tarihî dönemde camiye herhangi bir ekleme yapılmamış, mevcut yapısı aynen tutulmuştur. TİKA tarafından 2007 yılında başlatılan kapsamlı restorasyon çalışmaları 2011 yılında tamamlanmıştır. Ortak tarih ve kültürel mirasın en güzel örneklerinden biri olan Mustafa Paşa Camii'nin korunmasına yönelik iş birliği sürdürülmektedir.



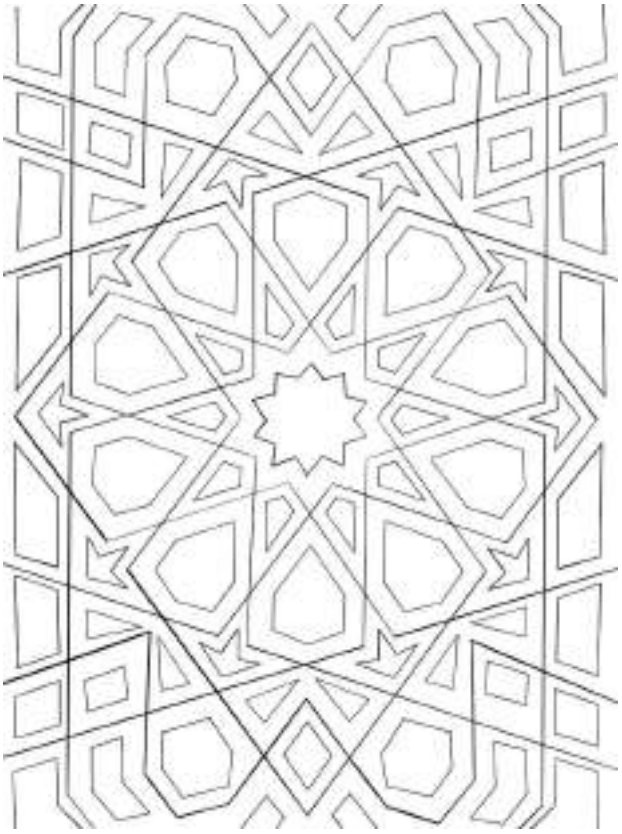
2.Görsel: Mustafa Paşa Camii Taç Kapı



3.Görsel: Mustafa Paşa Camii Taç Kapı Üzerinde Kitabe



4.Görsel: Mustafa Paşa Camii Taç Kapı Detay



5.Görsel: Mustafa Paşa Camii Taç Kapı Çizim Detay



6. Görsel: Mustafa Paşa Camii Minare Girişi Üzerinden Yazı Detay

Güneydoğu bölümde mihrap, mihrabın sağ tarafında da minber yer almaktadır. Bugün Mustafa Paşa Külliyesini, cami, 1519 yılında defnedilen Mustafa Paşa Türbesi, kızına ait olduğu bilinen türbe, şadırvan, birkaç mezar, imaret ve medrese kalıntıları oluşturmaktadır.



7.Görsel: Mustafa Paşa Camii Kubbe- Kalem İşi Detay



8.Görsel: Mustafa Paşa Camii Mihrap-Minber Detay



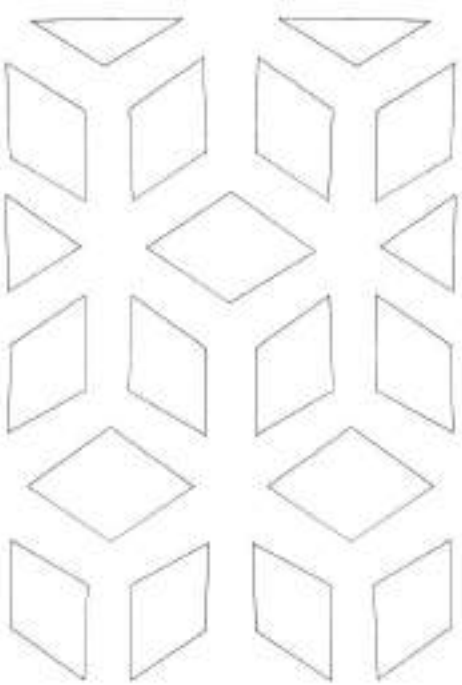
9.Görsel: Mustafa Paşa Camii Minber Yazı ve Süsleme Detay



10.Görsel: Mustafa Paşa Camii Alçı Süsleme Detay



11.Görsel: Mustafa Paşa Camii İç Kapı Detay



12.Görsel: Mustafa Paşa Camii İç Kapı Desen Detay



13.Görsel: Mustafa Paşa Türbesi



14.Görsel: Mustafa Paşa Türbe Kitabe

Türk tarihinin başlangıcından beri mezar ve mezar taşı geleneğinin varlığı yazılı ve görsel bellek açısından önemlidir. Kitabe metinleri tarih ve sanat tarihi bakımından değerli malzeme sunan zengin kültür varlıklarıdır.



15.Görsel: Mustafa Paşa Türbe Detay



16.Görsel: Mustafa Paşa'nın Kızına ait Türbe Detay

**Amaç**

Kültürel miras sadece aynı toplumdaki insanların ortak geçmişlerini anlatan, tarihi birikimlerini ortaya koyan bir alan değildir. Aynı zamanda soyut ve somut olmak üzere bir ifade aracıdır. Mimari, kültür mirasının sahip olduğu değerlerin farkına varılarak yapının tarih, sanat ve kentleşme bağlamında incelenmesi, kültürel mirasın yaşam sürecini artıran bir yaklaşımdır.

Kültürel aktarımın somut göstergesi olan dekoratif öğelerin incelenmesi ve taşınmaz soyut miras öğesinin geçmişten günümüze bünyesinde barındırdığı motiflerin ön plana çıkarılması amaçlanmıştır. Ayrıca bu kültürel mirasın korunması ve sürdürülebilmesi için mimari alan üzerinden sanat okumalarının titizlikle yapılması gerektiği kanaatindeyiz. İslam sanatında hendesi tezyinat süslemelerin ana prensiplerini oluşturmaktadır. Bu prensipler üzerinden incelemeler yapılmıştır. Ancak tezyini sanatlar bir bütünlük içinde değerlendirmeli ve akabinde detaylar ile öze inilmesi gereğine duyduğumuz ihtiyaç, tüm yapı elamanları ve süslemeleri değerlendirmemizi sağlamıştır.

**Sonuç, Tartışma ve Öneriler**

Yapının dikkat çekici süsleme unsurlarının başında taç kapısı gelmektedir, mekân organizasyonu, portal ve iç mekân kapı sövelerindeki dekoratif öğeleri ile dikkat çeken yapının geometrik şeması, mezar yapılarında ise bitkisel süslemeler ön plana çıkmaktadır. Ahşap kapı kanatlarında bulunan desen prensibi onlu simetri düzeninde çizilmiş ve on eşit parçaya bölünmüştür.

Figürlü süsleme yapı elamanlarında tespit edilememiştir. Taç kapı ve mezar taşlarında çarkıfelek motifi, lahit mezarlarda bitkisel süslemeler dışında yapıda ağırlıklı süsleme yazı ve geometrik şekillerden oluşmuştur. Üsküp Mustafa Paşa Camii Hazinesi'nde, halen dört adet şahideli ve iki tane lahit şeklinde mezar bulunduğunu tespit edilmiştir. Bu mezar taşları rûmi, hatayi ve hatayi grubu bitkisel motifler ve yazı şeritlerinden müteşekkildir. Yapı bir bütünlük içinde süslenmiş tüm birimlerin tezyinin unsurları birbirlerinin tamamalar niteliktedir.

**Kaynakça**

Bogoyeviç, (2008), Üsküp'te Osmanlı Eserleri, Enka Yayınevi, İstanbul.

Dede, Mevlüt, (2015), Üsküp Vakıfları Bir Sosyal Tarih İncelemesi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Terzi), Ankara 2015.

Evliya Çelebi, Seyahatnâme, V. Eyice, Semavi, (1963),"Üsküp'te Türk Devri Eserleri", Türk Kültürü Dergisi, S. 11.

İnbaşı, Mehmet, (2012) "Üsküp" DİA, İstanbul,C 42

Özer, Mustafa, (2006) Üsküp'te Türk Mimarisi, TTK, Ankara

TDV İslâm Ansiklopedisi, 'Üsküp'(2012), İstanbul,C. 42.s. 377-381

# Soda Pişirimi ile Geleneksel Avanos Çömlekçiliğinin Sanatsal Dönüşümü

**Dilek Kocakaplan**

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0003-1739-8334 **E-Posta:** kaplandilek73@gmail.com

**Doç. (Assoc. Prof.) Nermin Demirkol**

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü

**ORCID:** 0000-0001-9088-023X **E-Posta:** nermin.demirkol@kocaeli.edu.tr

## Özet

Bu çalışma, Avanos'a özgü geleneksel çömlek formlarının soda pişirimi tekniğiyle yeniden yorumlanmasını konu almaktadır. Yüksek sıcaklığa dayanıklı Avanos killeriyle üretilen geleneksel kaplar üzerine 10 farklı soda sır reçetesi uygulanmış ve 1225 °C'de pişirilmiştir. Pişirim sonunda elde edilen yüzeylerde, rastlantısal dokular, mat-parlak geçişler ve sır-bünye uyumu gözlemlenmiştir. Elde edilen sonuçlar, soda pişiriminin yalnızca teknik değil, aynı zamanda sanatsal bir dönüşüm aracı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, çalışma, geleneksel formun çağdaş seramikle buluştuğu bir dönüşüm ifade alanı sunmaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Soda pişirimi, Avanos Geleneksel Form, Seramik, Sanatsal Dönüşüm

**Dipnot**

Bu çalışma, Kocaeli Üniversitesi BAP Müdürlüğü tarafından desteklenen "Soda Pişiriminde Sır Araştırmaları ve Geleneksel Avanos Çömlekleri Üzerinde Uygulamalar" Proje No: SYL-2024-3652 sayılı projeden elde edilen verilerden oluşturulmuş bir makaledir. Destekleri için KOÜ BAP Müdürlüğüne teşekkür ederiz.

# Artistic Transformation of Traditional Avanos Pottery With Soda Firing

**Dilek Kocakaplan**

Kocaeli University Institute of Social Sciences Ceramics Master's Program

**ORCID:** 0009-0003-1739-8334 **E-Posta:** kaplandilek73@gmail.com

**Doç. (Assoc. Prof.) Nermin Demirkol**

Kocaeli University Faculty of Fine Arts Ceramics Department

**ORCID:** 0000-0001-9088-023X **E-Posta:** nermin.demirkol@kocaeli.edu.tr

## Abstract

This study focuses on the reinterpretation of traditional Avanos pottery forms through the soda firing technique. Ten different soda glaze recipes were applied to traditional vessels produced with high-temperature resistant Avanos clay and fired at 1225 °C. The resulting surfaces revealed spontaneous textures, matte-gloss transitions, and a strong glaze-body compatibility. The findings demonstrate that soda firing serves not only as a technical method but also as a means of artistic transformation. In this context, the work offers a space of transformation expression where traditional form meets contemporary ceramics.

## Keywords

Soda Firing, Avanos Traditional Form, Ceramics, Artistic Transformation

**Footnote**

This study is an article based on the data obtained from the project 'Glaze Research in Soda Firing and Applications on Traditional Avanos Pottery' Project No: SYL-2024-3652 supported by Kocaeli University BAP Directorate. We would like to thank KOU Scientific Research Project Directorate for their support.

## Giriş

Seramik sanatı, tarih boyunca hem teknik hem de estetik yönüyle dönüşüm geçirmiş, farklı kültürlerde zanaat ile sanat arasında köprü kuran bir ifade biçimi olmuştur. Bu dönüşüm, yalnızca teknik gelişmelerle değil, aynı zamanda kültürel mirasın yeniden yorumlanmasıyla biçimlenmiştir. Anadolu'nun en köklü seramik merkezlerinden biri olan Avanos, kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi birikimiyle şekillenen çömlekçilik geleneğiyle öne çıkmaktadır. Ancak, sanayileşme ve turizmin etkisiyle bu geleneksel üretim biçimleri zamanla işlevsel ve estetik dönüşüme uğramıştır. Bu çalışmanın odağında, Avanos'a özgü geleneksel çömlek formlarının, modern bir pişirim yöntemi olan soda pişirimi ile yeniden üretilerek çağdaş estetikle buluşturulması yer almaktadır. Soda pişirimi; seramik yüzeyinde rastlantısal doku oluşumları, parlak-mat geçişler ve doğal sır etkileri yaratarak geleneksel formlara yeni bir görsel ifade kazandırmaktadır. Deneysel süreçte, yüksek sıcaklığa dayanıklı Avanos killeri ile şekillendirilen formlar üzerine, bu çalışma kapsamında geliştirilen 10 farklı soda sır reçetesi uygulanmış; 1225 °C'de yapılan pişirimler sonucunda, sır ve bünye arasında yüksek uyumun sağlandığı gözlemlenmiştir. Araştırma, yalnızca teknik bir uygulama olarak değil; aynı zamanda geçmişin izlerini taşıyan formların, çağdaş seramik sanatı bağlamında yeniden yorumlanmasını hedefleyen sanatsal bir yaklaşımdır. Böylece geleneksel üretimle deneysel yaklaşım arasında yeni bir estetik köprü kurulmuş ve Avanos çömlekçiliği günümüz seramik pratiği içinde yeniden tanımlanmıştır.

## Avanos Çömlekçiliğinin Tarihsel ve Kültürel Arka Planı

Çömlekçilik, insanlık tarihindeki en eski üretim biçimlerinden biridir ve yerleşik hayata geçişle birlikte gelişim göstermiştir. Toprağın şekillendirilerek işlevsel ve törensel eşyalara dönüştürülmesi, tarih boyunca pek çok uygarlığın yaşam biçiminde yer edinmiştir. Anadolu'da çömlekçiliğin Tunç Çağı'na kadar uzandığı bilinmekte olup, Nevşehir'e bağlı Avanos bölgesi bu alandaki önemli merkezlerden biridir (Görsel 1). Nitekim, Avanos'un Sarılar köyü yakınlarında bulunan Zank Höyük'te tarihî seramik parçalarına rastlanması, bölgedeki çömlekçilik geleneğinin köklü geçmişine işaret etmektedir (İşçen,2010: 21).



**Görsel 1:** Avanos İlçesi, Meydan (https://anayurtgazetesi.com/haber/10493946/avanosa-dev-testi) (Erişim: 20.05.2025).

Avanos, tarihsel olduğu kadar kültürel açıdan da çömlekçilikle özdeşleşmiş bir merkezdir. Selçuklu dönemine tarihlenen "Evani" ve "Evenüz" gibi terimler, bu coğrafyada çömlek üretiminin eski dönemlerden itibaren sürdürüldüğünü gösterir. “Evani”, mutfak kapları anlamına gelirken, “Evenüz” çömlek üretilen yer anlamında kullanılmaktadır (Gün, 2020: 14). Türkiye’nin en uzun nehri olan Kızılırmak’ın Avanos’tan geçmesi, bölgedeki kırmızı renkli kil oluşumlarını ve buna bağlı olarak çömlekçiliğin gelişimini doğrudan etkilemiştir. Bölgedeki dağlık alanlar ve Kızılırmak’ın eski yataklarından elde edilen yumuşak, yağlı ve şekil verilebilir kırmızı toprak, çömlek üretiminde temel malzeme olarak kullanılmaktadır. Geleneksel üretim süreci; çamurun harmanlanması, elenmesi, karıştırılması ve dinlendirilmesi ile başlamakta; ardından şekillendirme, perdahlama, kurutma ve pişirim aşamalarıyla tamamlanmaktadır. Bu ürünler çoğunlukla işlik adı verilen atölyelerde üretilmiş, önce güneşte ve gölgede kurutulmuş, ardından saman ve talaşla yakılan fırınlarda 800–1200 °C arasında pişirilmiştir. Geçmişte tarımsal ve hayvansal ürünlerin saklanması için kullanılan üzlük, yayık, teş, kelle çömleği gibi kaba mal ürünleri, zamanla dekoratif nitelikli minyatürler, vazolar ve Hitit Güneşi gibi sembolik objelere evrilmiştir (F.Kılıç ve M. Kılıç, Şubat, 2018). Günümüzde sanayileşme ve fabrikasyon üretimlerin artışıyla geleneksel formlara olan ilgi azalmış; bu durum karşısında bölge ustaları, geçimlerini sağlamak amacıyla daha çok turistik ürünler üretmeye yönelmiştir. Ancak buna rağmen Avanos’taki bazı atölyelerde geleneksel yöntemlerle üretim devam etmektedir. Bu kültürel üretim hattının önemli temsilcilerinden olan Levent ve Mehmet Düzgün kardeşler, Avanos’ta doğmuş ve seramikle küçük yaşlarda tanışmışlardır. 1998 yılında kurdukları “İkizler Çömlek Atölyesi” ile üretimlerine devam eden sanatçılar hem geleneksel bilgiyi hem de teknik yenilikleri birleştirerek özgün formlar geliştirmektedirler (Görsel 2). Atölyelerinde yüksek sıcaklığa dayanıklı iki odun fırını ve bir elektrikli fırın bulunmaktadır. Bölgeye ait volkanik topraklardan özsüz kaolin, bentonit ve taş tozunu kendileri harmanlayarak yüksek dereceli çamurlar elde etmektedirler. Bu deneysel ve araştırmacı yaklaşımları, Avanos çömlekçiliğinin çağdaş seramik anlayışıyla buluşmasında önemli bir örnek oluşturmaktadır (Küçükçakır, 2019: 85–86).



**Görsel 2:** İkizler Çömlek Atölyesi, (Dilek Kocakaplan Kişisel Arşiv.2025)

**Soda Pişirimi Tekniği: Kuramsal ve Uygulamalı Bir Değerlendirme**

Soda pişirimi, seramik yüzeylerde doğal bir sır etkisi oluşturan, yüksek sıcaklık pişirim tekniklerindendir. Bu teknik, özellikle 20. yüzyılın sonlarında Avrupa ve Amerika'daki seramik sanatçılarının alternatif sır arayışlarıyla yaygınlaşmış; geleneksel tuz pişiriminden türetilerek geliştirilmiştir (Tudball, 1995; Nichols, 2006). Teknik olarak soda pişirimi, pişirim sırasında fırın atmosferine sodyum karbonat ($Na_2CO_3$) veya sodyum bikarbonat ($NaHCO_3$) gibi sodyum bileşiklerinin çeşitli yollarla (sulu çözelti püskürtme, kuru toz serpme vb.) verilmesiyle gerçekleştirilir. Bu bileşikler fırındaki yüksek sıcaklıkta buharlaşarak seramik yüzeye çarpar, burada kilin içeriğindeki silis ile reaksiyona girerek camsı ve yarı şeffaf bir sır tabakası oluşturur (Nichols, 2001). Soda pişirim tekniğinin en ayırt edici yönlerinden biri, kontrolsüz ve rastlantısal yüzey etkileri yaratmasıdır. Pişirim sonunda yüzeydeki sır kalınlığı, parlaklık, kristal oluşumları ve renk geçişleri tamamen fırın atmosferindeki akış ve soda uygulama tekniğine bağlı olarak değişkenlik gösterir. Bu nedenle her parça benzersiz bir sonuç sunar ve sanatçıya spontane estetik yüzeyler üretme olanağı sağlar (Genç, 2013). Soda pişirimi, teknik olarak tuz pişirimiyle benzerlik taşısa da çevresel etkileri daha azdır. Tuz pişiriminde kullanılan sodyum klorürün fırın içi korozyon ve çevresel gaz salınımı riski bulunurken, soda pişirimi daha az aşındırıcıdır ve bu nedenle modern seramikçiler tarafından daha çok tercih edilmektedir (Yılmaz, 2023).

Sanatsal açıdan bakıldığında, soda pişirimi yalnızca teknik bir yöntem değil; aynı zamanda yüzeyde iz bırakma ve rastlantının estetikle buluştuğu bir anlatı biçimi olarak değerlendirilir. Özellikle geleneksel formlar üzerinde uygulandığında, geçmişin biçim hafızası ile çağdaş seramik pratiği arasında estetik bir geçiş alanı oluşturur.

**Avanos'un Geleneksel Çömleklerinde Soda Pişirimi ve Etkileri**

Bu çalışmada, Avanos bölgesine özgü yüksek dereceli beyaz killerle şekillendirilmiş, geleneksel çömlek formları kullanılarak soda pişirim tekniği uygulanmıştır. Deneysel soda pişirimi için, Avanos çömlek ustalarından Mehmet Karakuş ile birlikte Avanos'a özgü formlar hazırlanmıştır (Görsel 3). Uygulama kapsamında, çömlekçi çarkında şekillendirilen yayık, kelle çömleği, yağdanlık, yoğurtluk gibi formlar, geleneksel, işlevsel kaplar, soda pişirim atmosferine uygun hale getirilmiş ve ön pişirimleri tamamlanmıştır (Görsel 4-8). Ardından, bu formlar üzerine Kocakaplan ve Demirkol tarafından deneysel olarak hazırlanan 10 farklı soda sır reçetesi uygulanmıştır (Kocakaplan ve Demirkol, 2025). 1225 °C'de yapılan soda pişirimi sonrasında yüzeyde yüksek sır-bünye uyumu ve özgün estetik etkiler gözlemlenmiştir. Soda buharının oluşturduğu camsı katman, formların geleneksel yapısını bozmadan çağdaş bir yüzey kimliği kazandırmıştır.



**Görsel 3:** Kadir Karakuş Usta, (Dilek Kocakaplan, Kişisel Arşiv. 2025)



**Görsel 4:** Yayık, Mat al Sır,1225℃ Sır,1225



**Görsel 5:** El Testisi, Parlak Al Sır,1225℃



**Görsel 6:** Yoğurtluk, Yoğurt beyazı, Mat Sır,1225℃

Soda pişirimi sırasında sodyum bileşikleri fırın içerisine püskürtülerek veya serpme yöntemiyle verilir. Fırın içindeki yüksek sıcaklıkta (yaklaşık 1220–1300 °C) bu bileşikler buharlaşarak kil yüzeyine çarpar ve silisle reaksiyona girerek camsı bir sır oluşturur. (Görsel 8). Bu süreçte, seramik yüzeyde kendiliğinden gelişen renk geçişleri, rastlantısal doku oluşumları ve mat-parlak kontrastlar estetik açıdan özgün etkiler yaratır (Genç, 2013).



**Görsel 7:** Kelle Çömleği, Yeşilim tırak, Mat Sır,1225℃



**Görsel 8:** Halkalı Hitit, Açık Mavi, Parlak Sır,1225℃

**Sonuç**

Bu çalışma ile geleneksel Avanos çömlekçiliği formlarının soda pişirim tekniğiyle çağdaş seramik estetiğine nasıl uyarlanabileceği ortaya konmuştur. Elde edilen yüzey dokuları, rastlantısallık ve teknik ustalık arasında kurulan

sanatsal bir dengeyi yansıtmaktadır. Soda pişirimi, geleneksel formu bozmadan çağdaş bir ifade dili oluşturma açısından güçlü bir potansiyel taşımaktadır. Çalışma, bu yönüyle hem geleneksel bilgi birikiminin sürdürülebilirliğine, hem de çağdaş seramik sanatına katkı sunmaktadır.

**Teşekkür**

Bu çalışma, Kocaeli Üniversitesi BAP Müdürlüğü tarafından desteklenen "Soda Pişiriminde Sır Araştırmaları ve Geleneksel Avanos Çömlekleri Üzerinde Uygulamalar" Proje No: SYL-2024-3652 sayılı projeden elde edilen verilerden oluşturulmuştur. Destekleri için KOÜ BAP Müdürlüğü'ne teşekkür ederiz.

**Kaynakça**

Arcasoy, A. (1983). Seramik Teknolojisi. İstanbul: Marmara Üniversitesi GSF Yayınları.

Canduran, K. (2005). Tuz Sırlarında Renkli Astar Uygulamaları. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi.

Çalışkan, P. (2009). Odun Yakıtlı Fırınlarda Tuz Sırı Pişirimi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.

Genç, S. (2013). Sır Sanatı: Artistik Seramik Sırları. İstanbul: Boyut Matbaacılık.

İşçen, N. (2010). Kapadokya Bölgesinde Geleneksel Seramik Üretimi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

Kocakaplan, D. ve Demirkol, N. (2025). Soda Pişiriminde Geliştirilen Yenilikçi Sırlar. idil, 118 (2025/3): s.467-478. doi:10.7816/idil-14-118-02.

Küçükçakır, Ö. (2019). Yerel Sanat Üretiminde El Sanatları ve Seramik: Avanos Örneği. İstanbul: Çamlıca Yayınları

Nichols, G. (2001). Technical and Aesthetic Investigations in Soda Glaze Ceramics. Monash University.

Nichols, G. (2006). Soda, Clay and Fire. The American Ceramic Society.

Sözen, M. & Tanyeli, U. (1999). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tudball, R. (1995). Soda Glazing. London: A&C Black.

Yılmaz, Z. (2023). Soda Pişiriminde Renkli Astar Araştırmaları ve Özgün Formlar Üzerinde Uygulamalar. Sanatta Yeterlilik Raporu, Ankara.

Yıldırım, Ö., Tazeoğlu, F., & Filiz, F. (2016). "Çağdaş Seramik Sanatında Yeni Bir İfade Biçimi Olarak Yoğun Sırlama ve Sırla Şekillendirme." Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (43)

**Görsel Kaynakça**

**Görsel 1:** Gün, T. (2020). Avanos'ta Çömlekçilik ve Sanatsal Üretim, Anayurt Gazetesi. https://anayurtgazetesi.com/haber/10493946/avanosa-dev-testi (Erişim: 20.05.2025).

**Görsel 2-8:** Dilek Kocakaplan Kişisel Arşiv (2025).

# Sanat Nesnesine Dönüşen Saat

## Elmas Gündoğdu Duman

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0009-8440-9324 **E-Posta:** elmas.gundogdu@gmail.com

## Doç. (Assoc. Prof.) Arzu Parten Altuncu

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-7852-8003 **E-Posta:** partenonarzu@gmail.com

### Özet

İnsan kısıtlı zaman ve mekânlar arasında yaşan bir varlıktır. Sonsuz zaman içerisinde kendi zamanını yaşayan insan için bu olgu onun tüm anlam sistemini etkiler. İnsanlığın bu güne değin mekân ve zamanı aşabilme becerilerinin arasında "sanat" özel bir konuma sahiptir. Zamansız olabilme gücünü içinde barındıran sanat eserleri hem kendi zamanının bilgilerini açığa çıkarabildikleri gibi hem de başkaca zamanlara kendi varlıklarını taşıyabilmeleri açısından farklı zamanları bir araya getirebilirler. Bu özellikleri ile sanat eserleri biricik, tılsımlı ya da deneyime dayalı bir duygulanım ve bilgilinim ortaya koyarlar.

İnsanlığın zaman algısı tarihsel dönemlere göre farklılık gösterdiği gibi, zamanın nasıl tecrübe edildiği coğrafyalar, toplumlara ve kişilere göre değişkenlik gösterir. Orta Çağ içerisinde yaşanılan zaman akışı, Yüksek Rönesans Dönemi içerisindeki zamanın algılanışı farklı olduğu gibi, Sanayi Dönemi ve sonrasında insanlığın zamanla ilgili tecrübelerinin hızlı ve radikal bir biçimde değişmesi dünyayı kökten değiştirmiştir. Bu durum sanatı; teknikten malzemeye, nedensellikten sonuca derinden etkiler. Sanatın zaman içinde değişen yapısı gibi bir de zaman kavramı üzerinden ilerleyen sanat üretimleri geçtiğimiz yüzyılın sanatı içerisinde farklı eğilim ve üslupların doğmasına sebep olmuştur. Empresyonizm, Kübizm ya da Süreç Sanatı gibi akımlar içerisinde eserlerin kurucu öğesi olarak "zaman" örtülü bir biçimde varlığını hissettirir. Günümüz Dünyasında ise zaman, mekânın yitimi ile yeni bir boyut kazanır. Artık her yer ve her zaman içinde olmak durumunda kalan insanlığın doğal sonucu olarak tecrübeleri ve deneyim alanları değişmektedir. Bu çalışma; zaman kavramı içerisinde tarihsel bir okumadan yola çıkarak, zamanın en somut objesi halini almış saatlerin, bir sanat eserinin imgesine dönüştüğünü farklı dönem sanatçıları üzerinden açıklayarak Çağdaş Sanat Üzerinden bir okuma sunmayı amaçlamaktadır.

### Anahtar Kelimeler

Saat, Joseph Kousuth, Gülçin Aksoy, Cengiz Çekil, Felix Gozalez-Torres

# Clock Turned into Art Object

**Elmas Gündoğdu Duman**

Kocaeli University Institute of Social Sciences Ceramics Master's Program

**ORCID:** 0009-0009-8440-9324 **E-Posta:** elmas.gundogdu@gmail.com

**Doç. (Assoc. Prof.) Arzu Parten Altuncu**

Kocaeli University Faculty of Fine Arts Sculpture Department

**ORCID:** 0000-0002-7852-8003 **E-Posta:** partenonarzu@gmail.com

## Abstract

Humans are beings living between limited time and space. For humans living their own time within infinite time, this phenomenon affects their entire system of meaning. Among humanity's abilities to transcend space and time to this day, "art" has a special position. Artworks that contain the power to be timeless can both reveal the knowledge of their own time and bring together different times in terms of carrying their own existence to other times. With these features, works of art reveal a unique, magical or experience-based emotion and knowledge. Just as humanity's perception of time varies according to historical periods, how time is experienced varies according to geographies, societies and individuals. Just as the flow of time experienced in the Middle Ages and the perception of time during the High Renaissance were different, the rapid and radical change in humanity's experiences of time during and after the Industrial Period radically changed the world. This situation makes art; from technique to material, from causality to result. Art productions that progress through the concept of time, just like the changing structure of art over time, have caused the emergence of different trends and styles in the art of the past century. In movements such as Impressionism, Cubism or Process Art, "time" makes its presence felt implicitly as the founding element of the works. In today's World, time gains a new dimension with the loss of space. As a natural result of humanity, which has to be in every place and every time, its experiences and fields of experience change. This study; Based on a historical reading within the concept of time, it aims to present a reading on Contemporary Art by explaining how clocks, which have become the most concrete objects of time, have become the image of a work of art through artists of different periods.

## Keywords

Clock, Joseph Kousuth, Gulcin Aksoy, Cengiz Cekil, Felix Gozalez-Torres

# GİRİŞ

Zaman, yalnızca ölçülen ve hesaplanan bir fiziksel gerçeklik değil, aynı zamanda bireysel hafızada yer eden, toplumsal yapıyı şekillendiren ve sanatta temsili sürekli dönüşen çok boyutlu bir kavramdır. Tarih boyunca insanlar zamanı anlamlandırmak için çeşitli araçlara başvurmuş, bu araçların başında ise "Saat" gelmiştir. Ancak saat, sadece zamanı gösteren mekanik bir nesne olmaktan çıkarak, özellikle 20. yüzyıldan itibaren sanatın ifade aracına dönüşmüştür. Hazır nesne kavramı üzerinden sanatın içeriksel dönüşümüne tanıklık ettiğimiz bu dönemde, saat hem kişisel hem toplumsal belleğin metaforu hâline gelmiştir.

Modern zamanla birlikte ortaya çıkan parçalanmış zaman algısı, teknolojik gelişmelerin hızlandırdığı gündelik yaşam ritmiyle birlikte değişmiş; sinema, telgraf ve ulaşım gibi araçlar zamanın doğrusal yapısını kırmıştır. Stephen Kern'in (2003) ifadesiyle, zaman artık geçmişin kronolojik izlerini taşımaktan çok, bireyin deneyimlediği "Şimdi" ye odaklanan öznel bir yapıya bürünmüştür. Bu kırılma, sanatsal temsillerde de güçlü biçimde karşılık bulmuş; sanatçılar zamanı göstermektense, zamanı sorgulayan, anlamını dönüştüren ve izleyiciyi zaman üzerine düşünmeye zorlayan işler üretmişlerdir.

Marcel Duchamp'ın 1917 tarihli "Fountain" (Pisuar) adlı eseriyle sanat tarihine kazandırdığı "Hazır nesne" anlayışı, bu dönüşümün başlangıç noktası sayılabilir. Duchamp, gündelik bir nesneyi seçip sergi alanına taşıyarak yalnızca bağlamı değil, nesnenin işlevini ve anlamını da dönüştürmüştür. Onun açtığı bu yoldan ilerleyen çağdaş sanatçılar, saati yalnızca işlevsel bir araç değil; aşkın, bellek kaybının, ölümün, toplumsal baskının ya da bireysel hafızanın simgesi olarak yorumlamışlardır (Bourriaud, 2004; Shanken, 2005).

Bu çalışmada, hazır nesne olarak saatin çağdaş sanattaki dönüşüm süreci incelenecektir. Joseph Kosuth'tan Felix Gonzalez-Torres'e, Cengiz Çekil'den Gülçin Aksoy'a uzanan sanatçılar aracılığıyla saat nesnesinin farklı dönemlerde kazandığı anlamlar tartışılacak; zamanın yalnızca ölçülen değil, deneyimlenen ve sorgulanan bir olgu olarak nasıl sanata dâhil edildiği değerlendirilecektir. Bu bağlamda saat, sanatçının müdahalesiyle düşünsel bir yüzeye dönüşmekte, zamanı göstermekten çok zamanı düşündüren bir araca evrilmektedir.

## 1. Zaman, Nesne ve Temsil

Sanat tarihinde "Zaman" kavramı, yalnızca ölçülen bir fiziksel gerçeklik değil, aynı zamanda temsil edilen, sorgulanan ve dönüştürülen bir düşünsel yapı olarak ele alınmıştır. Modernleşme ile birlikte zaman, mekanik düzenin bir parçası olmaktan çıkmış, bireyin deneyimlediği öznel bir olgu hâline gelmiştir. Stephen Kern'in (2003) *Zaman ve Uzam Kültürü* adlı çalışması, 1880–1918 yılları arasında Batı toplumlarında zamanın ve uzamın algılanış biçiminde yaşanan dönüşümleri kapsamlı bir şekilde ortaya koyar. Kern'e göre, teknolojik

gelişmeler (örneğin demiryolu, telgraf, sinema), zamanın artık geçmişin izlerini takip etmekten çok, "Şimdi"nin deneyimlenmesi üzerinden anlam kazandığını göstermektedir: "Zaman, geçmişin değil, şimdinin deneyimidir." (Kern, 2003, s. 140).

Bu anlayış, zamanın yalnızca sayısal değil, duygusal ve düşünsel bir boyut kazandığına işaret etmektedir. Öznel zaman algısı, özellikle kavramsal sanatta sıkça karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar, zamanı temsil etmek yerine onu çözümlemeyi, bozmayı ya da sorgulamayı amaçlamaktadır. Bu durum özellikle saat gibi gündelik nesnelerin sanatın öznesi hâline gelmesiyle görünürlük kazanmaktadır.

Bu dönüşümde hazır nesne (readymade) kavramı kilit rol oynamaktadır. Marcel Duchamp, 1917'de bir pisuarı "Fountain" adıyla sergileyerek sanatın geleneksel üretim anlayışına meydan okumuş, el becerisinden ziyade düşünceyi ön plana çıkarmıştır. Duchamp'a göre sanatçının yaptığı şey, nesneyi seçmek ve onu yeni bir bağlama yerleştirerek anlamını dönüştürmektir. Nicolas Bourriaud (2004) bu süreci şöyle açıklamaktadır: "Yaratmak, bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır; onu bir öyküde bir karakter gibi ele almaktır." (s. 41). Böylece yaratma eylemi, yalnızca üretim değil, seçme ve bağlamlandırma olarak da değerlendirilmeye başlanmıştır.



Görsel 1 Duchamp, "Fountain", (1917)

"Hazır nesne kullanımının bu düşünsel dönüşümü, sanatçının işlevini de yeniden tanımlamaktadır. Sanatçı bir nesneyi seçmiş, ona yeni anlamlar yüklemiş ve kavramsal sanatla birlikte o nesne sanat nesnesine dönüşmüştür" (Sabancılar, 2020). Bu noktada nesnenin fiziksel yapısından çok bağlamsal ilişkisi önem kazanır. Nilüfer Öndin'e (2003) göre biçim, yalnızca görsel bir düzen değil, nesnenin algılanabilirliğini sağlayan öğelerin bütünüdür. Hazır nesne, bu biçim bütünlüğü içinde değil; anlam kırılmalarıyla işlev kazanmaktadır.

Saat, bu bağlamda sadece zaman ölçen bir araç olmaktan çıkıp belleğin, bekleyişin, kaybın, aşkın ya da ölümün temsiline dönüşmektedir. Sanatçılar, saati bir ölçüm cihazı olarak değil; zamanla kurduğumuz duygusal ve düşünsel ilişkiyi görünür kılan bir simge olarak işlemektedir. Bu nedenle saat, modern ve çağdaş sanatta hem biçimsel hem kavramsal bir kırılma noktasıdır. Zamanın doğrusal yapısının parçalanışı, sanatın içinde de saatin işlevini ve temsil biçimini dönüştürmüştür.

## 2. Saatin Sanatsal Nesneye Dönüşüm Süreci

Zaman, insanlık tarihinde yalnızca teknik bir ölçüm birimi değil; aynı zamanda toplumsal yaşamın düzenleyicisi, kültürel hafızanın taşıyıcısı ve bireysel deneyimin temellendiricisi olarak işlev görmüştür. Bu çok katmanlı yapısıyla zaman, sanat tarihinde de hem içerik hem biçim açısından çeşitli şekillerde temsil edilmiştir. Ancak saatin doğrudan bir sanat nesnesi olarak sanatın öznesi hâline gelişi, özellikle 20. yüzyılda modernleşme süreçleri ve kavramsal sanatın yükselişiyle birlikte mümkün olmuştur

Sanayi Devrimi'nin ardından üretim sistemlerinin merkezine oturan saat, yalnızca mekanik bir zaman düzenleyicisi değil; aynı zamanda disiplinin, verimliliğin ve bireyin zamanla kurduğu ilişkinin bir simgesi hâline gelmiştir. Bu dönemde zamanı ölçmek, kontrol etmek ve yönetmek, modern birey için hem bir zorunluluk hem de bir baskı aracına dönüşmüştür (Kern, 2003). Saatin bireyselleşmesiyle birlikte zaman, kişisel ritimler, psikolojik deneyimler ve toplumsal rollerle iç içe geçmiştir.

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan avangard hareketlerle birlikte gündelik nesnelerin sanat bağlamına taşınması mümkün hâle gelmiştir. Bu yaklaşımın öncüsü olan Marcel Duchamp'ın 1917 tarihli Fountain adlı yapıtı, sanat üretiminde nesnenin fiziksel niteliğinden çok bağlamsal konumlandırmasına ve kavramsal içeriğine odaklanılması gerektiğini ortaya koymuştur. Duchamp'ın "Hazır nesne" (readymade) anlayışı, sanatçının nesneyi seçerek onu yeni bir anlam evrenine taşıması fikrine dayanır (Bourriaud, 2004). Bu yaklaşım, yalnızca sanat anlayışında değil; nesneyle kurulan temsil ilişkilerinde de köklü bir dönüşüm yaratmıştır. Bu bağlamda saat, zamanın işlevsel temsili olmaktan çıkarak, sanatçının düşünsel müdahalesiyle dönüşen bir kavram nesnesine evrilmiştir. Artık saat, yalnızca zamanı ölçen bir araç değil; zamanın yapısını, algılanışını, duygusal ve toplumsal yönlerini açığa çıkaran çok katmanlı bir göstergedir. Kavramsal sanat, bu dönüşümde merkezi bir rol oynamaktadır. Joseph Kosuth gibi sanatçılar, nesnenin görsel, sözel ve işlevsel temsillerini aynı düzlemde bir araya getirerek nesnenin kendisiyle ilişkili epistemolojik soruları gündeme taşımıştır (Shanken, 2005). Bu doğrultuda saat hem gösteren hem de sorgulayan bir araca dönüşmüştür.

Özellikle 1960'lardan sonra gelişen sanat pratiklerinde zamanın sadece temsil edilmesi değil; deneyimlenmesi, belgelenmesi ve yeniden üretilmesi gibi kavramlar öne çıkmaya başlamıştır. Stephen Kern (2003), bu dönemi zaman algısında köklü bir dönüşümün yaşandığı bir eşik olarak tanımlar. Ona göre, modern birey için zaman artık geçmişin kronolojisinden çok "Şimdinin deneyimi" olarak anlam

kazanmaktadır. Bu dönüşüm, sanatçılara zamanla kurulan geleneksel ilişkiyi sorgulama ve bozma imkânı sunmuştur.

Gonzalez-Torres'te duygusal birlikteliğin kırılgan metaforu, Gülçin Aksoy'da toplumsal hızın baskılayıcı sesi, Cengiz Çekil'de ise çocukluğa gömülü kişisel belleğin sessiz tanığı olarak karşımıza çıkar. Her örnek, saatin yalnızca bir araç değil; zaman kavrayışının eleştirel ifadesi olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda saat, çağdaş sanat için yalnızca zamanı ölçen bir alet değil; zamanın yapısını, deneyimini ve etkisini ortaya koyan kavramsal bir araç hâline gelmiştir. Nesnenin dönüşümü, sanatçının müdahalesiyle yalnızca biçimsel değil, düşünsel ve duygusal boyutlar kazanmıştır. Bu bağlamda saat, izleyiciye zamanı göstermeyi değil; zamanı hissettirmeyi ve düşündürmeyi hedefleyen bir araç olarak yeniden yazılmıştır.

## 3. Zamanın Sanatta Kavramsallaşması

Saat, insanlık tarihinin en yaygın zaman ölçüm araçlarından biridir; ancak sanat tarihi bağlamında yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda kavramsal bir nesne olarak da önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm, özellikle 20. yüzyıl itibarıyla sanatçıların hazır nesne kullanımı ve zaman kavramı üzerine geliştirdikleri eleştirel yaklaşımlarla görünürlük kazanmıştır.

Sanayi Devrimi'nin ardından bireylerin yaşam ritmi hızlanmış; saat, zamanla kurulan bireysel ilişkiyi temsil eden taşınabilir bir objeye dönüşmüştür. Fakat saat, bu işlevsel kimliğinden uzaklaşarak sanatçıların müdahalesiyle anlam katmanları kazanmaya başlamıştır. Modernizm ve sonrasında gelen kavramsal sanat anlayışı, nesnenin üretiminden çok bağlamını ve temsil gücünü sorgulamaya yönelmiştir.

Bu dönüşümün en çarpıcı örneklerinden biri, Salvador Dalí'nin 1931 tarihli "The Persistence of Memory" adlı eseridir. Dalí, gerçeküstücü bir yaklaşımla saat imgelerini eriterek zamanın lineer ve mutlak doğasını sorgulamıştır. Eserdeki eriyen saatler, zamanın ölçülebilir değil, hissedilen ve çarpıtılabilen bir yapı olduğunu göstermektedir.



Görsel 2 Salvador Dali, “The Persistence of Memory”, (1931)

Kavramsal sanatın temsilcilerinden Joseph Kosuth, 1965 tarihli “Clock (One and Five)” adlı yerleştirmesinde bir nesne, o nesnenin fotoğrafı ve sözlük tanımını aynı yüzeyde bir araya getirerek saatin gerçeklik ve temsil düzeylerini sorgulamıştır. Saat burada bir zaman göstergesi olmaktan çok, “Görsel, fiziksel ve sözel temsili” olan bir kavramdır.



Görsel 3 Joseph Kosuth, “Clock (One and Five)”, (1965)

On Kawara, 1966 yılında başlattığı “Today Series” ve devamında geliştirdiği “I Got Up” gibi projelerinde zamanı doğrudan belgeleyerek işlemiştir. Her gün yalnızca tarih yazılı tuvaller üretmiş ve her sabah kaçta uyandığını gösteren kartpostalları farklı kişilere göndermiştir. Kawara için zaman sadece geçen değil; tekrarlanan, kaydedilen ve disiplinli biçimde var edilen bir gerçekliktir.




Görsel 4 On Kawara, “Today Series”, (1966)

Günümüz sanatçılarından Felix Gonzalez-Torres, 1990 tarihli “Untitled (Perfect Lovers)” adlı çalışmasında iki senkronize duvar saatini yan yana yerleştirerek zaman kavramını duygusal bir metafora dönüştürmüştür. Saatler başlangıçta aynı zamanı gösterirken zamanla senkronları bozulmaktadır. Bu bozulma, ilişkilerdeki uyumun zamanla kırılabileceğine dair güçlü bir metafordur.



Görsel 5 Felix Gonzalez-Torres, “Untitled (Perfect Lovers)”, (1990)

Gülçin Aksoy’un 2000 tarihli “Geç Kaldın” adlı çalışması, zamanın toplumsal baskı aracı olarak işlevini görünür kılar. Saatin rakamları silinmiş, yerine yalnızca “Geç kaldın” ifadesi yerleştirilmiştir. Saat artık zamanı değil; bireysel ve toplumsal yetersizliği göstermektedir.




Görsel 6 Gülçin Aksoy, “Geç Kaldın”, (2000)

Cengiz Çekil’in 2005 senesinde gerçekleştirdiği “1200 Saat” adlı çalışması, durmuş saatlerden oluşan yerleştirmesiyle, zamanı fiziksel olarak dondurmakta ve belleğe açmaktadır. Bu çalışmada zaman, sanatçının çocukluğuna, babasına ve geçmişe dair bir hafıza nesnesine dönüşmektedir.



Görsel 7 Cengiz Çekil, “1200 Saat”, (2005)

Maarten Baas, 2009 yılında başlattığı “Real Time Series” adlı video yerleştirmelerinde zamanın dijital değil, insani ve elle üretilen bir süreç olarak ele alınmasını önermiştir. Bu çalışmalarda bir figür, her dakikayı manuel olarak silmekte ve yeniden yazmaktadır. Zaman burada gösterilmekten çok, fiziksel emekle üretilmiştir.



Görsel 8 Maarten Baas, “Real Time Series”, (2009)

Christian Marclay’in 2010 tarihli “The Clock” adlı çalışması, zamanın hem izlenmesini hem fark edilmesini sağlayan bir video kolajıdır. Sinema tarihinden alınmış binlerce saat sahnesi, gerçek zamanla senkronize şekilde sıralanmıştır. İzleyici, izlediği saatin kendi yaşadığı zamanla birebir örtüştüğünü fark etmektedir.




Görsel 9 Christian Marclay, “The Clock”, (2010)

## 4. Saatin Kavramsal Gücü ve Sanattaki Temsiline Dair Yorum

Zaman, yalnızca ölçülen, bölümlere ayrılan ya da düzenlenen bir kavram değildir; aynı zamanda bireyin belleğinde yer eden, toplumsal yapıyı etkileyen ve sanatta çok boyutlu şekilde temsil edilen bir deneyim alanıdır. Çağdaş sanatçılar, saati salt bir araç olarak değil, zamanın simgesi olarak yeniden kurgulamakta ve bu nesne üzerinden çok katmanlı kavramsal okumalar önermektedirler.

Bu sanatçılardan bazıları zamanı bireysel hafıza ve duygusal ilişkiler üzerinden işlerken, bazıları zamanı politik ve toplumsal baskı mekanizmalarıyla ilişkilendirmiştir. Örneğin Untitled (Perfect Lovers) adlı yapıtında Gonzalez-Torres, iki saati eş zamanlı çalıştırarak birliktelik metaforunu kurar; ancak zamanın kaçınılmaz akışıyla birlikte bu uyumun bozulması, ilişkilerin kırılgan doğasına işaret etmektedir. Bu noktada zaman, hem aşkı hem de ayrılığı temsil eden bir araç hâline gelmektedir.

Benzer şekilde Gülçin Aksoy'un Geç Kaldın adlı çalışması, zamanı göstermekten ziyade, zamanın birey üzerindeki baskıcı ve tedirgin edici etkisini öne çıkarır. Saat, burada artık işlevsel bir nesne değil; sürekli bir uyarı, bir suçluluk çağrısıdır. Bu tür yapıtlar, saati "Gündelik yaşamdan koparıp eleştirel bağlama" yerleştirmektedir.

Kosuth'un Clock (One and Five) çalışması ise, zaman kavramını yalnızca deneyimsel değil; aynı zamanda dilsel ve temsile ilişkin bir problem olarak ele almaktadır. Bu yapıt, "Zaman nedir?" sorusunu doğrudan nesne, fotoğraf ve sözcük üçlüsüyle gündeme getirerek, hem görsel hem kavramsal bir tartışma zemini oluşturur. Kosuth'un yaklaşımı, sanatın salt üretim değil, düşünme ve kavramları yeniden kurma alanı olduğunu göstermektedir.

Christian Marclay'in The Clock adlı video yerleştirmesi ise zamanı hem içerik hem de biçim olarak sanatın merkezine yerleştirmektedir. İzleyici, yalnızca saati değil, zamanın kendisini deneyimlemeye davet edilmektedir. Bu çalışma, zamanın hem akışını hem de kesintisizliğini yeniden yapılandırmıştır. Stephen Kern'in (2003) vurguladığı "Zaman, geçmişin değil, şimdinin deneyimidir" önermesi, bu tür yapıtlarda somutlaşmaktadır.

On Kawara, Maarten Baas ve Cengiz Çekil gibi sanatçılar ise zamanla bireysel ilişkilere odaklanır. Kawara'nın sistematik zaman arşivleri, Baas'ın elle yeniden çizilen dakikaları ya da Çekil'in durmuş saatleri, zamanı kişisel deneyim, hafıza ve emek üzerinden yeniden kurmaktadır. Bu yaklaşımlarda zaman bir ölçüt değil; geçmişle bağ kurmanın, tekrarın, durmanın ya da yeniden başlamanın metaforudur.

Bütün bu sanatçılar ortak olarak saati yeniden düşünmenin, zamanı kavramsallaştırmakla eşdeğer olduğunu ortaya koymaktadır. Sanat, bu bağlamda zamanı göstermekten çok; onu sorgulamanın, bozmanın, yeniden kurmanın bir yoluna dönüşmektedir. Saatin artık yalnızca zamanı ölçen değil, zamanı ifşa eden ve onunla ilişkilerimizi açığa çıkaran bir düşünsel araca dönüşmesi, çağdaş sanatın en çarpıcı stratejilerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

## SONUÇ

Zaman, tarih boyunca insanın anlamlandırma çabalarının merkezinde yer almış; hem bireysel deneyimin hem de toplumsal düzenin temel belirleyicisi olmuştur. Saat ise bu düzenin görsel ve işlevsel temsilcisidir. Ancak çağdaş sanatın eleştirel dili içerisinde saat, sadece zamanı ölçen bir araç olmaktan çıkarak, zamanla kurulan ilişkinin kendisini temsil eden çok katmanlı bir simgeye dönüşmüştür.

20. yüzyılın başından itibaren gelişen kavramsal sanat anlayışı, sanatçının yalnızca biçim değil; düşünce üreticisi olduğunu kabul ederek, gündelik nesneleri estetikten çok kavramsal içerik üzerinden yeniden değerlendirmeyi önermiştir. Bu bağlamda saat, sanatçılar tarafından temsilin ötesine taşınarak, zamanın sorgulandığı bir yüzeye dönüştürülmüştür. Bu yüzey, kimi zaman hafızanın tortularını (Cengiz Çekil), kimi zaman toplumsal baskıyı (Gülçin Aksoy), kimi zaman ise ilişkilerin kırılgan doğasını (Gonzalez-Torres) görünür kılmıştır.

Stephen Kern'in (2003) işaret ettiği gibi zaman, artık sabit ve nesnel bir gerçeklik değil; bireysel, öznel ve çoğu zaman deneyimsel bir yapıdır. Sanatçılar da bu öznel zaman algısını estetik aracılığıyla tartışmaya açmış, saat nesnesini farklı bağlamlara yerleştirerek zamanı yaşanır, sorgulanır ve yeniden kurulur hâle getirmiştir. Sanatçının müdahalesiyle saat, gündelik yaşamın sıradan bir bileşeni olmaktan çıkarak eleştirel bir bağlama taşınmıştır.

Bu bağlamda saat, çağdaş sanatta artık yalnızca zamanı gösteren değil; zamanı kıran, geciktiren, hızlandıran, arşivleyen ya da görünmez kılan bir düşünsel araç olarak konumlanmaktadır. Sanat, bu yönüyle zamanı yalnızca temsil etmez; zamanı dönüştürür, yıkar ve yeniden kurar. Böylece izleyici de sadece bir nesneye değil, o nesne aracılığıyla şekillenen kavramsal bir deneyime dahil olur.

Sonuç olarak saat, çağdaş sanatın en güçlü metaforik ve kavramsal araçlarından biri hâline gelmiştir. Zamanın hem bireysel hem de toplumsal katmanlarını açığa çıkarma gücü sayesinde, saat artık yalnızca zamanı değil; bizi, ilişkilerimizi ve gerçekliği nasıl algıladığımızı da göstermektedir.

## KAYNAKÇA

Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon (Çev. N. Saybaşlı).* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Kern, S. (2003). *Zaman ve Uzam Kültürü (Çev. M. R. Güneş).* İstanbul: Metis Yayınları.

Öndin, N. (2003). *Biçim Sorunu: Varlıkta, Bilgide, Sanatta.* İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Sabancılar, I. D. (2020). *Hazır Nesneden Sanat Nesnesine: Saat.* Balıkesir: Bağımsız Yayım.

Shanken, E. A. (2005). *Art and Electronic Media.* London: Phaidon Press.

## GÖRSEL KAYNAKÇASI

**GÖRSEL 1:** Marcel Duchamp, *Fountain* (1917).

Erişim: https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573

**GÖRSEL 2:** Salvador Dalí, *The Persistence of Memory* (1931).

Erişim: https://www.moma.org/collection/works/79018

**GÖRSEL 3:** Joseph Kosuth, *Clock (One and Five)* (1965).

Erişim: https://www.moma.org/collection/works/80894

**GÖRSEL 4:** On Kawara, *Today Series* (1966). Erişim: https://www.tate.org.uk/art/artists/on-kawara-139

**GÖRSEL 5:** Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)* (1990).

Erişim: https://www.guggenheim.org/artwork/10094

**GÖRSEL 6:** Gülçin Aksoy, *Geç Kaldın* (2000). (Yerel koleksiyon / sanatçı arşivi)

Erişim: https://payload.cargocollective.com/1/18/602101/9770879/IMG_4087_670.jpg

**GÖRSEL 7:** Cengiz Çekil, *1200 Saat* (2005). (Yerel koleksiyon / sanatçı arşivi)

Erişim: https://www.artkolik.net/wp-content/uploads/2023/01/1-2005_Cengiz-Cekil-1200-Saat.jpg

**GÖRSEL 8:** Maarten Baas, *Real Time Series* (2009).

Erişim: https://www.maartenbaas.com/work/real-time-serieS

**GÖRSEL 9:** Christian Marclay, *The Clock* (2010).

Erişim: https://www.christianmarclay.org/theclock

## İNTERNET KAYNAKÇASI

- Tate Modern – Conceptual Art: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art
- MoMA – Time and Modern Art: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/time-and-modern-art/
- The Art Story – Conceptual Art Movement Overview: https://www.theartstory.org/movement/conceptual-art/

- Khan Academy – Marcel Duchamp and Ready-Mades: https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/marcel-duchamp-ready-mades
- Smithsonian – Felix Gonzalez-Torres, Perfect Lovers: https://americanart.si.edu/artwork/untitled-perfect-lovers-5487
- Artsy – Christian Marclay's *The Clock*: https://www.artsy.net/artwork/christian-marclay-the-clock
- JSTOR Daily – The Role of Time in Contemporary Art: https://daily.jstor.org/the-role-of-time-in-contemporary-art/

# Özel Eğitim Öğrencileriyle Seramik Çamuru Kullanılarak Yapılan Uygulamalar Üzerine Bir Değerlendirme

**Arş. Gör. Dr. (Assist. Dr.) Onurcan Erdal**

Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü

**ORCID:** 0000-0003-0027-8080 **E-Posta:** onurcanerdal@selcuk.edu.tr

## Özet

Sanat, bireylerin kendilerini ifade etmelerine, yaratıcılıklarını geliştirmelerine ve duygusal dünyalarını keşfetmelerine yardımcı olan önemli bir araçtır. Seramik sanatı, dokunma duyusuna dayalı bir deneyim sunarak zihinsel ve duygusal gelişime katkıda bulunur. Seramik çamuru ile çalışmak, farklı dokuları hissetme imkânı sağlarken, aynı zamanda el-göz koordinasyonunu ve küçük kas hareketlerini geliştirmeye destek olur. Özel gereksinimli bireyler, motor becerilerden sosyal iletişime kadar çeşitli zorluklarla karşılaşabilmektedir. Seramik çamuru ile yapılan uygulamalar bu bireylerin kendilerini ifade etmelerini kolaylaştırırken, grup içindeki iletişim ve iş birliği becerilerini destekleyerek sosyal uyumlarını güçlendirmeye katkı sağlamaktadır.

Bu çalışma, özel eğitim gereksinimi olan öğrencilerle gerçekleştirilen seramik uygulamalarında şekillendirme ve form yapım süreçlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan durum çalışması deseniyle yürütülen araştırmada, eğitim sürecindeki uygulamalar gözlemlenmiş ve bu gözlemler doğrultusunda değerlendirmeler yapılmıştır. Araştırma bulguları, seramik çalışmalarıyla öğrencilerin üç boyutlu form oluşturma süreçlerine olan ilgilerinin arttığını, el becerilerinin geliştiğini ve grup içi etkileşimlerinin olumlu yönde geliştiğini ortaya koymaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Sanat, Seramik Sanatı, Seramik Eğitimi, Özel Eğitim

# An Evaluation of Applications Using Ceramic Clay With Special Education Students

**Arş. Gör. Dr. (Assist. Dr.) Onurcan Erdal**

Selçuk University Faculty of Fine Arts Department of Ceramics

**ORCID:** 0000-0003-0027-8080 **E-Posta:** onurcanerdal@selcuk.edu.tr

## Abstract

Art is an important tool that helps individuals express themselves, develop their creativity and explore their emotional world. Ceramic art contributes to mental and emotional development by providing an experience based on the sense of touch. Working with ceramic clay provides the opportunity to feel different textures, while also supporting the development of hand-eye coordination and small muscle movements. Individuals with special needs may encounter various difficulties ranging from motor skills to social communication. Applications made with ceramic clay make it easier for these individuals to express themselves, while supporting communication and cooperation skills within the group and contributing to strengthening their social harmony.

This study aims to examine the shaping and form-making processes in ceramic applications carried out with students with special education needs. In the research conducted with the case study design, which is one of the qualitative research methods, the applications during the education process were observed and evaluations were made in line with these observations. The research findings reveal that students' interest in three-dimensional form-making processes increased with ceramic studies, their manual skills improved and their interactions within the group developed positively.

## Keywords

Art, Ceramic Art, Ceramic Education, Special Education

**Giriş**

İnsan, doğası gereği sosyal bir varlıktır ve diğer insanlarla iletişime ihtiyaç duyar. Bir kişi, dış dünyadaki insan ilişkilerinden uzaklaştığında, zamanla içsel dünyasında çeşitli düşünceler, fanteziler ve duygusal arayışlar içine girebilir. Sanat, bu tür içsel yolculuklarda, bireylere duygusal ifadelerini dışa vurma, bastırılmış deneyimlerini açığa çıkarma ve iyileşme sürecini başlatma imkânı tanır. Sanat, insanların geçmişteki arzularıyla, korkularıyla ve kayıplarıyla yüzleşebilmelerine, aynı zamanda kendilerini ve dünyayla olan ilişkilerini daha sağlıklı bir biçimde yeniden şekillendirmelerine olanak verir. Bu yaratıcı süreç, bireylerin içsel huzur ve denge arayışında önemli bir köprü işlevi görerek, duygusal ve zihinsel iyileşmelerine katkı sağlar (Edwards, 2004). Problemler, çocuklar ve ergenler arasında yaygın olarak karşılaşılan ve duygusal, davranışsal ve sosyal alanlarda çeşitli zorluklar içeren karmaşık bir yapıdır. Duygusal zorluklar, genellikle içsel çatışmalarla ilişkilidir ve kaygı, depresyon veya içine kapanıklık gibi belirtilerle kendini gösterebilir. Davranışsal zorluklar ise, dışa dönük tepkilerle ortaya çıkabilir; bu, hiperaktivite, saldırganlık veya sosyal uyumsuzluk gibi durumlar şeklinde görülebilir. Sosyal sorunlar ise, bireyin sağlıklı sosyal etkileşimler kurma ve ilişkiler geliştirme konusundaki güçlüklerini yansıtabilir. Bu zorlukların kökeni karmaşık olup, genetik yatkınlık, çevresel stres faktörleri ve aile içi dinamikler gibi çeşitli etmenlerin bir araya gelmesiyle şekillenir (Bosgraaf vd., 2020). Özel eğitim gereksinimi olan bireyler, bireysel farklılıklarına ve özel ihtiyaçlarına göre özelleştirilmiş bir eğitim yaklaşımına ihtiyaç duyarlar. Bu eğitim, yalnızca özel eğitim gereksinimi olan çocukları değil, aynı zamanda genel eğitim aldıktan sonra özel eğitime yönlendirilen öğrencileri de kapsar. Bu çocukların ihtiyaçları arasında, algısal motor becerilerinin geliştirilmesi, bağımsızlık kazandırılması, konuşma ve iletişim becerilerinin artırılması, sosyal becerilerinin ve ev içi yeteneklerinin desteklenmesi, okuma ve yazma becerilerinin ilerletilmesi, meslek öncesi becerilerinin geliştirilmesi ve günlük yaşam aktivitelerinde olumlu değişiklikler sağlanması gibi hedefler yer almaktadır (Patel, 2014).

Görüntüler, tarihin en eski dönemlerinden itibaren, anlatı oluşturmak ve paylaşmak amacıyla kullanılmıştır. Modern dil, yazı ve sosyal medyadan çok önce, resimler, semboller ve nesneler, derin kültürel ve kişisel anlamları iletmek için önemli bir araç olarak var olmuştur. Antik dönemde imgelerin ölüm ve kaybı temsil etmesi şaşırtıcı değildir, çünkü imgeler, insan olmanın anlamını tanımlamak, insan deneyimini açıklamak ve dönüştürmek için güçlü bir dil sunar. Sanat, maskelerle korunma arayışından hastalıkları iyileştirmek için semboller kullanılmasına kadar, zamanın ve sözlü dilin ötesinde bir şifa gücüne sahiptir. İmgelemenin nasıl işlediği ve sanatın iyileştirici etkilerinin nasıl ortaya çıktığı konusunda teorik anlayışımız hâlâ kısmen belirsiz olsa da son yüzyılda imgelemenin psikolojik etkileri üzerine önemli araştırmalar yapılmış ve bu alanda birçok gelişme kaydedilmiştir (Gray, 2019). Sanat, insan duygularını ve düşüncelerini yaratıcı bir şekilde ifade etmenin yanı sıra derin içsel keşiflerde bulunmanın da bir aracıdır. Bireyin iç dünyasını anlamasına ve duygusal zorluklarını dışa vurmasına yardımcı olur. Sözel ifadenin ötesine geçerek, renkler, şekiller ve çizgiler aracılığıyla karmaşık duygular ve düşünceler açığa çıkar. Sanatın sunduğu görsel dil, kişinin kendini keşfetme sürecini derinleştirir ve iyileşmeyi destekler. Bu yaratıcı süreç, içsel dengeyi bulmada

ve duygusal iyileşme sağlamada önemli bir rol oynar (Hinz, 2006). Bir sanat eserinin estetik niteliklerinin ötesinde, yapıcısı için psikolojik bir öneme sahip olabileceği fikri, günümüzde yaygın bir düşünce haline gelmiştir. Küçük bir çocuğun çizimlerine ya da bir toplantı sırasında karaladığımız çizgilere baktığımızda, bu yaratımların aslında derin bir anlam taşıdığını fark edebiliriz. İnsanlar, bu tür çizimlere anlam yükleyerek sanatın iyileştirici gücünü keşfederler. Sanatın iyileştirici potansiyelini ciddiye almamız, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde duygusal ifadeleri dışa vurmanın ve içsel dünyamızı anlamanın yollarını aramamızdan kaynaklanmaktadır. Bu yaratıcı süreç, bireylerin duygusal iyileşmelerine ve kendilerini daha iyi anlamalarına yardımcı olabilir (Edwards, 2004).

Sanatın ilkel mağara resimlerine kadar uzanan bir geçmişi olsa da terapi aracı olarak kullanımı ve gerçek anlamda iyileştirici bir yaklaşım haline gelmesi ancak 1940'larda mümkün olabilmiştir. İngiliz sanatçı ve eğitimci Adrian Hill, "Art Versus Illness" kitabının yazarı olarak, sanat yapımını iyileştirici bir süreçle ilişkilendirmek amacıyla "sanat terapisi" terimini kullanan ilk kişi olarak kabul edilmektedir. Hill, sanatsal yaratıcılığın önemini vurgulayarak, sanatın toplumları savaştan uzaklaştırabileceğini ve bireylerin duygusal iyileşmelerine yardımcı olabileceğini savunmuştur. Bu yaklaşım, sanatın sadece estetik bir ifade biçimi olmanın ötesinde, bireylerin içsel dünyalarını keşfetmelerine ve duygusal iyileşmelerine katkı sağlayan güçlü bir araç olduğunu göstermiştir (Gray, 2019). Tüberkülozdan iyileşirken çizim ve resim yapmanın iyileştirici faydalarını keşfeden Adrian Hill'e göre, sanat terapisinin değeri, "zihni (ve aynı zamanda elleri) tamamen meşgul etmek ve sıklıkla engellenmiş olan hastanın yaratıcı enerjisini serbest bırakmakta" yatmaktadır. Hill, bunun hastanın "talihsizliklerine karşı güçlü bir savunma oluşturmasına" yardımcı olduğunu öne sürmüştür. Aynı dönemde, psikolog Margaret Naumberg de ABD'deki çalışmalarını tanımlamak için "sanat terapisi" terimini kullanmaya başlamıştır. Naumberg'in sanat terapisi modeli, bilinçdışının spontan sanat yoluyla serbest bırakılmasına dayanıyordu ve bu süreç, hasta ile terapist arasındaki aktarım ilişkisi ve serbest çağrışımın teşvik edilmesinden besleniyordu. Tedavi, aktarım ilişkisinin geliştirilmesine ve hastanın sembolik tasarımlarına dair kendi yorumunu elde etmeye yönelik sürekli çabadan oluşuyordu (Edwards, 2004).

Sanat eğitimi, dünyada anlam yaratmak için gerekli bilişsel yeteneklerin geliştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu nedenle, özel eğitim desteğine ihtiyaç duyan öğrenciler için sanat eğitiminin okul müfredatının önemli bir parçası olarak kabul edilmesinin sebeplerinden biri de budur. Ancak, sanat eğitimi ile özel eğitimin kesişim noktasında bir birlik eksikliği olduğu, farklı paydaşların uygulamalarının bu iki alanın içinde yer alması nedeniyle sıklıkla vurgulanmaktadır. Crockett, Berry ve Anderson tarafından yapılan bir değerlendirme, bu alandaki araştırmaların çoğunun literatür taramaları, program açıklamaları, anketler, eleştiriler ve kavramsal çalışmalar gibi mesleki yorumlardan oluştuğunu ve ampirik verilere dayalı çalışmaların eksik olduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda, Horowitz'in belirttiği gibi, sanat eğitimi ve özel eğitim alanında daha fazla pratik araştırmaya ihtiyaç duyulmaktadır (Sjöqvist vd., 2021). Sanatsal çalışmalar, özellikle çocukların çevrelerindeki insanlarla bağ kurmalarını kolaylaştırır çünkü kendilerini güvenli bir ortamda, sözel olmayan yollarla ifade etmelerine olanak tanır. Bu ifade biçimi, duygularını ve deneyimlerini

kelimelere dökmekte zorlanan çocuklar için önemli bir destek sağlar. Sanat, iletişimi sözcüklerin ötesine taşıyarak çocukların iç dünyalarını daha özgürce keşfetmelerine ve paylaşmalarına yardımcı olur (Lee ve Liu, 2016). Sanatın bir diğer önemli yönü, yaratım sürecinin kendiliğinden olması ve bireyin kendi motivasyonu ile özgür iradesiyle sürdürülebilmesidir. Danışanlar, istemedikleri bir şeyi yapmaya zorlanmazlar; ne yaratmak istediklerine ve yaratım sürecine dahil olup olmayacaklarına kendileri karar verirler. Bu öz yönelim beklentisi, özellikle özel eğitim gereksinimi olan çocuklar için büyük bir öneme sahiptir, çünkü onların özerklik duygusunun gelişimini destekler. Sanat, bireyin kendi seçimlerini yapmasına olanak tanıyarak, bağımsızlık duygusunu güçlendiren bir alan sunar ve çocukların özsaygılarını artırmalarına yardımcı olur (Lee ve Liu, 2016). Sanat, kalem, kâğıt, boya, fırça, tuval, kolaj, günlük, müzik enstrümanları ve şekillendirilebilir kil gibi malzemelerle donatılmış özel alanlarda gerçekleştirilir. Sürece katılan birey, genellikle bir proje için konu ve malzeme seçerken, eğitmen bu projeyi hayata geçirmede ona rehberlik eder ve destek sağlar. Temel varsayım, bireyin seçtiği projenin rastgele olmadığı, aksine doğrudan dile getiremediği önemli meselelerin bir yansıması olduğudur. Eğitmenin rolü, bireyin anlamlı bir deneyimi, yaşadığı bir zorluğu veya içsel bir çatışmayı tanımlamasına yardımcı olmaktır. Bu süreçte birey, duygularını ve endişelerini ifade etmeye, bunları keşfetmeye ve üzerine düşünmeye teşvik edilir (Freilich ve Shechtman, 2010). Eğitmenin odak noktası, sanatın estetik değerlerinden ziyade bireyin ifade etmesi gereken ihtiyaçlarına yöneliktir. Burada önemli olan, bireyin sürece katılım göstermesi, ona fayda sağlayacak sanat etkinliklerinin seçilip kolaylaştırılması ve yaratıcı süreçte anlam bulmasına yardımcı olunmasıdır (Malchiodi, 2003).

İnsanoğlunun inançları ve ihtiyaçları doğrultusunda, el emeği ve becerisiyle yaşamında yarattığı, ürettiği ve geliştirdiği ilk araçlardan biri de seramik olmuştur (Bağırlı, 2024). Seramiğin ana hammaddesi olan kil, tarih öncesi çağlardan bu yana işlevsel, estetik ve yaratıcı amaçlarla kullanılmaktadır. Esnek yapısı, doğada bol miktarda bulunması ve dayanıklılığı, onu tarih boyunca değerli kılmıştır. Su ve diğer katkı maddeleriyle birleştiğinde şekillendirilebilir hale gelen kil, biçimini koruyabilen plastik bir modelleme malzemesine dönüşür. Bu çok yönlülüğü sayesinde hem biçim hem de anlam oluşturma açısından geniş bir ifade alanı sunar. Yüzyıllar boyunca, çamurun malzeme olarak sunduğu geniş imkânlar fark edilmiş ve bu farkındalık, seramik sanatının gelişmesine ve çok sayıda eserin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Uysal Başer ve Aslan, 2023).

Kil ile çalışmak simya benzeri bir süreç olarak tanımlanır; çünkü kilin şekillendirilmesi yalnızca malzemenin dönüşümünü değil, aynı zamanda sanatçının da ruhsal gelişimini beraberinde getirir. Diğer sanat ortamlarından farklı olarak, kilin fiziksel yapısı sanat yapma süreci boyunca değişim geçirir. Malzeme, farklı plastiklik aşamalarından geçerken inşa edilip dönüştürülür ve yeniden şekillendirilerek yeni dokular ve formlar kazanır. Islak halden kuruyana, biçimsiz bir kütleden anlamlı bir yapıya evrilirken güç kazanır ve yeniden şekillendirilme fırsatı sunar. Bu dönüşüm süreci, yaşamın evrelerini ve döngülerini yansıtırken, ortaya çıkan eserler anlam ve metafor işlevi görür. Kilin seramiğe dönüşüm sürecindeki en kritik aşama ise ateşle sınanmasıdır. Bu aşama, formunu koruma yeteneğini test eden son mücadele olarak görülebilir. Ateş, malzemeyi hem dönüştürerek güçlendirir hem de kırılganlığını açığa çıkarır. Bu süreç, sanatçının yaşadığı zorluklar ve elde ettiği içsel dirençle paralellik göstererek, ruhsal dönüşümü simgeleyen güçlü bir metafora

dönüşür (Rastogi vd., 2022). Kilin yapılandırılmamış, şekillendirilebilir ve üç boyutlu yapısı, insana yoktan bir şey yaratma fırsatı sunarak bilişsel ve sembolik düşünme için güçlü bir zemin oluşturur. Bir kil parçasının biçimine ve dokusuna odaklanmak, dikkati duygusal sıkıntıdan uzaklaştırarak sakinlik hissi uyandırabilir. Bu süreç, algısal farkındalığı artırırken, kişinin anı deneyimlemesini destekler. Kil, yapılandırılmamış oyun ve dokunsal keşif amacıyla kullanıldığında, kinestetik enerji salınımını teşvik edebilir ve bedensel duyusal tepkileri harekete geçirebilir. Malzemenin esnekliği ve doğrudan temas gerektirmesi, bireyin fiziksel dünyayla bağlantısını güçlendirerek rahatlama ve içsel denge sağlama potansiyeli taşır (Rastogi vd., 2022).

Kil işleme süreci danışanın duyularını keşfetmesine ve kendini anlama sürecini teknik becerilerle birleştirmesine olanak tanır. Bu iki boyutun kesişimi, fikirlerin ve duyguların somut bir forma dönüşmesini sağlayan yaratıcı süreci başlatır. Süreç, kavramsal aşamadan başlayarak kilin yaş ve plastik haliyle keşfedilmesi, şekillendirme ve üretim aşamalarına geçişle devam eder. Ardından, tamamlanmış formun hava ile kuruması, ilk pişirme süreci, yüzeyin yeniden değerlendirilmesi, sırlama veya süsleme aşamaları ve nihayetinde ikinci pişirme sürecine kadar uzanır. Bu aşamaların her biri, bireyin sanat yolculuğunda bir mücadele veya fırsat sunabilir. Bazen bir aşama beklenmedik zorluklarla karşılaşırken, bazen de sürecin kendisi içgörü ve dönüşüm sağlayan bir deneyime dönüşebilir. Kil ile çalışmak, bireyin kendini ifade etmesini desteklerken, aynı zamanda sabır, uyum ve esneklik gibi duygusal becerilerin gelişimine de katkıda bulunur (Henley, 2002). Kilin plastisitesi, onunla etkileşimde bulunmanın sunduğu sayısız olasılık ve sırlı seramiklerin oluşumu hem sanatta hem de yaşamda değişimin ve dönüşümün kaçınılmaz olduğunu hatırlatır. CAT (Clay Art Therapy) üyelerinden biri bu süreci, “Kili her şeye dönüştürebilirsiniz. Bu süreç, yaşamınıza benzer. Kili nasıl şekillendirirseniz, hayatınızı da öyle şekillendirebilirsiniz” sözleriyle ifade etmiştir. Kil ile çalışma süreci, yaratma ve yeniden yaratma yeteneğini keşfetmeyi sağlar ve insanın hayatının herhangi bir anında değişiklik yapabileceğini sembolize eder. Hayat gibi, kilin işlenmesi de beklenmedik hayal kırıklıkları, başarısızlıklar ve yeniden başlama gerekliliği içerir. Başarılı bir eser ortaya koymak için sanatçının cesaretle denemeye, hatalarını kabullenmeye ve gerektiğinde süreci baştan başlatmaya hazır olması gerekir. Bu döngü, yok oluş ve yeniden yapılanma aşamalarını içerir. Bazen bir form çöker, bazen de sanatçı bilinçli olarak eseri değiştirerek yeni bir yön belirler. Bu yeniden yapılanma süreci sayesinde kil, ateşin testine dayanacak kadar güçlenir ve seramiğe dönüşür. Aynı şekilde, insan da zorluklar karşısında direnç kazanır, yeniden yapılanır ve daha güçlü bir benliğe ulaşır (Leone, 2021).

Kil ile çalışmanın içsel süreçlerini anlamak için bağlanma ve nesne ilişkileri teorilerinin kavramlarından yararlanılmıştır. Bağlanma teorisine göre, bireyler kendileri için önemli olan kişilerle yakın duygusal bağlar kurar ve bu bağlar, kişinin kendisi ve başkaları hakkındaki zihinsel temsillerinin oluşumunda kritik bir rol oynar. Bu temsiller, genellikle sözel kodlama içermeyen, prosedürel ve sensomotor düzeyde gelişen deneyimlerden beslenir, çünkü bağlanma deneyimleri dil öncesi dönemde şekillenir. Sanat, özellikle de sözel olmayan bir ifade biçimi olarak kil ile çalışma, bu prosedürel temsilleri açığa çıkarmada etkili bir araç olabilir. Kilin fiziksel ve duyusal özellikleri, dokunma ve hareket yoluyla geçmiş anılar ve duygularla bağlantı kurmayı

destekler. Bu nedenle, bilinçdışı ve sözel olmayan temsillere erişim sağlayarak, kendini sözel olarak ifade etmekte zorlanan veya savunmacı bir tutum sergileyen bireyler için anlamlı bir iletişim ve keşif alanı sunabilir (Sholt ve Gavron, 2006). Dokunma, "dokunsal" duyular arasında yer alır ve ciltle ilgili tepkileri içeren zengin bir duyusal deneyimi kapsar. Bu duyular, basınç, titreşim ve sıcaklık gibi algılarla birlikte, mekânsal duyuları (pozisyon, boyut, şekil), temasın doğasını (kaba/pürüzsüz, yumuşak/sert) ve ağrı gibi duygusal yanıtları da içerir. Seramik yapımı, bu duyusal süreçlerle birleşerek somatik bilinç ve beden farkındalığını artırmada önemli bir rol oynar. Kil, her dokunuşu ya da iz bırakan hareketi kaydederek, bu sürecin duyusal ve psikolojik etkilerini güçlendirir. Kil ile doğrudan temas, sadece fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda duygusal ifadenin somutlaşmasıdır. Bedensel farkındalık, kilin şekillendirilmesi ve etkileşimde bulunulmasıyla gelişirken, aynı zamanda bilinçli farkındalık gibi psikolojik açıdan faydalı etkiler de ortaya çıkar. Bu etkileşim, bireylerin duygusal deneyimlerini daha derinlemesine keşfetmelerine ve dışa vurumlarını somut bir şekilde ifade etmelerine olanak tanır (Leone, 2021).

**Yöntem ve Bulgular**

Bu çalışmada, özel eğitim gerektiren öğrencilerle seramik çamuru kullanılarak yapılan çalışmalar, öğrencilerin şekillendirme ve form oluşturma süreçleri açısından değerlendirilecektir. Bu bağlamda, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü tarafından 2024 Eğitim Yılı Bahar Yarıyılında verilen Gönüllülük Çalışmaları dersi kapsamında, Borsa İstanbul Özel Eğitim Uygulama Okulu'ndan toplam 25 öğrenciye seramik eğitimi verilmiştir. Eğitim, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nün atölye ortamında, haftada bir gün ve her hafta 120 dakika süresince düzenlenmiş olup, toplamda 14 hafta boyunca devam etmiştir. Bu süreç, öğrencilerin düzenli olarak atölyeye getirilmesini ve burada eğitim faaliyetlerinin yürütülmesini içermektedir. Bu yöntem hem eğitim materyallerine hem de öğrencilere atölye erişimini kolaylaştırarak seramik eğitiminin etkin bir şekilde uygulanmasını sağlamıştır. Eğitim, Gönüllülük Çalışmaları dersinden sorumlu öğretim elemanının denetiminde, dersi alan altı lisans öğrencisi tarafından gerçekleştirilmiş ve eğitim sürecine, öğrencilerin okullarında görev yapan sınıf öğretmenleri de dahil edilmiştir. Öğrenciler, özel ilgi gerektiren bireyler oldukları için eğitim, 5-8 kişilik gruplar halinde düzenlenmiş ve her grup haftalık olarak dönüşümlü şekilde eğitime katılmıştır. Bu yapı, her öğrencinin bireysel ihtiyaçlarının daha etkili bir şekilde karşılanmasını ve eğitimden azami derecede fayda sağlanmasını amaçlamıştır.

Çalışma, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Bilimsel Etik Değerlendirme Kurulu tarafından onaylanmıştır. Araştırma, katılımcıların gizliliği korunarak etik ilkelere uygun bir şekilde yürütülmüştür. Çalışmada katılımcıların kişisel bilgilerine ilişkin herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir. Araştırma süreci yalnızca verilen eğitim ve gerçekleştirilen uygulamalar üzerinden yapılmıştır.

Bu araştırmada, özel eğitim öğrencilerinin seramik eğitimi sürecindeki deneyim ve gelişimlerini incelemek için nitel bir araştırma yöntemi olan durum çalışması kullanılmıştır. Veriler, öğrencilerin uygulamalarının gözlemlenmesi ve gözlemlerden alınan notlara dayanmaktadır. Öğrencilerin sanatsal ifade ve el becerilerindeki değişim izlenmiş, ayrıca eğitime katılım sürecindeki bireysel ilerlemeler

değerlendirilmiştir. Durum çalışması ile seramik eğitimi sürecindeki deneyimler bütüncül bir şekilde analiz edilmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2021).

Özel eğitim gereksinimi olan öğrencilere yönelik eğitim sürecinde çeşitli önlemler alınarak öğrencilerin ihtiyaçları göz önünde bulundurulmuştur. İlk olarak, çalışma ortamı doğal ışık alacak şekilde düzenlenmiş ve rahat, geniş oturma alanları sağlanmıştır. Ayrıca, ortamın ses düzeyi dikkat dağıtmayacak şekilde ayarlanmış ve ani ses çıkışlarından kaçınılmıştır. Fiziksel temas genellikle kaçınılması gereken bir durum olarak ele alınmış, ancak güvenlik gereksinimi doğrultusunda gerektiğinde sınırlı temas sağlanabileceği dikkate alınmıştır. Bu önlemler öğrencilerin kendilerini güvende hissetmelerini sağlamak ve olumsuz tepkileri en aza indirmek amacıyla alınmıştır. İletişim konusunda, öğrencilerle net ve kesin bir dil kullanılmasına özen gösterilmiş, böylece karışıklıkların önüne geçilmiştir. Öğrencilerin çalışma sürecine katılımı da hassasiyetle izlenmiş, katılmak istemeyen öğrencilerin zorlanmaması sağlanmış ve çalışmanın ortasında veya sonunda devam etmek istemeyen öğrenciler serbest bırakılmıştır. Bu yaklaşım, öğrencilerin motivasyonunu ve ilgisini korumak açısından büyük önem taşımaktadır. Ayrıca, öğrencilerin ani davranışları veya ses krizleri karşısında sakin kalınması gerektiği gözetilmiş, panik yapmadan durumu soğukkanlı bir şekilde yönetmek esas alınmıştır. Her öğrencinin yanında sınıf öğretmenlerinin bulunmasına özen gösterilmiş ve herhangi bir müdahale gerektiğinde öğretmenlerin devreye girmesi sağlanmıştır. Eğitim sürecinde öğrencilerin kendilerine veya çevrelerine zarar verme riski taşıyan delici ve kesici aletlerin ortamda bulundurulmaması sağlanmış, güvenlik risklerini en aza indirmek amacıyla bu önleme dikkat edilmiştir. Bu kapsamlı yaklaşım, özel eğitim gereksinimi olan öğrencilerle yürütülen çalışmalarda başarıyı ve etkinliği artıran kritik bir rol oynamıştır.

Öğrenciler, dönem boyunca dönüşümlü olarak 2-3 kez atölye çalışmalarına katılmışlardır. Ancak, el yeteneği gelişmiş, süreci verimli değerlendiren ve katılmaya hevesli bazı öğrenciler bu belirtilen katılım sayısının üzerinde bir sıklıkla atölye çalışmalarına dahil olmuşlardır. Öğrenciler atölyeye ilk geldiklerinde, öncelikle ortamı ve ilk kez karşılaştıkları sınıf arkadaşlarını gözlemlemelerine olanak tanınmıştır. Bu gözlem süreci, öğrencilerin tanışma ve alışma aşamalarını sorunsuz bir şekilde geçmelerini sağlamıştır. Ardından öğrenciler, kendilerine özel olarak düzenlenen çalışma alanlarına yerleştirilmiştir.

Çalışma masalarında seramik şekillendirme sürecini kolaylaştırmak amacıyla çeşitli malzemeler bulundurulmuştur. Her masada üzerinde çalışmalarını yapacakları bir sunta, ellerinin nemini koruyarak çamurlarını gerektiğinde yumuşatabilmeleri için bir kap su ve her öğrenciye grogsuz (içerisinde pişmiş seramik taneleri bulunmayan) vakumlu beyaz çamur verilmiştir. Öğrencilerin kullandığı çamurların grogsuz olarak seçilmesinin temel nedeni, uygulama sırasında ellerinde tahriş oluşumunu engellemektir. Bu temel malzemeler seramik şekillendirme sürecine uygun şekilde düzenlenmiş ve çalışma masaları sade, karmaşadan uzak ve temiz tutulmuştur.

Her öğrencinin seramik çamuru ile ilk teması doğrudan malzemeye dokunarak gerçekleşmiştir. Bu ilk temastan sonra öğrencilere malzemenin temel özellikleri, oluşumu ve yapısı genel hatlarıyla anlatılmıştır.

Öğrenciler herhangi bir süre kısıtlaması veya belirli bir form ya da konu olmaksızın, çamuru ellerinde kavrayarak, sıkıp bırakarak, masada yuvarlayarak ve parçalara ayırarak malzemeye alışma sürecini geçirmişlerdir. Bu serbest keşif süreci öğrencilerin malzeme ile doğal bir şekilde tanışmalarını sağlamış ve adaptasyonlarını kolaylaştırmıştır. Seramik çamuru ile çalışırken öğrencilerin malzemeyi tanımaları, hissetmeleri ve kendi hızlarında deneyimlemeleri, yaratıcılıklarını özgürce ifade edebilmeleri için büyük önem taşımaktadır.

Seramik çamuru deri sertliğinde şekillendirilebilen bir malzeme olmasına rağmen, hava ile temas ettiğinde ve elde şekillendirilirken su kaybederek sertleşir. Bu nedenle çamurun işlenme sürecinin dikkatli bir şekilde yönetilmesi gerekmektedir. Çamurun sertleşmesi elde şekil vermeyi zorlaştırabilir ve yeterli fiziksel güce sahip olmayan öğrenciler için zorluk oluşturabilir. Bu durum öğrencilerin motivasyonunu olumsuz etkileyebilir ve onların malzemeden ya da uygulamadan soğumalarına yol açabilir. Bu sebeple öğrencilerin fiziksel kapasitelerine uygun desteklerin sağlanması oldukça önemlidir. Atölye çalışmasının her aşamasında, öğrenciler ve sınıf öğretmenleri, öğrencilere gerekli destek ve yönlendirmeyi sağlamıştır. Bu sayede, öğrencilerin çamurla çalışma süreçleri hem verimli hem de keyifli hale gelmiştir.



**Görsel 1.** Öğrencinin Malzemeyi Tanıma ve Alışma Süreci



**Görsel 2.** Öğrencinin Malzemeyi Tanıma ve Alışma Süreci

Öğrencilere malzeme ve ortam adaptasyonu kazandırıldığı ilk haftanın ardından, seramiğin temel şekillendirme yöntemlerinden biri olan çimdikleme yöntemine geçilmiştir. Bu yöntemde, öğrenci avucuna sığacak büyüklükte bir çamur parçası alır ve çamuru avucunda yuvarlar. Daha sonra bir eliyle çamuru kavrayıp diğer elinin başparmağıyla çamurun üst kısmına baskı yaparak bir oyuk oluşturur. Başparmağı bu oyuk içerisinde iken çamuru döndürerek oyuğu genişletmeye çalışır. Bu süreçte başparmak çamurun iç kısmına baskı yaparken diğer parmaklar dışarıdan ters yönde baskı uygular. Böylece çamurun ortasında bir çukur, kenarlarında ise bir cidar kalınlığı oluşur.

Çamurun ve öğrencinin ellerinin hızla kuruma ihtimali göz önünde bulundurularak, işlem sırasında ellerin ara ara su ile ıslatılması gerekmektedir. Ancak ıslatma işlemi dikkatli yapılmalıdır; fazla su, çamurun şekillendirilmesini ve mukavemetini zorlaştırabilir. Çamuru avuç içinde döndürmeye devam ettikçe form belirginleşmeye başlar. Her bir çalışma genellikle ortalama yarım saat sürmektedir. İlk denemelerde başarısız olan veya tatmin olmayan öğrenciler genellikle çalışmalarını bozup yeniden şekillendirmeye çalışmışlardır.

Bu noktada öğrencilerin sabırlı olmaları, sıkılmamaları ve çalışmaları en iyi şekilde tamamlamaya yönelik azimleri önemlidir. Bir öğrenci, çimdikleme yöntemiyle diğer öğrencilerden farklı bir şekilde kalp şeklinde bir form yapmıştır. Bir başka öğrenci ise yiyeceği temsil eden küçük seramik toplar, kaşıklar ve bir kazan formu oluşturmuştur. Dersin ilerleyen bölümlerinde öğrencilere çimdikleme yöntemiyle yaptıkları formlara kapak, kulp, ayak gibi eklemeler yapmaları önerilmiştir.

Öğrencilerin dikkat ve ilgisinin ders süresince değişkenlik gösterebileceği beklenen bir durumdur. Bazı öğrenciler önerilen formları yapmaktan çekinerek serbest çalışmayı tercih etmişlerdir. Bu süreç öğrencilerin kendi yaratıcılıklarını keşfetmelerine olanak tanımış ve dersin daha özgür bir atmosferde ilerlemesini sağlamıştır. Dersin sonunda, tamamlanan formlar kurutma rafına yerleştirilmiştir. Formlarını tamamlayan öğrenciler sınıf öğretmenlerinin yardımıyla formların altına isimlerini ve yaptıkları tarihi yazmışlardır.



**Görsel 3.** Çimdikleme Yöntemi İle Şekillendirme

Çimdikleme tekniği, öğrencilerin el ve göz koordinasyonlarını geliştirirken aynı zamanda düşüncelerini somut bir forma dönüştürmelerine olanak tanımıştır. Bu teknik, parmakların doğru hareketlerle kullanılmasını, formun kalınlık kontrolünü, boyutunu ve amacını doğru şekilde yerine getirmeyi gerektirmektedir. Öğrenciler çalışmaları sırasında yalnızca teknik bilgi noktasında yönlendirmeler almış ve herhangi bir dış müdahaleye maruz kalmadan kendi tasarımlarını oluşturmak için çözümler geliştirmişlerdir.

Her bir öğrencinin kendi özgün stilini geliştirdiği gözlemlenmiştir. Çalışmalara bakıldığında, bazı formların kabaca yapılarak yüzeyde pürüzsüz ve akıcı bir görünüm elde edildiği, bazı formlarda ise parmakla baskı yapılarak dalgalar oluşturulduğu görülmüştür. Ayrıca, düz formların uçları kıvrılarak alışılmadık şekiller yapılmış, bazı formlara farklı parçalar eklenmiş ve bazılarında delikler açılmıştır. Bu çeşitlilik, öğrencilerin tekniğe bağlı kalarak ne kadar yaratıcı olabildiklerini ve malzemenin sunduğu imkanlar doğrultusunda yaratıcılıklarını somut hale nasıl getirdiklerini göstermektedir.

Çimdikleme tekniği ile malzemeye alışma ve malzemeyi kontrol etme sürecini tamamlayan öğrenciler bir sonraki aşamaya geçmiştir. Bu aşamada öğrencilere bir parça çamur verilmiş ve akıllarındaki herhangi bir tasarımı istedikleri şekilde gerçekleştirmeleri istenmiştir. Çimdikleme tekniğinde belirli bir form grubuna ve tekniğe bağlı kalan öğrenciler, bu aşamada konu ve teknik kısıtlaması olmadan tamamen serbest bırakılmış ve

düşüncelerini özgürce ortaya çıkarmaya teşvik edilmiştir. Dersin başında öğrenciler kısa bir düşünme ve planlama evresi geçirmiştir. Çoğunluğun sürece ellerinde veya masada çamuru ezerek, parçalara ayırarak, yuvarlayarak veya silindir yaparak başladıkları dikkat çekmiştir. Bu aşamadan sonra öğrenciler bu parçaları kıvırarak, üst üste ekleyerek veya birbirine geçirerek çeşitli soyut ve somut formlar oluşturmuşlardır. Öğrencilerin parçaları dağıtmak yerine birleştirerek ve üst üste inşa ederek bir bütün oluşturma eğiliminde oldukları gözlemlenmiştir. Çamuru ellerinde ezip incelterek yapraklar ve çiçekler, parmaklarıyla sıkıştırarak ve avuçlarının arasında incelterek ise ağaçlar ve dallar yapmışlardır. Ayrıca, ufak parçaları birleştirerek kedi, köpek, yılan ve kaplumbağa gibi çeşitli hayvan figürleri oluşturmuşlardır. Güneşi temsil etmek için merkezde bir daire ve etrafında güneş ışınlarını simgeleyen ince silindirler kullanmış, yuvarlak kütleleri üst üste koyarak ise kardan adam figürleri yapmışlardır. Dersin içeriğinde ayrıca öğrencilere çeşitli şekillerde (kalp, yarım daire, yıldız gibi) kalıplar verilmiş ve öğrenciler, çamurları bu kalıpların içine doldurarak çeşitli şekillerde plakalar oluşturmuşlardır. Bu uygulama sayesinde öğrenciler bir form yaratırken gözlem yapma, müdahale etme ve düzeltme gerektiren kontrollü ve serbest şekillendirme süreçlerini deneyimlemenin yanı sıra, hazır kalıptan baskı yoluyla pratik ve hızlı bir form üretme yöntemini de tecrübe etmişlerdir. İki farklı yaklaşımı deneyimleyen öğrenciler, bir formun birden çok yöntemle yapılabileceğini ve sonuca ulaşmanın tek bir yolu olmadığını görmüşlerdir. Bu süreç, tasarımın çok boyutlu olduğunu anlamalarına yardımcı olmuştur.



**Görsel 4.** Kuruma Aşaması Tamamlanan Çalışmalar

Serbest elde ve kalıpta baskı yoluyla şekillendirme pratiğinden sonra, öğrenciler sucuk veya sarma şeklinde de adlandırılabilen fitil tekniğiyle şekillendirme aşamasına geçmiştir. Bu aşamada, temelde ortaya çıkan formlar çoğunlukla düz veya oval biçimlerde olmuştur. Öğrenciler, öncelikle yapacakları formun tabanını ellerinde çamuru ezerek ve incelterek bir plaka halinde hazırlamışlardır. Daha sonra bir parça çamuru önce ellerinde yuvarlayarak inceltmiş, ardından masada ileri geri çevirerek ince uzun silindirler oluşturmuşlardır. Bu silindirleri tabandan başlayarak üst üste gelecek şekilde birleştirmişlerdir. Tekniğin uygulanışı sırasında her fitil arasında çentik ve barbotin gerektiren birleştirme süreci dersi alan öğrencilerin müdahaleleriyle gerçekleştirilmiştir. Bu teknik ilk iki tekniğe göre daha fazla kontrol ve dikkat gerektiren bir tekniktir. Standart uygulamada her fitilin eşit kalınlıkta olması beklenir. Çünkü farklı kalınlıklardaki parçalar farklı kuruma ve pişme küçülmelerine sahip olacağından gerilim farklılıklarından dolayı form üzerinde çatlama gibi bazı problemler ortaya çıkabilir. Bunun yanı sıra tabana yakın kısımlarda olması gerekenden daha ince parçaların kullanılması formun inşa edilmesi sırasında çökmesine neden olabilir. Parçaları üst üste

eklerken doğru yerleştirme ve aralarına bağlayıcı malzeme kullanmak önemlidir. Fitillerin hızlı kuruması nedeniyle formun şeklini verirken kıvırma sırasında çatlamalar meydana gelebilir. Ayrıca, suyun fazla kullanılması fitillerde kopmalara yol açabilir veya formda çökmelere neden olabilir. Fitillerle çalışmanın zorluğuna rağmen öğrencilerin çamuru masada döndürerek ve incelterek silindirleri oluşturmaları sürecin zorlayıcı olmaktan ziyade keyifli hale gelmesini sağlamıştır. Form inşa edildikçe ve ortaya koydukları işin sonuçlarını görmeye başladıkça öğrencilerin heyecanı artmış ve çalışmaya olan motivasyonları güçlenmiştir. Süreç boyunca daha önce belirtilen problemlerden bazıları yaşanmış olsa da dersin sonunda her öğrenci bir form oluşturmayı başarmıştır. Bu deneyim, öğrencilerin sabır ve dikkat gerektiren bir iş üzerinde çalışarak hem teknik becerilerini hem de problem çözme yeteneklerini geliştirmelerine katkıda bulunmuştur.



**Görsel 5.** Fitil Tekniği İle Şekillendirme

Öğrenciler fitil tekniğinde edindikleri deneyimin ardından masal temalı bir projeye yönlendirilmiştir. Bu projede, öğrencilerden mantar biçiminde bir ev tasarlamaları istenmiştir. Tasarım sürecinde daha önce öğrendikleri tüm teknikleri kullanmaları ve hayal güçlerini kullanarak farklı unsurlar eklemeleri yönünde teşvik edilmiştir. Önceki projelerde öğrencilerin sürece genellikle kısa bir planlama ve düşünme aşamasıyla başladığı göz önüne alındığında, bu aşamada çamur ile daha hızlı ve akıcı bir şekilde çalıştıkları gözlemlenmiştir. Bu değişim, öğrencilerin önceki deneyimlerinden edindikleri bilgileri ve teknikleri uygulama konusundaki artan yeteneklerini yansıtmaktadır ve yaratıcı süreçlerinde daha fazla özgürlük ve hız kazandıklarını ortaya koymaktadır. Mantar ev projesinde öğrenciler, çimdikleme tekniğini kullanarak öncelikle düz veya oval biçimde bir gövde oluşturmuşlardır. Evin çatısı olarak kullanılan mantarın şapkasını, avuçlarında çamuru incelterek tasarlamışlardır. Gövde ve şapka gibi formun ana hatları tamamlandıktan sonra, öğrenciler kapı, pencere ve yüzeydeki dekoratif unsurları eklemeye başlamışlardır. Her öğrenci, sadece ana yapıyı oluşturmakla yetinmemiş, aynı zamanda formu süsleyen detaylar eklemiştir. Bu yaklaşım, öğrencilerin projeden ne kadar keyif aldığını ve hayal güçlerinin ne kadar geniş olduğunu ortaya koymaktadır. Öğrencilerin bu projede daha hızlı ve verimli çalışmalarının, çamur ve teknikler konusundaki hakimiyetlerinin artmasıyla doğrudan ilişkili olduğu gözlemlenmiştir. Form oluşturma süresi kısalmış, öğrenciler süsleme ve detaylandırma aşamalarına daha fazla zaman ayırmışlardır. Çimdikleme tekniği kullanılarak gövde ve şapka oluşturulmuş, ardından fitil tekniği ile ince detaylar ve süslemeler eklenmiştir. Bazı öğrenciler, mantar

evlerinin çatısına küçük bacalar, yanlarına çiçekler ve hatta minik hayvan figürleri ekleyerek tasarımlarını daha da zenginleştirmişlerdir. Bu süreç, öğrencilerin hayal güçlerini serbest bırakma yeteneklerini açıkça göstermektedir.



**Görsel 6.** Karışık Teknikle Yapılmış Mantar Evlerden Örnekler

Belirli bir ivme kazanan ve temel seramik şekillendirme yöntemlerinde yeterli düzeye ulaşan öğrencilerle eğitimin son aşamalarında plaka tekniğine geçilmiştir. Plaka tekniği, genellikle köşeli ve geometrik formların oluşturulmasında tercih edilen bir yöntem olup, bu teknikte kumaş, çıta ve merdane gibi ek malzemeler kullanılmıştır. Öğretmenler ve dersin koordinatörü, plaka tekniğini kullanarak öğrencilerin kendi okullarına yönelik bir duvar panosu yapmalarını önererek hem teknik becerileri geliştirmeyi hem de somut bir ürün ortaya koymayı amaçlamışlardır. Hem öğretici hem de kalıcı bir eser oluşturmayı amaçlayan bu projede, plaka tekniği kullanılarak 1'den 20'ye kadar olan sayıların yer aldığı bir duvar panosu tasarlanmıştır. Projenin ilk aşamasında, öğrenciler kumaş ve merdane kullanarak çıtaların arasına yerleştirdikleri çamuru düzgün ve eşit kalınlıkta plakalar halinde açmıştır. Her biri 2 cm kalınlığında ve 15x15 cm ölçülerindeki plakalar ilerleyen aşamalarda sayıların yerleştirilmesi için hazır hale getirilmiştir. Öğrenciler plakalar üzerinde fitil tekniği ile sayıların şekillerini oluşturmuşlardır. Her plaka, üzerinde bir sayı bulunacak şekilde tasarlanmıştır. Sayıların plakalar üzerine düzgün bir şekilde yapıştırılması aşamasında sınıf öğrencileri ve öğretmenler destek sağlamıştır. Plaka tekniği, daha önceki tekniklerden farklı olarak köşeli ve düz yüzeylerin oluşturulmasını gerektirdiği için öğrencilerin dikkat ve özen göstermesi sağlanmıştır. Ayrıca, bu süreçte kullanılan ek malzemeler öğrencilerin çeşitli araç ve gereçlerle tanışmalarına ve bunları kullanma becerilerini geliştirmelerine olanak tanımıştır.



**Görsel 7.** Plaka Tekniği İle Şekillendirme




**Görsel 8.** Plaka ve Fitil Tekniği İle Duvar Panosu

Dönem boyunca yapılan ve kuruma aşaması tamamlanan tüm çalışmaların 1000 °C'de bisküvi pişirimi yapıldıktan sonra son hafta boyama aşamasına geçilmiştir. Öğrencilere bu çalışma için farklı renklerde sır altı boyaları ve fırça verilmiş, boyayı nasıl uygulamaları gerektiği konusunda temel bilgiler sağlanmıştır. Her öğrenci bisküvi pişirimi yapılmış seramikleri kendi hayal gücüne göre çeşitli renklerde ve desenlerde boyamıştır. Boyama işlemi tamamlandıktan sonra seramikler şeffaf sır ile daldırma yöntemiyle sırlanmıştır. Son haftada yapılan boyama ve sırlama çalışmaları öğrencilerin sanatsal ifadelerini renkler ve desenlerle nasıl ortaya koyabileceklerini kavramalarını sağlamıştır. Ayrıca, boyalar ile çalışma süreci öğrencilere seramiğin teknik açıdan ne kadar geniş bir alan sunduğunu göstermiştir. Boyama ve sırlama işlemlerinin ardından seramikler 1050 °C'de sır pişirimi yapılarak son halini almıştır. Sayıları içeren plakalar MDF plaka üzerine monte edilerek bir duvar panosu oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Toplamda 20 adet plaka bir araya geldiklerinde 1'den 20'ye kadar sayıları içeren bir duvar panosu oluşturmuştur. Bu deneyim, öğrencilere sanatsal projelerin topluluk ve iş birliği içinde nasıl gerçekleştirilebileceğini göstermiştir.



**Görsel 9.** Sır Altı Boyama Çalışması

**Sonuç**

Araştırmaya konu olan gönüllülük çalışmaları dersi kapsamında gerçekleştirilen seramik eğitim programı ile özel eğitime ihtiyaç duyan öğrencilerin, seramik şekillendirme sürecindeki motivasyonlarının arttığı ve uygulama becerilerinde gelişim kaydettikleri gözlemlenmiştir. Dönem boyunca uygulanan farklı şekillendirme yöntemleri, öğrencilerin yaratıcı ifadelerini özgürce ortaya koymalarına imkân tanımış ve ilk çalışmaları ile son yaptıkları çalışmalar arasındaki gelişim dikkatle izlenmiştir. Özellikle, öğrencilerin başlangıçta daha basit ve deneme yanılma yoluyla oluşturdukları formlar ile sonradan daha özgün ve detaylı çalışmalar yapabilmeleri, teknik becerilerindeki ilerlemeyi göstermektedir. Eğitim süresince elde edilen bulgular, öğrencilerin önceki deneyimlerine dayanarak, şekillendirme süreçlerinde daha fazla özgüven kazandığını ve sürece dair becerilerini geliştirdiklerini ortaya koymaktadır. Ders süresince öğrencilerin seramik çalışmalarına olan ilgilerinin giderek arttığı gözlemlenmiştir. Yeni teknikler ve projeler, onların merak duygusunu harekete geçirerek sürece daha istekli katılmalarını sağlamıştır. Özellikle yaratıcılıklarını özgürce kullanabildikleri projelerde, öğrencilerin sürece olan ilgisi ve katılımı belirgin şekilde artmıştır. Mantar ev tasarımı gibi bireysel yorumlara açık çalışmalar, öğrencilerin kendi fikirlerini hayata geçirme fırsatı bulmalarına olanak tanımış ve bu da motivasyonlarını önemli ölçüde yükseltmiştir.

Eğitim sürecinde farklı seramik şekillendirme teknikleri öğretilmiş ve uygulanmıştır. Çimdikleme, fitil, kalıp şablon ve plaka gibi yöntemler, öğrencilerin ellerini daha kontrollü kullanmalarına ve şekillendirme becerilerini geliştirmelerine olanak tanımıştır. Özellikle çamurla çalışırken el ve parmak hareketlerini yönlendirme, form oluşturma ve detayları şekillendirme süreçleri, öğrencilerin malzemeyi daha iyi tanımalarını sağlamıştır. Bu deneyim, yalnızca teknik gelişimlerine katkıda bulunmakla kalmamış, aynı zamanda çamurun yapısını ve sınırlarını keşfetmelerine de yardımcı olmuştur.

Grup çalışmaları ve ortak projeler, öğrencilerin sosyal etkileşimlerini artırmış ve iş birliği yapma becerilerini geliştirmelerine katkıda bulunmuştur. Öğrencilerin kendi çalışmalarını üretmeleri ve tamamlanan projeleri gözlemlemeleri, onlarda başarı hissi ve özgüven duygusu oluşturmuştur. Ayrıca, çamuru şekillendirirken karşılaştıkları zorluklara çözüm bulma süreci, problem çözme becerilerini güçlendirmiş ve sabırlı bir tutum geliştirmelerine yardımcı olmuştur. Bu eğitim, özel eğitime ihtiyaç duyan öğrenciler için hem öğretici hem de gelişimlerine katkı sağlayan bir deneyim sunmuştur. Öğrenciler, sanatsal projelerin planlanması ve uygulanması sürecinde iş birliğinin ve yaratıcı düşünmenin önemini daha iyi kavramışlardır.

Sanat, bireylerin kendilerini ifade etmelerine olanak tanırken, yaratıcı süreçler aracılığıyla içsel dengelerini bulmalarına ve duygusal gelişimlerine katkıda bulunur. Aynı zamanda, sanatsal etkinlikler toplumsal etkileşimi artırarak bireyler arasındaki iletişimi ve iş birliğini güçlendirir. Bu süreç, sosyal uyumu destekleyerek daha anlayışlı ve kapsayıcı bir ortamın oluşmasına yardımcı olur. Yapılan çalışmalar, sanatın bireysel gelişimin yanı sıra toplumsal bağları kuvvetlendiren bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle, sanatsal faaliyetlerin sistemli ve sürdürülebilir şekilde teşvik edilmesi, bireylerin yaratıcılıklarını

geliştirirken aynı zamanda daha uyumlu ve destekleyici bir toplumsal yapının oluşmasına katkı sağlayabilir.

Gelecekte yapılacak çalışmalar, farklı sanat dallarının özel eğitim gereksinimi olan öğrenciler üzerindeki etkilerini karşılaştırarak sanatsal uygulamaların eğitimdeki rolünü daha kapsamlı bir şekilde ortaya koyabilir. Özellikle uzun vadeli ve geniş katılımlı araştırmalar, sanat temelli eğitim programlarının etkilerini değerlendirmek açısından önemli veriler sağlayacaktır. Sanatın yalnızca estetik ve yaratıcı bir ifade biçimi olmanın ötesinde, bireysel gelişimi destekleyen, öğrenme sürecini zenginleştiren ve öğrencilerin bilişsel, duygusal ve sosyal becerilerini güçlendiren bir araç olarak ele alınması gerekmektedir. Bu doğrultuda, sanatsal faaliyetlerin özel eğitim alanındaki yerini daha da sağlamlaştıracak, disiplinler arası yaklaşımlar içeren ve bilimsel temellere dayanan çalışmaların artırılması büyük önem taşımaktadır.

**Kaynaklar**

Bağırlı, R. (2024). Japon Jomon devri seramikleri. *Sosyal Bilimler Dergisi, 70,* 196-214.

Başer, G. U., Aslan, E. E. (2023). Seramik sanatı yaratım sürecinde tasarım, çamur ve şekillendirme ilişkisi. *Bodrum Sanat Ve Tasarım Dergisi, 2(2),* 178-187. https://doi.org/10.58850/bodrum.1224947.

Bosgraaf, L., Marinus S., Kim P., Susan van H. (2020). Art therapy for psychosocial problems in children and adolescents: A systematic narrative review on art therapeutic means and forms of expression, therapist behavior and supposed mechanisms of change. *Frontiers in Psychology, 11,* 1-32.

Edwards, D. (2004). *Art therapy (Creative therapies in practice series).* SAGE Publications.

Freilich, R., Shechtman, Z. (2010). The contribution of art therapy to the social, emotional, and academic adjustment of children with learning disabilities. *The Arts in Psychotherapy, 37,* 97-105.

Gray, R. P. (2019). *Art therapy and psychology (A step-by-step guide for practitioners).* Routledge.

Henley, D. (2002). *Clayworks in art therapy (Plying the sacred circle).* Jessica Kingsley Publishers.

Hinz, L. D. (2006). *Drawing from within using art to treat eating disorders.* Jessica Kingsley Publishers.

Leone, L. (2021). *Craft in art therapy (Diverse approaches to the transformative power of craft materials and methods).* Routledge.

Malchiodi, C. A. (2003). *Handbook of art therapy.* The Guilford Press.

Patel, H. (2014). Art based therapy in special education. *International Journal of Research in Humanities and Social Sciences, 2(2),* 38-40.

Rastogi, M., Rachel P. F., Michelle P., Joseph S. (2022). *Foundations of art therapy theory and applications.* Academic Press.

Lee, S.-L., Liu, H.-L. A. (2016). A pilot study of art therapy for children with special educational needs in Hong Kong. *Arts in Psychotherapy, 5,* 1-27.

Sholt, M., Gavron, T. (2006). Therapeutic qualities of clay-work in art therapy and psychotherapy: A review. *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 23(2),* 66-72.

Sjöqvist, A., Göransson, K., Bengtsson, K., Hansson, S. (2021). The arts: a precious part of special education? How principals value and organise arts education in compulsory school for pupils with intellectual disability in Sweden. *European Journal of Special Needs Education, 36(3),* 454-468.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* Seçkin Yayınları.

# 2000 Sonrası Türkiye'deki Oyun Yazarlığı Serüvenini Çağdaş ve Yeni Kavramları Işığında Okumak

**Dr. Oktay Emre**

Kocaeli Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü

**ORCID:** 0009-0006-1388-9445 **E-Posta:** ktyemre@gmail.com

## Özet

Bu çalışma oyun yazarlığımızın serüvenini çağdaş ve yeni kavramları ışığında okumayı amaçlamaktadır. Sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılan ve çoğunlukla bir anlam karmaşası yaratan bu iki kavram ışığında oyun yazarlığımızı okumak, çağdaş olan ile yeni olan arasındaki sınırların belirginleştirilmesiyle okuyucuya farklı bir bakış açısı sunacaktır. Peki nedir bu fark? İlk olarak oyun yazarlığımızın tarihsel serüveninden de beslenecek olan bu çalışma okuyucuya oyun yazma serüvenimize yönelik panoramik bakmanın olanağını sağlayacaktır. İkinci olarak bu parçalılığa yeni ve çağdaş kavramları eşlik edeceği için neyin çağdaş, neyin yeni olduğu üzerine yeni bir düşünme pratiği sunacaktır. Son olarak tiyatromuzun çağdaşlaşma serüveni ve yeni ile olan ilişkisi tartışmaya açılacaktır. Çalışmada her ne kadar bütün oyun yazar ve eserlerine yer verilemeyecek olsa da tiyatromuz üzerinden gerçekleştirilecek olan okuma ve tartışma izleğinin sağlanacağı düşünülmektedir. Öte yandan ele alınan oyun yazar ve eserleri özgün ağırlıkları, çağdaş ve yeni kavramları bağlamında tiyatromuza katkıları göz önünde bulundurularak seçilmiştir.

## Anahtar Kelimeler

Yeni, Çağdaş, 2000 Sonrası Türk Oyun Yazarlığı, Avangard

# Reading the Adventure of Playwriting in Türkiye After 2000 in the Light of Contemporary and New Concepts

**Dr. Oktay Emre**

Kocaeli University Faculity Of Fine Arts Performing Arts

**ORCID:** 0009-0006-1388-9445 **E-Posta:** ktyemre@gmail.com

## Özet

This study aims to read the adventure of our playwriting in the light of the concepts of contemporary and new. Reading our playwriting in the light of these two concepts, which are often used interchangeably and often create a confusion of meaning, will offer the reader a different perspective by clarifying the boundaries between the contemporary and the new. So what is this difference? Firstly, this study, which will also be fed by the historical adventure of our playwriting, will provide the reader with the opportunity to look at our playwriting adventure in panoramic. Secondly, since this fragmentation will be accompanied by the concepts of new and contemporary, it will offer a new thinking practice on what is contemporary and what is new. Finally, the modernisation adventure of our theatre and its relationship with the new will be opened to discussion. Although not all playwrights and their works can be included in the study, it is thought that the reading and discussion course to be carried out through our theatre will be provided. On the other hand, the playwrights and their works have been selected by taking into consideration their original weight and their contributions to our theatre in the context of contemporary and new concepts.

## Keywords

New, Contemporary, Turkish Playwriting After 2000, Avant-garde

**Giriş**

Yeni kavramı kullanılmamış veya az kullanılmış olan, oluş veya çıkışından beri çok zaman geçmemiş olan, en son edinilen, o güne kadar söylenmemiş, görülmemiş, düşünülmemiş olan, tanınmayan, bilinmeyen, daha öncekilerden farklı olan, eskinin yerine gelen gibi birbirleriyle anlamsal olarak birbirlerini destekleyen birçok anlam ve duruma karşılık gelmektedir *(bkz. https://sozluk.gov.tr)*. Çalışmamızda esas alacağımız anlam ise o güne kadar söylenmemiş, görülmemiş, düşünülmemiş olandır. Çünkü yeni, bir ilk karşılaşma alanıdır. Tanımlanmamış, beklenilmeyen ve karşılaşıldığında şaşırtan ve/veya şok eden bir etkiye sahiptir. Sanat alanında bu özelliklere sahip çalışmalar ise tecimsel olandan uzak bir yerde konumlanırlar.

Bilindiği üzere tecimsel olmayan sanat nesneleri bilişsel sürece katkıda bulunan, alımlayıcının imge dünyasını harekete geçiren ve alımlayıcıyı yaşadığı estetik deneyim sonrası onu artık eskisi olmayan birine dönüştürücü etkiye sahiptir. Bu dönüştürücü etkiye alımlayıcının entelektüel donanımı, onun ruh hali ve sanat nesnesi ile karşılaştığı zaman ve mekân gibi unsurlar eşlik etmektedir. Dolayısıyla bu deneyim biricik olması itibariyle her alımlayıcıda eşit oranda dönüşüme yol açmayacağı gibi kimisi için kimi zaman anlam da ifade etmeyecektir. Bundan ötürü çalışmamızda alımlayıcıyı ve onun biricik deneyimini çalışmamızdan muaf tutarak ilerleyecek ve yeni olanı ondan bağımsız ele alacağız.

Çalışmamız, tiyatromuzda yeni olanın ne olduğunu tespit etmeden önce çağdaş ve yeni olanın ayrımını yapacak, yeni olanın ne olduğu üzerine bir tartışma yürütecek ve böylelikle yeni olanın ve olmayanın sınırlarını belirleyecektir. Çağdaş ile yeni olanın ayrımı yapılıp sınırlar belirginleştirildikten sonra tiyatromuz bu kavramlar ışığında okumaya ve tartışmaya açılacaktır. Zemin inşa edebilmek adına kimi zaman tiyatromuzun tarihine başvuracak olan çalışma, tiyatromuzun kimi zaman zenginlik kimi zaman ise gerilimlere neden olan paradokslarını tartışacak ve tiyatromuzun serüvenini çağdaş ve yeni kavramları özelinde izleyecektir.

**2000 Sonrası Türkiye'deki Oyun Yazarlığı Serüvenini Çağdaş ve Yeni Kavramları Işığında Okumak**

Çağdaş bilindiği üzere dilimizde çağın anlayışına, şartlarına uygun olan anlamına gelmektedir *(bkz. https://sozluk.gov.tr)* demek ki çağdaş olan zamanın ruhunu muhafaza eden, zamanın ruhuna ivme yerine dengeyi yerleştiren bir bakıştır. Ama Hegel'in de dediği gibi *"dünya tarihi, özgürlük bilincinde ilerlemedir, zorunluluğunu tanımamız gereken bir ilerlemedir" (Hegel, 1995:67)*. Öte yandan ilerleme düşüncesi ve tarih, insanlara kendisini yazdırması itibariyle diyalektik bir yapıya sahip, bir gelecek perspektifi içermesi açısındansa özgürlük bilinci içermektedir. Ve özgürlük bilinci kendisinin bilincine varma, bu bilince ermenin sonsuz zorunluluğunu kendi içinde taşıyan, kendi kendisinin ereği, tinin ereğidir.[1] Öyleyse ilerleme ve tarih, bir gelecek perspektifi içermesi, ereği olması ve kendi kendisinin nedeni olması itibariyle bir tindir. *"Demek ki ilerleme sonsuza doğru belirsiz bir gidiş değildir (...) belli bir döngü vardır, tin kendini aramaktadır" (Hegel, 1995:193)*. Buna karşın şimdinin normlarına sahip olan çağdaşlık kendisini mitin ve arkaik olanın mirası üzerine inşa eder.

[1] *Hegel, Tarihte Akıl adlı kitabın 68. Sayfasında "özgürlük kendini bilmektir" der.*

Hegel'e göre mitler üzerinden düzenlenen ve kontrol edilen toplumun 'tini karanlık bir içgüdü gibi saklıdır' ve *"tüm eylem ve eğilimlerinde kendini belli eder, kendini gerçekleştirir, kendinden memnunluk duyar, kendini kavrar. Gelişmesi, din, bilim, sanatlar, insan yazgıları ve olaylar biçiminde olur" (Hegel, 1995:69).* Ünsal Oskay ise Çağdaş Fantazya adlı kitabında Suvin ve Cassirer'in düşüncelerinden yola çıkarak mitlerin eleştirel tutumdan yoksun olduklarını, onların bir topluluğun üyeleri arasında hissiyat birliğini meydana getirdiklerini öne sürer. Ona göre mitler statükonun birer güvencesi olmakla birlikte, pragmatik işlevleri dolayısıyla toplumbilimciler, felsefeciler, teologlar tarafından benimsenmekte bu tutum da insanlığın kültürel açıdan gerilemesine neden olmaktadır *(bkz. Oskay, 2018:62).* Öte yandan Paul Veyne yüzyıllar boyunca oluşmuş olan şeylerin kendi hakikatleri olduğunu vurgular ve ekler *"tasavvur bir yetidir, fakat sözcüğün Kantçı anlamıyla söylersek, aşkındır; dünyamızın tohumu ya da esinleyicisi olmak yerine dünyayı kurar" (Veyne, 2003:10).* Evet, mitler aracılığıyla dünyada dilsel bir otoritenin gölgesi sezilir ama onlar aracılığıyla düzenlenmiş toplumsal yapının çıkmazları da eleştirilir. Buna karşın bu düzenlenmiş dünya tasavvuru var olduğu zamanın ve mekânın tinini çağdaşlaşmanın tinine eklemektedir. Çünkü geleneğin hakikat kabul edildiği bir tarihin üzerine inşa edilen çağdaşlık her ne kadar tarihsel ilerlemeyle sıçramalar yaşamış olursa olsun bünyesinde hasarlı bir bakışı barındıracaktır. Bu hasarlı bakışın bir sonucu olarak "yeni" olan "çağdaş", "çağdaş" olan ise "yeni" olanla iç içe geçecektir.

Çağdaş olan çağının ve coğrafyasının tinini yakalamış, zamanın ruhu tarafından kabul edilmiş olduğu için tecimsel olan sanatla yakınlaşmış, hatta kimi durumlarda iç içe geçmiştir. Dolayısıyla artık reel bilincin sınırlarını zorlamamakta, alımlayıcının bilişsel sürecine paralellik göstermekte ve ilerici hamlelere gereksinim duymamaktadır. Halihazırda toplumun büyük kesimini tarafından onaylanmakta ve zamanın tinini taşıması itibariyle kendinden memnun, kendini kavrayan bir zeminde topluluk üyelerinin hissiyat birliğini sağlamaktadır.

Yeni olan ise çağdaş olanın bu halihazırdalığını geçersiz kılan bir özgürlük bilinciyle hareket etmekte ve onun dilsel otoritesini reddetmektedir. Dilin hegemonik kurgusunun reddi ile başlayan bu süreç çağdaş olanın salt retorik açısından değil aynı zamanda paradigma ve biçem açısından da bir krizle karşı karşıya olduğunu ifade etmektedir.

Tiyatro tarihinde bu kriz Peter Szondi tarafından işaretlenmiş ve dramın Maeterlinck, Strindberg, Ibsen, Çehov, Hauptmann gibi yazarların metinleri üzerinden geçirdiği değişimler tartışmaya açılmıştır. Szondi'ye göre dram kapalı, mutlak ve kendi bilincindedir *(bkz. Szondi, 1987:8)*. Maeterlinck'in oyunları kinetik olanı statikleştirmiş, Strindberg otobiyografik olanı drama taşıyan metin stratejisiyle kurgu ile gerçek arasındaki mesafeyi kısaltmış, Ibsen geçmişin şimdiki zaman üzerindeki dominant yansıması ile ileriye doğru giden olay gelişimini sekteye uğratmış, Çehov şimdiki zamanın gerekliliklerine uyum sağlayamayan karakteri ile monolog tiyatrosunu inşa etmiş ve 19. yüzyılda ortaya çıkan bu değişimler, 20. yüzyılda çeşitlenerek ortaya çıkacak olan krizin haberini vermiştir. Konvansiyonel yapı içerisinde kalmakla birlikte yapıda gedikler oluşturan bu değişimler Alfred Jarry'nin Übü serisi (1888) ile başlamış Strindberg'in

Hayaletler Sonatı (1907) ve Düş Evi (1905) adlı oyunları ile dram alanında yeni bir çağın başlangıcını ortaya koymuştur.

Jarry her ne kadar konvansiyonel forma bağlı kalmış olsa da dram retoriğinde önemli bir kırılmayı gerçekleştirmiş ve konvansiyonel olanın paradigmalarını eleştirmiştir. Strindberg ise Hayaletler Sonatı ve Düş Evi adlı oyunları ile salt retorikte değil aynı zamanda form ve paradigmalarda önemli bir yeniliği ortaya koymuştur. Bu bağlamda yeni olanın daha önce olmayan ve şimdi ilk karşılaşma anında kabul görmesi zor, çağın düzenlenmiş dilsel otoritesini reddeden bir yapı olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

Denilebilir ki çağdaş olan, geleneksel olanla yeni olanın arasına konumlanmakta ve yeni olanla organik bir alış-veriş, etkilenim içerisindedir. Bu alış-veriş veya etkilenim yeni olanın ilericiliğini çağdaş olandan almasından kaynaklanır. Geleneksel olan şimdiye geçmişten seslenir ve bu sesleniş geçmişe dönmeyi arzular, geçmişin tinini taşır, sahip olduğu kurallar ve tartışma pratiği geçmişe içkindir ve toplumun bir kısmı tarafından onaylanırken çağdaş olan çağın anlayışına uygun, zamanın ve toplumun tinini taşıyan, toplumun büyük bir kısmı tarafından onaylanan, kendini kavrayan ve gelişmesini din, bilim, sanatlar, insan yazgıları ve olaylar aracılığıyla sağlayan, tecimsel olana yakın bir yere konumlanmaktadır. Yeni olan ise ilerlemeci düşünceye sıçramalarla katkıda bulunan, gelecek ve özgürlük perspektifi içeren, özgürlük bilincinden kaynaklı kendini bilen, tecimsel olanla mesafesinden kaynaklı olarak toplumun çok küçük bir tarafı tarafından onaylanan, sınırlandırılmaya karşı, alımlayıcının bilişsel yapısının üstünde konumlanan, yaratıcı ve eleştirel düşünceye sahiptir.

İlerlemeci düşünceye, özgürlük bilincine sahip olan yeni, bu paradigmalardan da anlaşılacağı üzere avangard olanla iç içedir ve avangard bir sanat nesnesinin okunması için gerekli olan donanım ise toplumda bulunmaz. Avangard sanatçı, ürettiği sanat nesnesinin kendi bağımsızlığını ürettiğinin bilincindedir ve eğer sanat nesnesinin bağımsızlığı deforme olursa o sanat nesnesi avangard oluşunu yitirip çağdaş olana dönüşecektir. Bu durumda iki temel soru karşımıza çıkmaktadır: avangard nedir, avangard sanat nesnesinin bağımsızlığından ne anlaşılmalıdır?

Avangard, Fransızca "öncü birlik" anlamına gelen askeri bir terimdir. 1830-40'larda siyaset diline de giren terimin siyaset dilinde de denk düştüğü anlam 'köklü dönüşümlerin bayraktarları'dır *(bkz. Artun/Sunuş Bürger, 2009:10)*. Kavram, sanatsal açıdan salt geleneklerden kopmayı değil aynı zamanda çağın ahlaki kodlarından, bilim ve siyasetin ürettiği söylemlerden, popüler kültürden ve onun davalarından da kendini izole etmeyi işaretler. Bir öncü kuvvet Brecht'in de uyardığı gibi yolu çıkmaza da götürebilir, güvenilir bir yere de. *"Öylesine önden gidebilir ki, gözden kaybolduğu için vs. ana ordu onu izleyemez" (E. Bloch-G. Lukács, B. Brecht-W.Benjamin, T.Adorno, 2016:105)*. Bu önden gidiş salt çağın paradigmalarına sırt çevirmeyi değil buna ek olarak bu paradigmalara düşman olmayı da beraberinde getirir. *"İyi, doğru, güzel artık onun sorunu değildir; tersine, metropolün kötü, sahte, çirkin temsilleri üzerinden bir karşı-estetik inşa eder" (Artun/Sunuş Bürger, 2009:13).* Bu karşı estetik ilerlemenin erekselliğine de itiraz eder ve primitif

olana yönelir. Böylelikle biçimsel olanı içeriğine dönüştürür.[2] Bu da avangard sanat nesnesinin kendinden önceki estetik inşanın iktidarını reddedip kendi bağımsızlığını ilan etmesi, kendi iktidarının peşinde olduğu anlamına gelmektedir. Öte yandan 19. yüzyılın ilk yarısında romantizm coşku ve fırtına hareketiyle ortak zeminde giriştiği kural yıkıcı tavrı hem modernist yapıya içkin olur hem de karşı-modernistlere yol gösterir. Tüm bu veriler ışığında çağdaş ve yeni arasındaki farklılıklar şu şekilde gösterilebilir:

| **Çağdaş Olan** | **Yeni Olan** |
|---|---|
| Çağın anlayışına uygundur ve ilerlemeci düşünceye sahiptir | Çağının ilerisindedir |
| Zamanın tinini taşır, gelecek perspektifi vardır ve özgürlük bilinci içermektedir | Zamanının tinini reddeder |
| Özgürlük bilincinden kaynaklı kendinin farkındadır | Zamanın ve mekânın sınırlarını reddeder |
| Toplumun büyük kesimi tarafından onaylanır | Toplumun benimseyeceği anlaşılırlık düzeyinin ötesindedir |
| Tecimsel olanla yakındır | Reel bilincin sınırlarını zorlamaktadır |
| Mitin ve arkaik olanın üzerine inşa edilir | Pozitivist bilgi aramaz |
| Kendini kavrar ve gelişmesi din, bilim, sanatlar, insan yazgıları ve olaylar aracılığıyla olur | Yıkıcı ve dönüştürücü etkiye sahiptir |

Tablo 1: Çağdaş ve Yeni Olan

Tahmin edilebileceğe üzere avangard olmanın hem toplum tarafından ötelenme hem var olamadan yok olma hem de karşı çıktığı sistem tarafından kabul görme gibi riskleri vardır. Bunun en güzel örneği ise bilindiği gibi Duchamp'ın Çeşme (1917) adını verdiği pisuardır. Eser, kurucuları arasında Marcel Duchamp'ın da bulunduğu ve yerleşik sanat anlayışını kırmak üzere kurulmuş olan Bağımsız Sanatçılar Derneğinin düzenlediği sergiye kabul edilmez, 21. yüzyılda modern sanatın şaheseri olarak kabul edilir ve son olarak da aralarında Andy Warhol'un da çalışmalarının bulunduğu bir açık arttırmada satışa çıkarılıp yüksek bir tutarda alıcı bulur. Böylelikle bir zamanlar avangard olan şimdinin çağdaşına dönüşür.

Aynı yüzyılda tiyatro da tarihin devingenliğinde artık geri dönüşü olmayan bir arayışa girmiş, içerisinde bulunduğu krizden modernizmin paradigmalarını parçalayarak çıkmaya çalışmıştır.

İyi kurulu oyun düzenine eleştiri ve tartışma olgusunu yerleştiren Ibsen, dramın aksiyonel yapısını felce uğratan Maeterlick, zaman ve arzu arasındaki ilişkide uyumsuzluğu yakalayan Çehov, dramın retoriğine yeni bir yaklaşım getiren Jarry hem natüralist hem de anti-natüralist eserlerle 'ben' dramaturgisini

[2] Burada kast ettiğimiz sanat nesnesinin biçim-içeriğin uyum-çatışma ilişkisi değil avangard olanın ifade edişinin bir üslup olmaktan ziyade ifade ettiği şey oluşuyla ilgilidir.

drama kazandıran Strindberg dramın yakın gelecekte yaşayacağı krizlerin ip uçlarını vermiştir. Bir başka açıdan bakacak olursak, dram kendisini yukarıda ismini andığımız önemli oyun yazarları aracılığıyla bir sonraki yüzyıla taşımış, ontolojik yapısının gereğini yerine getirmiştir. Aynı yüzyıllarda ise Türkiye, Batılı anlamda tiyatronun ilk örneklerini vermeye başlamış, ortalama 2500 yıllık bir tiyatro anlayışına Şinasi'nin Şair Evlenmesi (1859) adlı oyunuyla eklemlenmeye başlanmıştır. Bu da geleneksel tiyatro ve alımlayıcısı ile Batılılaşma ve Batılı tiyatro anlayışı arasında estetik bir krizin kapılarını aralamıştır. Zira Batılı olan ile geleneksel olanın mücadelesine dönüşmüş olan bu krizin uzantıları günümüze değin ulaşmış ama her ne olursa olsun her çağı ve özelliklerini kendisine davet eden dram, tarihin diyalektiğine uygun hareket etmiştir. Tam da bu noktada şu soruya yanıt aramanın zamanı gelmiştir: Yeni olanı tespit edebilmenin Batılı-Geleneksel, biçimsel-özsel, deneysel, ilerici-sınırlayıcı gibi kategorik formülleri var mıdır?

Yeni olan, kendinden evvel olmayan nitelikleri bünyesinde barındıran, bilişsel sürece katkıda bulunan, alımlayıcının yaşadığı estetik deneyim sonrası artık eskisi olmayan birine dönüştürücü etkiye sahip olan ise bunun belirli bir formülünü oluşturmak zordur. Buna karşın yeni olmayan nedir gibi tersten sorulacak bir soru ile kimi cevaplar elde edebiliriz:

a. Kendinden evvel söyleneni kendinden evvel söylenmiş biçimiyle söylemek
b. Zamanın tininin gerisinde olmak
c. Alımlayıcının bilişsel sürecine katkıda bulunmamak.

Hem sırtını hem de yüzünü Batıya çevirmiş paradokslarla dolu bir tiyatro yazarlığında Türkiye'deki oyun yazarlığının yeni ile olan ilişkisi nedir, yeninin oluşumuna engel olan normlar nelerdir, bu engelleri aşma girişimleri ne durumdadır, oyun yazarlığımız dünyanın güncel ve yakın gelecekteki sorunları hakkında neler düşünmektedir, bir anlatı formu olarak bilimkurgu, fantastik, polisiye, natüralist ve postdramatik türünde oyun havuzumuz neden boş, oyun yazarlığımızın metinlerarasılığa, kaotik metin yapısına mesafesi ve bir karakterin bir başka metinde yeniden can bulamaması metaforik bir tavır mıdır?

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte başlayan devletin ideolojik tiyatro anlayışı, bir yandan genç Cumhuriyeti ve onun faziletlerini öven[3] bir retoriğe sahipken öte yandan dünya klasiklerinin dilimize çevrilmesini ve uyarlamalar yapılmasını sağlamıştır. Bir çağdaşlaşma modeli olarak Cumhuriyet ve ulus devlet inşasında araçsallaştırılmış olan tiyatro sanatı Köy Enstitüleri aracılığıyla ivme kazanmış 1950'ler sonrası dünyadaki sanatsal, felsefi, politik tartışmalara paralel olarak sıçrama yaşamış, Cumhuriyet tarihimizde özgürlükler anayasası olarak da bilinen 1961 Anayasasının getirmiş olduğu özgürlük ortamıyla birlikte altın çağına ulaşmıştır. 1960 Askeri Darbesiyle gelen 1961 Anayasası her ne kadar demokrasiyi sekteye uğratmışsa da toplumsal yaşamdaki karşılığı bunun tersi olmuş ve tiyatromuzda çok sesliliğin oluşmasını sağlamıştır. Zira bu altın çağın bir ayağı da ŞT'de yaşanmış,

*"Beklan Algan ve Ayla Algan, Ergun Köknar, Asaf Çiyitepe, Nüvit Özdoğru, Duygu Sağıroğlu, Şirin Devrim, Zihni Küçümen, Hamit Akınlı, Genco Erkal, Çetin İpekkaya ve tasarımcı Doğan Aksel ve*

[3] Bu konuyla ilgili kapsamlı bilgiye Esra Dicle Başbuğ'un Resmi İdeoloji Sahnede adlı kitabından ulaşılabilir.

*daha birçoğu Şehir Tiyatrosunda etkin olmaya başlayınca, çeşitli ülkelerde tiyatro ve oyunculuk eğitimi almış birçok genç sanatçıyla tiyatroya yepyeni bir hava girmiştir" (Nutku, 2015:103).*

Güngör Dilmen'in de aynı dönemde ŞT'ye dramaturg olarak atanması ŞT'nin ivme kazanmasını sağlamıştır. Yazarlık alanında ise Cevat Fehmi Başkut, Turgut Özakman, Orhan Asena, Haldun Taner, Refik Erduran, Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat Horozcu, Adalet Ağaoğlu, Recep Bilginer, Güner Sümer, Orhan Kemal, Oğuz Atay, Nezihe Aras, Rıfat Ilgaz, Güngör Dilmen, Aziz Nesin, Haşmet Zeybek, Sevim Burak, Turan Oflazoğlu, Sermet Çağan, Yılmaz Onay, Vasıf Öngören gibi birçok yazar aile dramlarından yoksulluk dramlarına, cinsellik temalı dramlardan tarih dramlarına, köy dramlarından kent dramlarına; epik tiyatro örneklerinden klasik oyunlara, absürd tiyatro örneklerinden sembolik oyunlara değin birçok konu ve anlatı formuyla tiyatromuzu 80'li ve 90'lı yıllara taşımıştır *(bkz. Şener, 199:143-221)*. 80 ve 2000 arasında ise yukarıdaki yazarlara Murathan Mungan, Fürüzan, Mehmet Baydur, Bilgesu Erenus, Erhan Bener, Ergun Sav, Erhan Gökgücü, Ülkü Ayvaz, Coşkun Irmak, Behiç Ak, Civan Canova gibi yazarlar eklenmiş olsa da tiyatronun altın çağı ülkemizde yeniden yakalanamamıştır *(bkz. Şener, 1999:236)*. Zira Sevda Şener bu dönem için *"bol hareketli, az bereketli yıllar" (Şener, 1999:222).* demektedir. Çünkü '80 askeri darbesiyle başlayan sıkıyönetim, sosyal yaşamdaki sıkışmışlık, liberal ekonomiye olan entegrasyon süreci, 24 Ocak KİT kararları ve ekonomik kriz bu yılların karakterini belirleyen unsurlar olmuştur.

2000 sonrası oyun yazarlığımıza geçmeden evvel tiyatromuzun paradokslarına yeniden dönmeyi ve bu paradokslar eşliğinde 2000 sonrası oyun yazarlığımızı irdelemeyi uygun görmekteyiz. Daha önce de ifade etmiş olduğumuz üzere tiyatromuz hem yüzünü hem de sırtını Batıya çevirmiş olmakla paradoksal bir zemin üzerine inşa olmuştur. Bu paradoks günümüze değin Batılı mı geleneksel mi sorusunu diri tutmuş, öte yandan bu paradoksa eklemlenen başka paradokslar ve krizlerle tiyatromuz günümüze ulaşmıştır. Bu paradokslar nelerdir?

a. Tiyatromuz uyarlamalarla Batılı anlamdaki tiyatroya eklemlenmek istemiş fakat yapılan uyarlamalar bu coğrafyanın gerçekliğine sirayet edememiş, ait olduğu coğrafyaların gerçekliğinde kalmıştır. Bir başka deyişle yapılan uyarlamaların tini, bu coğrafyanın tiniyle örtüşmemiştir.
b. Cumhuriyet dönemi tiyatromuz Cumhuriyetin ilk çeyreğinde hem Kemalist ideolojinin etkisi altına girerek araçsallaştırılmış hem de Tanzimat Dönemi Tiyatromuzun yenilikçi anlayışının çok daha ilerisine gitmiş, 1932 yılında 14 ilde 32 Halkevinin de açılmasıyla Batılılaşma tiyatromuzda hız kazanmıştır. Buradaki paradoks, sanatın bir yandan araçsallatırılması öte yandan da bu araçsallaştırmanın tiyatroda yeni kuşak ve seslerin oluşumuna katkı sunmuş olmasıdır.
c. Halkı tarafından oyunları basılan tiyatrolar, desteğini yine halkından almıştır. Bu minvalde verilebilecek onlarca örnekten biri 60'lı yıllarda Sezuan'ın İyi İnsanı adlı oyun temsilinin komünist propaganda yapmakla itham edilip basılmasıdır. Bir diğer önemli husus da Metin And'ın Encore dergisinde Brceht'in komünist olmadığını ispat etmeye çalışmasıdır *(bkz. Nutku, 2015:103-104-105).* Ve oldukça önemli bir diğer örnek de şüphesiz Müslüman Türk kadınlarının sahneye çıktığı

zamanlarda yaşanmış onlarca hadisedir. Bu hadiseler de yine aynı halk tarafından refüze edilmiş ve Müslüman Türk kadınları sahneleri terk etmemişlerdir.

d. 1960 Askeri Darbesi ile tiyatro tarihimizde yaşanan zenginlik de tiyatromuzun bir başka paradoksudur. Militarist bir darbeden beklenilen şey diğer birçok alana olduğu gibi kültür-sanat alanına da müdahale etmesi iken 1961 yılında yapılan Anayasa halka, sivil toplum kuruluşlarına, düşünce-ifade özgürlüklerine genişletilmiş bir alan açmış ve bu anayasa tarihimize Özgürlükler Anayasası olarak geçmiştir. Yani tiyatromuzun altın çağı askeri bir darbe ile ortaya çıkmış yine 80 Askeri Darbesi ile sekteye uğramıştır.
e. Tiyatromuzun bir başka paradoksu ise sahnelerimizin toplumun seküler olmayan kesimleri ile oluşturmuş olduğu mesafedir.
f. ’80 İhtilali sonrası 82 yılında “Devletin resmi dili Türkçedir” ibaresi “Devletin dili Türkçedir” olarak değiştirilmiş, Türkçe dışındaki dillerin yaygın kullanımı politik olarak kısıtlanmış, zaten oldukça kısır bir alanda duran Türkçe dışındaki tiyatro pratikleri böylelikle yok olmaya yüz tutmuştur.

2000’den günümüze oyun yazarlığımıza baktığımızda okuyucusuna ulaşmış oyun yazarlarımızın bazıları şu şekildedir: Tuncer Cücenoğlu, Behiç Ak, Özen Yula, Murathan Mungan, Özen Yula, Turgay Nar, Civan Canova, Raşit Çelikezer, Coşkun Irmak, Metin Balay, Nesrin Kazankaya, Funda Özşener, Berkun Oya, Yiğit Sertdemir, Sema Göktaş, Ali Cüneyt Kılcıoğlu, M. Sadık Aslankara, Figen Şakacı, Zeynep Kaçar, Şâmil Yılmaz, Ebru Nihal Celkan, Ayşe Bayramoğlu, Taner Büyükarman, Gökhan Erarslan, Gülşen Karakadıoğlu, Hasan Erkek, Ali Berktay, Esmeray, Cenk Gündoğdu, Sevilay Saral, Firuze Engin, Ahmet Sami Budak...

Tiyatromuzun son yirmi yılına baktığımızda köy dramlarının yerini şehir dramlarının aldığını, şehirle ve onun kurallarıyla tanışan, şehre adapte olma sorunu yaşayan insanların sorunlarının yerini şehrin ve şehirleşmenin sorunlarına bırakmış olduğunu görürüz. Şehrin ve onun sorunlarının sahnelerimize yansıdığı bu süreç beraberinde çok dilli ve renkli bir bakışın da kapılarını aralamış, oyunlarımızda ele alınan konularda zenginleşme yaşanmıştır. Buna karşın Selen Korad Birkiye’nin de ifade ettiği gibi *“2000’li yılları tiyatro yazınımızın nitelik ve nicelik açısından hala tökezlediği yıllar olarak adlandırmak mümkündür” (Birkiye, 2008: 14).*

Şehir insanın çıkışsızlığı, şehirdeki kültürel ve ekonomik dönüşümün yansımaları ve aile sorunları, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadın-erkek ilişkileri, edebiyat uyarlamaları, az da olsa dini ve tarihi kişi ve olaylar, darbe ile yüzleşen oyunlar, polisiye ve suç oyunları, yerel motiflerin kullanıldığı oyunlar 2000 sonrası oyun metinlerimizde karşımıza çıkmaktadır. Peki bu oyunlarda yeni öğesi ne durumdadır?

2000 sonrası oyun metinlerimizde ilerlemeci düşünceye sahip olan, gelecek perspektifini ve özgürlük bilincini bünyesinde barındıran, reel bilincin sınırlarını zorlayan, alımlayıcısının bilişsel yapısından üstte konumlanan, yaratıcı ve eleştirel düşünceye kapı aralayan ve tüm bunlarla birlikte alımlayıcının imge dünyasını harekete geçirip onu artık eskisi olmayan birine dönüştürecek etmenleri bünyesinde barındıran oyunlara sahip olabildik mi? Yoksa oyunlarımız çağdaş olanın sınırları içerisinde mi kaldı?

İlk olarak 2000'ler oyun yazarlığımızda toplumun seküler olmayan kesimleri ile oluşturulmuş olan mesafenin yeterli olmasa da kısalmaya başladığını görmekteyiz[4]. Sema Göktaş'ın bir gazetenin 3. Sayfa haberinden yola çıkarak kaleme almış olduğu oyunu Duvar[5] zaman kodlamalarını dini motiflerle işaretlemiş, 2010 yılında Krek Tiyatro tarafından sahneye taşınan ve 2017 yılında Esneyen Boşluk adlı kitapla da okuyucuyla buluşan Berkun Oya'nın Güzel Şeyler Bizim Tarafta adlı oyunuyla tesettürlü bir karaktere (Ayşe) sahnede alan açmıştır. Firuze Engin de 2015 yılında Nota Bene yayınlarından çıkan Cambazın Cenazesi adlı oyununda dini motifleri hem zaman kullanımı hem de dilsel unsurlar aracılığıyla kullanmış, böylelikle tiyatromuzda inanç motifleri belirgin bir şekilde karşılık bulmaya başlamıştır. Üstelik bu dini motifler oryantalist bir bakışla değil natüralist bir yansıtma unsuru olarak kullanılmıştır. Murathan Mungan'ın Mezopotamya Üçlemesi'ndeki ve Ali Berktay'ın Kerbela adlı oyunundaki inanç motiflerini ise yine bu noktada hatırlamakta yarar vardır.

2000'ler sonrası oyunlarımızda ortaya çıkan bir diğer önemli hamle ise toplumsal cinsiyet rollerinin tartışılmaya açıldığı politik oyunlardır. Şâmil Yılmaz'dan Esmeray'a, Zeynep Kaçar'dan Sevilay Saral'a ve Ebru Nihan Celkan'a bazı oyun yazarları hem LGBTI bireyleri ve onların sorunlarını hem de toplumsal cinsiyet mefhumunu tartışmaya açan çağdaş oyunlar kaleme almıştır.

2011 yılında İkaros Yayınlarından çıkan Cenk Gündoğdu'nun oyunu Radyonun İçindekiler ise 2000'lerin temel sorunlarından olan mültecilik konusunu ele almıştır. Oyunun IBBŞT'deki prömiyer sonrası gösterimden kaldırıldığını da burada ifade etmek gerekmektedir.

Gökhan Erarslan'ın Market [6] oyunu, tiyatrolarımızdaki bir eksikliği ortaya çıkarmıştır: polisiye. Murathan Mungan'ın 2013 yılında Metis Yayınlarından çıkan Mutfak oyunu da 8 kadın iki erkek üzerinden Türkiye panoraması çizen Natüralist bir oyundur. Bu iki oyun üzerinden repertuvarımızda ne polisiye türünde ne de natüralist akıma içkin yeterli oyun olmadığını hatırlamak gerekmektedir.

M. Sadık Aslankara'nın 2005 yılında Mitos Boyut Yayınları tarafından yayımlanan Ev-Ses oyunu ise somutla soyut olanı iç içe geçiren, metaforik örüntülerle dolu bir retoriğe sahiptir ve oyun bir ailenin yaşam öyküsü üzerinden Türkiye'nin son yüz yıllık tarihine eleştirel bir bakış sunmaktadır.

2012 yılında Tiyatro Araştırmaları Dergisinin 33. sayısında yayımlanan Şâmil Yılmaz'ın Ölüler Evi adlı oyunu da zaman ve mekân mefhumlarının kullanımı, ensest bir tecavüz vakasını şiirsel dil ve imge örüntüsüyle aktarması açısından yine dikkat çekici bir oyundur. Ayrıca yazarın Artık Hiçbi'şi Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını ile Kadınlar, Aşklar, Şarkılar gibi retorikte kırılmalar yaratan oyunları tiyatromuzda öteki'lerin temsili açısından alan kazanmasını sağlamış önemli eserlerdir.

Murat Mahmut Yazıcıoğlu'nun sahne merkezli bakışla kaleme aldığı, gündelik retoriğin hâkim olduğu oyunları Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin, Kader Can, Sevmekten Öldü Desinler adlı oyunları da son dönemin öne çıkan eserleridir. Oyunlarında kimi zaman farklı kuşaktan kadın karakterleri üzerinden

[4] Burada bahsedeceğimiz oyun yazarları ve eserleri tiyatromuzun yalnızca küçük bir kısmıdır ve salt sonuca ulaşmak için başvuru niteliği taşımaktadır.
[5] 2006, Mitos Boyut Yayınları
[6] 2018, Mitos Boyut Yayınları

toplumsal dönüşümü, kimi zaman kimlik inşa süreçlerini gündelik yaşam içerisinde yakalayıp izleyiciye gösteriyor.

Firuze Engin'in yazıp Güray Dinçol'un yönettiği Çirkin adlı oyun ise folklorik öğeleri gerçeküstücülüğün alanda kavraması itibariyle tiyatromuz için önemi bir yerde konumlanmaktadır.

Ceren Ercan'ın birbirlerini tamamlayan Berlin Zamanı ile Seni Seviyorum Türkiye adlı oyunları ise ağır politik havanın çekip çevrelediği gençleri ve onların maruz kaldığı sıkıntıları ele alan gerçekçi oyunlardır.

Yeşim Özsoy'un Galata Perform'da gerçekleştirdiği oyun yazarlığı atölyeleri ile yeni oyun yazarlarını ve metinleri tiyatromuza kazandırdığını, uzun yıllar tiyatro metinleri basarak Mitos-Boyut Yayınlarının yayın hayatına devam ettiğini, buna ek olarak 2000 sonrası Habitus, Sahne ve İkaros Yayınlarının tiyatro yayın hayatımıza katıldığını da ifade etmek gerekmektedir.

Yukarıda da görüldüğü üzere tiyatromuzda yakın dönemde baskın gerçekçi bir anlatı hâkim olmuş, 'öteki' olmanın bireyde yarattığı tahribat, erkeklik kültürünün ve politik dezenformasyonun neden olduğu travmalar tiyatromuzun kimliğinin önemli bir parçası haline gelmiştir. M. Sadık Aslankara (Ev-Ses), Firuze Engin (Çirkin), Şâmil Yılmaz (Ölüler Evi) gibi yazarlarımız ise bu gerçekçi formun dışında konumlanan oyunlar kaleme almıştır.

Sema Göktaş (Duvar), Firuze Engin (Cambazın Cenazesi), Berkun Oya (Güzel Şeyler Bizim Tarafta) gibi yazarlarımız yansıtmacı anlayışın bir gerekliliği olarak oyunlarında dini motiflerin temsillerine alan açarken Şâmil Yılmaz (Artık Hiçbi'şi Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını ile Kadınlar, Aşklar, Şarkılar), Esmeray (Cadının Bohçası), Ebru Nihan Celkan (Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi) gibi yazarlarımız aracılığıyla 'öteki'ler sahnelerimizde görünürlük kazanmış buna karşın mültecilik, doğal felaketler, kıtlık, savaş, sömürü sorunu gibi temel konular repertuvarımızda yeterince karşılık bulmamıştır.

Polisiye, fantastik, bilim kurgu, belgesel türlerinin de eksik olduğu tiyatromuzun farklı biçem arayışlarında da yeni metinlere ihtiyaç duyduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Yüz elli yılı aşkın Batılı tiyatro birikimine sahip olan tiyatromuz oyun yazarlığı alanında çağdaş tiyatro birikimini sürdürmekte lakin yeni olan bir söyleme formuna henüz ulaşamamış görünmektedir. Dolayısıyla tiyatromuzun çağının ilerisinde olan, zamanın tinini reddedip sınırları esneten, reel bilincin sınırlarını zorlayan, yıkıcı ve dönüştürücü bir tiyatro inşa etmektense çağdaşlaşma serüveni içerisinde kapanmayı bekleyen eksikliklerini keşfettiğini söylemek gerekmektedir.

**KAYNAKÇA**

Aslankara, Sâdık (2015), **Toplu Oyunlar** 1, Mitos Booyut yayınları, İstanbul

Başbuğ, Esra Dicle (2013), **Resmi İdeoloji Sahnede,** İletişim Yayınları, İstanbul

Birkiye, Selen Korad (2008), **2000'li Yıllarda Türk Oyun Yazarlığı**, Yaratıcı Drama Dergisi, Cilt 3, Sayı 6

Bürger, Peter (2009), **Avangard Kuram**, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul

E.Bloch-G. Lukács-B.Brecht-W.Benjamin T.Adorno (2006), **Estetik ve Politika**, çev. E. Gen-T.Belge-B.Aksoy, İletişim Yayınları, İstanbul

Engin, Firuze (2015), **Cambazın Cenazesi,** Nota Bene Yayınları, İstanbul

Eraraslan, Gökhan (2018), **Toplu Oyunlar** 1, Mitos Boyut Yayınları

Göktaş, Sema (2006), **Toplu Oyunlar 1,** Mitos Boyut Yayınları, İstanbul

Gündoğdu, Cenk (2011), **Radyonun İçindekiler**, İkaros Yayınları, İstanbul

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1995), **Tarihte Akıl,** çev. Önay Sözer, Kabalcı Yayınları, İstanbul

Mungan, Murathan (2013), **Mutfak**, Metis Yayınları, İstanbul

Nutku, Özdemir (2015), **Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

Oskay, Ünsal (2018), **Çağdaş Fantazya**, İnkılap Yayınları, İstanbul

Oya, Berkun (2017), **Esneyen Boşluk**, Everest Yayınları, İstanbul

Şener, Sevda (1999), **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

Veyne, Paul (2003) **Yunanlılar Mitlerine İnanmışlar Mıydı?,** çev Mehmet Alkan, Ankara

Yılmaz, Şâmil (2012**), Ölüler Evi**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 33, Ankara

https://sozluk.gov.tr Tarama Tarihi: 21.12.2020

Yazıcıoğlu, Murat Mahmut (2019**), Kader Can-Sevmekten Öldü Desinler**, Habitus Yayınları, İstanbul

Ercan, Ceren (2018), **Seni Seviyorum Türkiye-Berlin Zamanı**, Habitus Yayınları, İstanbul

# Müziğin Duygular Üzerindeki Etkisi

**Burcu Özbay**

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0003-8081-6973 **E-Posta:** ozbayburcu@gmail.com

## Özet

Bu çalışma, müziğin insan duyguları üzerindeki etkisini bilişsel müzikoloji perspektifiyle ele almakta ve müzikal ögelerin (tempo, mod, tını, ses yüksekliği, armoni vb.) duygusal algı üzerindeki etkilerini incelemektedir. Vokal ifadeyle müzikal performanslar arasında dikkat çeken benzerlikler üzerinden, müziğin duygusal iletişimdeki rolü açıklanmaktadır. Akustik özelliklerin duygularla ilişkisi; hız, perde, ses yoğunluğu gibi değişkenler üzerinden ele alınmış, vokal ifadede görülen örüntülerle müzikal ifadeler arasındaki yapısal benzerlikler gösterilmiştir. Ayrıca müziğin duyguları nasıl tetiklediğine dair altı temel psikolojik mekanizma (beyin sapı refleksi, müzikal beklenti, değerlendirici koşullandırma, epizodik bellek, duygusal bulaşma ve görsel imgeleme) açıklanarak, duygusal tepkinin sadece estetik değil bilişsel bir süreç olduğu vurgulanmıştır. Müziksel yapıların duygu oluşturmadaki etkisi yalnızca kültürel öğrenmelere değil, evrimsel reflekslere ve kişisel belleğe de dayanmaktadır. Bu bağlamda çalışma, müzik aracılığıyla duygu iletiminin hem doğrudan hem de dolaylı yollarla gerçekleştiğini ortaya koymakta ve müziğin yalnızca bir duygu yansıtıcısı değil, aynı zamanda bir duygu kaynağı olabileceğini savunmaktadır. Araştırma, müzik performansı, duygusal ifade ve müzik psikolojisi arasındaki ilişkiyi daha derinlemesine anlamaya yönelik bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Müzik, Duygu, Müzik Psikolojisi, Bilişsel Müzikoloji, Müzikal İfade

# The Effect of Music on Emotions

**Burcu Özbay**

Kocaeli University Institute of Social Sciences Musicology Master's Program

**ORCID:** 0009-0003-8081-6973 **E-Posta:** ozbayburcu@gmail.com

## Abstract

This study explores the impact of music on human emotions from a cognitive musicology perspective, focusing on how musical elements (tempo, mode, timbre, pitch, harmony, etc.) influence emotional perception. It highlights notable parallels between vocal and musical expressions, emphasizing music's role in emotional communication. The relationship between acoustic features and emotions is examined through variables such as speed, pitch, and intensity, revealing structural similarities between vocal and musical patterns. Furthermore, six core psychological mechanisms that explain how music triggers emotions—brainstem reflex, musical expectancy, evaluative conditioning, episodic memory, emotional contagion, and visual imagery—are discussed. These mechanisms demonstrate that emotional responses to music are not solely aesthetic but also cognitive in nature. The effect of musical structures on emotion is shown to rely not only on cultural learning but also on evolutionary reflexes and personal memory. In this context, the study argues that music functions not merely as a mirror of emotion, but also as a source of it. Ultimately, this research aims to contribute to a deeper understanding of the relationship between music performance, emotional expression, and music psychology.

## Keywords

Music, Emotion, Music Psychology, Cognitive Musicology, Musical Expression

# GİRİŞ

Müzik bilinen tarih kadar eski bir olgudur. İnsanoğlu tarih boyunca müziği dini ritüellerinin, kültürün, iletişimin, sosyalleşmenin bir parçası olarak kullanmıştır. Müziğin güçlü duygular uyandırabilmesi, antik Yunan'dan bu yana bilim insanlarını büyüleyen bir gizemdir. Buna karşın müzik ve duygular arasındaki ilişkilerin bilimsel ve sistematik olarak araştırılmaya başlanması çok eskilere dayanmamaktadır. Günümüzde, bilişsel müzikoloji alanı, bu konuyu daha derinlemesine anlamaya çalışmaktadır. Bilişsel müzikoloji, psikoloji ve müzikoloji disiplinlerinin kesişiminde bulunan bir alandır ve bu alanda müziğin insan duyguları üzerindeki etkisini anlamak için deneysel araştırmalar yapılır. Bu araştırmalarda, insanların müziğe karşı duygusal tepkileri incelenirken, öz-bildirimleri, fizyolojik tepkileri, analitik ve müzik odaklı yaklaşımları dikkate alınır. Ayrıca, müziğin temel duygulardan karmaşık duygulara olan etkisi, boyutsal modellerle ve estetik duygu sıfatlarıyla analiz edilmeye çalışılır (Laske, 1988, s. 43; Canyakan, 2020, s. 24).

Duygu kelimesi, gündelik hayatımızın içinde sıklıkla kullandığımız bir terim olmasına karşın, psikoloji alanında fikir birliğine varılabilmiş bir tanıma sahip değildir (Scherer, 2005, s. 695). Farklı teorisyenler duyguya ilişkin farklı tanımlar sunuyor olsa da duygusal tepkinin bileşenleri ve özellikleri konusunda büyük ölçüde fikir birliği içindedir. Buna göre duygular, çoğunlukla çevrede meydana gelen önemli değişikliklere karşı verilen hızlı tepkilerdir. Bu tepkiler, genellikle kısa süreli ancak yoğun bir şekilde yaşanır (Juslin, 2013, s. 236).

Robbins ve Judge (2017 s. 106) duygu kavramı ile ruh hali kavramının farkına değindikleri çalışmalarında, duygu kavramının özelliklerini; belirli bir olay sonucu ortaya çıkan, dakikalar veya saniyeler gibi çok kısa süreli, eylem odaklı, genel bir yüz ifadesinin eşlik ettiği, tecrübe edilen, mutluluk, üzüntü, korku gibi çeşitli ve spesifik olarak tanımlanabilir olarak belirtirken, ruh halinin özelliklerini ise; duygulardan daha uzun süreli olarak tecrübe edilebilen, çoğu zaman belirsiz veya genel sebeplere dayanan, birden fazla spesifik duyguyu içerebilen, bilişsel, duyguların aksine belirgin bir yüz ifadesinin eşlik etmediği durumlar olarak sıralamışlardır.

Duygularla ilgili görüşlerin bazıları evrimsel süreçlere odaklanırken, bazıları da kültürel süreçleri dikkate almaktadır. Sosyal ve bilişsel yapıları duyguların bir parçası olarak gören teoriler, genellikle kültüre özgü konuşma ve düşünme tarzları, öncül durumlar ve gözlemlenebilir davranışlar gibi sosyal çevre etkileri üzerinde durur. Diğer yandan, duyguların evrensel olduğunu savunan evrimsel teoriler, yüz ifadeleri, ses tonu ve kas hareketleri gibi bireysel duygu unsurlarını ele alır (Mesquita ve Frijda, 1992: 179).

Bu farklı kuramsal yaklaşımlar, duyguların tanımlanması ve sınıflandırılmasındaki çeşitliliği ortaya koyarken, müziğin bu duyguları nasıl etkilediği sorusunu daha da anlamlı ve çok boyutlu hale getirmektedir.

Bu çalışmanın amacı, müziğin insan duyguları üzerindeki etkisini bilişsel müzikoloji çerçevesinde incelemek; müzikal ögelerin (tempo, mod, tını, perde, armoni vb.) duygusal algıyı nasıl etkilediğini ortaya koymak ve bu etkileşimi mümkün kılan müzikal duyguların ortaya çıkış mekanizmalarını açıklamaktır.

Bu doğrultuda çalışmanın alt amaçları şunlardır:

1. Duyguların fiziksel olarak açığa vurumunda vokal ifadenin etkisini incelemek
2. Vokal ifade ile müzikal ifade arasındaki yapısal ve işlevsel benzerlikleri incelemek
3. Müziğin performans özelliklerinin duygularla ilişkisini incelemek
4. Müzikal duyguların ortaya çıkış mekanizmalarını incelemek

**Duyguların Fiziksel Olarak Açığa Vurumunda Vokal İfade**

Evrimsel ve kültürel süreçlere odaklanan teorisyenlerin ortak çalışma alanı, duyguların açığa vurulması sırasındaki fiziksel emarelerdir. Kişilerin duygu değişimleri duyu organlarımız tarafından bu fiziksel emarelerin gözlenmesi ile tespit edilebilmektedir. Silvan Tomkins evrimsel süreçlere odaklanan bir teorisyen olarak duygu durumuna göre değişen yüz ifadelerinin evrimsel sürecin bir parçası olduğunu kanıtlama amaçlı çalışmalar yaparken, kültürel faktörün önemli olduğunu savunan Paul Ekman ise farklı toplumlardaki insanların temel duygulara karşı verdikleri yüz ifadeleri arasındaki farklılıkları araştırarak kültürel etki üzerine çalışmalar yürütmüştür (Ekman, 2003, s.13-14). Yüz ifadeleri, duyguların açığa vurulmasındaki tek fiziksel emare değildir. İnsan sesinin akustik yapısı, duyguların dışa vurumunda ipuçları sunmaktadır. Duyguların sesle ifadesinde genellikle doğal dilde ifade ve sözel dilde ifade olmak üzere iki boyut bulunur. Doğal dil, insanların primatlar ve daha ilkel hayvanlarla paylaştığı bir özelliktir ve beynin daha eski evrimsel alanlarına dayanır. Ancak insanlarda, evrimsel sürecin ileri aşamalarında, sözel dil yeteneği de gelişmiştir. Sözel dil, doğal dille benzer özelliklere sahip olmasına rağmen, seslendirme sürecinde istemli kontrol bulunmaktadır (Juslin ve Luakka, 2003, s. 772).

Duyguların sözel dil aracılığıyla ifade edilmesi sırasında, bedenimiz doğal dilde olduğu gibi fizyolojik değişimler gösterir. Gırtlak, ağız ve dudak kasları duygunun yoğunluğu ile orantılı şekilde kasılır. Duygunun farklılığına göre ses tonundaki fizyolojik değişimler beynin algılayabildiği bir örüntü oluşturur (Spencer, 1857, s.800). Sesten kültürlerarası duygu tanıma üzerine yapılan ampirik araştırmalar son derece nadirdir. Beier ve Zautra (1972, s.21) duygusal dilin kültürler arası niteliklerini araştırdıkları çalışmalarında, Amerikalı öğrencilerden nötr uyarıcı sözcükler kullanarak kızgınlık, korku, mutluluk, üzüntü, flört ve kayıtsızlıktan oluşan altı duyguyu "günaydın", "merhaba" gibi nötr uyarıcı kelimeler ile tasvir etmeleri istenmiştir. Deneysel kayıtta altı modun her biri sekiz kez temsil edilmiş ve toplam 96 öğe elde edilmiştir. Ses kayıtları, kendi ülkelerinde İngilizce konuşmayan Polonyalı ve Japon öğrencilere ve çapraz doğrulama için Amerikalı öğrencilerden oluşan kontrol gruplarına dinletilmiş, denekler 96 maddenin hangi ruh halini yansıttığını değerlendirmiştir. Sonuçlar, grup içi mutabakatın kayda değer olduğunu göstermiştir. Maddelerin etiketlenmesinde kültürel farklılıklar keşfedilmiş, ancak bu durumun derecelendirmelerin genel doğruluğu

üzerinde çok az etkisi olduğu görülmüştür. Scherer, Banse ve Wallbott (2001, s.85) ise çalışmalarında, Avrupa, Asya ve ABD gibi kültürel açıdan farklı kökenlere sahip ülkelerde, tüm duyguların tanınma oranlarını %66 olarak rapor etmiş, korkudan sonra en iyi tanınan duyguların genel olarak üzüntü ve öfke olduğunu, iğrenme duygusunun ise tanınma açısından şans faktörünün biraz üstünde bir performans sergilediğini belirtmişlerdir.

Bu bulgular sonucunda dil ve kültürel farklılıklara rağmen belirli duyguların, vokal ifadenin akustik özellikleri sayesinde tespit edilmesinin mümkün olduğu görülmekte, duyguların fiziksel olarak açığa vurumunda vokal ifade özelliklerinin evrimsel bir yanının da olduğu görüşü anlam kazanmaktadır.

**Müziğin Performans Özelliklerinin Duygularla İlişkisi**

Sanat, duygusal ifadenin bir aracı olarak düşünülür. Müzik ise "biçimin güzelliği ve duygunun ifadesi amacıyla seslerin birleşimiyle ilgilenen güzel sanatlardan biri" olarak tanımlanmıştır (Watson, 1994, s. 8). Tolstoy ise müziği duygunun kısaltması olarak nitelemiştir (Aktaran Hunter ve Schellenberg, 2010, s.129). Müziğin duygusal ifadeyi aktarabilmesinin nedenleri araştırıldığında, vokal ifade ile arasındaki ilişkisel benzerliğe sıklıkla değinilmektedir (Juslin ve Luakka, 2003, s. 774).

Müzik ile insan sesi arasında yakın bir ilişki olduğu düşüncesinin uzun bir geçmişi vardır. Arıcı (2014, s.3), müziğin tarihsel sürecine değindiği yazısında, müziğin çalgılardan önce insan sesi tarafından yapıldığını ve ilk müziğin insan sesi olduğunu belirtmiştir. Müzik psikolojisinin öncülerinden biri olan Helmholtz'e (1885, s.371) göre, sesin istemsiz modülasyonlarını taklit etme ve okumayı daha zengin ve etkileyici hale getirme çabası, muhtemelen atalarımızı müzikal ifadenin ilk araçlarını keşfetmeye yöneltmiş olabilir. Ünlü besteci Richard Wagner, müziğimizin varlığını borçlu olduğu tek kökenin, en eski, en gerçek, en güzel müzik organının insan sesi olduğunu belirtmiştir (aktaran Watson, 1994, s. 2). Stendhal ise hiçbir müzik enstrümanının, insan sesine yaklaşması dışında tatmin edici olmadığı yorumunu yapmıştır (aktaran Watson, 1994, s. 309). Sulzer (aktaran Ç. Tanyeri Ergand, 2017, s.161) müzik üzerine düşüncelerini dile getirdiği kitabında, bestecinin duyguların vokal ifadesini dikkatle incelemesi gerektiğini, müziğin her ne kadar konuşma dilinden farklı olsa da ona öykünmek durumunda olduğunu ifade etmiştir.

Duygusal iletişim dinamikleri yönünden vokal ifade ve müzik arasındaki benzerlikleri savunan evrimsel yaklaşıma göre; müziğin duygusal ifade gücünün temelinde, duygusal davranış, konuşma ve düşüncenin belirleyici fiziksel özelliklerinin taklidi bulunur (Juslin ve Luakka, 2003, s. 771). Buna göre müzik icracılarının, duyguların vokal ifadesinden türetilen sözsüz bir kodu kullanarak temel duyguları dinleyicilere iletebildikleri düşünülür. Evrimsel yaklaşımın temel varsayımları şu şekildedir;

- Temel duyguların iletişimi hem vokal hem de müzikal ifade ile gerçekleşebilir.

- Sesin akustik özellikleri aynı olduğu sürece, kültürel farklılıklar duygu aktarımını etkileyici rol oynamazlar.
- Vokal ve müzikal ifadelerdeki temel duyguları tanıma yeteneği, yaşamın erken dönemlerinde gelişir.
- Temel duyguların iletişimi için hem vokal hem de müzikal ifadede benzer akustik ipuçları örüntüleri kullanılır (Juslin ve Luakka, 2003, s. 775).

Müziğin şiddeti, tınısı, modu, ses perdesi ve sesler arasındaki perde farkı gibi unsurlar, duyguların vokal ifadesi ile benzer örüntüler ortaya çıkarır. Bu örüntüler, bir dizi şeklinde ilerler ve ilerledikçe farklı değişiklikler meydana gelir. Örneğin, şiddetin artışı veya azalışı, ses tonundaki değişimler ve perde farkları, duyguları belirgin bir şekilde ifade etmeye yardımcı olabilir. Mutluluk, ortalama tempo, yüksek ses seviyesi, geniş perde aralıkları, majör mod ve uyumlu melodiler ile ilişkilendirilirken; üzüntü, yavaş tempo, düşük ses seviyesi, dar perde aralıkları, minör mod ve hafif uyumsuzluk ile ilişkilidir. Kaygı, hızlı tempo, orta ses seviyesi, düşük perde, minör mod ve uyumsuz müzikal ipuçları ile bağlantılıdır. Öfke ise hızlı tempo, yüksek ses seviyesi, yüksek perde, minör mod ve uyumsuz müzikal ipuçları ile ilişkilidir. Belirsiz duygular ise majör modda yavaş tempoya sahip müziklerle ortaya çıkabilir (Oatley ve Johnson-Laird, 2014, s.137). Sulzer (aktaran Ç. Tanyeri Ergand, 2017, s.161) ise Sevincin; dolgun seslerle, abartısız bir hızla, yüksek ve alçak, güçlü ve hafif tonların ölçülü kullanımıyla, hüznün; ağır, alçak, göğüsten gelen ve parlak olmayan tonlarla ilişkili olduğunu ve bunun gibi her duygunun dilde kendine has bir niteliği olduğunu ifade etmiştir.

Juslin ve Laukka (2003, s.802) vokal ve müzikal ifade arasındaki ilişkiyi inceledikleri çalışmalarında 5 temel duygu ile ilgili ortak performans özelliklerini Tablo 1'de listendiği biçimde belirtmişlerdir;

**Tablo 1.** Vokal ve müzikal ifadenin ortak performans özellikleri

| Duygu | Performans Özellikleri (Vokal ifade/Müzikal ifade) |
|---|---|
| **Kızgınlık** | Yüksek konuşma hızı/tempo<br>Yüksek ses yoğunluğu/seviyesi<br>Ses yoğunluğu farklılıkları/ses seviyesinde değişkenlikler<br>Fazla yüksek frekans enerjisi<br>Yüksek perde<br>Temel frekansta perde değişiklerinin fazla olması<br>Tiz perde konturları<br>Hızlı ses başlangıçları/Ton atakları<br>Mikroyapısal düzensizlikler |

| | |
|---|---|
| **Korku** | Yüksek konuşma hızı/tempo<br>Düşük ses yoğunluğu/seviyesi (panik haricinde)<br>Ses yoğunluğu farklılıkları/ses seviyesinde değişkenlikler<br>Az yüksek frekans enerjisi<br>Yüksek perde<br>Temel frekansta perde değişiklerinin azlığı<br>Tiz perde konturları<br>Birçok mikroyapısal düzensizlikler |
| **Mutluluk** | Yüksek konuşma hızı/tempo<br>Orta derecede yüksek ses yoğunluğu/seviyesi<br>Orta derecede yüksek frekans enerjisi<br>Yüksek perde<br>Temel frekansta perde değişiklerinin fazla olması<br>Tiz perde konturları<br>Hızlı ses başlangıçları/ton atakları<br>Çok az mikroyapısal düzensizlikler |
| **Üzüntü** | Yavaş konuşma hızı/tempo<br>Düşük ses yoğunluğu/seviyesi<br>Ses yoğunluğu farklılıkları/ses seviyesinde çok az değişkenlik<br>Az yüksek frekans enerjisi<br>Düşük perde<br>Temel frekansta perde değişiklerinin azlığı<br>Pes perde konturları<br>Yavaş ses başlangıçları/ton atakları<br>Mikroyapısal düzensizlikler |
| **Hassasiyet** | Yavaş konuşma hızı/tempo<br>Düşük ses yoğunluğu/seviyesi<br>Ses yoğunluğu farklılıkları/ses seviyesinde çok az değişkenlik<br>Az yüksek frekans enerjisi<br>Düşük perde<br>Temel frekansta perde değişiklerinin azlığı<br>Pes perde konturları<br>Yavaş ses başlangıçları/ton atakları<br>Mikroyapısal düzensizlikler |

Çalışma sonucu gösteriyor ki, müzik ile duygu aktarımı sırasındaki müziğin fiziksel özellikleri vokal ifadenin akustik özellikleri ile benzerlik göstermektedir. Bilindiği üzere vokal ifade tek sesli melodik bir yapıda kendini gösterir. Müziğin duygu durum üzerindeki etki bileşenleri incelendiğinde armoni unsuru da muhakkak göz önüne alınmaktadır. Müziğin armonik özelliklerini vokal ifadeye benzerlik üzerinden tanımlamak doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Müzikte aralık kavramı uyuşumlu ve uyuşumsuz aralık olmak üzere iki grupta ele alınır (Cangal, 2014, s.64). Uyuşumlu aralıklar kullanılarak oluşturulan bir armoni insanda hoş duygular uyandırırken, uyuşumsuz aralıklar kullanılarak oluşturulan bir armoni ise insanda rahatsız edici duygular ortaya çıkarır (Zhang, H., Meng, L. ve Zhang, J., 2022, s.817).

Duyguları sekiz farklı kategoride ele aldığı kategorik çembersel modeli ile bilinen Hevner, majör ve minör tonların duygu durum üzerindeki etkisine ilişkin bir çalışma yürütmüştür. Çalışma sonucunda Majör modun olumlu ve canlı duygularla, minör modun ise olumsuz ve durağan duygularla bağlantısı olduğu görülmüştür (Hevner, 1935, s.110-111).

Müziğin fiziksel özelliklerinden biri de tınıdır. Farklı tınılara sahip çalgı seçimlerinin duygu durumu üzerinde bir etkisi olup olmadığı akademisyenlerin araştırma konusu olmuştur. Bowman ve Yamauchi (2015) araştırmalarında farklı tınılara sahip çalgıların duygu durumu üzerindeki etkisini ölçmek için on farklı çalgıyı (flüt, klarnet, trompet, tuba, piyano, korno, keman, gitar, saksafon ve zil) kullandıkları bir çalışma yürütmüşlerdir. Çalışmada katılımcılar uyaranların kulağa mutlu, üzgün, kızgın, korkulu ve iğrenç gelip gelmediğini derecelendirmiştir. Çalışma, tınıyla ilgili bazı özelliklerin duygunun algılanmasında önemli bir rol oynadığını ve tınının genel duygulardan ziyade spesifik duygular için daha yararlı bir gösterge olabileceğini göstermiştir. Hailstone ve arkadaşlarının (2009) müziği kullanarak ses kimliği ile duygusal bilgi arasındaki ilişkiyi ele aldıkları çalışmalarında da benzer olarak, tınının diğer akustik, bilişsel ve performans faktörlerini kontrol ettikten sonra müzikteki duyguların algılanmasını bağımsız olarak etkilediği sonucuna ulaşılmıştır.

Juslin ve Lindström'ün (2016, s.382) duyguların belirli performans özellikleriyle bağlantılı olduğunu ortaya koydukları çalışmalarında mutluluk, hüzün, kızgınlık, duyarlılık ve korku duygularının bağlantılı olduğu performans özelliklerini şu şekilde tanımlamıştır;

Mutluluk: Majör mod, uyumlu armoni, hızlı tempo, küçük tempo değişimleri, orta-yüksek ses seviyesi, küçük ses seviyesi değişkenliği, yüksek perde, çok perde değişkenliği, geniş ses aralığı, tam 4'lü ve 5'li aralıklar, hızlı ton değişiklikleri, staccato, geniş artikülasyon değişkenliği, pürüzsüz ve akıcı ritim, parlak tını, hızlı ton atakları, küçük zamanlama değişkenliği, uzun ve kısa notalar arasında keskin kontrastlar, mikro-yapısal düzenlilik

Hüzün: Minör mod, yavaş tempo, monoton ses tonu, uyumsuz armoni, düşük ses seviyesi, orta ses seviyesi değişkenliği, düşük perde, dar perde aralığı, alçalan perde, düz veya alçalan tonlama, minör aralıklar, legato, küçük artikülasyon değişkenliği, donuk tını, yavaş ton atakları, büyük zamanlama değişkenliği (örneğin rubato), uzun ve kısa notalar arasındaki yumuşak kontrastlar, duraklamalar, yavaş vibrato, ritardando, mikro yapısal düzensizlik

Kızgınlık: Minör mod, hızlı tempo, küçük tempo değişkenliği, sert tınılar, uyumsuz armoni, yüksek ses seviyesi, küçük ses yüksekliği değişkenliği, yüksek perde, orta perde değişkenliği, majör 7 ve artmış 4'lü aralıklar, ani ritmik değişiklikler, staccato, orta artikülasyon değişkenliği, ani ritmik değişiklikler (örneğin senkoplar), keskin tını, spektral gürültü, hızlı ton atakları/bozulmaları, küçük zamanlama değişkenliği, ton açısından dengesiz notalarda vurgular, uzun ve kısa notalar arasında keskin kontrastlar, ivmelenme, orta-hızlı vibrato, mikro yapısal düzensizlik

Korku: Minör mod, hızlı tempo, büyük tempo değişkenliği, uyumsuz armoni, düşük ses seviyesi, büyük ses seviyesi değişkenliği, ses seviyesinde hızlı değişiklikler, yüksek perde, artan perde, çok geniş perde aralığı, geniş perde kontrastları, staccato, büyük artikülasyon değişkenliği, düzensiz ritimler, yumuşak tını, çok büyük zamanlama değişkenliği, duraklamalar, yumuşak ton atakları, hızlı vibrato, mikro yapısal düzensizlik

Hassasiyet: Majör mod, yavaş tempo, uyumlu armoni, pes perde, oldukça dar perde aralığı, orta-düşük ses seviyesi, küçük ses seviyesi değişkenliği, yavaş ton atakları, uzun ve kısa notalar arasında yumuşak kontrastlar, ton açısından kararlı notalar üzerinde vurgular, yumuşak tınılar, legato, küçük artikülasyon değişkenliği, orta hızda veya hızlı vibrato, mikro yapısal düzenlilik

Duygu durum üzerinde etkisi olan müziğin performans özelliklerini özetleyecek olursak, tempo, ritmik yapı, ses şiddeti, ses yüksekliği, mod, armoni, artikülasyon, tını gibi müziği meydana getiren pek çok özellikten bahsetmek mümkün. Bu özelliklerin duygu durumu üzerinde etkisi olduğunu ileri süren pek çok çalışma olsa da her bir özelliğin hangi ölçüde etkili olduğunu açıklayacak bir formül henüz ortaya konamamıştır. Sonuç olarak, müzisyenler besteleme ve icra süreçlerinde formal ve mantıksal ilişkilerden ziyade kendi deneyimlerine güvenirler. Bach'ın da ifade ettiği gibi, bir müzisyen kendi duygusal etkileşimini sağlamadan başkalarını duygusal olarak etkileyemez; bu nedenle, dinleyicilerde uyandırmak istediği duyguları önce kendisinde hissedebilmelidir (Aktaran Langer, 1957, s.174).

**Müzikal Duyguların Ortaya Çıkış Mekanizması**

Hikayeler gerçek olmayan olaylarla ilgili gerçek duyguları uyandırabilir. Kurgu olduğunu bildiğimiz şeyler hakkında gülebilir veya ağlayabiliriz. Müzik ise daha kafa karıştırıcıdır çünkü hiçbir şeye gönderme yapmasa bile bizi etkileyebilir; müzik duygumuzun nesnesi olmaktan çok nedenidir. Çoğu dinleyici, müziği dinlerken bu duyguları yaşamasalar bile, farklı müzik parçalarının farklı duygular ilettiğini söyleyebilir (Oatley ve Johnson-Laird, 2014, s.137). Müzik, dinleyicilerde derin duygular uyandırabilir. Ancak bu tür deneyimler bir paradoks içeriyor gibi görünmektedir, yani günlük yaşamdaki kaygılarımızdan uzak görünen soyut bir sanat biçimi olan müzik, insanın hayatta kalmasıyla ilgili biyolojik olarak evrimleşmiş tepkiler olan duyguları uyandırabilir. Bu görünüşte birbiriyle bağdaşmayan olgular nasıl birbiriyle ilişkilendirilebilir sorusuna yanıt ararken kilit nokta, seslere anlam yükleyen süreçleri anlamaktır. Eski atalarımızın hayatta kalmalarının seslerdeki kalıpları tespit etme, bunlardan anlam çıkarma ve davranışlarını buna göre ayarlama becerilerine bağlı olduğu iddia edilebilir. Ses ve duyguya ilişkin bu tür bir ekolojik bakış açısı, müziğe verilen duygusal tepkileri geniş bir psikolojik mekanizmalar kümesi açısından açıklamayı amaçlayan yeni birçok düzeyli çerçevenin temelini oluşturmaktadır (Juslin, 2013, s.235).

Son yıllarda müzikal duygulara yönelik ilgi ve araştırmalar artarken, müziğin duyguları nasıl etkilediğine dair tam bir anlayış geliştirilememiştir (Arman, 2015, s.11). Bu konu ile ilgili araştırma alanlarından biri de müziğe karşı verilen fizyolojik tepkiler üzerinedir. Beyindeki limbik ve paralimbik yapılar duygusal sürecin temel yapıları olarak kabul edilir. Müziğin duygular üzerinde etkisi olup olmadığını araştırmak amacıyla gözlem görüntüleme araçları kullanılarak bilimsel çalışmalar yürütülmüş olup, bu çalışmalar sonucunda müziğin beyindeki limbik ve paralimbik sistemleri harekete geçirme etkisi olduğu görülmüştür. (Koelsch, 2010, s.131).

İnsanın dilsel bir tür olduğu kadar müzikal bir tür de olduğu söylenebilir. Hemen hemen her insan müziğin tonunu, tınıyı, ses perdesi aralıklarını, ezgileri, armoniyi ve ritmi ayırt edebilir ve bu ögelerin hepsini, beynin farklı bölgelerini kullanarak birleştirip müziği inşa edebilir (Sach, 2023, s.11). Müziğin duyguları etkilemeyi hangi mekanizmalar ile sağladığını anlamaya yönelik kapsamlı çalışmalarda bu mekanizmalar 6 başlık halinde şu şekilde sunulmuştur (Juslin ve Vastfjall, 2008, s.564-570; Juslin ve Loukka, 2010, s.224-226).

*Beyin Sapı Refleksi*

Müziğin bir veya daha fazla temel akustik özelliğinin beyin sapı tarafından potansiyel olarak önemli veya acil bir olay olarak algılanması nedeniyle bir duygunun tetiklendiği süreci ifade eder. Diğer tüm koşullar eşit olduğunda, ani, yüksek sesli, ahenksiz veya hızlı zamansal kalıplara sahip sesler dinleyicilerde uyarılma veya rahatsızlık hissine neden olur. Beyin sapındaki bu refleksler hızlı ve otomatiktir, hatta doğum öncesinde bile mevcuttur. Yüksek sesli müzikler genellikle kalp atışlarını ve motor tepkileri hızlandırırken, daha yumuşak müzikler genellikle kalp atışlarını yavaşlatır ve motor tepkileri azaltır. Bununla birlikte, beyin sapının bu refleksleri aracılığıyla müziğin rahatlatıcı veya uyarıcı etkilerini açıklamasına rağmen, spesifik duygusal tepkilerin mekanizmaları hala tam olarak net değildir (Juslin ve Vastfjall, 2008, s.564-570; Juslin ve Loukka, 2010, s.224-226).

*Müzikal Beklenti*

Müziğin belirli bir özelliğinin, dinleyicinin müziğin devamı konusundaki beklentilerini ihlal etmesi, geciktirmesi veya onaylaması nedeniyle dinleyicide duygunun tetiklendiği bir süreci ifade eder. Bu yönüyle müzikal beklenti, beyin sapı refleksi ile benzer bir tanımlamaya sahip gibi görünse de beklentilerin ihlali müziğin akustik özelliklerinden öte genel beklenti ve kültürel öğrenmeler ile ilişkilidir. Müzikal beklenti, müzikal yapının farklı bölümleri arasındaki sözdizimsel ilişkileri içeren beklentileri ifade eder. Levitin (2015, s.197), müzikal duyguların açığa çıkışını "Müzik, beklentilerimizin sistematik bir şekilde kırılışı yoluyla bizimle duygusal bir bağ kurar." şeklinde ifade etmiştir. Müzik parçalarının gerilim ve heyecan bölümleri sonrasında tatmin edici bir çözülmeyle sonlanması beklenir. Dinleyicinin beklentisi, bu çözülmenin ne zaman gerçekleşeceğiyle şekillenir ve beklenenin olup olmaması çeşitli duyguları tetikler.

Ancak, dinleyicinin bu değişen duygusal durumlara nasıl tepki verdiğini anlamak ve tanımlamak zor olabilir (Juslin ve Vastfjall, 2008, s.564-570; Juslin ve Loukka, 2010, s.224-226).

*Değerlendirici Koşullandırma*

Dinlenen müziğin, geçmişte yaşanan olumlu veya olumsuz deneyimlerle ilişkilendirildiğini ve bu ilişkinin sonucunda, o deneyim yaşanmasa bile duygusal tepkilerin benzer şekilde tetiklenebileceğini ifade eder. Örneğin bir kişi, gençlik yıllarında ilk aşkını yaşadığı zamanlarda hep aynı şarkıyı dinleyerek romantik anılar biriktirmiş olabilir. Bu şarkı, o kişiye ilk aşkının heyecanını ve duygularını hatırlatabilir. Sonrasında, yıllar geçse de bu şarkıyı duyduğunda hala aynı duygusal etkiyi hissedebilir. Ya da bu kişi, geçmişte yaşadığı zorlu zamanları bir şarkıyla ilişkilendiriyor olsun. Belki de bu şarkı, o kişiye zorlayıcı deneyimini hatırlatıyor ve olumsuz duyguları tetikliyor olabilir. Sonrasında, o şarkıyı başka bir ortamda duyduğunda bile aynı endişe veya üzüntü hissine kapılabilir, çünkü o şarkı travmatik anıları canlandırır. Değerlendirici koşullandırma aynı zamanda duygusal öğrenme, korku koşullandırması, duygusal koşullanma ve tercih koşullaması olarak da anılır, ancak kullanılan terim ne olursa olsun, aynı olguya atıfta bulunuyor gibi görünmektedir (Juslin ve Vastfjall, 2008, s.564-570; Juslin ve Loukka, 2010, s.224-226).

*Epizodik Bellek*

Müziğin dinleyicinin hayatındaki belirli bir olayın anısını uyandırması nedeniyle dinleyicide duyguların tetiklendiği bir süreci ifade eder. Araştırmalar çoğu zaman müziğin anıları uyandırdığını ileri sürmektedir. Anı uyarıldığında, anı ile ilişkilendirilen duygu da uyarılır. Bu tür duygular oldukça yoğun olabilir, bunun nedeni belki de orijinal olaylara verilen fizyolojik tepki kalıplarının deneyimsel içerikle birlikte hafızada saklanmasıdır. Epizodik bellek, değerlendirici koşullandırma ile benzer gibi algılansa da temel olarak farklıdır. Epizodik bellekte kişi bilinçli olarak belirli bir olayı ve bu olayın bağlamını daha ayrıntılı olarak hatırlar. Değerlendirici koşullandırmada ise, kişinin farkında olmadan gerçekleşen bir eşleşmeden bahsedilmektedir (Juslin ve Vastfjall, 2008, s.564-570; Juslin ve Loukka, 2010, s.224-226).

*Duygusal Bulaşma*

Dinleyicinin müziğin duygusal ifadesini algılaması nedeniyle bir müzik parçası tarafından duyguların tetiklendiği ve daha sonra bu ifadeyi kaslardan çevresel geri bildirim veya daha doğrudan bir aktivasyon yoluyla dahili olarak "taklit ettiği" bir süreci ifade eder. Beyindeki ilgili duygusal temsillerin uyarılması aynı duygunun uyarılmasına yol açar. İnsanlar, başkalarının yüz ifadeleri ve ses tonlarıyla duygularını algılar ve sosyal etkileşimde bu duyguları doğal olarak taklit ederler. Müzik de duygusal ses tonuna benzer özelliklere sahip olduğundan, insan sesiyle kurulan duygusal iletişimin bir paraleli olarak, müzik aracılığıyla da duygusal iletişim kurulabilir (Juslin ve Vastfjall, 2008, s.564-570; Juslin ve Loukka, 2010, s.224-226).

*Görsel İmgeleme*

Dinleyicinin müzik dinlerken zihninde görsel imgeler (örneğin güzel bir manzara) yaratması nedeniyle duyguların tetiklendiği bir süreci ifade eder. Görsel imgeler genellikle algısal deneyime benzeyen ancak ilgili duyusal uyaranların yokluğunda ortaya çıkan bir deneyim olarak tanımlanır. Yaşanan duygular görsel imge ile müzik arasındaki yakın etkileşimin sonucudur. Örneğin müzik dinlerken zihinde oluşan karanlık ve rahatsız edici imgeler korku, endişe gibi duyguları tetiklerken, sakin bir gün doğumu huzur ve dinginlik gibi duyguları tetikleyebilir (Juslin ve Vastfjall, 2008, s.564-570; Juslin ve Loukka, 2010, s.224-226).

Müziğin duygu durum üzerindeki etkisi incelenirken müzik dışı etmenler de göz ardı edilmemelidir. Örneğin, dinleyici tarafından iyi bilinen bir eserin bariz teknik eksiklikler içeren bir icrası dinleyiciyi rahatsız edebilir. Ancak burada rahatsızlığın nedeni müziğin kendisi değil sosyal aktör olarak icracının performansa yansıyan eylemleridir (Sloboda, 2005, s.228). Türk tarihinde müzikle tedavi alanında çalışmalar yapan Farabi ve Haşim Bey, müziğin makamsal özelliklerinin yanı sıra dinlenildiği saatin de etkili olduğunu öne sürmüşlerdir (Öztürk; Erseven ve Atik, 2015, s.11-17). Bu fikri destekleyebilecek bir çalışma Canyakan (2017, s.145) tarafından yürütülmüş olup Türkiye'nin çeşitli illerinden 725 yetişkinin katıldığı bir araştırmada, katılımcıların günün farklı saatlerinde dinledikleri müziğe verdikleri duygusal tepkilerde değişiklikler olduğu görülmüştür.

## SONUÇ

Bu çalışma, müziğin insan duyguları üzerindeki etkisini bilişsel müzikoloji perspektifiyle inceleyerek, müzikal ögelerin duygusal algıyı nasıl şekillendirdiğini ortaya koymuştur. Araştırma, müziğin yalnızca bir duygu yansıtıcısı değil, aynı zamanda bir duygu kaynağı olabileceğini savunmuş ve bu süreçte rol oynayan altı temel psikolojik mekanizmayı (beyin sapı refleksi, müzikal beklenti, değerlendirici koşullandırma, epizodik bellek, duygusal bulaşma ve görsel imgeleme) detaylandırmıştır. Müzik ile vokal ifade arasındaki yapısal benzerlikler, duygusal iletişimde müziğin evrensel bir dil olarak işlev görebileceğini desteklemiştir. Ayrıca, müziğin performans özellikleri (tempo, mod, tını, armoni vb.) ile duygusal tepkiler arasındaki ilişki, kültürel ve evrimsel faktörlerin birleşiminden etkilendiği için çok boyutlu bir yaklaşım gerektirdiği vurgulanmıştır.

## KAYNAKÇA


Arıcı, İ. (2014). *Güncel ve popüler müzik/ders notları*. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı. Erişim adresi: https://www.academia.edu/14374120

Arman, A. (2015). Klasik Türk müziğinde sıklıkla kullanılan bazı makamların duygusal etkileri (Yüksek lisans tezi). Yöktez veri tabanından erişildi (427327)

Beier, E. G. ve Zautra, A. J. (1972). Identification of vocal communication of emotions across cultures. *Journal of Consulting and Clinical Psychology, 39*, 166. doi: 10.1037/h0033170

Bowman, C. ve Yamauchi, T. (2015). Perceiving categorical emotion in sound: The role of timbre. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain, 26*(1), 1-10. doi: 10.1037/pmu0000105

Cangal, N. (2014). *Armoni* (7.bs). Ankara: Arkadaş Yayınevi. ISBN: 978-975-509-180-8

Canyakan, S. (2020). Müziğe verilen duygusal tepkide zaman değişkenleri ve kronobiyolojik etkenler (Doktora tezi). Yöktez veri tabanından erişildi (469775)

Ekman, P. (2003). *Emotions revealed - recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life*. USA:Times Books. ISBN:0-8050-7275-6

Hailstone, J. C., Omar, R., Henley, S. M., Frost, C., Kenward, M. G. ve Warren, J. D. (2009). It's not what you play, it's how you play it: Timbre affects perception of emotion in music. *Quarterly journal of experimental psychology, 62*(11), 2141-2155. doi: 10.1080/17470210902765957

Helmholtz, H.L.F. (1885). *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music* (A.J. Ellis, Çev.). London: Longmans Green and Co. Erişim adresi: https://books.google.com.tr/books/about/On_the_Sensations_of_Tone_as_a_Physiolog.html?id=GwE6AAAAIAAJ&redir_esc=y

Hevner, K. (1935). The affective character of the major and minor modes in music. *The American Journal of Psychology, 47*(1), 103-118. doi: 10.2307/1416710

Hunter, P. G. ve Schellenberg, E. G. (2010). *Music and emotion*. M.N. Jones, R.R. Fay, A.N. Popper (Ed.),Music perception (s.129-164) içinde. New York: Springer Science+ Business Media. ISBN: 978-1-4419-6114-3

Juslin, P. N. (2013). From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions, *Physics of Life Reviews*, *10*, 235- 266. doi: 10.1016/j.plrev.2013.05.008

Juslin, P. N. ve Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?. Psychological bulletin, *129*(5), 770-814. doi: 10.1037/0033-2909.129.5.770

Juslin, P. N. ve Laukka, P. (2010). Expression, perception, and induction of musical emotions: A review and a questionnaire study of everyday listening. *Journal of new music research, 33*(3), 217-238. doi:10.1080/0929821042000317813

Juslin, P. N. ve Lindström, E. (2016). *Emotion in music performance*. S. Hallam, I. Cross ve M. Thaut (Ed.), The Oxford handbook of music psychology (2.ed.). Oxford: Oxford University Press. ISBN: 978-0-19-929845-7

Juslin, P. N. ve Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and brain sciences, 31*(5), 559-575. doi: 10.1017/S0140525X08005293

Koelsch, S. (2010). Towards a neural basis of music-evoked emotions. *Trends Cogn. Sci*, *14*, 131–137. doi:10.1016/j.tics.2010.01.002

Langer, S. K. (1957). *Philosophy in a new key*. New York: New American Library. Erişim adresi: https://archive.org/details/pdfy-rhrw7VPajPHIhLwH/mode/2up

Laske, O.E. (1988). Introduction to cognitive musicology. *Computer Music Journal*, *12*(1), 43-57. doi:10.2307/3679836

Levitin, D.J. (2015). *Müziğin etkisindeki beyin: bir saplantının bilimsel incelemesi*. ( A.S. Çulhaoğlu çev.) İstanbul: Pegasus Yayınları. ISBN:978-605-343-680-5

Mesquita, B. ve Frijda, N.H. (1992). Cultural variations in emotions: a review. *Psychological Bulletin, 112*(2),179-204. doi: 10.1037/0033-2909.112.2.179

Oatley, K. ve Johnson-Laird, P. N. (2014). Cognitive approaches to emotions. *Trends in cognitive sciences, 18*(3), 134-140. doi: 10.1016/j.tics.2013.12.004

Öztürk, L., Erseven, H. ve Atik, M.F. (2015). *Makamdan şifaya müzikle tedavide türk müziğinin kullanımı* (2.bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. ISBN: 978-9944-88-656-8

Robbins, S. P., Judge T. A., Millett, B. ve Boyle, M. (2017). *Organizational behavior*. Australia: Pearson Education. ISBN: 0133507645

Sach, O. (2023). *Müzikofili müzik ve beyin öyküleri* (7.bs.). (B. Kovulmaz çev. ) Yapı Kredi Yayınları. ISBN:978-975-08-2940-6

Scherer, K. R., Banse, R. ve Wallbott, H. G. (2001). Emotion inferences from vocal expression correlate across languages and cultures. *Journal of Cross-cultural psychology, 32*(1), 76-92. doi: 10.1177/0022022101032001009

Sloboda, J. A. (2005). *Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function*. New York: Oxford University Press. ISBN: 0-19-853013-7

Spencer, H. (1857). The origin and function of music. *Fraser's Magazine, 56*, 396–408. Erişim adresi: https://www.academia.edu/96048683

Sulzer, J.G. (2017). *Müzikte ifade* (Ç.T. Ergand, Çev.). N. İpşiroğlu (Ed.), Resimde müziğin etkisi (s.161-262) içinde. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. ISBN: 978-605-9452-07-6

Watson, D. (1994). *The wordsworth dictionary of musical quotations*. Edinburg: The Wordsworth Referance. ISBN: 1-85326-327-3

Zhang, H., Meng, L. ve Zhang, J. (2022). Why musical emotion can be induced by harmony? The effect and cognitive mechanism of musical consonance. *Advances in Psychological Science, 30*(4), 817-833. doi: 10.3724/SP.J.1042.2022.00817

# Video Oyunlarında Sprite Tabanlı Animasyonlar: Karakter İfadesi ve Duygusal İletişimin Görsel Anlatımı

**Dr. Bayram Armutcı**

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Söğüt Meslek Yüksekokulu Basım ve Yayım Teknolojileri Programı

**ORCID:** 0000-0001-8112-3560 **E-Posta:** bayram.armutci@bilecik.edu.tr

## Özet

Sprite tabanlı animasyonlar, video oyunlarında karakterlerin görsel olarak ifade edilmesinde ve oyuncuyla duygusal bağ kurulmasında temel bir rol üstlenmektedir. Özellikle 2D oyunlarda sınırlı piksel sayısıyla ifade yaratma süreci hem teknik hem de sanatsal açıdan özel bir uzmanlık gerektirir. Bu çalışma, sprite animasyonlarının karakter duygularını, jest ve mimiklerini nasıl yansıttığını; oyuncu ile karakter arasında nasıl bir empati köprüsü kurduğunu analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Tarihsel gelişimden başlayarak günümüz bağımsız oyunlarında artan nostaljik tercihlere kadar sprite kullanımı çok katmanlı biçimde ele alınmaktadır. Çalışma kapsamında çeşitli oyunlardan örnekler üzerinden mimik, jest, beden dili gibi ifade biçimleri incelenmiş; sınırlı kare ve piksel verisiyle inşa edilen duygu aktarımı teknikleri analiz edilmiştir.

Ayrıca bu görsel anlatım biçiminin oyuncu deneyimine etkisi örnek oyunlardan üzerinden incelenerek, farklı ifade tekniklerinin etkileşim gücü değerlendirilmektedir. Elde edilen bulgular doğrultusunda sprite animasyonlarında duygu aktarımını güçlendiren tasarım yöntemleri incelenmiştir.

Bu yönüyle araştırma, görsel iletişim, dijital sanat ve oyun tasarımı disiplinleri arasında köprü kurarken, sprite temelli ifadenin hâlâ güncel ve etkili bir anlatım aracı olduğunu ortaya koymaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Video Oyunları, Grafik, Animasyon, Karakter Tasarımı, Tasarım

# Sprite-based Animations in Video Games: Visual Representation of Character Expression and Emotional Communication

**Dr. Bayram Armutcı**

Bilecik Şeyh Edebali University Söğüt Vocational School Printing and Publishing Technologies Program

**ORCID:** 0000-0001-8112-3560 **E-Posta:** bayram.armutci@bilecik.edu.tr

## Abstract

Sprite-based animations play a fundamental role in visually representing characters and establishing an emotional connection with players in video games. This process, especially in 2D games, requires specialized expertise both technically and artistically, as it involves creating expression with a limited number of pixels. This study aims to analyze how sprite animations convey character emotions, gestures, and facial expressions, and how they foster an empathetic connection between the player and the character.

The study examines the use of sprites from a historical perspective, tracing their evolution up to their contemporary use in indie games, where nostalgic preferences are increasingly prevalent. Through examples from various games, the study explores forms of expression such as facial expressions, gestures, and body language, and analyzes the techniques used to convey emotions within the constraints of limited frames and pixel data.

Additionally, the impact of this visual language on player experience is evaluated by looking at examples from games, assessing the interactive power of different expressive techniques. Based on the findings, design methods that enhance emotional conveyance in sprite animation are discussed.

In this regard, the research bridges the fields of visual communication, digital art, and game design, demonstrating that sprite-based expression remains a relevant and effective narrative tool.

## Keywords

Video Games, Graphics, Animation, Character Design, Design

## 1. Giriş:

Video oyunları, yalnızca etkileşimli eğlence araçları olmanın ötesine geçerek, kullanıcılarıyla duygusal bir bağ kurabilen anlatısal yapılara dönüşmüştür. Bu anlatısal yapıların en kritik bileşenlerinden biri de karakterlerin duygularını etkili bir şekilde yansıtabilmesidir. Geçmişte özellikle iki boyutlu (2D) oyunlarda kullanılan sprite tabanlı grafik sistemleri, sınırlı teknik imkanlar dahilinde oyun karakterlerinin ve diğer oyun bileşenlerinin hareketlendirilmesi yönünden yaratıcı ve etkileyici çözümler sunmuştur. Bu bağlamda, sprite tabanlı animasyon türünün oyun karakterlerinin davranış ve hareketlerinin oluşturulmasındaki rolü, oyuncu ile oyun karakteri arasında duygusal bir empati kurma potansiyeli açısından değerlendirilmesi gereken bir yöntem olduğu düşünülmektedir.

Sprite animasyonları, 1970'li yılların sonlarında arcade oyunların yükselişiyle birlikte ortaya çıkmış, ilk olarak Space Invaders (Taito, 1978) gibi oyunlarda kullanılmıştır. Bu dönemde sprite, arka plandan bağımsız olarak hareket eden bitmap grafiklerin kullanımı, karakter hareketlerini görselleştirmek için devrim niteliğinde bir yöntem olarak ortaya çıkmştır. Takip eden yıllarda ise Pac-Man (Namco, 1980) gibi oyunlar aracılığıyla karakterlerin yalnızca hareket değil, aynı zamanda ruh hali ve davranışlarını (ağız açma kapama, süper güç aldığında renginin değişimi) oyunculara aktarmaya başlamıştır. Özellikle Donkey Kong (Nintendo, 1981) oyununda Jumpman (ilerleyen oyunlarda Mario) karakterinin yürüme, zıplama ve düşme gibi eylemler aracılığıyla tanımlanması (Görsel 1), sprite tabanlı animasyonların ifade gücünü gözler önüne sermiştir.




**Görsel 1 :** Donkey Kong Oyunundan Jumpman ve Donkey Kong Karakterlerinin Animasyon Karelerini İçeren Sprite Çarşafı.(1981)

Ev konsollarının ortaya çıkmasıyla sprite animasyon, donanımın desteklediği özel grafik kanalları sayesinde Atari 2600 ve Commodore 64 gibi platformlarda yaygınlık kazanmıştır. Bu sistemlerde her bir sprite, ekranın diğer öğelerinden bağımsız olarak hareket edebilmekte, bu da karakter animasyonlarında esneklik ve akıcılık sağlamaktaydı. Dolayısıyla teknik sınırlılıklara rağmen karakterlerin beden dili ve duygusal tepkileriyle oyuncu arasında görsel bir iletişim kurulabilmektedir. Bu yönüyle sprite animasyonlar, erken dönem oyun karakterleri ve oyun bileşenlerinin duygusal durumlarını aktaran sessiz bir ifade aracı olarak görev üstlenmiştir.

Bu çalışma, sprite tabanlı animasyonlar aracılığıyla oyun karakterlerinin nasıl duygusal derinlik kazanabildiğini ve bu durumun oyun deneyimi üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Günümüzde yüksek çözünürlüklü üç boyutlu (3D) modellerin yaygınlık kazanmasına rağmen, sprite temelli ifade tekniklerinin, bağımsız geliştiriciler ve retro estetik arayışında olan oyun yapımcıları tarafından yeniden değerlendirilmesi, bu yöntemin zamansız etkisini ve anlatı gücünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sprite animasyon, yalnızca teknik bir çözüm değil; aynı zamanda karakterin içsel dünyasının görsel bir temsili ve oyuncuyla kurulan duygusal ilişkinin taşıyıcısı olarak ele alınmaktadır.

### 1.1. Amaç

Bu araştırmanın amacı, sprite animasyonlar aracılığıyla video oyunlarında duygu aktarımının nasıl gerçekleştirildiğini örnekler üzerinden analiz etmektir. Bu bağlamda, sprite animasyon tekniğinin kullanıldığı ve farklı anlatı yapılarına sahip iki boyutlu platform/aksiyon oyunları seçilerek, bu oyunlarda yer alan karakter animasyonlarının duygusal ifade üzerindeki etkileri incelenmiştir. Çalışmada nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş; betimsel analiz ve oyun içi gözlem teknikleri kullanılmıştır.

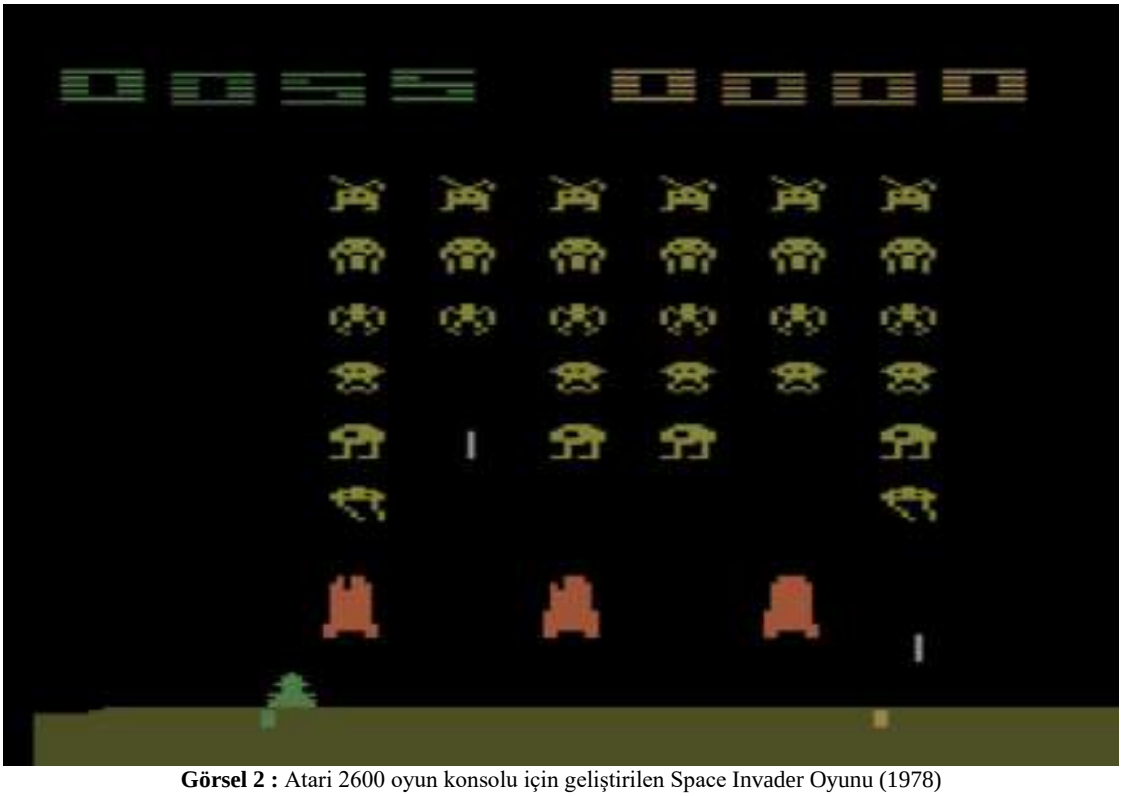
Betimsel analiz yöntemi, seçilen oyunlardaki karakter animasyonlarını yapılandırılmış bir biçimde incelemek ve bu animasyonların ifade biçimlerini açığa çıkarmak amacıyla tercih edilmiştir. Oyun içi gözlem yöntemi ise, oyuncu deneyimi esnasında karakter animasyonlarının duygusal anlatıya katkısını doğrudan gözlemleyebilmek için kullanılmıştır. Analiz sürecinde karakterlerin yüz ifadeleri, beden hareketleri, eylemlere verdikleri tepkiler, animasyon sürekliliği ve animasyon-oyun mekaniği ilişkisi gibi unsurlar değerlendirilmiştir.

Araştırma kapsamında Celeste, Narita Boy, Undertale ve Hyper Light Drifter oyunları örneklem olarak belirlenmiştir. Bu oyunlar, sprite tabanlı animasyon tekniğini farklı estetik yaklaşımlar ve anlatı tarzlarıyla birleştiren yapımlardır. Seçim kriteri olarak, oyunların karakter merkezli anlatıya sahip olmaları, sprite animasyonu temelinde inşa edilmiş görsel yapılar içermeleri ve duygusal yoğunluk taşıyan sahneler barındırmaları esas alınmıştır. Ayrıca bu oyunların farklı dönemlerde ve bağımsız geliştiriciler tarafından üretilmiş olması, sprite animasyonun evrimsel süreci açısından karşılaştırmalı analiz imkanı sunmuştur.

## 2. Sprite'ın Evrimi ve Oyun Tasarımındaki Rolü

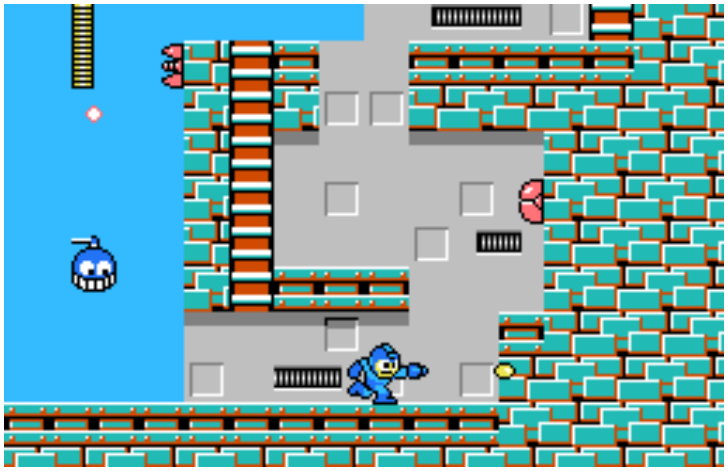
Sprite teknolojisi, video oyunlarının erken dönemlerinden bu yana karakter ve nesne temsili açısından temel bir görsel yapı taşı olarak kullanılmıştır. Özellikle 1970'lerin sonları ve 1980'lerin başlarında, Atari 2600 ve Commodore 64 gibi sistemlerde sprite'lar, hareketli grafiklerin işlenmesini mümkün kılan yenilikçi bir

yöntem olarak öne çıkmıştır. Atari Video Computer System (VCS), kartuş tabanlı ilk başarılı video oyun konsolu olmuştur. 1982 yılında Atari 5200'ün tanıtılmasıyla birlikte sistemin adı "Atari 2600" olarak değiştirilmiş, bu yeni ad sistemin orijinal ürün numarasından türetilmiştir (Montfort & Bogost, 2009, s. 6). Bu sistemlerde sprite animasyonlar genellikle donanımsal olarak desteklenmiş grafik bileşenleri olup, arka plan grafiğinden bağımsız olarak ekranda hareket ettirilebiliyordu. Bu teknik, o dönemin işlem gücü sınırlı donanımları için önemli bir çözüm sunmaktaydı. (Görsel 2)



**Görsel 2 :** Atari 2600 oyun konsolu için geliştirilen Space Invader Oyunu (1978)

1980'li yıllarda Nintendo Entertainment System (NES) ve Sega Master System gibi konsollarla birlikte sprite kullanımı daha sofistike bir hale gelmiştir. NES donanımı, ekran üzerinde aynı anda en fazla 64 sprite gösterebilmesine karşın, her tarama satırında yalnızca 8 sprite görüntüleyebilir. Aynı yatay çizgide 8'den fazla sprite bulunduğunda, geri kalanlar işlenmez ve bu da özellikle aksiyon yoğunluğu yüksek sahnelerde karakter veya nesne kaybolmalarına, yani "flickering" (titreme) etkisine yol açar (Copetti, 2025). Geliştiriciler, sınırlı renk paletleri, düşük çözünürlük ve kare başına düşük sprite sayısı gibi kısıtlamalar altında bile karakter mimiklerini, jestlerini ve duygusal durumlarını yansıtacak yaratıcı animasyon çözümleri üretmiştir. Bu dönemde "Mega Man" (Capcom) ve "The Legend of Zelda" (Nintendo) gibi oyunlar, karakter tasarımı ile sınırlı teknik kapasite arasında kurdukları denge sayesinde oyuncularla güçlü bir bağ kurmayı başarmıştır (Görsel 3).



**Görsel 3 :** Nintendo Entertainment Sistem için Geliştirilen Megaman Oyun içi görüntüsü (1987).

Sprite animasyonlarının bir diğer dönüm noktası, 1990'lı yılların ortalarında arcade ve konsol platformlarında 16-bit grafiklerin yaygınlaşmasıyla yaşanmıştır. Bu grafiksel gelişim, oyun deneyimini genel olarak zenginleştiren gelişmiş müzikler, ek diyaloglar ve gerçekçi seslendirmelerle desteklenmiştir. Bu dönemde, iki ikonik oyun konsolu öne çıkmıştır: Nintendo, Super Nintendo Entertainment System (SNES) adlı konsolunu piyasaya sürerken; Sega, Mega Drive'ı tanıtmıştır (Páez, 2022, s. 21). Super Nintendo Entertainment System (SNES) ve Sega Genesis gibi platformlarda, daha zengin animasyon kareleri ve daha detaylı sprite'lar mümkün hâle gelmiştir. Bu dönemde "Chrono Trigger" (Square) ve "Street Fighter II" (Capcom) gibi oyunlar, (Görsel 4) sprite animasyonun sadece teknik değil, aynı zamanda anlatımsal bir araç olduğunu da ortaya koymuştur.




**Görsel 4 :** Street Fighter II oyunu Karakterlerin Dövüş Sahnesi (1991).

Günümüzde ise sprite animasyon, yalnızca nostaljik bir estetik tercihi değil, aynı zamanda anlatı gücü yüksek bir görsel ifade biçimi olarak yeniden değer kazanmaktadır. bağımsız oyun geliştiriciler tarafından tercih edilen bu teknik, düşük çözünürlükte dahi karakterlerin duygusal katmanlarını başarılı biçimde yansıtabilmektedir. “Celeste” (Matt Makes Games), “Undertale” (Toby Fox) ve “Hyper Light Drifter” (Heart Machine) gibi oyunlar, bu anlatı potansiyelinin günümüzdeki etkileyici örnekleri arasındadır. Indie video oyunları, yeterli finansal desteği olmayan, küçük gruplar ya da küçük ölçekli şirketler tarafından geliştirilir ve ekonomik hedeflerden ziyade yaratıcı amaçlara odaklanırlar. Bu tür stüdyoların en büyük avantajı, yaratıcı süreçlerinde herhangi bir kısıtlamaya tabi olmamaları ve büyük şirketlerde olduğu gibi yöneticilerden onay alma zorunluluklarının bulunmamasıdır. Ayrıca, küçük gruplarda bireysel katılım, yenilikçiliği, yaratıcılığı ve geliştirme sürecinde sanatsal denemeleri teşvik eder (Aleksić & Simeunović, 2024, s. 237). Özellikle bu yapımlar, sınırlı piksel alanı içinde dahi dramatik vurgu yaratabilen animasyon kareleri ile oyuncular üzerinde güçlü bir duygusal etki oluşturmayı başarmıştır.

## 3. Sprite Animasyonda Görsel İfade Yöntemleri

Sprite animasyonları, erken dönem video oyunlarında teknik sınırlamaların belirgin olduğu bir dönemde, duygusal aktarımda önemli bir rol oynamıştır. Grafik işlemcilerin henüz gelişmemiş olması, piksel yoğunluğunun sınırlı olması ve animasyon kare sayılarının kısıtlı olması gibi faktörler, geliştiricilerin yaratıcılıklarını konuşturmasını sağlamış ve sprite animasyonlar hem duygusal anlamda hem de anlatı açısından güçlü bir görsel ifade biçimi haline gelmiştir. Sprite animasyonlarının görsel ifade gücü, karakterin içsel dünyasına dair sinyalleri doğrudan oyuncuya iletmeye olanak tanımaktadır. Bu bağlamda, sprite animasyonlarında kullanılan başlıca görsel ifade yöntemleri, pozlama, renk kullanımı, jest ve mimikler, hareketin ritmi ve çevresel uyum gibi stratejilerle daha zengin ve duygusal bir anlatı sağlanır.

### 3.1 Siluet ve Pozlama Üzerinden Anlatım

Görsel anlatımın temel unsurlarından biri olan siluet, sprite animasyonlarında duygusal ifadeyi belirleyen kritik bir yöntemdir. Karakterin duruşu, eylemlerine dair izlenim yaratır ve izleyiciye karakterin ruh hâli hakkında ipuçları verir. Siluet kullanımı, karakterin fiziksel formunu minimal bir şekilde sunarak, oyundaki temel duygusal tonları vurgular. Karakter tasarlarken sanatçılar, karakterin temel tasarımının izleyici tarafından “anlaşılıp anlaşılmadığını” test etmek için genellikle siluet kullanırlar. Bir siluet aracılığıyla, ayrıntılar olmadan da ayırt edilebilir ve tanınabilir bir tasarımı görebilir, figürün genel formuyla ne anlatmak istediğini anlayabiliriz (Walt Disney Family Museum, n.d.). Burada, "siluetin okunabilirliği" kavramı oldukça önemlidir. Bir karakterin duygusal durumunu yansıtabilmesi için sadece siluetinin değil, aynı zamanda karakterin pozisyonunun da açık ve anlaşılır olması gerekmektedir. Bu teknik, özellikle sınırlı çözünürlüklü sprite’larda, karakterin duygusal ifadesinin net bir şekilde iletilmesi açısından büyük bir avantaj sağlar.

"Celeste" oyununda Madeline'in korku, endişe ve rahatlama gibi çeşitli duygusal durumları, çoğu zaman siluet üzerinden belirginleşir. Örneğin, Madeline'in titreyen vücut pozisyonu, karakterin içsel çatışmalarını yansıtarak oyuncuya bu duygusal durumu hızlıca aktarır. Bu tür minimalist görsel unsurlar, özellikle duygusal bir yük taşır ve oyuncunun karakterle empati kurmasını sağlar (Görsel 5).



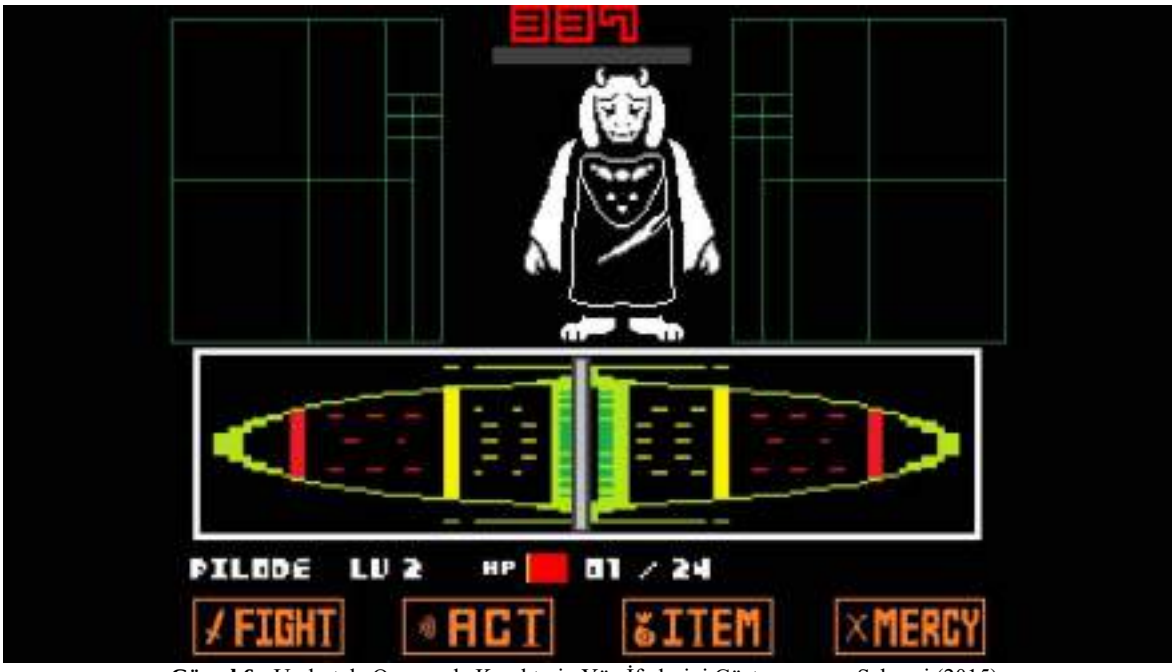

**Görsel 5 :** Celeste Oyunundan Madeline Karakterinin İçsel Çatışması (2018).

### 3.2 Jest ve Mimikle İfade

Sprite animasyonlarında jest ve mimik kullanımı, sınırlı alan içinde karakterlerin duygusal ifadesini aktarmanın en etkili yollarından biridir. Oyunlarda yüz ifadeleri, sahnenin ve karakterin ruh halini yansıtarak oyuncuların oyun dünyasına daha derin bir şekilde daldıklarını hissetmelerini sağlar. Yüz animasyonu, gerçek bir yaşam karakterinin illüzyonunu yaratmanın en zor aşamalarından biri olarak kabul edilebilir. İnsanlar, insan yüzüne son derece aşina olduklarından ve yaşamları boyunca mikro ifadeleri sürekli olarak gözlemlemiş olduklarından, temel yüz ifadelerinin gerçekçi bir şekilde görünmesi büyük önem taşır (Wallin, 2014. s. 28). Yüz ifadeleri genellikle çok küçük detaylarla yapılır ve animasyonlar, piksel sınırlamaları nedeniyle aşırı abartılı olabilir. Bu sadeleştirilmiş yüz ifadeleri, doğrudan duygusal mesajlar iletebilir. Burada önemli olan, animatörlerin yüz ifadeleri ve vücut dili arasında doğru bir ilişki kurarak, karakterin hissettiği duyguyu oyuncuya doğru bir şekilde aktarmasıdır.

"Undertale" gibi oyunlarda, karakterlerin yüz ifadeleri neredeyse tamamen tek bir piksel değişikliği ile belirginleşir. Örneğin, karakterlerin sadece göz şekillerindeki minik değişiklikler, şaşkınlık, öfke ya da sevgi

gibi çeşitli duyguları anlatmak için yeterlidir. Bu minimalizm, sprite animasyonlarının güçlü anlatım becerilerinden biridir. Zira oyuncu, çok küçük bir değişikliği bile fark ederek, karakterin duygusal durumunu anında anlayabilir (Görsel 6).




**Görsel 6 :** Undertale Oyununda Karakterin Yüz İfadesini Gösteren oyun Sahnesi (2015).

### 3.3 Hareketin Ritmi ve Animasyon Yoğunluğu

Hareketin ritmi, sprite animasyonlarında duygusal ifadenin önemli bir unsuru olup, karakterin eylemleriyle ilgili bir duygu yoğunluğu yaratabilir. Piksel animasyonlarının sınırlı kare sayıları, çoğu zaman animasyon sürecini daha da vurgulu hâle getirir. Karakterler bir eylemi çok yavaş gerçekleştirirse, bu durum dramatik olarak gerilimi artırır. Eğer hızlı yaparlarsa, sahneye enerji katar ve karakterleri belirli bir şekilde betimlemenize olanak tanır. Zamanlamaları tutarsızsa, bu durum onların sakarlığının güçlü bir göstergesi olabilir; eğer kararlı ve aceleci bir şekilde hareket ediyorlarsa, izleyici bu karakterin dünyayı kurtarmak üzere olduğuna kolaylıkla inanabilir (RocketBrush Studio, 2025). Bu ritmik hareketler hem oyuncunun dikkati üzerinde yoğunlaşırken hem de karakterin duygusal evrimini izlemeyi sağlar. Yavaş ve duraksamalı hareketler, üzgün ya da melankolik bir karakterin içsel dünyasını anlatırken; hızlı ve keskin geçişler, öfke ya da heyecan gibi duyguların ifadesi olabilir.

“Hyper Light Drifter” oyununda, karakterin çevresel etkileşimleri ve saldırı animasyonları arasındaki ritmik farklar, hem mekanik hem de duygusal anlamda bir kontrast oluşturur. Bu animasyonlar, karakterin yalnızlık içinde kaybolmuş hissiyatını, karakterin çevresiyle etkileşime girmesi ile dengeler (Görsel 7). Animasyonun tempo değişiklikleri, karakterin dünyadaki yalnızlık ve kaos içindeki durumunu hissettirir. Ayrıca, animasyonların yoğunluğu ve hızları, oyun atmosferini daha derinlemesine hissettirir.



**Görsel 7 :** Hyper Light Drifter Oyunundan Bir Sahne (2016).

### 3.4 Renk Kullanımı ve Kontrast Yoluyla Duygusal Vurgu

Renk, sprite animasyonlarında duygusal ifade için güçlü bir araçtır. Pixel tabanlı animasyonlarda, renkler yalnızca estetik değil, aynı zamanda karakterin ruh hâlini anlatmak için bir kod görevi görür. Bu teknik kapsamında, "mutlu", "üzgün" veya "kızgın" olarak etiketlenmiş çeşitli renk şemaları seçilmiştir. Mutlu renk şemaları genellikle parlak renkler içerirken, kızgın şemalarda zıt renkler arasında sert kontrastlar yer alır; üzgün renk şemaları ise karakteristik olarak koyu ve doygunluğu azaltılmış (soluk) renklerden oluşur (Kennedy, 2014, s. 15). Koyu tonlar, melankoli, yalnızlık ve korkuyu simgelerken, parlak renkler genellikle neşe, umut veya mutluluğun ifadesidir. Renk psikolojisi burada önemli bir rol oynamaktadır. Renkler, bir karakterin duygusal hâlini somutlaştırarak oyuncuya karakterin içsel dünyasına dair doğrudan bilgi verir.

"Narita Boy" gibi oyunlarda, arka planın ve karakterin renk tonları arasındaki kontrast, oyuncuya karakterin içsel yolculuğunu aktarmada kritik bir unsur oluşturur. Gri tonlarla bezenmiş bir arka planın içindeki neon renklerle tasarlanmış karakter, yalnızlık ve teknolojiyle boğulmuş bir dünyada, karakterin yalnızlık duygusunu vurgular (Görsel 8). Renklerin bu kadar güçlü bir anlatı aracı haline gelmesi, sprite animasyonlarının görsel ifade potansiyelini gözler önüne serer.



**Görsel 8 :** Narita Boy Oyun İçi Görüntüsü (2021).

**4. Bağımsız Oyunlar ve Retro Estetik**

Son yıllarda, bağımsız oyun geliştiricileri, sprite animasyonlarını modern oyun tasarımında güçlü bir anlatım aracı olarak kullanmaya devam etmektedir. Erken dönem video oyunlarının sınırlı teknolojileriyle şekillenen sprite animasyonları, bugünkü bağımsız oyunlarda nostaljik bir estetikten çok daha fazlasını ifade etmektedir. Bu oyunlar hem görsel hem de duygusal açıdan güçlü anlatılar kurmak için sprite animasyonlarından faydalanarak oyuncuya daha derin bir deneyim sunmaktadır.

Bağımsız oyun geliştiricileri, oyun dünyasında büyük bütçeli yapımların dışında kalan, ancak yaratıcılık ve özgünlük açısından oldukça güçlü eserler ortaya koymaktadır. Sprite animasyonları, bu oyunlarda sadece görsel bir öge olmaktan çıkarak, karakterlerin duygusal durumlarını hikaye akışını ve dünyalarındaki atmosferi ifade etmek için önemli bir araç hâline gelmiştir. Geliştiriciler, sınırlı çözünürlük ve kare hızları gibi eski teknoloji kısıtlamalarını, sanatsal yaratımda kendilerine özgürlük sağlayan bir fırsata dönüştürmüşlerdir.

Bağımsız oyunlar, genellikle daha küçük ekiplerle ve sınırlı bütçelerle yapıldığından, sprite animasyonları bu tür oyunlarda stilistik bir tercih olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok bağımsız oyun, retro tarzda grafiklere sahip olsa da bu tasarımlar günümüz oyunlarına taze bir bakış açısı getirir. Oyun dünyasında retro estetiğin yanı sıra, sprite animasyonları, anlam yüklü karakter hareketleri ve renk paletleriyle duygusal katmanlar eklemektedir. Bağımsız oyunlarda sprite animasyonlar, estetik ve teknik açıdan sadece geçmişin nostaljik yansıması olarak kalmamış, aynı zamanda oyunların duygusal ve anlatısal boyutlarına önemli katkılarda bulunan bir yöntem haline gelmiştir.

### 5. Yetersiz Sprite Animasyonların Duygusal İfade Üzerindeki Etkisi

Sprite tabanlı animasyonların güçlü duygusal anlatımlar oluşturabildiği örneklerin yanında, teknik olarak yeterli ancak ifade açısından yetersiz tasarımlar da mevcuttur. Bu bölümde, duygusal aktarım gücü düşük olan bazı güncel oyunlar üzerinden yetersiz sprite animasyonlarının oyuncu deneyimine etkisi incelenmektedir. Oyuncular, bu karakterlerle bağ kurmak yerine sadece fonksiyonel özelliklerine odaklanmaktadır. Jest, mimik ya da duygu taşıyan hareketlerin olmayışı, karakterleri görsel olarak "boş" hissettirmektedir.

Örnek oyun olarak Kingdom Two Crowns, stilize görselliğiyle estetik açıdan tatmin edici olsa da karakterlerin sabit mimikleri ve yavaş, tekrarlayan animasyonları, dramatik anlarda dahi duygusal etki yaratmamaktadır. Oyuncu, görsel atmosferin içinde bulunsa da karakterlere yönelik duygusal bir ilişki geliştirmekte zorlanır (Görsel 9).



**Görsel 9 :** Kingdom Two Crown Oyun Sahnesi (2018).

Mobil ve PC platformlarında yer alan Dungeon Village 2 (Kairosoft) oyunu da sprite karakterlerin yalnızca pozisyon değişiklikleriyle var olduğu, jest veya mimik içermeyen bir animasyon stiline sahiptir. Bu da oyuncuların karakterleri yalnızca "oyun içi kaynaklar" olarak görmesine yol açar; duygusal anlatım minimum seviyededir (Görsel 10).




**Görsel 10 :** Dungeon Village 2 Aksiyon Sahnesi (2023).

Bu örnekler, sprite tabanlı animasyonlarda sadece teknik animasyonun varlığının yeterli olmadığını, ifade gücünün esas olarak tasarım kararı ve görsel iletişim stratejilerine dayandığını ortaya koymaktadır. Duyguyu taşıyan hareket, bakış ya da renk tercihleri olmadığında, oyuncu ile karakter arasında bir empati köprüsü kurmak mümkün olmamaktadır.

## 6. Estetik Tercihler ve Görsel Anlatım Stratejileri

Sprite tabanlı animasyonların anlatım gücünü doğrudan etkileyen unsurlardan biri de estetik tercihler ve kullanılan görsel dilin tutarlılığıdır. Bir karakterin duygusal dünyasını iletebilmesi, yalnızca teknik yeterlilikle değil, aynı zamanda seçilen estetik yaklaşımın oyunun genel atmosferiyle uyumlu olmasıyla mümkündür. Aşağıda sprite tabanlı oyunlarda etkili görsel anlatım stratejilerine dair temel yaklaşımlar sıralanmıştır:

### 6.1. Stilistik tutarlılık

Oyunun genel grafik diliyle karakter sprite'larının uyum içinde olması, oyuncunun duygusal anlamları daha hızlı kavramasını sağlar. Örneğin, soyut ya da stilize edilmiş bir evrende hiper gerçekçi sprite mimikleri anlamsız kalabilir. Bu nedenle karakterin çizim tarzı, ortamla estetik bir denge içinde olmalıdır.

### 6.2. Siluet ve okunabilirlik

İyi tasarlanmış sprite'lar, uzaktan bakıldığında bile karakterin duruşunu, duygu hâlini ve eylemini sezdirir. Özellikle aksiyon içeren sahnelerde siluet netliği hem estetik hem işlevsel bir öneme sahiptir. Bu netlik duygusal tepkilerin algılanabilirliğini artırır.

### 6.3. Renk paleti ile duygu yönlendirmesi

Karakterin duygusal spektrumu için seçilen renkler, sadece estetik değil, aynı zamanda anlatımsal bir araçtır. Soğuk tonlar tedirginlik ve yalnızlık hissini, sıcak renkler coşku veya öfkeyi temsil edebilir. Ayrıca farklı ruh hâlleri için değişen renk varyantları, oyuncuya anlık ipuçları sunabilir.

### 6.4. Boşluk kullanımı ve kompozisyon

Sprite animasyonunun sergilendiği alan (örneğin bir konuşma anı sırasında ekran boşluğu ya da bir dramatik anın yavaşlatılması) anlatımı kuvvetlendirir. Karakterin pozisyonu ve yönelimi, duygunun hedefini (oyuncuya mı, başka karaktere mi?) belirleyerek sahneyi zenginleştirir.

### 6.5. Referans ve stil

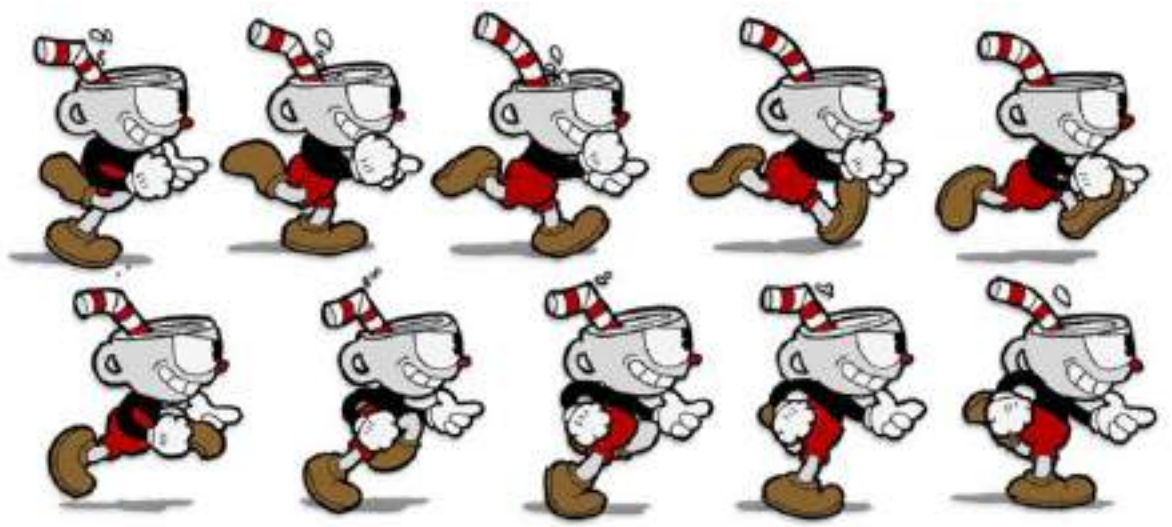
Tasarımcıların geçmişteki oyunlardan veya illüstratif sanat akımlarından ilham alarak oluşturdukları sprite stilleri, nostaljik ya da duygusal bağ kurma imkânı sunar. Örneğin, 16-bit tarzı bir sprite, oyuncuda belli bir çağrışım yaratabilir ve duygusal bağa katkı sağlayabilir.

### 6.6. Anlatı ile entegre görsel dil

Sprite animasyonun bir duyguyu başarıyla aktarması için, oyunun hikâyesiyle bütünleşmiş olması gerekir. Yalnızca güzel görünen bir animasyon değil, karakterin yaşadığı dönüşümleri yansıtan, bağlama hizmet eden bir sprite anlatımı tercih edilmelidir.

## 7. Güncel Teknoloji ile Modern Yaklaşımlar

Gelişen grafik işlemciler, güçlü oyun motorları ve dijital sanat araçları, sprite tabanlı animasyon tekniklerinin yalnızca korunmasını değil, aynı zamanda evrilerek modern oyun tasarımında yenilikçi biçimlerde kullanılmasını da mümkün kılmıştır. Bu bağlamda, “el çizimi animasyon”, “katmanlı efekt kullanımı” ve “hibrid sprite sistemleri” gibi modern teknikler öne çıkmaktadır.
Cuphead (Studio MDHR, 2017), bu modern yaklaşıma örnek gösterilebilecek en dikkat çekici yapımlardan biridir. Oyundaki tüm karakter animasyonları geleneksel 1930’lar Amerikan çizgi filmi estetiğiyle kağıt üzerine elle çizilmiş ve dijitalleştirilerek sprite sistemine dönüştürülmüştür. Her karakterin hareketi 24 kare animasyon prensibine uygun olarak tasarlanmış, ardından sprite sheet formatına aktarılmıştır (Görsel 11). Bu hem görsel olarak özgün hem de teknik açıdan titizlikle işlenmiş bir üretim sürecini gösterir.



**Görsel 11 :** Cuphead Karakterinin İlerleme ve Ateş Etme Sprite Animasyonundan Kare Örnekleri (2017).

Bu durumda sprite artık yalnızca "piksel tabanlı grafik" anlamına gelmez; bunun yerine, her bir kare estetik bir fırça darbesi olarak duygusal anlatının bir parçası haline gelir. Cuphead, geleneksel animasyon tekniğini sprite mantığıyla buluşturarak "hibrid animasyon" yaklaşımına örnek oluşturmaktadır.

Benzer şekilde, Jotun (Thunder Lotus Games, 2015) oyunu da sprite animasyonun teknik ve anlatı gücünü birleştiren modern örneklerden biridir. Jotun'da karakter ve düşman animasyonları elle çizilmiş ve yüksek çözünürlüklü sprite'lar halinde işlenmiştir. Oyunun atmosferi, İskandinav mitolojisinden ilham alan dramatik anlatıyı destekleyecek biçimde; ağır ve teatral animasyonlarla zenginleştirilmiştir. Özellikle boss savaşlarında kullanılan büyük boyutlu sprite figürler, animasyon yoğunluğu sayesinde oyuncuya devasa ve mistik bir deneyim yaşatmaktadır (Görsel 12). Aynı zamanda arka plan animasyonları ile ön plan karakter animasyonlarının senkronize kullanımı, teknik olarak sprite sisteminin 2.5D düzlemde bile güçlü bir görsel anlatı oluşturabileceğini göstermektedir.



**Görsel 12 :** Throa Karakterinin İzometrik Perspektiften Yürüme Animasyonu Kareleri (2015).

Bu oyunlar, sprite animasyonlarının yalnızca retro estetiğe hizmet etmediğini; aksine, modern oyun motorları (Unity, Godot, Unreal gibi) ve dijital sanat araçları (Aseprite, Photoshop, TVPaint vb.) ile birleştiğinde oldukça kompleks, akıcı ve etkileyici anlatımlar yaratabileceğini ortaya koymaktadır. Özellikle yüksek çözünürlüklü el çizimi sprite'ların, dramatik aydınlatma, kamera yakınlaştırmaları, filtre efektleri ve dinamik sahne geçişleriyle desteklenmesi, sprite animasyonlarını bugünün oyuncu beklentilerine uygun bir anlatı aracına dönüştürmüştür.

**Sonuç, Tartışma ve Öneriler**

Sprite tabanlı animasyonlar, günümüzün yüksek çözünürlüklü grafik sistemleriyle donatılmış oyunlarında bile hâlen güçlü bir anlatım biçimi olarak varlığını sürdürmektedir. Bu araştırma kapsamında sprite animasyonlarının özellikle karakter ifadesi ve duygusal iletişim açısından taşıdığı anlatı potansiyeli incelenmiş, sınırlı piksel alanıyla nasıl etkili bir ifade oluşturulabileceği analiz edilmiştir.

Yapılan incelemeler göre, jest ve mimik gibi mikro hareketlerin sade ama bilinçli bir biçimde sprite'lara yansıtılması, oyuncu ile karakter arasında güçlü bir empati köprüsü kurdurulabileceği yönündedir. Bu bağlamda bazı temel tasarım prensiplerinin dikkate alınması, bu anlatım gücünü artırmak adına kritik önemdedir.
Buna göre stilistik olarak tutarlı karakter tasarımları yapılmalıdır. Bu tutarlılık, karakterin hem oyunun estetik evrenine hem de anlatısına bütüncül bir şekilde oturmasını sağlar. Aynı zamanda karakterin oyundaki kimliğini daha okunur hâle getirir.

Ayrıca, siluet ve temel duruşların net biçimde kurgulanması, karakterin sadece görsel olarak değil, ifade açısından da güçlü bir duruş sergilemesine olanak tanır. Siluet üzerinden okunabilirlik, özellikle aksiyonun yoğun olduğu bölümlerde oyuncunun karakterle bağını sürdürmesine yardımcı olmaktadır. Renk paletleri, karakterin ruh hâliyle ve oyunun genel atmosferiyle uyumlu olacak biçimde seçilmelidir. Bu sayede hem duygusal geçişler etkili biçimde aktarılır, hem de karakterin yaşadığı içsel çatışmalar ya da dönüşümler görsel olarak desteklenir.

Ayrıca, animasyon efektleri ve yardımcı görsel öğeler (ışık patlamaları, titreşim efektleri, hız izleri vb.), sprite karakterlerin anlatım gücünü pekiştirir. Bu tür unsurlar, hareketin yalnızca fiziksel değil, duygusal bir eylem olduğunu da izleyiciye hissettirebilir.

Sprite temelli animasyonlarda retro estetikten faydalanmak, zorunluluk olmadığı gibi geleneksel yöntemler bugünün teknolojik imkânlarıyla birleştiğinde hem duyusal hem de estetik anlamda çok katmanlı anlatılar üretmeye olanak tanımaktadır. Tüm bu çıkarımlar, sprite animasyonlarının yalnızca teknik bir çözüm değil, aynı zamanda derinlikli bir ifade biçimi olduğunu göstermektedir. Özellikle bağımsız geliştiriciler için hem

ekonomik hem de sanatsal yönden avantajlı olan bu teknik, oyunlarında anlatım gücünü artırmak isteyen oyun tasarımcıları için hâlâ geçerli ve üretken teknik olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Teknolojik sınırlamalar doğrultusunda ortaya çıkan sprite tabanlı animasyonların, ev konsollarının evrimiyle paralel bir gelişim gösterdiği gözlemlenmektedir. Konsolların grafik işlemci gücündeki artışla birlikte, daha detaylı grafiklere sahip oyunlarda sprite animasyonlarının daha akıcı bir biçimde kullanıldığı, incelenen oyun örnekleri üzerinden açıkça görülebilmektedir. Ayrıca, gelişen teknoloji farklı oyun motorlarının ve oyun türlerinin geliştirilmesine olanak tanımış, bu sayede daha gerçekçi ve üç boyutlu oyunların üretimi mümkün hale gelmiştir. Ancak, bağımsız oyun geliştiricilerinin yanı sıra sanatsal açıdan farklı grafik anlatım dillerine sahip güncel oyunlarda, gelişmiş teknolojilerle oluşturulmuş üç boyutlu oyun türlerine kıyasla, görece daha eski sayılabilecek sprite animasyonlarının kullanımı da dikkat çekmektedir. Bu gözlemler ışığında, sprite animasyonlarının karakter ifadesi ve duygusal iletişimdeki rolünü sürdürdüğü, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte bu tekniklerin daha yenilikçi biçimlerde harmanlanarak oyun endüstrisindeki önemini koruyacağı düşünülmektedir.

**Kaynakça**

Montfort, N., & Bogost, I. (2009). *Racing the beam: The Atari video computer system*. MIT Press.

Copetti, R. (2025). *Nintendo Entertainment System (NES) architecture*. Rodrigo's Stuff. https://www.copetti.org/writings/consoles/nes/ (Erişim : 05.05.2025)

Páez Villarreal, S. A. (2022). A visual renegade: A phenomenological and aesthetical examination of pixel art (Yüksek lisans tezi, Vrije Universiteit Amsterdam). ResearchGate. https://doi.org/10.13140/RG.2.2.26045.13285

Aleksić, V., & Simeunović, V. (2024). The pixel art as computer graphics artistic expression in digital games. In Proceedings of the 10th International Scientific Conference Technics, Informatics and Education – TIE 2024 (ss. 234–238). University of Kragujevac, Faculty of Technical Sciences Čačak. https://doi.org/10.46793/TIE24.234A

Walt Disney Family Museum. (n.d.). Silhouette. Walt Disney Family Museum. Retrieved May 10, 2025, from https://www.waltdisney.org (Erişim : 06.05.2025)

Wallin, K. (2014). Facial Animation of Game Characters (Master's thesis). Tampere University of Applied Sciences. Retrieved from https://www.theseus.fi/bitstream/10024/90188/1/Wallin_Kalle.pdf

RocketBrush Studio. (2025, February 10). How to get timing in animation right. RocketBrush. https://rocketbrush.com/blog/how-to-get-timing-in-animation-right (Erişim : 06.05.2025)

Kennedy, A. (2014). The effect of color on emotions in animated films (Yüksek lisans tezi, Purdue University). Purdue e-Pubs. https://docs.lib.purdue.edu/open_access_theses/201/

**Görsel Kaynakçası**

**Görsel 1 :** Donkey Kong Oyunundan Jumpman ve Donkey Kong Karakterlerinin Animasyon Karelerini İçeren Sprite Çarşafı.(1981) “Donkey Kong - Miscellaneous - Characters and Objects” https://www.spriters-resource.com/fullview/252263/ ( Erişim : 07.05.2025)

**Görsel 2 :** Atari 2600 oyun konsolu için geliştirilen Space Invader Oyunu (1978)
“Space Invaders – Ready Player One Video Game Replay” https://www.nuketown.com/space-invaders-ready-player-one-video-game-replay/ ( Erişim : 07.05.2025)

**Görsel 3 :** Nintendo Entertainment Sistem için Geliştirilen Megaman Oyun içi görüntüsü (1987). "Mega Man (1987 video game)" https://en.wikipedia.org/wiki/Mega_Man_(1987_video_game) ( Erişim : 07.07.2025)

**Görsel 4 :** Street Fighter II oyunu Karakterlerin Dövüş Sahnesi (1991). "Street Fighter II: The 1991 video game that packs a punch" https://www.bbc.com/culture/article/20230228-street-fighter-ii-the-1991-video-game-that-packs-a-punch ( Erişim : 03.05.2025)

**Görsel 5 :** Celeste Oyunundan Madeline Karakterinin İçsel Çatışması (2018). "Celeste" https://store.steampowered.com/app/504230/Celeste/ ( Erişim : 03.05.2025)

**Görsel 6 :** Undertale Oyununda Karakterin Yüz İfadesini Gösteren oyun Sahnesi (2015). "Undertale Gameplay and Commentary" https://www.youtube.com/watch?v=D4iEDF5eHwc ( Erişim : 04.05.2025)

**Görsel 7 :** Hyper Light Drifter Oyunundan Bir Sahne (2016). "Hyper Light Drifter" https://store.steampowered.com/app/257850/Hyper_Light_Drifter/ ( Erişim : 03.05.2025)

**Görsel 8 :** Narita Boy Oyun İçi Görüntüsü (2021). "Narita Boy – Beta Demo" https://www.alphabetagamer.com/narita-boy-beta-demo/ ( Erişim : 02.05.2025)

**Görsel 9 :** Kingdom Two Crown Oyun Sahnesi (2018). "Kingdom Two Crowns" https://store.steampowered.com/app/701160/Kingdom_Two_Crowns/ ( Erişim : 02.05.2025)

**Görsel 10 :** Dungeon Village 2 Aksiyon Sahnesi (2023). "Dungeon Village 2" https://store.steampowered.com/app/1983710/Dungeon_Village_2/ ( Erişim : 03.05.2025)

**Görsel 11 :** Cuphead Karakterinin İlerleme ve Ateş Etme Sprite Animasyonundan Kare Örnekleri (2017). "Cuphead: Don't Deal With the Devil!" https://www.spritersresource.com/pc_computer/cupheaddontdealwiththedevil/ ( Erişim : 03.05.2025)

**Görsel 12 :** Throa Karakterinin İzometrik Perspektiften Yürüme Animasyonu Kareleri (2015). "Jotun: Valhalla Edition" https://store.steampowered.com/app/323580/Jotun_Valhalla_Edition/ ( Erişim : 03.05.2025).

# Tebaadan Yurttaşa Dönüşüm: Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi Yükselen Propaganda ve Grafik Tasarım

**Akın Zayim**

Dokuz Eylül Üniversitesi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0009-1591-188X **E-Posta:** zayimakin16@gmail.com

## Özet

Sanat tarih boyunca yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, siyasal ve ideolojik mesajların taşıyıcısı olarak da işlev görmüştür. Özellikle toplumsal dönüşüm süreçlerinde sanat, iktidarların söylemini geniş kitlelere ulaştıran güçlü bir araç hâline gelmiştir. Bu çalışmada, Türkiye'de erken Cumhuriyet döneminde grafik tasarımın propaganda aracı olarak nasıl kullanıldığı incelenmektedir.

Bu konunun seçilmesindeki temel motivasyon, Cumhuriyet'in kurucu yıllarında grafik tasarımın yalnızca bir iletişim biçimi değil; aynı zamanda yeni yurttaşlık kimliğinin inşasında oynadığı rolü ortaya koyma isteğidir. Grafik tasarımın bu dönemde üstlendiği ideolojik işlev, görsel kültür çalışmalarının tarihsel-politik boyutlarıyla birlikte değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Araştırma, nitel bir yöntemle yürütülmüş; ağırlıklı olarak literatür taraması yoluyla sanat tarihi, modernleşme, propaganda ve grafik tasarım disiplinlerinden yararlanılmıştır. Ayrıca döneme ait afişler ve görsel malzemeler üzerinden içerik çözümlemesi yapılmıştır.

Bu bildiri, erken Cumhuriyet döneminde grafik tasarımın propaganda alanındaki etkisini akademik literatüre kazandırmak ve ileride yapılacak çalışmalara kaynak teşkil etmek amacıyla hazırlanmıştır.

## Anahtar Kelimeler

Grafik Tasarım, Propaganda, Afiş, Cumhuriyet, Yurttaş

# From Subject to Citizen: The Rise of Propaganda and Graphic Design in Early Republican Türkiye

**Akın Zayim**

Dokuz Eylül University Fine Arts Institute Graphics Master's Program

**ORCID:** 0009-0009-1591-188X **E-Posta:** zayimakin16@gmail.com

## Abstract

Throughout history, art has functioned not only as a means of aesthetic expression but also as a carrier of political and ideological messages. Particularly during periods of social transformation, it has served as a powerful tool for conveying the discourse of authority to the masses. This study examines how graphic design functioned as a tool of propaganda in the early Republican period of Turkey.

The motivation behind choosing this topic stems from the desire to explore the role of graphic design not merely as a form of communication, but as an instrument for constructing a new civic identity during the foundational years of the Republic. The ideological function assumed by graphic design in this period necessitates a multidimensional analysis situated within visual culture and political history.

The research was conducted using a qualitative methodology, primarily through literature review across fields such as art history, modernization, propaganda, and graphic design. In addition, selected posters and visual materials from the period were analyzed through content analysis techniques.

This paper aims to contribute to the academic literature by documenting the ideological use of graphic design in the early Republican period and to serve as a reference for future studies on the subject.

## Keywords

Graphic Design, Propaganda, Poster, Republic, Citizenship

## GİRİŞ

Sanat, tarih boyunca yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil; siyasal, ideolojik ve kültürel yapının taşıyıcısı olarak da değerlendirilmiştir. Özellikle toplumların yeniden yapılandığı kırılma anlarında sanat, egemen ideolojilerin görünürlük kazandığı bir temsil aracı olarak işlev görmüştür (Bostancı, 2012). Bu bağlamda, modernleşme süreçleriyle paralel gelişen ulus-devlet inşası ve yurttaşlık bilincinin yerleştirilmesi çabalarında, sanatın ve daha özelinde grafik tasarımın dönüştürücü rolü dikkat çekicidir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, yalnızca bir rejim değişimini değil, aynı zamanda yeni bir ulusal kimliğin ve siyasal öznenin yeniden inşasını ifade eder. Bu dönüşümde, grafik tasarım araçlarının özellikle afiş, broşür ve kamuya açık görsel iletilerin toplumun yeni değerlerle buluşturulmasında stratejik biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu tür görsel iletişim araçları, okuryazarlık oranının düşük olduğu geniş kitlelerle doğrudan bağlantı kurma gücüne sahiptir (Karadağ, 2024). Özellikle Cumhuriyet devrimlerinin halka benimsetilmesi sürecinde grafik tasarım, ideolojik bir araç olarak konumlanmıştır.

Bu çalışmanın temel amacı, sanatın tarihsel işlevini dikkate alarak grafik tasarımın Erken Cumhuriyet dönemindeki propaganda gücünü, toplumsal dönüşüm bağlamında incelemektir. Bu bağlamda, grafik üretimin yalnızca estetik bir kategori olarak değil; ideolojik inşanın taşıyıcısı olarak işlev gördüğü savunulmaktadır. Araştırma, 1923-1950 yılları arasında gerçekleştirilen kamusal grafik tasarım örneklerine odaklanmakta ve bu görsellerin içeriksel, bağlamsal ve politik işlevlerini yorumlamaya çalışmaktadır.

Yöntem olarak çalışma, nitel bir yaklaşımı benimsemektedir. Tarihsel çözümleme ile görsel kültür kuramları birleştirilerek grafik üretimlerin hem biçimsel hem de temsil düzeyindeki anlamları ele alınmıştır. Özellikle modernleşme kuramları (Zürcher, 2004) ve ideolojik aygıtlar bağlamındaki kültürel aktarım modelleri çalışmanın kuramsal temelini oluşturmaktadır.

## 1. SANATIN TARİHSEL İŞLEVİ VE DÖNÜŞÜMÜ

Sanatın tarihsel gelişimi, toplumsal yapılarla kurduğu ilişki üzerinden okunmalıdır. İlk çağlardan itibaren sanat, topluluğun ritüel yaşamı, doğa ile kurduğu bağ ve kolektif hafızasıyla iç içe gelişmiştir. Büyücü ya da şaman figürünün temsil ettiği erken dönem sanat anlayışı; hem topluluğu yönlendiren, hem de kutsal olanla iletişimi sağlayan işlevsel bir üretimi ifade eder (Balibar & Wallerstein, 2000). Bu bağlamda sanat, başlangıçta doğrudan kolektif yaşantının ve ortak inanç sisteminin bir uzantısı olarak var olmuştur.



**Görsel 1.** Lascaux Mağarası'ndan boğa figürü (yaklaşık MÖ 15.000).
(https://www.bradshawfoundation.com/lascaux/)

### 1.1. Feodal Düzen ve Sanatın Himayesi

Toplum karmaşıklaştıkça ve sınıfsal ayrışmalar derinleştikçe, sanatın üretim koşulları ve işlevi de dönüşüme uğramıştır. Feodal dönemde sanat, hükümdarların ve dinî otoritelerin meşruiyetini pekiştiren sembolik bir araca dönüşmüş; sanatçı, üretimini kolektif için değil, iktidar için gerçekleştiren bir figüre evrilmiştir. Bu dönemde sanat, tanrının yeryüzündeki temsilcisi olarak görülen hükümdarın gücünü görünür kılmak amacıyla kullanılmış; saray mimarisi, anıtlar ve dini ikonografi bu anlayışın görsel temsilleri olarak ortaya çıkmıştır (Bostancı, 2012). Sanatın bu dönemde "himaye altındaki bir hizmet" hâline gelmesi, üretimin biçimini ve yayılma biçimini belirlemiştir.

### 1.1. Aydınlanma Çağı ve Toplumu Hedefleyen Sanat

18. yüzyılda yaşanan Fransız Devrimi, yalnızca siyasal iktidarın değil, sanatın işlevinin de yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Yönetme yetkisinin tanrıdan halka geçmesiyle birlikte, tebaadan yurttaşa doğru yaşanan dönüşüm, sanatı da kamusal alana açmıştır. Artık sanat yalnızca saraylara değil, sokaklara, duvarlara ve meydanlara hitap eden bir iletişim aracı haline gelmiştir (Balibar & Wallerstein, 2000). Bu dönemde sanat, yalnızca temsil değil; toplumu şekillendirme ve yönlendirme işleviyle daha işlevsel bir alana çekilmiştir.

Modernleşme ideolojisinin yükselişiyle birlikte sanat, özellikle grafik üretim yoluyla, ulusal birlik, yurttaşlık bilinci ve modern değerlerin kitlelere aktarılmasında aktif biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönüşüm, sanatı bireysel ifade biçimi olmaktan çıkararak, ideolojik mesajların kitlelerle buluşturulduğu bir aygıta dönüştürmüştür (Aydoğan, 2017). Bu bağlamda grafik tasarım, modern toplumların siyasal ve kültürel inşa süreçlerinde merkezi bir rol üstlenmiş; görsel araçların doğrudan propaganda amacıyla kullanıldığı yeni bir dönemi başlatmıştır.



**Görsel 2.** Eugène Delacroix, *Halkı Yöneten Özgürlük* (*La Liberté guidant le peuple*), Yağlı Boya. 1830. (Louvre Müzesi, Paris, Fransa. Erişim: https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/liberty-leading-people)

## 2. TEBAADAN YURTTAŞA DÖNÜŞÜM

Osmanlı İmparatorluğu'nda birey, yönetime katılmayan, hak temelli değil sorumluluk temelli tanımlanan bir "tebaa" olarak değerlendirilmiştir. Toplumun siyasal ve toplumsal organizasyonu, padişahın iradesine dayalı merkezî bir yapı içerisinde şekillenmiş; bireyin kamusal hayattaki konumu doğrudan otoritenin tasarrufu ile belirlenmiştir (Ahmad, 1995). Bu yapı içerisinde tebaa, pasif ve edilgen bir özne olarak var olurken, siyasal karar süreçlerinden dışlanmış bir topluluk olarak tanımlanmıştır.

18. yüzyılın sonlarında Fransız Devrimi ile birlikte Avrupa'da yükselen ulus-devlet anlayışı, egemenliğin kaynağını tanrıdan halka kaydırmış ve "yurttaşlık" kavramını merkezî bir siyasal kategori hâline getirmiştir. Bu gelişme yalnızca Batı Avrupa'da değil, Osmanlı topraklarında da siyasal uyanışları tetiklemiş, özellikle Balkan halklarının ulusal kimliklerini talep etmelerine neden olmuştur (Balibar & Wallerstein, 2000). Osmanlı'nın çok uluslu yapısı bu etkiyle sarsılmış ve imparatorluğun çözülme süreci hız kazanmıştır.

İmparatorluğun dağılma süreciyle birlikte ortaya çıkan Türkiye Cumhuriyeti, yalnızca yeni bir devletin değil, aynı zamanda yeni bir toplumsal öznenin inşasını hedeflemiştir. Cumhuriyet ideolojisi, bireyi tebaalıktan çıkarıp hak ve sorumluluk sahibi bir "yurttaş" olarak yeniden tanımlamış; egemenliğin artık halkın iradesine ait olduğunu ilan etmiştir. Bu dönüşüm yalnızca siyasal kurumlarla sınırlı kalmamış, eğitimden hukuka, kamusal alan düzenlemelerinden kültürel temsillere kadar geniş bir alanda hissedilmiştir (Armaoğlu, 2004).

Bu bağlamda yurttaşlık, Cumhuriyet'in kurucu ideolojisinin merkezine yerleşmiş; modern, rasyonel, seküler ve üretken bir birey tipi idealize edilmiştir. Bu ideolojik inşa süreci yalnızca hukuki düzenlemelerle değil;

aynı zamanda görsel temsillerle ve kültürel sembollerle desteklenmiştir. Grafik tasarımın bu süreçteki rolü, yurttaşlığın görsel kodlar üzerinden yeniden üretildiği bir alan olarak belirginleşmiştir (Karadağ, 2024).



**Görsel 3.** II. Meşrutiyet'in ilanına dair çok dilli propaganda afişi, Taş Baskı. 1908.
(Salt Araştırma Arşivi. Erişim: https://archives.saltresearch.org/)

## 3. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM: GÖRSEL KİMLİK VE ULUS İNŞASI

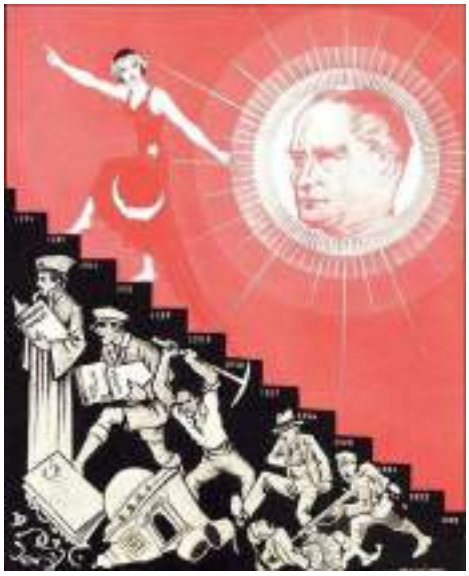
Ulus-devlet inşası, yalnızca siyasi ve hukuki düzenlemelerle değil, aynı zamanda semboller, mitler ve görsel temsiller aracılığıyla gerçekleştirilen kültürel bir süreçtir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte bu sürecin merkezinde yer alan grafik tasarım, hem modernleşme ideolojisinin hem de yeni yurttaş tipinin görsel temsillerini üretme işlevi üstlenmiştir (Aydoğan, 2017). Görsel kimlik üretimi, bu bağlamda yalnızca estetik bir tercih değil; bir ulusun kültürel sınırlarını ve siyasal idealini tanımlayan bir stratejidir.

Yeni rejim, geleneksel sembollerden koparak laik, Batılı ve çağdaş bir görsel hafıza inşa etmeye yönelmiştir. Bu amaçla geliştirilen afişler, broşürler, okul kitapları ve anıtlar, modern yurttaşlık ideolojisinin simgesel taşıyıcıları hâline gelmiştir. Örneğin Atatürk'ün portresinin kamu binalarına yerleştirilmesi ya da harf devrimi sonrası yayımlanan eğitim afişleri, bu görsel kimlik politikalarının en belirgin örnekleri arasında yer almaktadır (Demir, 2023).

Görsel kimlik inşası yalnızca devletin söylemiyle değil, bu söylemin halkla temas kurduğu gündelik yaşam alanlarında da şekillenmiştir. Meydanlar, okullar, kamu kurumları ve tören alanları; yeni rejimin görsel imgelerle donatıldığı ideolojik alanlara dönüştürülmüştür. Bu yönüyle grafik tasarım, sadece mesaj taşıyan bir yüzey değil; mekânları biçimlendiren ve davranışları yönlendiren bir kültürel aktör olarak değerlendirilmelidir (Karadağ, 2024).

Grafik üretim, aynı zamanda Cumhuriyet'in "biz" duygusunu güçlendirmek için kullandığı başlıca araçlardan biri olmuştur. Ortak görsel hafıza, yurttaşların modern ulus kimliğini içselleştirmesini kolaylaştırmış; kolektif

duyguların görsel kodlarla inşa edilmesine olanak tanımıştır. Bu süreç, ulusal kimliğin sadece kavramsal değil; görsel ve duygusal düzeyde de üretildiğini göstermektedir.



**Görsel 4.** *Cumhuriyet Devrimleri Afişi,* Taş baskı propaganda görseli. (1934).
(Atatürk Kitaplığı Dijital Arşivi. Erişim: https://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr)

## 4. YÜKSELEN PROPAGANDA VE GRAFİK TASARIM

Cumhuriyet'in kurucu yıllarında grafik tasarım, yalnızca bir görselleştirme pratiği olarak değil, toplumsal dönüşümün ve ideolojik söylemin en etkin araçlarından biri olarak değerlendirilmiştir. Afişler, broşürler, kamu panoları, okul kitapları ve çeşitli görsel materyaller, hem bilgilendirme hem de yönlendirme işlevi taşıyan propaganda unsurları olarak kullanılmıştır (Karadağ, 2024). Bu üretimler, devletin modernleşme hedeflerini görsel bir dil üzerinden geniş kitlelere aktarabilmesini mümkün kılmıştır.

Grafik propaganda, özellikle okuryazarlık düzeyinin sınırlı olduğu kırsal bölgelerde ideolojik iletişimi sağlamak açısından kritik bir rol oynamıştır. Yazılı mesajların ulaşamayacağı yerlere sade ve doğrudan görsel anlatımlar ulaşmış; böylece devletin reformları geniş halk kitleleri tarafından fark edilebilir ve anlamlandırılabilir hâle gelmiştir (Akarçay, 2012). Harf Devrimi'nin tanıtımı, kadın haklarının görünürleştirilmesi, eğitim seferberlikleri ve halk sağlığı kampanyaları gibi çok sayıda devrimsel girişim, grafik tasarım yoluyla meşrulaştırılmış ve yaygınlaştırılmıştır.

Özellikle Harf Devrimi sonrasında yayımlanan eğitim afişleri, yeni alfabeyi tanıtmanın ötesine geçerek, okuryazarlığı ulusal kimliğin bir parçası olarak sunmuştur. Kadınlara seçme-seçilme hakkının verilmesini kutlayan görsellerde, kadın figürü modern kıyafetlerle ve kamusal alanda temsil edilmiştir. Temizlik, tarım,

sanayi ve askerlik gibi alanlara dair grafik üretimler ise yeni rejimin yurttaş profiline dair görsel kodlar oluşturmuştur (Demir, 2023).

Bu propaganda faaliyetlerinin önemli bir özelliği, yalnızca içerik değil biçim açısından da sadelik ve çarpıcılık ilkesine dayanmasıdır. Grafik tasarımın biçimsel özellikleri, mesajın hızla anlaşılmasını kolaylaştıran bir araç hâline getirilmiş; sade tipografi, simgeleştirilmiş figürler ve renk kontrastları kullanılarak iletişim etkinliği artırılmıştır (Musalar, 1997). Bu sayede görsel malzemeler, halk arasında yalnızca mesaj taşıyıcısı değil; aynı zamanda gündelik yaşamın bir parçası ve ortak kültürel belleğin bir taşıyıcısı hâline gelmiştir.




**Görsel 5.** *Cumhuriyet Devrim Afişi,* Taş baskı propaganda görseli, İhap Hulusi Görey.




**Görsel 6.** *Cumhuriyet Devrim Afişi,* Taş baskı propaganda görseli, İhap Hulusi Görey.

## 5. GRAFİK TASARIMIN TOPLUMSAL ETKİLERİ

Erken Cumhuriyet döneminde grafik tasarımın propaganda aracı olarak kullanımı, yalnızca siyasi mesajların iletilmesini sağlamakla kalmamış; aynı zamanda bireylerin düşünce dünyasında, toplumsal değerlerde ve kolektif kimlik algısında kalıcı izler bırakmıştır. Görsel iletişim, bu süreçte toplumsal dönüşümün hem hızlandırıcısı hem de istikrar sağlayıcısı olarak işlev görmüştür (Musalar, 1997).

Grafik üretimlerin birincil etkisi, Cumhuriyet ideolojisinin geniş halk kitleleri tarafından tanınmasını ve içselleştirilmesini kolaylaştırmasıdır. Yeni harflerin, kadın haklarının, modern yaşam biçimlerinin ve kamusal sağlığın grafik temsilleri, devletin kurumsal söyleminin gündelik hayatla bütünleşmesini sağlamıştır (Demir, 2023). Bu görsel temas, halkın yalnızca pasif bir izleyici değil, aktif bir yurttaş olarak sürece katılımını da teşvik etmiştir.

Grafik tasarım, bu dönemde yalnızca pozitif değerleri yaymakla kalmamış; aynı zamanda muhalefeti bastırmaya ve alternatif düşünce biçimlerini görünmez kılmaya da hizmet etmiştir. Tek parti rejiminin ideolojik sınırları içinde üretilen grafik malzemeler, zaman zaman tek tip yurttaşlık anlayışını meşrulaştıran araçlar hâline gelmiştir (Karadağ, 2024). Bu yönüyle grafik tasarım, sadece bir kültürel aktarım zemini değil, aynı zamanda ideolojik bir filtre işlevi görmüştür.

Ayrıca görsel propaganda, bireyler arası iletişimde de zincirleme etkiler yaratmıştır. Örneğin köy kahvesinde asılı bir afiş, doğrudan sadece o kişiye değil, o kişiden duyum alacak çevresine de ulaşan bir mesaj üretmiştir. Bu çok yönlü etkileşim, grafik tasarımın halk arasındaki yayılımını katmanlı hâle getirmiştir (Akarçay, 2012). Bu bağlamda, grafik üretim yalnızca merkezi otoritenin mesajını yaymakla kalmamış; aynı zamanda toplumsal dolaşıma girerek kendi dilini üretmiş, yerel bağlamlarda yeniden yorumlanmıştır.

Sonuç olarak grafik tasarım, erken Cumhuriyet döneminde yalnızca bir görsel sanat dalı değil; siyasal ideolojinin toplumun en uç noktalarına kadar taşınmasında kullanılan etkili bir toplumsal araç olmuştur. Bu işleviyle tasarım, kamusal belleğin şekillendirilmesine, davranış biçimlerinin yönlendirilmesine ve kültürel kimliğin yeniden üretimine doğrudan katkı sunmuştur.




**Görsel 7.** *Cumhuriyet Devrim Afişi,* Taş baskı propaganda görseli, İhap Hulusi Görey.




**Görsel 8.** *Cumhuriyet Devrim Afişi,* Taş baskı propaganda görseli, İhap Hulusi Görey.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma, Türkiye Cumhuriyeti'nin erken döneminde grafik tasarımın yalnızca bir görselleştirme pratiği değil, aynı zamanda ideolojik bir inşa aracı olduğunu ortaya koymuştur. Sanatın tarihsel olarak egemen güçlerle kurduğu ilişki, modern ulus-devlet döneminde yeni bir görsel dile dönüşmüş; Cumhuriyet'in modernleşme projeleri bu dil aracılığıyla geniş kitlelere aktarılmıştır.

Sanatın büyücü figüründen saray ressamına, oradan da sokaktaki propaganda afişine evrilen tarihsel seyri, grafik tasarımın toplumsal düzen kurucu niteliğini görünür kılmıştır. Harf Devrimi'nden kadın haklarına, eğitim reformlarından sağlık kampanyalarına uzanan pek çok alanda grafik üretimler, yalnızca bilgilendirme değil, kimlik üretme işlevi de görmüştür (Demir, 2023; Karadağ, 2024).

Grafik tasarımın bu dönemdeki toplumsal etkisi, onun görsel bir hafıza aracı olmasında yatmaktadır. Modern yurttaş tipi, yalnızca anayasal tanımlamalarla değil; bu tipin afişlerde, broşürlerde ve kamusal alanlarda sürekli yeniden temsil edilmesiyle de inşa edilmiştir. Grafik üretimler, ideolojinin görselleşmesini sağlayarak Cumhuriyet'in kültürel meşruiyetini pekiştirmiştir (Musalar, 1997).

Aynı zamanda bu araçlar, alternatif düşünce biçimlerinin kamusal alandaki görünürlüğünü sınırlayan birer hegemonik temsil unsuru olarak da işlev görmüştür. Bu durum, grafik tasarımın yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik sorumluluk taşıyan bir alan olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, erken Cumhuriyet döneminde grafik tasarım, ideolojik, kültürel ve toplumsal dönüşümün başat taşıyıcılarından biri olarak işlev görmüş; bu yönüyle hem siyasal iletişim tarihi hem de görsel kültür çalışmaları açısından önemli bir analiz alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Gelecekte yapılacak çalışmalar için grafik tasarımın mekânsal dağılımı, sınıfsal algısı ve yerel bağlamlarda yeniden üretimi gibi konular derinleştirici yaklaşımlar sunabilir.




**Görsel 9.** *İhap Hulusi Görey tarafından Sümerbank için yapılan afiş*, Taş baskı.




**Görsel 10.** *İhap Hulusi Görey tarafından Sümerbank için yapılan afiş*, Taş baskı.

**KAYNAKÇA**

Ahmad, F. (1995). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Akarçay, G. Ö. (2012). Propaganda Aracı Olarak Fotomontaj: İrfan Demirkol Örneği. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (17), 87–111.

Armaoğlu, F. (2004). *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (Cilt 1–2: 1914–1995)*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Aydoğan, B. (2017). II. Dünya Savaşı Sonrası İngiltere'de Toplumsal Hayat, Sınıf Sistemi ve Yabancılaşma. *Antropoloji Dergisi*, (33), 109–121. https://doi.org/10.1501/antro_0000000343

Balibar, É. & Wallerstein, I. (2000). *Irk, Ulus, Sınıf: Belirsiz Kimlikler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Bostancı, M. (2012). *John Heartfield ve Nesne Yorumu*. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul.

Demir, E. (2023). Modernleşme Bağlamında Osmanlı'dan Günümüze Türk Milliyetçiliğinin Gelişim ve Dönüşümü. *Akademik Tarih ve Araştırmalar Dergisi*. Dergipark. https://dergipark.org.tr/tr/pub/atar

Karadağ, M. (2024). Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik İnşası Sürecinde Tiyatro Alanının Dönüşümü. *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*. Dergipark.

Musalar, A. (1997). *Türk Afiş Sanatı ve Gelişimi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Zürcher, E. J. (2004). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

# Selçuklu Dönemi Çini Sanatında Figüratif Anlatım

**Şeymanur Kabadayı**

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0005-4266-837X **E-Posta:** seyma.ok2468kbdy@gmail.com

**Doç. (Assoc. Prof.) A. Sultan Karaoğlu**

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

**ORCID:** 0000-0001-6703-3980 **E-Posta:** sultan.karaoglu@kocaeli.edu.tr

## Özet

Selçuklu dönemi, İslam sanatının klasik biçimlerinin Anadolu coğrafyasında köklendiği ve özgünleştiği bir dönemdir. Bu süreçte mimari süsleme unsurlarından biri olan çini sanatı, teknik ve estetik açıdan büyük gelişme göstermiştir. Genellikle geometrik ve bitkisel motiflerin hâkim olduğu çini süslemelerinde, özellikle 12. ve 13. yüzyıllarda figüratif betimlemelere de yer verildiği gözlemlenmektedir.

Bu çalışma; Selçuklu çini sanatında figüratif öğelerin varlığını, kullanım alanlarını ve sanatsal anlamını incelemeyi amaçlamaktadır. Konya, Kayseri ve Sivas gibi önemli Selçuklu merkezlerinde yapılan kazılar sonucunda gün yüzüne çıkarılan figürlü çini örnekleri, insan ve hayvan tasvirlerinin hem dekoratif hem de sembolik anlamlar taşıdığını ortaya koymaktadır. Özellikle Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen tahtta oturan sultanlar, av sahneleri, mitolojik yaratıklar ve günlük yaşamdan kesitler; dönemin toplumsal yapısı, estetik anlayışı ve ikonografik tercihleri hakkında önemli ipuçları sunmaktadır.

Bu araştırmada ayrıca, figüratif çinilerin teknik özellikleri (lüster, sır altı, minai vb.), üretim merkezleri ve bu çinilerin mimarideki konumlandırılışı da ele alınmaktadır. Ayrıca bu sanatın İslam dünyasındaki figüratif geleneklerle olan ilişkisi ve Selçuklu sanatına özgü yönleri tartışılacaktır.

Sonuç olarak, Selçuklu dönemi çini sanatı figüratif öğelerle sadece estetik bir zenginlik değil, aynı zamanda dönemin kültürel ve düşünsel dünyasına dair değerli veriler sunmaktadır. Bu bildiri, figüratif betimlemelerin Selçuklu sanatındaki yerini daha kapsamlı şekilde anlamaya katkı sağlamayı hedeflemektedir.

## Anahtar Kelimeler

Selçuklu Sanatı, Çini Sanatı, Figüratif Sanat

# Figurative Expression in Seljuk Ceramic Art

**Şeymanur Kabadayı**

Kocaeli University Social Sciences Institute Traditional Turkish Arts Main Art Department Master's Program

**ORCID:** 0009-0005-4266-837X **E-Posta:** seyma.ok2468kbdy@gmail.com

**Doç. (Assoc. Prof.) A. Sultan Karaoğlu**

Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts

**ORCID:** 0000-0001-6703-3980 **E-Posta:** sultan.karaoglu@kocaeli.edu.tr

## Abstract

The Seljuk period marks an era in which the classical forms of Islamic art took root and evolved uniquely within the geography of Anatolia. During this time, one of the prominent architectural decorative elements tile art underwent significant technical and aesthetic development. While geometric and vegetal motifs largely dominated Seljuk tile decoration, it is observed that figurative depictions were also incorporated, especially during the 12th and 13th centuries.

This study aims to examine the presence, usage, and artistic significance of figurative elements in Seljuk tile art. Figurative tile examples unearthed through excavations in major Seljuk centers such as Konya, Kayseri, and Sivas reveal that human and animal representations carried both decorative and symbolic meanings. In particular, the tiles from the Kubadabad Palace depicting enthroned sultans, hunting scenes, mythological creatures, and snapshots of daily life offer important insights into the social structure, aesthetic sensibilities, and iconographic preferences of the period.

This research also addresses the technical features of figurative tiles (such as lusterware, underglaze, and minai techniques), their production centers, and their architectural placement. Furthermore, the relationship between this art form and the figurative traditions within the Islamic world, as well as the distinctive characteristics unique to Seljuk art, will be discussed.

In conclusion, the figurative elements in Seljuk tile art provide not only aesthetic richness but also valuable information about the cultural and intellectual landscape of the era. This paper seeks to contribute to a more comprehensive understanding of the role of figurative depictions in Seljuk art.

## Keywords

Seljuk Art, Ceramic Art, Figurative Art

## Giriş

Büyük Selçuklu Devleti, 11. yüzyılın ortalarında Horasan, İran, Irak ve Anadolu topraklarını kapsayan geniş bir coğrafyada siyasi hâkimiyet kurmuştur. 1040 yılında Dandanakan Savaşı'yla Gaznelileri mağlup eden Tuğrul Bey, Selçuklu Devleti'nin temelini atmış; 1055 yılında Bağdat'a girerek Abbasi halifesi tarafından "sultan" unvanıyla onurlandırılmıştır. Bu gelişme, Selçukluların yalnızca siyasi bir güç değil, aynı zamanda İslam dünyasında lider konumuna yükselmelerini sağlamıştır (Aslanapa, 2022, s. 147; Kuban, 2004, s. 95).

1071 yılında Sultan Alparslan'ın Malazgirt Zaferi ile Anadolu'nun kapılarının Türklere açılması, askeri bir başarının ötesinde kültürel ve sanatsal anlamda da bir dönüm noktası olmuştur. Büyük Selçuklu saray çevresinde özellikle İran etkisinin belirgin olduğu bir kültürel atmosfer oluşmuş; bu ortamda sanatçılar minyatür, çini ve seramik gibi uygulamalı sanatlarda figüratif tasvirleri sıkça kullanmıştır. Av sahneleri, müzik meclisleri, hükümdar betimlemeleri ve saray eğlenceleri gibi temalar, mimarideki (kaşi) çinileride ve evani (kap-kacak) formundaki seramik yüzeylerde işlenmiş; bu sahneler hem estetik birer süsleme unsuru hem de dönemin sosyal yaşamına dair simgesel anlatılar olarak değerlendirilmiştir (Öney, 1990, ss. 37–39; Deveci, 2018, s. 51). Bu tür tasvirler, özellikle Minai tekniği gibi gelişmiş çini üretim yöntemleriyle zenginleştirilmiş, çok katmanlı anlatım olanakları yaratılmıştır (Şanlı & Boratay, 2015, s. 58).

Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurulmasıyla birlikte bu figüratif sanat geleneği Anadolu coğrafyasına taşınmış ve burada özgün bir biçim kazanmıştır. Beyşehir'deki Kubadabad Sarayı kazılarında ortaya çıkarılan figüratif çiniler, Büyük Selçuklu sanat anlayışının Anadolu'da da sürdürüldüğünü ve yerel yorumlarla zenginleştirildiğini göstermektedir (Önder, 1971; Oral, 1961; Arık, 2000). Özellikle kaşi grubu seramiklerde yer alan insan figürleri, saray yaşamını, toplumsal rolleri ve mitolojik temaları simgeleyen önemli ikonografik ögelerdir.

Bu bağlamda, Selçuklu çini sanatı yalnızca bir süsleme faaliyeti olarak değil, aynı zamanda dönemin sosyo-politik, dini ve kültürel yapısını yansıtan bir anlatım dili olarak ele alınmalıdır. İslam sanatında genel olarak soyut ve sınırlı biçimlerde temsil edilen insan figürlerinin, Selçuklu sanatında daha serbest ve simgesel biçimlerde işlenmiş olması, bu dönemi sanatsal ve kültürel bakımdan özgün kılmaktadır. Çeşitli figürlerle süslenmiş tabak, kase ve testiler yalnızca görsel estetik açısından değil; aynı zamanda hükümdar temsillerinden gündelik hayata, mitolojik göndermelerden saray ritüellerine kadar çok katmanlı anlamlar içeren anlatı yüzeyleri olarak değerlendirilmelidir.

### Amaç

Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait çini ve seramik eserlerde yer alan insan figürlü tasvirleri, çeşitli örnekler üzerinden ikonografik, kültürel ve sanatsal boyutlarıyla incelemektir. Selçuklu Devleti, 11. yüzyıldan itibaren

İslam dünyasında siyasi bir güç hâline gelirken, aynı zamanda Orta Asya kökenli göçebe kültüründen izler taşıyan bir sanatsal anlayışı da sürdürmüştür. Bu özgün geçiş süreci, özellikle figüratif sanat ürünlerinde belirgin şekilde gözlemlenmektedir.

Çalışma, figüratif çinilerin yalnızca dekoratif ögeler değil; aynı zamanda Selçuklu saray hayatına, gündelik yaşama, mitolojik algılara ve inanç sistemine dair görsel temsiller olduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir. İslam sanatında figür temsillerine dair genel çekincelere rağmen, Selçuklu sanatçıları bu alanı estetik bir anlatı aracı olarak kullanmış; insan figürlerini saray eğlenceleri, müzik sahneleri, av temaları gibi gündelik ya da sembolik içeriklerle bütünleştirmiştir (Öney, 1990; Deveci, 2018; Şanlı & Boratay, 2015).

Bununla birlikte figüratif tasvirler, yalnızca dönemsel beğeniye yönelik değil; aynı zamanda çok katmanlı bir sembolizm anlayışıyla da değerlendirilmelidir. Çinili kaplar, kaseler, tabaklar ve testilerde yer alan betimlemeler, hükümdar figürlerinden halk yaşamına, kozmolojik öğelerden mitolojik göndermelere kadar uzanan geniş bir anlatı evreni sunmaktadır. Bu bağlamda çalışma, figürlerin teknik üretim özelliklerinden çok daha fazlasını ele almakta; onları kültürel sürekliliğin, dinî dönüşümün ve sanatsal ifadenin kesişim noktasında konumlandırmaktadır.

Çalışmanın amacı, bu çok boyutlu yaklaşım doğrultusunda, figüratif betimlemelerin yalnızca sanatsal biçim olarak değil, aynı zamanda Selçuklu'nun İslamîleşme süreci ile Orta Asya'dan devraldığı kültürel kodların görsel bir sentezi olarak okunabileceğini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda figüratif çiniler, hem Orta Asya Şamanist ve Budist imgelerinin izlerini hem de İslamî estetikle bütünleşen anlatı biçimlerini bir arada barındırmaları bakımından tarihsel ve sanatsal olarak özel bir öneme sahiptir (Aslanapa, 2022; Kuban, 2004; Arık, 2000; Önder, 1971).

**Yöntem**

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; betimleyici ve çözümleyici sanat tarihi yaklaşımı temel alınmıştır. Figüratif tasvirlere sahip çini ve seramik örnekleri, belgelendirme yöntemiyle ele alınmış; ardından eserler biçim, tema, üretim tekniği ve ikonografik açıdan incelenmiştir. İnceleme kapsamında, Beyşehir Kubadabad Sarayı gibi arkeolojik alanlardan elde edilen buluntuların yanı sıra, müze ve özel koleksiyonlardaki örneklerden de yararlanılmıştır. Sanat eserleri, döneminin sosyo-politik yapısı, İslam sanatları içindeki yeri ve figüratif temsil biçimleri bağlamında değerlendirilmiştir. Bu bağlamda figürlerin yalnızca görsel estetik değil, aynı zamanda kültürel, dini ve sembolik kodlar taşıyan anlatılar olduğu ortaya konmuştur.

**Tarihi Arka Plan**

Büyük Selçuklu Devleti'nin 11. yüzyıl sonlarından itibaren Anadolu'ya yönelen göç ve fetih hareketleri, yalnızca siyasi ve askeri bir dönüşüm yaratmamış aynı zamanda sanat ve zanaat alanında da yeni bir sentezin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Horasan, Maveraünnehir ve İran coğrafyasında şekillenen Selçuklu sanat geleneği, Anadolu'daki yerel unsurlarla birleşerek özgün bir kimlik kazanmıştır (Kuban, 2002: 41).

Selçuklular, çini sanatını hem mimari süsleme hem de gündelik yaşam eşyalarında estetik bir unsur olarak kullanmışlardır. Özellikle 13. yüzyıl, Selçuklu çini sanatının teknik ve stil bakımından zirveye ulaştığı bir dönem olarak kabul edilir (Aslanapa, 2022: 243). Bu dönemde seramik üretimi, saray çevresinde yoğunlaşmış ve özellikle Kubadabad Sarayı gibi yerleşimlerde kaşi grubuna ait çok sayıda figürlü örnek üretilmiştir (Önder, 1988: 56).

Selçuklu çini sanatında figüratif betimlemelerin yer alması, İslam sanatında genel olarak hâkim olan tezyinat geleneğiyle çelişiyor gibi görünse de; bu figüratif anlatımların sembolik boyutun, dinsel yasaklardan farklı yorumlandığını gösterir. Özellikle saray çevresinde üretilen çinilerde yer alan insan figürleri, hükümdarın kudreti, saray yaşantısı, eğlence kültürü gibi temaları betimlemekte; bazen ise kozmolojik ya da mitsel anlatımların izlerini taşımaktadır (Öney, 2023: 109).

**1. Selçuklu Çini Sanatında Teknik Özellikler**

Selçuklu çini sanatı, 11. ve 13. yüzyıllar arasında Anadolu'da büyük bir gelişim göstermiştir. Özellikle mimari süsleme ve günlük kullanım eşyalarında yoğun olarak kullanılan çiniler, hem teknik hem de estetik yönleriyle dönemin kültürel yapısını yansıtmaktadır. Bu dönemde kullanılan çinilerin üretiminde sıraltı, sırüstü, lüster ve minai gibi çeşitli dekor teknikleri görülmektedir. Bunlardan minai tekniği, çok renkli yapısıyla özellikle figüratif sahnelerin betimlenmesinde tercih edilmiştir (Şanlı & Boratay, 2015).

Selçuklu sanatkârları, çini yüzeylerini genellikle geometrik, bitkisel ve figüratif motiflerle süslemişlerdir. Kullanılan malzeme ve teknik bakımından, kubadabad saray kazılarında ortaya çıkarılan örneklerde olduğu gibi kaliteli kil, sır ve boya kullanımı dikkat çekmektedir (Önder, 1971; Arık, 2000). Teknik açıdan bu çinilerde, yüksek ısıda pişirilen tek renkli sırlı parçaların yanısıra çok renkli ve kompozisyon açısından karmaşık sahnelerin yer aldığı örnekler de mevcuttur (Avşar & Avşar, 2017).

İslam sanatında genel olarak figüratif tasvirlere mesafeli bir yaklaşım olmasına rağmen, Selçuklu sanatında bu kuralın mutlak olmadığı; özellikle saray yapılarında ve elit yaşamla ilişkili objelerde figüratif bezemelerin oldukça yaygın olduğu gözlemlenmektedir (Doğanay, 2023). Bu figüratif süslemeler yalnızca estetik kaygılarla değil, aynı zamanda sembolik ve mitolojik anlamlar taşımaları bakımından da önemlidir.
Selçuklu çini sanatının teknik özellikleri, bu anlatım gücünü destekleyen zemin olarak değerlendirilebilir.

## 2. Mimari Yapılarda Süsleme Unsuru Olarak Kullanılan Çinilerde Figürlü Kompozisyonlar

Selçuklu dönemine ait çini örneklerinde, özellikle mimari eserlerdeki çini süslemelerde gördüğümüz insan figürleri, dönemin ikonografik zenginliğini ortaya koymaktadır. Kaşi grubuna ait olan Kubadabad Sarayı kazılarında ele geçen parçalar, figüratif anlatıların saray çevresinde yaygın biçimde kullanıldığını göstermektedir (Oral, 1961; Önder, 1971). Bu eserlerde hükümdar figürleri, av sahneleri, müzik dinletileri, eğlence ve içki meclisleri gibi temalar öne çıkmakta; sahnelerde yer alan figürler belirli bir hiyerarşik düzen içerisinde konumlandırılmaktadır (Deveci, 2018).



**Görsel 1**: Kubadabad Sarayı Çinilerinden



**Görsel 2**: Kubadabad Sarayı Çinilerinden



**Görsel 3**: Kubadabad Sarayı Çinilerinden

Anadolu Selçuklu Sultanı I. Alaeddin Keykubad tarafından Beyşehir Gölü'nün güneybatı kıyısında inşa ettirilen Kubadabad Sarayı (1226–1236), hem mimari hem de seramik süsleme açısından dönemin en seçkin saray yapılarından biridir (Görsel 1-2-3). Saray, sultanların ve yüksek rütbeli emirlerin konaklaması için planlanmış, iç ve dış duvarları zengin çini mozaiklerle bezenmiştir (Arık, 2000: 22–30). Bu çiniler arasında özellikle bağdaş kurmuş şekilde oturan figürler, ud çalanlar, nar ve haşhaş taşıyan kişiler ile balık tutan sahneler dikkat çekici ikonografik örnekler sunmaktadır. Figürler, sarayın sosyal yaşamına ve sembolik değer dünyasına dair güçlü görsel ipuçları barındırır (Arık, 2000: 33–41).

Kubadabad çinileri arasında yıldız ve haç biçimli levhalar öne çıkar. Teknik olarak sıraltı ve lüster uygulamaları birlikte kullanılmış; beyaz zemin üzerine mavi, turkuaz, mor, lacivert ve siyah renklerle bezeli bir süsleme anlayışı geliştirilmiştir (Arık, 2000: 44–53). Saraydan çıkarılan bu çinilerin büyük bir kısmı, günümüzde Konya Karatay Medresesi Müzesi koleksiyonunda korunmakta ve sergilenmektedir (Arık, 2000: 64).

Mimari yapılardaki çinilerde yer alan figürlü süslemeler, aynı zamanda Selçuklu toplumunun hem Orta Asya kökenli kültürel mirasını hem de İslamî estetik anlayışla kurduğu sentezi görselleştirir niteliktedir. Gönül Öney'e göre bu figürler, özellikle Büyük Selçuklu etkisiyle gelişen saray sanatı içerisinde, dönemin siyasi ve sosyal hiyerarşilerini simgeleştiren araçlar olarak işlev görmüştür (Öney, 2020).

Figüratif sahnelerin kompozisyonlarında gözlenen mitolojik ve sembolik öğeler de dikkat çekicidir. Yağmur Arısoy'un tespit ettiği üzere, betimlenen anlatı dizilerinde yer alan simgeler (örneğin hilal biçimli taçlar, çift başlı kartallar ya da lotus çiçekleri) çok katmanlı anlamlar taşır ve figürlerin temsil gücünü artırır (Arısoy, 2022).

Selçuklu çini sanatında mimari yapılarda yer alan figüratif süslemeler (kaşi), yalnızca dönemin estetik zevkini değil, aynı zamanda kültürel çeşitliliğini, inanç dünyasını ve iktidar sembollerini de ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu figürler, Anadolu'da kurulan ilk büyük İslam-Türk devleti olan Selçukluların hem

yeni benimsedikleri dini hem de geçmişten taşıdıkları kültürel motifleri nasıl görsel bir sentez hâline getirdiklerini anlamak açısından güçlü bir görsel bellek işlevi görmektedir.

**3. İkonografik Yaklaşımlar ve Sembolizm**

İslam sanatının soyutlama ve sembolizme dayalı yapısı içinde figüratif unsurlar önemli bir yer tutar. Bu figürler Tanrı'yı değil, insanı ve insan yaşamını sembolik biçimde temsil eder. Figürlerde kutsallıktan ziyade kültürel ögeler ön plandadır. Özellikle figürlerin birey olarak değil de tip olarak betimlenmesi, onların anlatı içinde bir karakterden çok, belirli kavramları ifade ettiğini düşündürmektedir (Ertürk, 2022, s. 51). Selçuklu çini sanatında insan figürleri yalnızca dekoratif bir unsur olarak değil; derin anlamlar taşıyan ikonografik semboller olarak değerlendirilmelidir.

Figürlerin konumlandırılma şekli genellikle merkezi bir düzenlemeye sahiptir. Bu düzenleme içerisinde figürler tek başına veya simetrik yerleştirilen ikili kompozisyonlarla gösterilmektedir. Bazı kâselerde, çerçeve işlevi gören geometrik veya bitkisel bordürler, figürleri çini yüzeyine sabitleyen yapılar oluşturmaktadır (Avşar & Avşar, 2020: 40). Yüz ifadeleri çoğunlukla belirgindir: badem gözlü, hilal kaşlı ve küçük ağızlı tipler, Selçuklu ikonografisinin karakteristik insan tipini oluşturur. Yüzdeki bu stilize anlatım, bireysel kimlikten ziyade simgesel bir temsil amacını taşır (Büyükçanga, 2006: 33). Kadın ve erkek figürleri arasında kostüm farkları oldukça belirgindir. Kadın figürleri daha ince hatlarla betimlenmekte olup, uzun örgüler, bilezikler ve başörtüleri dikkati çekerken; erkek figürlerinde kemer, yay, ok ve kaftan gibi detaylar öne çıkmaktadır. Bu figürlerin ikonografik çözümlemeleri yapıldığında, hem Orta Asya bozkır kültürüne ait mitolojik öğelerin hem de İslam düşüncesi ile gelişen sembolik temsillerin izleri açık biçimde görülebilmektedir.

Figüratif temsillerdeki başlıca karakterler; av sahnesi tasvirleri, tahtta oturan hükümdar betimleri, hanedan üyeleri, dans eden kadınlar, müzisyenler ve hayvanlarla etkileşim hâlindeki figürlerden oluşur. Bu kompozisyonlar çoğu zaman yalnızca dünyevi hayatı değil, aynı zamanda kutsal olanla kurulan ilişki biçimini de yansıtır. Gönül Öney'e göre figüratif sahneler, özellikle kadın figürleri aracılığıyla doğurganlık, bereket ve kozmik düzenle ilgili anlamlar taşır (Öney, 1991: 15).

İkonografik açıdan figüratif sahnelerde yer alan betimler, aynı zamanda iktidarın ve meşruiyetin temsili olarak da ele alınır. Doğan Kuban, figürlü çinilerde yer alan taht sahnelerinin, hükümdarın yalnızca siyasal değil, aynı zamanda metafizik bir düzenin parçası olarak kurgulandığını belirtir. Bu tür sahneler, Orta Asya'daki "kutsal hükümdar" inancının İslam dünyasına özgü simgelerle yeniden biçimlenmiş hâlidir (Kuban, 2004: 78).

Sembolik anlamlar açısından dikkat çeken bir diğer husus, figürlerin astrolojik, kozmolojik ve mitsel sembollerle birlikte sunulmasıdır. Yağmur Arısoy'un da belirttiği gibi- çinilerde yer alan bazı figürlerin baş çevresinde dairesel ışınlar veya geometrik çerçeveler bulunur. Bu detaylar, figürlerin sıradan insan değil,

yüceltilmiş, yarı-mitolojik bir varlık ya da kozmik düzenin temsilcisi olarak algılanmasını sağlar (Arısoy, 2022: 62).

Ayrıca bazı figürlerin giyim-kuşam detayları, başlıkları ve ellerindeki objeler de sembolik anlamlar içerir. Özellikle minai tekniğiyle bezenmiş tabaklarda yer alan ikili figürlü sahneler, aşk, birlik, karşıtların dengesi gibi metaforik okumaları mümkün kılar (Temel, 2021: 49). Bu tür temsillerin İslam öncesi İran ve Türk mitolojik hikâyeleriyle olan bağı, figürlerin yalnızca görsel bir betim değil, aynı zamanda kolektif belleğe dayalı bir anlatı sunduğunu da gösterir.

Emel Ertürk'ün tespitine göre, Selçuklu figürlerinde beden duruşları ve yüz ifadeleri, yalnızca bireysel portreleme değil, duygusal veya ruhsal bir hâlin aktarımı amacıyla da kullanılmıştır (Ertürk, 2020: 91). Bu yönüyle figüratif motifli çiniler, dönemin duygu dilini de yansıtan estetik anlatılar sunar.

Selçuklu çini sanatındaki insan figürleri, sadece bir süsleme ögesi değil; çok katmanlı semboller ve kavramsal temsiller aracılığıyla dönemin inanç, düşünce ve toplumsal yapılarını görselleştiren önemli kültürel belgeler niteliğindedir. Figürlerin taşıdığı bu sembolik yük, Selçukluların hem Orta Asya'dan getirdikleri ikonografik mirası hem de İslam dünyasına entegre olma sürecinde edindikleri yeni anlam katmanlarını nasıl sentezlediklerini gözler önüne serer.

### 3. 1. Taht Figürü ve Hükümdar İmgesi

Kubadabad Sarayı kazılarında ele geçen figüratif çiniler ile Selçuklu dönemine ait evani grubu çiniler üzerinde yer alan insan figürleri arasında, tahtta oturan bir merkez figürün iki yanda konumlanan figürlerle birlikte tasvir edildiği kompozisyonlar dikkat çeker. Bu sahnelerde, ortadaki figür çoğunlukla bir hükümdar yahut kutsal lider görünümünde sunulmakta; sağında ve solunda yer alan diğer figürler ise muhafız, vezir ya da meleksi varlıklar olarak yorumlanmaktadır (Önder, 1971: 58). Bu kompozisyon anlayışı, Selçuklu hükümdarının gök ve yer arasındaki düzeni sağlayan kozmik bir figür olduğu düşüncesini yansıtır. Taht burada yalnızca dünyevi iktidarın değil, aynı zamanda ilahi adaletin de sembolüdür.





**Görsel 5:** Saray eğlencelerini tasvir eden renkli boyalı kase, İran (muhtemelen Keşan)
Londra, Victoria and Albert Müzesi (1180-1280)

Görsel 5'deki saray eğlencelerini konu alan renkli boyalı kasedeki süsleme, arkadaşlarıyla çevrili genç bir prensi gösterir. Lavta çalarlar, şarap içerler ve şarkı söylerler veya şiir okurlar. İç kısımda, tahtta oturan merkezi figürün etrafında çapraz bacaklı yedi figür. Dış kısımda Kufi yazısı vardır.

Doğu ikonografisinde taht, çoğunlukla hükümdarlığın metafizik boyutunu temsil eder. Selçuklu sanatında bu anlayış, İslam öncesi Orta Asya kültürlerinden taşınan hükümdar kültü ve şamanistik güç figürleriyle birleşerek, İslamî estetik içinde yeniden biçimlenmiştir (Kuban, 2002: 177). Bu figüratif temsillerin gerek ikonografik gerekse ideolojik düzeyde karmaşık ve çok yönlü anlamlar barındırdığı görülür. Hükümdar yalnızca siyasi bir figür değil, aynı zamanda tanrısal düzene aracılık eden bir otorite olarak ele alınır. Bu tür sahnelerde figürlerin duruşları, giysileri, ellerindeki sembolik nesneler ve yüz ifadeleri gibi detaylar, izleyiciye hem otorite hem de kutsallık algısını aktarır.

### 3. 2. Dans Eden Figürler ve Eğlence Sahneleri

Bazı Selçuklu dönemi çinilerinde, çeşitli müzik aletleriyle tasvir edilmiş figüratif sahneler dikkat çeker. Bu figürler, yalnızca saray çevresindeki eğlenceleri ve şenlikleri betimlemekle kalmaz; aynı zamanda bereket, neşe ve estetik zarafeti sembolize eden temsiller olarak da okunabilir. Eğlence sahnelerinde yer alan bu figürler, özellikle baharın gelişiyle kutlanan Nevruz gibi mevsimsel ritüellere işaret eder (Öney, 1991, s.181). Müziğin, zamanın döngüselliğini ve doğayla uyum içindeki yaşam anlayışını simgelemesi, bu sahnelerin ikonografik boyutunu daha da derinleştirir.



**Görsel 6:** Minai tekniğinde süslenmiş çukur çanak İran 13. Yüzyıl. Washington D. C. Freer Gallery of Art.

Minai tekniğinde süslenmiş çukur çanakta (Görsel-6), çalgı çalarak eğlenen saraylılar, altta ve üstte sarayı koruyan sfenksler Çanağın dış yüzünde ortada tahtta bağdaş kurarak oturan sultan, tavus çifti ve kenar bordürlerinde ikili guruplar halinde eğlenceyi seyreden saraylılar resmedilmiştir.



**Görsel 7:** Firuze sırlı sürahi, Kopenhag David Koleksiyonu.

Çini yüzeylerine işlenen figürlerin dans ederken ya da müzik çalarken tasvir edilmesi, İslam öncesi kültürel motiflerin İslamî anlatı içerisinde estetikle harmanlanmış biçimi olarak yorumlanabilir. Görsel 7'deki Firuze sırlı sürahinin gövdesinde kabartmalı ve altın yaldızla desenlendirilmiş, el ele tutuşup halay çeken figürler bu konuda iyi bir örnek olarak gözlenmektedir. Detaylı çizimlerle betimlenen kıyafetler, çalgılar ve duruşlar, saray yaşantısının zarif yönünü ve cemiyet hayatının ritüelistik unsurlarını gözler önüne serer. Bu sahnelerdeki figüratif dil, dünyevi güzelliğin ilahi düzene uyarlanmış estetik bir yansıması olarak değerlendirilmelidir (Öney, 1991: 182).

### 3. 3. Av Sahnesi ve Asil Figürler

Orta Asya Türk geleneğinden miras kalan av sahnesi figürleri, en güçlü ikonografik temalardan biridir. Bu sahnelerde süvari, ok, kılıç ve zaman zaman hayvan figürlerine yer verilir. Özellikle, şahinle avlanan veya at sırtında bir savaşçı olarak tasvir edilen figürler, hükümdarlıkla özdeşleşen bir güç sembolüdür (Arısoy, 2021, s. 94).



**Görsel 8:** Minai tekniğinde sürahi, İran, 12.-13. yüzyıl başı (muhtemelen Rey yapımı), Londra Victoria and Albert Müzesi

Görsel 8'deki Curcan kentinde bulunmuş muhtemelen Rey yapımı minai tekniğinde süslenmiş sürahide av şöleninde eğlenen saray soyluları ve avcı kuşlarla avlanan avcılar tasvir edilmektedir. Bu figüratif üslup, kut anlayışı çerçevesinde hükümdarın tanrısal meşruiyetini ve avın bir tören olarak kabul edilmesini ifade eder. Selçuklu evanilerinde bu sembollerin kullanımı, yalnızca estetik değil, aynı zamanda ritüelistik[1] bir anlam taşır (Deveci, 2015: 49).

### 3. 4. İkili Figürler: Karşılıklı Oturanlar

Selçuklu saray kültüründe yer alan bazı çini eserlerdeki "karşılıklı oturan çift" figürleri, karşılıklı konuşma (müzakere), aşk veya bağlılık sembolü olarak değerlendirilir.



[1] * "Ritüelistik" terimi, toplumsal ve siyasal sembollerin tören formundaki tekrarını vurgular. Bu bağlamda Selçuklu av sahneleri, hükümdarın kutsallığını ifade eden birer ritüel sahnesi olarak yorumlanabilir. Kaya, A. (2011). *Toplumsal Ritüeller ve Kimlik İnşası*. İstanbul: Alfa Yayınları, s. 45.

**Görsel 9:** Lüster Tabak, İran (Kaşan), 13. yüzyılın başları, Londra, Victoria and Albert Müzesi.

Görsel 9'daki lüster tabak, 12.–13. yüzyıl İran'ında, özellikle Kashan bölgesinde üretilen lüster (lustre) teknikli seramiklerin karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Lüster tekniği, metal oksitli sırla yapılan ikinci fırınlama işlemiyle, yüzeyde altın-bronz renkli bir parlaklık elde edilmesini sağlar. Tabakta açık renkli bir zemin üzerine kahverengi tonlarında parıltılı bir dekor uygulanmıştır.

Tabağın merkezinde, karşılıklı yerleştirilmiş iki insan figürü bulunmaktadır. Bu figürlerin arasında, yukarıya doğru yükselen simetrik bir bitki motifi yer alır. Söz konusu motif, hayat ağacı ya da stilize edilmiş bir çiçek olarak yorumlanabilir ve İslam sanatında bereket, ilahi düzen ve süreklilik gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Figürler, dönemin saray hayatına özgü giysilerle tasvir edilmiş olup aralarındaki bakış ve duruş etkileşimi, sahnede bir diyalog ya da anlamlı bir temas olduğunu düşündürmektedir.

Tabağın dış bordüründe, Arap harfleriyle yazılmış hat yazısı yer alır. Bu kuşakta kullanılan yazı genellikle sülüs veya kûfi karakterindedir ve çoğu zaman dua, iyi dilek, hadis ya da şiirsel metinlerden oluşur. Bu yazı kuşağı, sadece dekoratif bir unsur olmakla kalmaz; aynı zamanda eserin anlam dünyasını tamamlayan sembolik bir çerçeve işlevi görür.

Bu tür figüratif lüster tabaklar, çoğunlukla yüksek zümreye hitap eden sanat ürünleri olup saray çevresinde ya da seçkin alıcılar için üretilmiştir. Figürlerin detaylı betimlenişi, yüz ifadeleri ve el hareketleri dönemin estetik anlayışıyla birlikte idealleştirilmiş insan tasvirlerine örnek teşkil eder

Damla Temel'in analiz ettiği 12. yüzyıl çini tabaklarında, çift figürlerinin bakış yönleri, giyimleri ve oturuşları arasındaki hiyerarşik veya romantik ilişkiyi ortaya koymaktadır (Temel, 2021, s. 63). Bu figürlerin yerleştirilme biçimi klasik İran etkili samimi sahne tarzını andırmakla birlikte, figüratif kompozisyonun merkezde yoğunlaşması, yazı kuşağıyla çevrelenerek bütünsel bir anlatı oluşturmaktadır. Bu özellikleriyle eser, İslam sanatında figür, yazı ve sembolizmin iç içe geçtiği zengin bir anlatım dili sunar.

Yıldız Meriçboyu'nun incelediği (Görsel 10) 13. yüzyıl Selçuklu dönemine tarihlenen ve Ankara Etnografya Müzesi koleksiyonunda bulunan figürlü bir seramik kâse, teknik açıdan, frit hamurundan üretilmiş, astar uygulanarak boyanmış ve üzeri şeffaf sırla kaplanarak fırınlanmıştır. Sırlı yüzeyde yer alan figüratif kompozisyon, koyu konturlarla belirginleştirilmiş ve dönemin sınırlı fakat etkili renk paletiyle işlenmiştir. Günümüze parçalı olarak ulaşmış olmasına rağmen, iç yüzeyde karşılıklı konumlandırılmış iki figürün yer aldığı sahne büyük ölçüde okunabilir durumdadır. Ön cepheden ve simetrik biçimde betimlenen bu figürler, muhtemelen kadın ve erkek karakterleri temsil etmektedir. Figürlerin başlıkları, yüz hatları ve giysi detayları, Selçuklu saray estetiğini yansıtan idealize edilmiş bir üslupla ele alınmıştır. Kompozisyonda dikkat çeken ifadeler ve giysi motifleri, sahnenin saray yaşamına, belki de hükümdar ve eş figürüne ya da mitolojik bir temaya gönderme yaptığına işaret etmektedir. Eser, hem teknik beceri hem de ikonografik anlatım gücü

bakımından Selçuklu figürlü seramik geleneğinin önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. (Meriçboyu, 1981).



**Görsel 10:** Kâse, 13. yüzyılın ilk yarısı, Ankara Etnografya Müzesi

**4. Figüratif Üslubun Gelişimi ve Etkileri**

Selçuklu dönemine ait çini süslemelerinde yer alan insan figürleri, zamanla hareketli ve anlam yüklü biçimlere dönüşmüştür. Özellikle Kubadabad Sarayı ve çevresinden elde edilen çinilerde figürlerin sadece dekoratif değil, anlatı yüklü sahnelerin taşıyıcısı olduğu görülmektedir (Önder, 1971: 60; Oral, 1961: 48). Bu dönüşümde, Büyük Selçuklu sanatının etkisi belirgindir; özellikle dramatik yüz ifadeleri, belirgin vücut hareketleri ve sahnelemedeki simetrik düzen, İran ve Horasan menşeli figür anlayışının Anadolu coğrafyasındaki yorumuyla açıklanabilir (Öney, 1991:177; Temel, 2021:59).

Anadolu Selçuklularında figüratif sahnelerin seramik kapların yüzeylerinde giderek daha belirgin hale gelmesi, minai tekniği gibi çok renkli uygulamaların yaygınlaşmasıyla paralellik göstermiştir (Şanlı & Boratay, 2020: 211). Ayrıca figürler, sadece dünyevi olayları değil, sembolik bir anlatı düzleminde evrensel kavramları temsil etmeye başlamıştır. Örneğin tahtta oturan figürler adaleti ve sultanlığı, eğlence sahneleri ise doğanın döngüsünü ve toplumsal ritüelleri temsil etmektedir (Kuban, 2002:177; Ertürk; 2019: 93).

Bu figüratif üslubun yansımaları, Anadolu dışındaki bazı İslam sanat merkezlerinde de gözlemlenmiştir. Memluk ve İlhanlı seramiklerinde benzer figüratif sahnelerin hem üslup hem de konu açısından Selçuklu etkisi taşıdığı görülmektedir (Deveci, 2008: 47). Daha geç dönemde ise Osmanlı erken dönem çinilerinde, özellikle İznik üretimi öncesi (15.yy.) tekniklerde figüratif mirasın biçimsel etkileri süregelmiştir (Aslanapa, 2022: 148; Duran, 2012: 187).

Bu durum, Selçuklu sanatının yalnızca kendi döneminde değil, İslam sanatları tarihi içinde dönüştürücü bir estetik zemin oluşturduğunu ve figüratif anlatının hem biçim hem sembolik değer açısından sonraki sanat ekollerine ilham verdiğini göstermektedir.

## Değerlendirme ve Sonuç

Selçuklu Dönemi çini sanatında yer alan figüratif kompozisyonlar, yalnızca dekoratif amaçlı görsel unsurlar olarak değil; aynı zamanda dönemin toplumsal yapısını, kültürel değerlerini ve siyasi ideolojilerini yansıtan simgesel anlatımlar olarak değerlendirilmelidir. Özellikle seramik kaplar üzerinde sıklıkla rastlanan insan tasvirleri, av sahneleri, müzikli eğlenceler, mitolojik figürler ve hükümdar betimlemeleri gibi temalar, sanatçının içinde bulunduğu döneme ilişkin tarihsel bir anlatı sunan görsel hafızayı oluşturmaktadır. Bu tür sahneler, saray hayatının gündelik ritüellerine ışık tutarken aynı zamanda merkezi otoriteyi, yani hükümdar figürünü sembolik düzlemde pekiştirir. Şahinle avlanan süvariler ya da çalgı aletleriyle eğlenen bireyler gibi kompozisyonlar, bireysel anlatıların ötesine geçerek kolektif kimliğin ve dönemin dünya görüşünün dışavurumu hâline gelir (Deveci, 2015: 49; Arısoy, 2021: 94).

Selçuklu sanat anlayışı, yalnızca estetik kaygılarla şekillenen bir ifade biçimi olmaktan çok, dönemin siyasal, dinsel ve sosyokültürel kodlarını da görsel dile aktaran bir yapıya sahiptir. Özellikle Kubadabad Sarayı'nda ortaya çıkarılan figürlü çini örnekleri, saray yaşantısının hem gündelik hem de törensel boyutunu görünür kılarken, aynı zamanda iktidarın meşruiyetini sanatsal araçlarla temsil etme işlevi de üstlenir. Bu eserler, yalnızca mimari yapının süsleyici ögeleri değil; aynı zamanda siyasal mesajların, kozmolojik sembollerin ve ritüelistik anlatıların taşıyıcılarıdır.

Çinilerde yer alan insan figürleri; tahtta oturan hükümdarlar, müzikle meşgul saray mensupları, nar taşıyan ya da balık avlayan figürler gibi çeşitli temsiller aracılığıyla; güç, bereket, dünya düzeni ve dünyevi haz gibi kavramların görsel biçimlerini sunar. Özellikle hükümdarın merkezde yer aldığı kompozisyonlar, onu evrensel düzenin koruyucusu olarak sembolize ederken; eğlence ve dans sahneleri ise saray hayatının ritüelistik yönlerini sanat diliyle betimler.

Bu figüratif gelenek, yalnızca Selçuklu'ya özgü yerel bir anlatıdan ibaret değildir. Gazneli, İlhanlı ve Memluk sanat gelenekleriyle kurulan kültürel temaslar, Anadolu'daki ikonografik dilin gelişiminde önemli bir etki yaratmıştır. Bu karşılıklı etkileşim, özellikle dramatik anlatımın kuvvetlenmesi ve sembollerin zenginleşmesiyle kendini göstermektedir. Selçuklu figüratif anlayışı, biçimsel özelliklerinin ötesinde; mitolojik, kozmik ve siyasal boyutlarıyla anlam derinliği barındıran bir anlatı dünyası sunmaktadır.

Teknik açıdan değerlendirildiğinde ise Kubadabad Sarayı'nda kullanılan lüster ve sıraltı dekor teknikleri, hem dönemin üretim becerilerini hem de estetik yaklaşımlarını yansıtır. Beyaz zemin üzerine uygulanan mavi, turkuaz, mor ve siyah tonlardaki renkler, figürlerin belirginleşmesini sağlayarak kompozisyonlara teatral bir atmosfer kazandırır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Anadolu Selçuklu çini sanatındaki figüratif betimlemeler yalnızca görsel zenginlik sunmakla kalmayıp; derin anlam içerikleriyle sanat tarihçileri için önemli bir çözümleme alanı sunmaktadır. Kubadabad Sarayı örneğinde olduğu gibi, bu çiniler dönemin sosyo-politik yapısını, inanç sistemini ve estetik anlayışını eşzamanlı olarak yansıtan özgün eserlerdir.

Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde, bu figüratif miras, özellikle Kütahya atölyelerinde yeniden hayat bulmuş; geleneksel formlar çağdaş yaklaşımlarla harmanlanmıştır. Sıtkı Olçar gibi sanatçılar, Selçuklu dönemi figüratif desenlerini modern yorumlarla yeniden ele alarak geçmişle günümüz arasında sanatsal bir köprü kurmuşlardır. Bu üretimler, yalnızca bir yeniden üretim süreci değil; aynı zamanda geleneksel motiflerin çağdaş sanat dilinde yeniden işlenmesi anlamına gelir (Altundağ, 2007).

Sonuç olarak, figüratif çini geleneği Selçuklulardan Cumhuriyet dönemine kadar geçen süreçte biçimsel ve anlamsal olarak dönüşüme uğrasa da, taşıdığı kültürel süreklilik sayesinde Anadolu sanat mirasının temel taşlarından biri olmayı sürdürmüştür. Bu gelenek, dönemsel değerleri, sanatsal ifadeyi ve bireysel yorumu bir araya getirerek özgün ve çok katmanlı bir anlatım biçimi oluşturmuş; zamanla zenginleşerek günümüze kadar ulaşabilmiştir.

**Kaynakça**


- Altundağ, M. (2020). *Sıtkı Olçar'ın yorumuyla Selçuklu çini ve seramikleri*. İzmir: T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Arık, R. (2000). *Kubadabad: Selçuklu sarayında yaşam* (2. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arısoy, Y. (2021). *Selçuklu dönemi seramiklerinde simgeler ve semboller*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Aslanapa, O. (2022). *Türk sanatı* (19. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atay Yola, C. (2007). *Başlangıcından günümüze Kütahya çinileri ve çini motiflerinin seramik yüzeylerde yorumlanarak uygulanması* (Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı).
- Avşar, M., & Avşar, L. (2017). Çini sanatı ve terminolojisi üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10*(54), 223–229.
- Büyükçanga (Eren), H. H. (2006). *Anadolu Selçuklu seramiklerinde figürlerin dili ve resim eğitimi açısından incelenmesi* (Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Deveci, A. (2015). *Selçuklu dönemi resim çalışmaları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları. ● Duran, Ö. (2018). Çinili Köşk Koleksiyonu'nda figürlü seramikler. *Sanat Tarihi Dergisi, 27*(2), 125–143.
- Ertürk, F. E. (2021). Anadolu Selçuklularında figür anlayışı ve resim sanatında insan bedeninin kullanımı. *Güzel Sanatlar Dergisi, 33*(1), 87–102.
- Freer Gallery of Art. (t.y.). *Collection search: Seljuk ceramics*. Smithsonian Institution. https://asia.si.edu/
- Gülaçtı, N. (2013). *Selçuklu dönemi figüratif dekorlu seramik ve çini örneklerinin Cumhuriyet dönemi Kütahya figüratif çinileriyle karşılaştırılması* (Yüksek lisans tezi, T.C. Gazi Üniversitesi). Ankara.
- Kahraman, G. (2016, Temmuz 11–13). *Anadolu Selçuklu Dönemi çinilerinde kullanılan hayvan figürlü motiflerin incelenmesi: Beyşehir Kubadabad Sarayı örneği*. IMCOFE'16 – International Multidisciplinary Congress of Eurasia, Odessa, Ukraine. http://www.imcofe.org
- Kuban, D. (2002). *Selçuklu çağında Anadolu sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuban, D. (2004). *Çağlar boyu Türkiye sanatının anahatları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Meriçboyu, Y. (1981). Figürlü bir Selçuklu Kâsesi. *Sanat Tarihi Yıllığı* (11), 57–65.
- Önder, M. (1973). *Selçuklu Kubadabad Sarayı çinileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öney, G. (1982). *Anadolu Selçuklu sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öney, G. (2001). Tarihten yansımalarla Büyük Selçuklu seramiklerinde kadın. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi* (17), 201–216.
- Öney, G. (2004). Büyük Selçuklu seramik sanatında resim programı ve gelişen figür üslubu. *Türk Sanatı Araştırmaları* (8), 45–60.
- Oral, M. Z. (1964). *Kubadabad çinileri*. İstanbul: TTK Yayınları.
- Şanlı, S., & Boratay, O. (2020). Selçuklu çini süslemede Minai tekniği. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 10*(1), 38–50.
- Temel, D. (2022). *Büyük Selçuklu dönemi minyatürlü çini tabaklardaki çift figürlü desenlerin analizi (12.–13. yüzyıl)* (Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı).
- Tekin, K. H., & Uç, B. (2020, Temmuz). Anadolu Selçuklu medreselerinde kullanılan çini malzemenin renk analizi ve eğitimde rengin önemi [Konferans bildirisi]. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/367413009

- Wikipedia. (2024). *Nevruz*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Nevruz
- Victoria and Albert Museum. (t.y.). *Search the collections: Seljuk pottery*. https://www.vam.ac.uk/ ● **Blog Kaynağı:**
- Fulbright Ceramics. (2011, Aralık). *Human figures depicted on tiles*. [Blog yazısı]. https://ceramicfulbright.blogspot.com/2011/12/human-figures-depicted-on-tiles.html?m=1

# Dijital Çağda Tiyatro: Siber Mekanda Oyuncunun Performansı

**Arş. Gör. (Assist.) Asena Yıldırım Konya**

Doğuş Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Oyunculuk Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-2278-8463 **E-Posta:** ayildirim@dogus.edu.tr

## Özet

Dijital çağın yarattığı dünyada, üretilen birçok dijital teknolojik araç gündelik hayatın içerisinde kullanıldığı gibi birçok meslek kolu da bu araçları üretimlerine dahil etmektedir. 21. yüzyıl tiyatrosu için de dijital çağın olanaklarını kullanarak her dönem geliştirilen yeni teknolojik araçlarla bir arada anlam ürettiği ve günümüzde artık tiyatro sanatının dijital bir kültüre sahip olduğu söylenebilmektedir. Dijital teknolojik araçlar tiyatro sanatının anlatımını güçlendirmek ve yeni biçimler oluşturmak için sahne üzerinde yahut siber mekanlarda kullanılmaya başlanmıştır. İnternetin uzam formunu oluşturduğu siber mekanlar, sanal bir ortamda oluşturulan canlı tiyatro performansı gösterimi yapılmasını sağlamaktadır. Yirminci yüzyılın başlarında sahne üzerinde video ve film kullanımı barkovizyon ekranlarla sağlanırken yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde internet aracılığıyla siber mekanlarda üretimi yapılan performanslar çoğalmıştır. Özellikle 2019 yılında ortaya çıkan Covid-19 pandemisi nedeniyle dünya üzerinde insanlar evlerine kapanmış ve tiyatro üreticileri de bu süreçte internet teknolojisinin yardımıyla üretimlerine devam etmeye çalışmışlardır. Bu nedenle birçok tiyatro oyunu online platformlara taşınmış ve pandemi sonrası da icracılar bu sınırsız imgelerin barındığı ortamda üretim yapmaya devam etmiştir. Teknolojinin performansçılarla etkileşim kurduğu ve onları yönlendirdiği bu tiyatro yapımlarında oyuncular, sahne üzerinden farklı olarak sanal olarak kurulan mekânlarda yansıtılan görüntülerle, dijital teknolojik araçlarla yahut kameralarla etkileşimli bir performans gerçekleştirmektedir. Bu çalışmada, dijital çağda tiyatroda siber mekân kullanımı incelenerek siber mekanlarda gösterim yapan oyuncunun hangi dijital teknolojik unsurlarla nasıl anlatım oluşturabileceği örnek sahnelemeler üzerinden ele alınmıştır. Sonuç olarak, tiyatronun dijital teknolojik araçlarla etkileşimli performans yapımlarının arttığı günümüzde siber mekânda performans gösteren oyuncuya rehber niteliğinde bir çalışma sunmak hedeflenmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Dijitalleşme, Tiyatro, Oyunculuk, Dijital çağ, Siber Mekân

# Treatre in the Digital Age: Actor's Performance in Cyverspace

**Arş. Gör. (Assist.) Asena Yıldırım Konya**

Doğuş University Art and Design Faculty Acting Department

**ORCID:** 0000-0002-2278-8463 **E-Posta:** ayildirim@dogus.edu.tr

## Abstract

In the world created by the digital age, many digital technological tools are used in daily life and many professions include these tools in their production. For the 21st century theatre, it can be said that it produces meaning with the new technological tools developed every period by using the possibilities of the digital age and that theatre now has a digital culture. Digital technological tools have started to be used on stage or in cyber spaces to strengthen the expression of theatre and to create new forms. The cyber spaces, where the Internet creates the form of space, enable live theatre performance created in a virtual environment. In the early twentieth century, the use of video and film on the stage was provided by barcovision screens, while in the twenty-first century, performances in cyber spaces through the internet have proliferated. Especially due to the Covid-19 pandemic in 2019, people around the world are closed to their homes and theatre producers continue their production with internet technology. Therefore, many theatre plays have moved to online platforms, and after the pandemic, performers continued to produce in this environment of unlimited images. In these theatre productions where technology interacts with and directs the performers, actors perform an interactive performance with images projected in virtual spaces, digital technological tools or cameras. This study, the use of cyber space in theatre in the digital age and how the actor performing in these can create a narrative with which digital technologicals is discussed through sample stagings. As a result, it is aimed to be a guide for actor performing in cyber space in today's where interactive performance productions of theatre with digital technological tools are increasing.

## Keywords

Theatre in the Digital Age: Actor's Performance in Cyberspace

**Giriş**

Bilgisayarın icat edilmesi ve bilgisayar tabanlı web sisteminin oluşturulmasıyla birlikte dijitalleşme kavramı yirminci yüzyılda köklerini oluşturmaya ve birçok meslek grubunun üretimine dahil olmaya başlamıştır. Özellikle günümüz yirmi birinci yüzyılında hayatın her alanında dijital teknolojik araçlar gündelik yaşantıda kullanılabilir hale gelmiş ve birçok ülkede birçok insan tarafından erişilmesi kolay duruma gelmiştir. Günümüzde kullanılan dijital teknolojik araçlar sayesinde farklı ülkelerdeki insanlar dijitalleşme aracılığıyla kolaylıkla bir araya gelip o anda orada olmasa da birlikte aynı deneyimi yaşamaktadır. Özellikle dijital teknolojilerin gelişimiyle sanatsal alanlara da paralel bir şekilde yansıyan bu etkileşimler, internetin uzam formunu oluşturduğu siber mekanlarda gösterim olanağını arttırıp, seyircinin ve performansçısının yeni biçimler üzerine deneyim imkanını oluşturmaktadır. Bu deneyimler 2019 yılında Covid-19 virüsünün ortaya çıkması ve 2020 yılında insanların evlerine kapanmasıyla daha da artış göstermiştir çünkü pandemi nedeniyle sahne sanatlarında üretim yapan sanatçılar evlerinden internet uzamının yarattığı imkanlar dahilinde gösterimlerini sahneleyebilmişlerdir. Başlangıçta gösterimlerin video kayıtları internet üzerinden erişime açılsa da daha sonra internetin ve dijital teknolojik araçların sunduklarıyla gösterimler oluşturulmaya başlanmıştır. Bu noktada performansçı ve seyirci için yeni bir deneyim alanı oluşturulduğu söylenebilmektedir. Pandemiden sonra da dijital teknolojik araçlar ve internetin uzam formunu oluşturduğu mekanlarda gösterimler artarak devam etmiştir. Sahne sanatlarında yaşanan bu dijital dönüşüm yüzyıl içerisinde sahne tasarımıyla başlayıp sahne dramaturgisine ve oyuncunun performansına kadar etkileşimli bir halde kullanılmıştır. Yirminci yüzyılın başında sahne üzerinde yalnızca film ve video gösterimi anlatıma dahil ediliyorken, günümüzde yapay zekâ, arttırılmış gerçeklikler ve bilgisayar tabanlı üretilen video görseller sahnelemeye dahil edilmektedir.

Tiyatro sanatının geçmişine bakacak olursak uygulaması yapıldığı ilk andan itibaren dans ve müzik gibi farklı disiplinlerle bir arada anlatım sunması, Wagner'in 1849 yılındaki makalesinde bahsettiği mükemmel ve tamamlanmış sanat eserinde dramın, şiirin, müziğin aynı düzlemde estetize edilmesi gerektiği, fütüristlerin 1916 yılında yayımladıkları manifestoda geçmişle olan bağların koparılıp modern olana geçilmesi gerektiği, ilk filmlerin tiyatro sanatını taklit etmesiyle bu iki sanatın etkileşimli performans üretimi, Piscator'un 1920'li yıllarda tiyatro sahnesinde filmi ve videoyu kullanması, 1960'lı yıllarda performans sanatının gelişimi bugün multimedya ve tiyatronun bir araya gelmesiyle üretilen eserlere hatta tiyatroda robotların, yapay zekanın, avatarların, simülasyonların kullanımına kadar bir dönüşüm göstermiştir. Salihbegovic'in bahsettiği gibi (2013, s. 59), bugün performansın ekolojisini tartışıyoruz; modası geçmiş bedenlerin dışında sanal aktörleri arıyoruz; insan-gerçeğin içinde ve dışında hiper-gerçeği arıyoruz; kendimizi avatarlarla özdeşleştiriyoruz; dijital ikizini post-dramatik ve post-koreografik tiyatronun video alanına veya siber alanına yerleştirerek gerçek bedenimizi yapıbozuma uğratıyoruz ve yeniden düşünüyoruz. 1990'lı yıllarda internet ağının işlevsellik kazanmasıyla chat odaları oluşturulmuş ve ilk sanal mekânda tiyatro performans örnekleri verilmeye başlanmıştır. Örnekler dijitalleşmenin artan olanaklarıyla paralel bir şekilde gelişmeye başlamış ve

bu insan-makine arasındaki etkileşimli anlatıma siber mekân tiyatrosu adı verilmiştir. Dijital çağda siber mekânda performans gösteren oyuncu için de yeni bir deneyim ve öğrenim süreci başladığı söylenebilmektedir. Bu süreksiz görüntü seli ve sınırsızca genişletilebilen alan üzerine bir tiyatro mekânı yaratma ve bu mekânda performans gösterme durumu, tiyatronun dijitalleşme ile etkileşiminin ve bu etkileşimle birlikte oyuncunun yeni performans deneyimlerinin sonucunu doğurmaktadır. Siber mekân üzerinden inşa edilen tiyatro oyunları, dijital dünyanın sunduğu imkanlarla sahneleme yapar ve internet sistemi üzerinden yahut sanal gerçeklik ortamlarında seyirci ile etkileşime girerek bilgisayarın sahneye dönüşmesine olanak verir.

Bu çalışmada, performansçı olarak oyuncunun siber mekânda yer aldığı bir yapımda hangi teknolojik araçlarla ve nasıl anlatım oluşturabileceği üzerinde durulmaktadır. Helen Varley Jamison tarafından 2010 yılında üretilen make-shift adlı yapım siber mekân olarak UpStage adlı internet ağında izleyici ve seyircileri bir araya getirerek ortak bir sürdürülebilir tiyatro projesi üretimini sağlamıştır. Tender Claws yapımı The Under Presents ise 2019 yılında VR teknolojisiyle tasarlanmış bir siber mekân tiyatro deneyimidir. make-shift ve The Under Presents örnekleri birbirinden 9 yıl arayla tasarlanmış siber mekân tiyatro uygulamalarıdır. The Under Presents'ın 2019 yapımı olması dijitalin olanaklarının nasıl geliştiğinin ve siber mekân tiyatrosunun yalnızca Teams, WhatsApp gibi kanallarda sınırlı kalmadığını ve her geçen gün gelişen dijital teknolojik araçların kullanıldığı tiyatronun giderek melezleşen yapısını göstermek üzere seçilmiş farklı örneklerdir. Bu yapımlarda performans gösteren oyuncular ise bu performanslarını benzer yapımları deneyimleyerek geliştirmektedir. Çalışmanın sonucunda siber mekânda performans gösteren bir oyuncunun nelere ihtiyaç duyabileceği, hangi araçlarla etkileşim ve iletişim kurarak performans üretimini sağlayabileceği örnek yapımlar üzerinden aktarılmıştır.

**Dijitalleşme ve Siber Mekân Tiyatrosu**

Dijitalleşme süreci dünya üzerinde bilgisayarın keşfedilmesi ile yirminci yüzyılda kökleşmeye başlamıştır. 1937 yılında ilk otomatik elektromekanik bilgisayarın icadı analog sistemlerden dijitale geçiş için bir dönüm noktası olmuş ve yüzyılın sonunda internet sisteminin işlevsellik kazanmasıyla birlikte bilgi çağı başka bir adıyla dijital çağ başlamıştır. Yirmi birinci yüzyıl için ise dijital çağın araçlarının, olanaklarının ve iletişim sisteminin gündelik hayatın içerisine girmeye başladığı dijitalleşmenin yüzyılı olduğu söylenebilmektedir. İçerisinde bulunduğu çağın dinamiklerine göre şekillenen ve üretim sağlayan tiyatro sanatı da günümüzde teknolojinin ve dijitalleşmenin sağladığı imkanlar ile anlatım dilini geliştirip genişletmektedir. Dijitalleşme tiyatroda sahne tasarımı, kostüm, dramaturgi, ses, ışık, oyuncunun performansı vb. unsurların her birini etkilemekte ve anlatımda etkileşimli bir üretim alanı sağlamaktadır.

Sahne üzerinde teknolojik öğeler ilk olarak yirminci yüzyılda kullanılmaya başlamıştır. Tiyatro eğlenceleri için mekanik ve projeksiyon cihazlarının erken kullanımı, Antik Yunan'ın mekaniklerine ve Orta çağ sihirli fenerlerine kadar uzun bir geçmişe sahiptir ancak dijital tiyatronun en önemli öncülleri yirminci yüzyılın

başlarındaki eserlerde görülebilir. Edward Gordon Craig, Erwin Piscator, Josef Svoboda gibi sanatçıların fikirlerinde ve günümüzde dijital medyanın kullanımı ile canlı aktörler arasındaki en güçlü bağlantıları görebildiğimiz Bauhaus ve Fütürist hareketlerde (Masura, 2020, s. 3). 1909 yılında Fütüristlerin yayımladıkları manifestoda makineler gibi endüstri çağının olanaklarının kullanılması gerekliliği bildirilmiş, sinema sanatının geliştirdiği kayıtlı görüntü olanağı tiyatro sahnesinde Erwin Piscator tarafından 1920'li yıllarda kullanılmaya başlanmış, 60'li yıllarda performans sanatının gelişmesi ve video sanatıyla birlikte multimedya kullanımı sahnelerde artmış bu da 70'li yıllarda sahne üzerinde projeksiyon yardımıyla anlatım imkanını ortaya çıkarmıştır. Özellikle 2019 yılında ortaya çıkan Covid-19 virüsü nedeniyle insanlar internet aracılığıyla işlerini gerçekleştirmek durumunda kalmış, tiyatro sanatını icra eden kişiler de bu durumdan etkilenerek 2020 yılı ve sonrasında internetin olanaklarını ve kamerayı anlatımlarına dahil ederek üretim yapmaya başlamışlardır. Oyuncular da bu dönemde kamera karşısında seyircilerle buluşmak durumunda kalmış ve kameranın imkanlarını oyunculuk performanslarında kullanırlarken aynı zamanda farklı bir seyirci etkileşimi yaşamışlardır. Dijitalleşmenin de yaygınlaşmasıyla birlikte 2020 sonrası sahne üzerinde robotlar, yapay zekâ, VR teknolojisi de kullanılmaya başlamıştır. Böylelikle başlangıçta sahne tasarımında kullanılan dijitalin olanakları ve teknolojik araçlar sahne rejisine, dramaturgiye ve oyuncunun performansına dahi etki etmeye başlamıştır. Oyuncular 2020 yılında pandemi dolayısıyla kameranın olanaklarını kullanıp tiyatro projesi üretmeye başlamış, 2020 sonrası ise robotlarla, avatarlarla, VR teknolojisiyle, motion capture aletleriyle, video mapping araçlarıyla etkileşimli anlatım üretmeye başlamışlardır. Bu da yeni bir kavram olarak dijital performans kavramını ortaya çıkarmaktadır. Salihbegovic (2013, s. 75-76) bilgisayar kullanan herhangi bir tiyatro veya dans performansının dijital performans olarak tanımlanabildiğini ancak bugün tiyatro sahnelerinin tümünde en az bir tane bile olsa dijital ekipman kullanıldığı için "oyuncunun sahneye gerçek zamanlı olarak yansıtılan dijital multimedya içeriğini oluşturduğu, kontrol ve organize ettiği ve bu içeriklerle etkileşime girmesine olanak tanıyan dijital teknik olanakları içeren biçimi" dijital performans olarak tanımlamaktadır. Bu dijital performanslar sahne üzerinde olduğu gibi internet aracılığıyla yaratılan mekânlarda da gerçekleşebilmektedir. İnternetin sanatçılar tarafından kullanılmasıyla birlikte Papagiannouli'nin (2011, s. 274) de bahsettiği gibi sanal tiyatro (Lanier), siberdrama (Murray, 1977), telematik performans (Salz, 2004), siber tiyatro (Chatzichristodoulou, 2006), siber performans (Cusey, 2006), hiper performans (Unterman, 2007), dijital performans (Dixon, 2007), çevrimiçi tiyatro ve ağ tabanlı performans gibi terimler yeni tiyatro biçimini tanımlamak için kullanılmaya başlamıştır. Bu çalışmada ise siber mekân tiyatrosu üzerine inceleme sunulmaktadır.

Siber mekân ilk olarak William Gibson (1984) tarafından Neuromancer adlı kitabında ortaya atıldığında sanal olma durumu ile özdeşleştirilen ve bir tür süreksiz görüntü seli ile sınırsızca genişletilebilen akışkan bir mimari oluşumu tanımlar niteliktedir (Ülkeryıldız & Özcan Uslu, 2021, s. 294). Bu mekân olasılıklarla dolu, soyut, belirsiz, değişken, anlık, zihnin mekanıdır. Gibson'ın ortaya çıkardığı siber mekân terimi sonrası 1988 yılında ise Finlandiya'lı Jarkko Oikarinen ilk chat programı IRC'i (Internet Reality Chat) yaratmıştır. Ortaya atılan bu teorik ve uygulama alanlarından sonra siber mekân kavramı ve uygulamaları çoğalmaya başlamıştır.

1990'da Pavel Curtisa tarafından erken oyun MOO programının Lambda Moo çevrimiçi sosyal topluluk yazılımına dönüştürülmesiyle bir dizi çevrimiçi deneysel tiyatro performansı üretilmeye başlamıştır (Papagiannouli, 2011, s. 274). Fiziksel anlamda oyuncu ve seyircinin var olmadığı ancak internet ağı aracılığıyla birlikte etkileşime girdikleri ve içerisinde bulundukları sanal ortamda beraber performans ürettikleri bu yeni deneyim alanı siber mekân tiyatrosu olarak tanımlanabilmektedir.

Siber tiyatronun önde gelen özelliklerinden biri, teknik ve teknolojik yeniliklerin her birine her zaman yeni izleyici fırsatları ve yetkinliklerinin ortaya çıkması eşlik etmektedir. (Grynyshyna, Gusakova, Boklan, Strelchuk & Ilaschenko, 2022, s. 347). Hem oyuncuya hem de seyirciye yeni bir alan sunan siber mekân tiyatrosu, her iki taraf için de teknolojinin olanaklarını keşfetme ve yeni bir tiyatro deneyimi yaşamak üzerine kuruludur. Etkileşimi tiyatro olarak kullanma eğilimi, dijital kültürün teatral alanda tezahürlerinden biridir. Seyircinin neredeyse her zaman pasif olduğu geleneksel tiyatrodan farklı olarak, etkileşimli tiyatroda seyirci aktiftir ve oyuncuyla aynı aktiviteye dahildir (Tonkoshkura, 2022, s. 32). Oyuncunun ve seyircinin birlikte yaşadığı bu yeni deneyim alanında, dijitalin olanaklarıyla bir sanal mekân tiyatrosu yaratılmakta ve etkileşimli performans gerçekleştirilmektedir. Bu etkileşimli performansın içerisinde oyuncunun konumu, performans üretimi, karakter yaratımı, etkileşimde bulunduğu araçlar incelenerek siber mekânda performans üretecek bir oyuncuya rehber niteliğinde bir çalışma sunmak hedeflenmiştir.

**Siber Mekânda Tiyatro Uygulamaları**

İnternet ağının gelişmesi ve çevrim içi sosyal ağların üretimi ile 1990 yılı itibariyle siber mekânda tiyatro uygulaması denemeleri görülmeye başlamıştır. 1990'ların başında Hamnet Oyuncuları, Hamnet (1993) ve Pcbeth (1994) gibi IRC kanallarında metin tabanlı Shakespeare oyunlarının parodilerini gerçekleştirirken, aynı zamanda Parkbench (Nina Sobell ve Emily Hertzel) Artis Theatre adlı canlı web performansları yarattı (Papagiannouli, 2010, s. 274). Aynı yıllarda ilk siber sahne ATHEMOO yaratılmış, siber performans sahne yazılımları üretilmeye başlanmış ve medyanın olanakları geliştikçe tiyatro sanatçılarına yeni yaratıcı araçlar sunmuştur. 1990'lı yıllarda başlayan internet ağının yarattığı sanal odalara artık oyuncu olarak avatarlar, video oyun araçları, yapay zekâ, VR teknoloji gibi yeni dijitalin olanakları eşlik etmektedir. Bu da 1990'lı yıllardan 2025 yılına kadar siber mekân tiyatro örneklerine bakacak olursak teknolojinin ve çağdaş tiyatro uygulamalarının örneğini oluşturmaktadır. Bu nedenle 2010 yapımı make-shift ve 2019 yapımı The Under Presents örnekleri ele alınarak her geçen yüzyılda gelişen dijitalin olanaklarıyla tiyatro sanatının da paralel bir şekilde dijitalle etkileşim halinde olduğu gösterilmek istenmiştir. İki siber mekân tiyatro örneğinde de oyuncuların performansları üzerinde durulmaktadır. Oyuncuların siber mekânda nasıl karakter yarattıkları, siber mekânda nasıl konumlandıkları, hangi dijital araçlarla etkileşimli performans sağladıkları, seyirciyle nasıl ilişki kurdukları make-shift ve The Under Presents örnek oyunları üzerinden açıklanmıştır.



Görsel 1. make-shift, 2010-2012.

Kaynak: https://www.creative-catalyst.com/make-shift/

Helen Varley Jamison ve Paula Crutchlow tarafından 2010 yılında üretilen make-shift adlı siber tiyatro örneği, siber performans platformu UpStage ağında sahnelenmiştir. Ev ortamında yürütülen bu çalışma farklı coğrafyalarda bulunan iki sanatçının eş zamanlı olarak dijital platformda gerçekleştirdiği canlı performanstan oluşmaktadır. Bu ağa katılan seyirciler performansın öncesinde ve sonrasında da ortak yazar olarak çalışıp siber mekân tiyatro gösterimini birlikte planlamışlardır. Oyuncuların avatarları, animasyonları ve sesleri kullanılarak seyircilerle etkileşimli bir performans sergilemişlerdir. make-shift geri dönüşüm hakkında katılımcıları bilinçlendirmeye yönelik bir tiyatro performansı sergilemiştir. Siber mekânda uygulanan bu performans sayesinde farklı coğrafyadan, farklı iş kollarından ve yaşlardan insanlar ortak bir amaç için evrensel bir çevresel sürdürülebilirliği hedeflemişlerdir. make-shift, tam olarak başarılı bir şekilde çalışmak için hem çevrimiçi hem de yerinde 'izleyici' katılımına güvenmek üzere tasarlanmış dağınık, karmaşık ve kırılgan bir performans sistemidir (Crutchlow & Jamieson, 2014, s. 3) make-shift yapımında oyuncular kamera aracılığıyla, önceden üretilen avatarlarıyla, siber mekânda performanslarını gerçekleştirmektedirler. Oyuncuların avatarları proje üretim aşamasında kendileri tarafından üretilmiş ve sanal aktör yaratımı sağlanmıştır. Çalışmanın pandemi öncesinde gerçekleştirilmesi yapımı daha da ilgi çekici kılmıştır. Senaryolu ve görsel şiirsel performans anları, web kamerası videografisi, dijital görüntüler, avatar kuklacılığı ve çevrimiçi sohbet ile serpiştirilir. Ara performans modları, proksimal ve çevrimiçi katılımcıları, geç kapitalizmde tüketim ve bertarafı çevreleyen sorunları hem çerçeveleyen hem de sorgulayan söylenel bir ortak yazarlığa dahil etmek için açık etkileşim sistemleriyle bütünleşir (Crutchlow & Jamieson, 2014, s. 2). Bu çalışma, siber mekanlarda gerçekleştirilen performanslar, dijital teknolojik araçlarla anlatım ve oyuncu-teknoloji etkileşimi gibi kavramları doğrudan pratiğe döken bir örnek sunmaktadır. Oyuncuların dijital araçlarla, kameralarla ve çevrimiçi platformlar yoluyla birbirleriyle ve seyirciyle kurdukları etkileşim,

tiyatronun sadece sahne üzerinde değil bireyin gündelik hayatının içinde ve dijital mecralarda da var olabileceğini göstermektedir.



Görsel 2. The Under Present, 2019.

Kaynak: https://noproscenium.com/the-under-presents-conjures-magic-in-virtual-reality-review-b2e23be4a1b9

The Under Presents ise, tiyatronun siber mekânda icra edilebileceğini, üstelik bu mekânın seyircinin yalnızca gözlemci değil aynı zamanda katılımcı olduğu bir alana dönüşebileceğini güçlü bir biçimde ortaya koymaktadır. Oyun Shakespeare'in The Tempest metninden sahneler içerir ve VR teknolojisi ile sunulurken sahnenin fiziksel sınırlarını tamamen ortadan kaldırıp kullanıcıyı yani seyirciyi aktif bir birleşene dönüştürür. 2019 yılında Danny Cannizzaro ile Samantha Gorman'ın yönettiği Tender Claws yapımı dijital bir oyun olarak ortaya çıkan yapım hem tiyatro hem de oyun dinamiklerinin iç içe geçtiği hibrit bir performans yapısını ortaya çıkarmaktadır. Kullanıcılar VR teknolojisi ile siber mekânda anlatıya ayak uydururken, bazı yerlerde canlı performans gösteren oyuncularla etkileşimli olarak anlatıya katkı sunmaktadır. The Under Presents, tamamen sanal bir ortamda geçer ve burada performansın mekânı, dijital olarak oluşturulmuştur. Sanal gerçek gözlüğü gibi araçlarla seyirci tarafından deneyimlenen yapım, canlı oyuncuların zaman zaman VR platformuna girerek etkileşimli bir performansa dönüşmektedir. Oyuncular doğaçlama performansları ile seyircilerle iletişime girer ve seyircilerle fiziksel temas kurmadan yalnızca jest ve mimiklerle iletişim kurarak katılımcı bir tiyatro deneyimi yaratır. Bu yapım ayrıca pandemi sırasında oyuncuların seyircilerle etkileşimli alanda bulunduğu ilk örneklerden biri olarak dikkat çekmektedir. Dijital çağın sunduğu teknolojilerle tiyatronun nasıl yeniden üretilebileceğinin örneğini sunan The Under Presents, siber mekânın yalnızca bir gösterim alanı değil aynı zamanda bir anlatı mekânı olabileceğini de ortaya koymaktadır.

Siber mekânda gerçekleşen birbirinden farklı bu iki yapımdaki oyunculuk performansı da geleneksel tiyatrodan farklı bir biçimde değerlendirilmelidir. Oyuncuların bu yapımlarda performans gösterebilmesi için

doğaçlamaya açık bir tutum sergilemeleri gerekmektedir. Her performansta farklı seyirci ve farklı etki ile karşılaşan oyuncular doğaçlama tepkileriyle her oyun anlatıya farklı bir katkı sunmaktadır. Sınırlı teknolojik araçlarla yapılan duygusal aktarım nedeniyle beden kullanımı bu noktada önem arz etmektedir. Ayrıca sahne düzeni olmadığı için oyuncunun mekânsal anlatımı yönlendirme becerisi de güçlü olmalıdır. Bu noktada oyuncunun iyi bir hikâye anlatıcısı olarak görev alması, fiziksel hikâye buluşmayan oyuncu-seyirci etkileşimi açısından çalışılması ve geliştirilmesi gereken bir başka performans özelliği olarak bulunmaktadır.

**Siber Mekânda Oyuncunun Performansı**

Yeni teknolojilerin tiyatro sanatına etkisi ve dijitalleşmenin sahnede yahut siber mekânda kullanımı oyuncuların da performanslarını her geçen gün çağın olanakları doğrultusunda dönüştürmektedir. Yapay zekanın kullanımı sanal ortama taşınmakta, avatar insan modelleri üretilmeye başlanmakta yahut oyuncular kendi avatarlarını yaratmak için yeni araçlarla performans üretimini deneyimlemektedir. Bu yeni deneyim alanı öncelikle oyuncular için dijitalin olanaklarını ve tekniklerini tanıyarak başlamaktadır. Şeyben'in de bahsettiği gibi (2016, s. 87) performansçıların çoğu siber mekânda gerçekleşen benzer projelerde rol almak dışında siber mekân oyunculuğu konusunda bir eğitimleri olmadığından, çoğu siber mekânda "oynamanın" ne olduğunu deneyimleyerek keşfediyor. Siber mekandaki seyirci/kullanıcılarla kurdukları ilişki, bir tiyatro seyircisiyle kurdukları ilişkiden farklı oluyor. Seyircilerin talepleri ve seçtiği seçenekler üzerinden performans gösteren oyuncular, doğaçlama durumlara çok fazla ihtiyaç duyabiliyorlar. Böylelikle siber mekânda performans gösteren oyuncunun doğaçlama yeteneğini geliştirmesi gerektiği söylenebilmektedir. Siber mekânda oyuncu ağırlıklı olarak doğaçlama performansına ihtiyaç duyacağı için oyuncunun aynı zamanda dijital araçların tekniğini de iyi öğrenmelidir. Oyuncunun anlatım biçimini çeşitlendirebilmesi için etkileşimde olduğu ve anlatımını sağladığı teknolojik unsurları kullanmayı bilmesi, içinde bulunduğu bilgisayar programının olanaklarını keşfetmesi gerekmektedir. Siber mekâna bağlandıkları bilgisayarların kameraları aracılığıyla anlatım sağlayan oyuncular için kullandıkları kamera, kameranın açısı, kameradaki konumları, kameranın gördüğü alan özenle ele alınmalı ve performans öncesi bu gibi unsurlar düşünülerek prova edilmelidir. Dijital teknolojinin eklenmesiyle oyuncunun rolünün etkilenebileceği birkaç yol vardır. Dijital olarak etkinleştirilmiş oyuncu bir kukla, bir klon veya bir sihirbaz olabilir. Oyuncu olma deneyimine teknoloji, zenginlik, anında olma ve derinlik katabilir. Bunun nedeni, artık onun yalnızca oyun dünyasındaki karakterle uğraşmaması, aynı zamanda tiyatro prodüksiyonunun teknik/sahne katmanına deneyimsel anlam katmasıdır; bu da oyuncunun doğasını değiştirir (Masura, 2020, s. 99). Böylelikle dijital teknolojilerle etkileşim içerisinde bulunan bir oyuncunun aktörlükten daha fazlasına ihtiyaç duyduğu tıpkı bir teknisyen kadar da teknolojiye hâkim olması gerektiği söylenebilmektedir.



Görsel 3. Royal Shakespeare Company, Lili, 2025

Kaynak: https://www.rsc.org.uk/news/macbeth-inspired-video-game-lili

Günümüzde artık siber mekânda oyuncuların performansı ile video oyunlar üretilmektedir. Bu nedenle oyuncular video oyunlar hakkında bilgi sahibi olmalı ve anlatım aracı olarak imkanlarını araştırmalıdır. Siber mekân tiyatrosunda etkileşimli oyuncu performansı gerçekleşmektedir. Seyirciyle, alıcıyla (örneğin kamera), mekanla, dijital unsurlarla, internet uzamında olmasından dolayı teknik unsurlar gibi durumlarla performans şekillenmektedir. Royal Shakespeare Company'nin Lady Macbeth karakterini odağına alarak İran'lı bir Lili karakteri yarattığı yapım, tiyatro oyununu video oyun olarak ele almaktadır. Tiyatro metni olarak video oyuna konu edinen Lili dijital bir mecraya taşınması, izleyiciyle kurduğu etkileşim ve siber mekânda seyirci-oyuncu etkileşimi ile ilerleyen akışı ile bir siber mekân tiyatrosu örneği denilebilmektedir. Oyuncu sürekli seyirciyle etkileşim halindedir ve seyircinin seçenekleri ile bir sonraki sahnenin olay döngüsü belirlenmektedir. Seyirciler için bu bir oyun aynı zamanda bir tiyatro seyir yeridir. Bir sinema filmi izler gibi ele alınan kamera açıları, çekimler ve bir Chat platformu üzerinden seyirciyle etkileşime giren karakterin video oyun kaydı alınırken oyuncu birden fazla seçenekteki sahneleri oynamak, Chat platformunu akıcı bir şekilde kullanmak ve kamera açılarına göre performansını sergilemek durumunda kalmıştır. Canlı performans ve oyun teknolojisinin bir arada kullanıldığı yapımlar siber tiyatro örneği olarak oyuncunun dijital teknoloji ile etkileşimli bir performans üretimini sağlamaktadır.



Görsel 2. *Dream, 2021, RSC. Motion capture teknolojisi ile önceden yaratılmış mekânda canlı performans gösteren oyuncu*

Kaynak: https://www.dezeen.com/2021/03/09/royal-shakespeare-company-dream-marshmallow-laser-feast/

Bazı yapımlarda ise oyuncular siber mekânda avatarlarını kullanmaktadır. Avatar yaratmak isteyen oyuncular motion capture tekniğini ve bu teknikle nasıl anlatım inşa edeceğini deneyimlemesi gerekmektedir. Royal Shakespeare Company yapımı Dream adlı uygulama bir siber mekân örneği olarak oyuncuların canlı performanslarını dijital karakterler olarak avatarlara dönüştürmüşlerdir. İzleyiciler yaratılan bu siber mekâna girerek sahnede ışık değişimi yapabilir, yaratılan sanal dünyada özgünce istedikleri yöne gidebilecek şekilde yön verebilirler. Siber mekânda bu tiyatro deneyimini yaşayan seyircilere VR deneyimi sunulurken oyuncular da kendi avatarlarını yaratırken siber mekandaki karakterleri özelinde oyunculuk performanslarını gerçekleştirmişlerdir. Oyuncu siber mekânda fiziksel bir sahneden farklı olarak bedenini, sesini ve oyuncu olarak ele aldığı karakteri şekillendirmeli, içinde bulunduğu sanal mekânın olanakları çerçevesinde performansını yeniden ele almalıdır. Böylelikle siber mekânda oyuncunun performansı, teknolojik okuryazarlık, etkileşimsel farkındalık ve çoklu ifade becerilerini içeren yeni bir oyunculuk tanımını gerekli kılar. Bu tür bir performans hem fiziksel hem dijital becerileri kapsayan melez bir oyunculuk modeline işaret eder. Geleneksel tiyatrodan farklı olarak, oyuncunun artık sadece bir karakterin değil, aynı zamanda dijital mekânın, zamanın ve teknolojinin de bir yöneticisi olduğu söylenebilmektedir.

**Sonuç**

Dijital çağın etkisiyle dönüşen tiyatro sanatı, teknolojinin sunduğu araçlarla hem anlatım olanaklarını genişletmiş hem de fiziksel mekâna olan bağlılığını kırarak siber uzamda yeni performans biçimleri üretmeye başlamıştır. Özellikle internetin yaygınlaşması ve dijital platformların erişilebilir hale gelmesiyle, tiyatro üreticileri klasik sahne anlayışının ötesine geçerek sanal mekânlarda izleyiciyle buluşmanın yaratıcı yollarını geliştirmiştir. Bu bağlamda, tiyatro yalnızca içeriksel değil, yapısal olarak da dönüşerek dijital bir kültürün parçası haline gelmiştir. Siber mekandaki bu yeni performans alanı oyuncusuna ve seyircisine de yeni bir

deneyim imkânı sunmaktadır. Oyuncu fiziksel bedeniyle sahnedeki gibi seyirciye ulaşamayacak, dijital bedeni dediğimiz avatarlar, kamera açıları, efektleri kontrol etme becerisi ile bir anlatım oluşturacaktır. Çalışmada incelenen *make-shift* adlı yapım, farklı coğrafyalardaki oyuncuların eşzamanlı olarak kendi yaşam alanlarını performans mekânına dönüştürdüğü bir örnek olarak, internetin uzamsal olanaklarının nasıl kullanılabileceğini göstermektedir. İzleyicinin çevrimiçi olarak sürece katılması, tiyatronun etkileşimsel doğasını sanal ortama başarıyla taşıdığını kanıtlamaktadır. Benzer şekilde, *The Under Presents*, sanal gerçeklik teknolojisiyle üretilmiş ve oyuncu ile izleyici arasındaki ilişkiyi yeni bir boyuta taşıyan öncü bir dijital tiyatro deneyimidir. Seyircinin yalnızca gözlemleyen değil, anlatıya katılan bir özneye dönüştüğü bu yapım, dijital tiyatronun etkileşim potansiyelini en üst düzeyde kullanmaktadır. Böylelikle canlı dijital performanslarda oyuncunun dikkatini fiziksel olarak bir mekândaki izleyiciden çok, birden fazla dijital kullanıcıya yönlendirmesi gerekir. Bu, oyuncunun performansında yeni bir farkındalık düzeyine ulaşmasını gerekli kılar: performansın yalnızca anlık değil, aynı zamanda dijital iz sürdürülebilirliğini (kayıt, tekrar izleme, algoritmalarla karşılaşma) de hesaba katması gerekir. İzleyiciyle birebir yazılı ya da sözlü iletişim kurulabilir, seçimlerine göre sahne akışı değişebilir. Bu nedenle oyuncu, doğaçlama yeteneğini dijital ortama uyarlamalı ve senkronizasyonu teknolojiyle sürdürebilmelidir. Örneğin *The Under Presents*'ta oyuncuların yalnızca mimik ve jestlerle seyirciyle iletişim kurmaları, geleneksel replik odaklı oyunculuk anlayışının ötesine geçildiğini gösterir. Siber performansta teknolojik araçlar (kamera, yeşil perde, avatar sistemleri vb.) birer sahne partneri haline gelir. Bu durum oyuncunun yalnızca rolüne değil, sahneleme araçlarına da hâkim olmasını gerektirir. Özellikle make-shift gibi yapımlarda, oyuncunun kendi yaşam alanı içinde teknolojiyi sahnelemeye dahil etme biçimi hem oyunculuk pratiği hem de yaratıcı sorumluluğu arttırır. Siber mekânda performans gösteren oyuncu için yalnızca 'oynayan' konumda olmadığı, aynı zamanda dijital bağ kuran, yöneten ve sürdüren bir etkileşim tasarımcısı olduğu da söylenebilmektedir. Ele alınan bu örnekler göstermektedir ki, dijital teknolojiler yalnızca sahneleme estetiğini değiştirmemekte, aynı zamanda tiyatroda zaman, mekân, anlatıcı ve izleyici kavramlarını da yeniden tanımlamaktadır. Dijital çağın sunduğu bu yeni ifade biçimlerinin, oyuncunun anlatım gücünü artırdığı ve tiyatroyu disiplinler arası bir alana taşıdığı görülmektedir. Dolayısıyla, dijital teknolojik araçlarla desteklenen siber mekân performansları günümüz tiyatrosunun geleceğine dair güçlü ipuçları sunmakta ve hem araştırmacılar hem de icracılar için yeni ifade olanaklarını keşfetmeye açık bir zemin hazırlamaktadır.

**Kaynakça**

Crutchlow, P. & Jamieson, H. V. 2014. Make-shift, Liminalities: A Journal of Performans Studie, Vol.10, No. 1, 2-12.

Grynyshyna, M. Gusakova, N. Boklan, M. Strelchuk, V. & Ivaschenko, I. 2022, Cyber-Theater as Another Dimension of Communication in Contemporary Performing Arts, Studies in Media and Communication, Vol. 10, No. 2, 346-355.

Masura, N. 2020. Digital Theatre The Making and Meaning Live Mediated Performance, US & UK 1990-2000, Palgrave MacMillan, USA.

Papagiannouli, C. 2011. Editor: Cope Bill, Cyberformance and the Cyberstage, The International Journal of the Arts in Society, V. 6, Issue 4, 273-282.

Salihbegovic, F. 2013. Directing Cybertheatre, Academica, Belgrade.

Şeyben, B. Y. 2016. Tiyatro ve Multimedya, Habitus Kitap, İstanbul.

Tonkhosura, O. 2022. Theatre in the Age of Digital Technologies, Artistic Culture, Vol. 18 No. 2, 30-35.

Ülkeryıldız E. & Özcan Uslu, N. 2021. Hakikat Sonrası Bilincin Siber-Mekân Üzerinden Üretimi: Ağdaşın Kamusal Mekânı, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 22(1), 293-303.

# Türkiye'de Yayımlanan A/r/tografi Konulu Makaleler Üzerine Bir Derleme Çalışması

**Nisanur Çağlıyan**

Körfez Bilim ve Sanat Merkezi

**Hamit Gış**

Körfez Bilim ve Sanat Merkezi

**ORCID:** 0009-0006-8358-7987 **E-Posta:** hamitgis@gmail.com

## Özet

Bu derleme çalışması, sanat temelli araştırma yöntemlerinden biri olan a/r/tografinin Türkiye'de akademik yazında nasıl ele alındığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. A/r/tografi; sanat (art), araştırma (research) ve öğretim (teaching) kavramlarını bütüncül bir yapıda birleştiren, bireysel ve pedagojik deneyimlerin sanatsal yollarla ifade edilmesine imkân tanıyan disiplinler arası bir yaklaşımdır.

Bu bağlamda, YÖK Akademik veri tabanı temel alınarak gerçekleştirilen tarama sonucunda belirlenen ve a/r/tografi konusunu ele alan dokuz Türkçe akademik makale, nitel araştırma desenlerinden doküman incelemesi yöntemiyle betimleyici olarak değerlendirilmiştir. Çalışmalar; amaç, yöntem ve bağlam açısından özetlenmiş, herhangi bir içerik analizi veya tematik sınıflandırmaya gidilmemiştir.

Derleme sonucunda, Türkiye'de a/r/tografi yaklaşımıyla yapılmış akademik yayınların sayıca sınırlı olduğu görülmektedir. Bu durum, sanat eğitimi alanında yöntemsel çeşitliliği teşvik etmek adına yeni çalışmalara ihtiyaç olduğunu ifade edilmektedir. Bu çalışma, a/r/tografi yöntemine dair mevcut akademik birikimi görünür kılmayı ve sanat temelli araştırmalara yönelmek isteyen araştırmacılar, sanatçılar ve eğitimciler için yol gösterici bir kaynak sunmayı hedeflemektedir.

## Anahtar Kelimeler

A/R/Tografi, Sanat Temelli Araştırma, Sanat Eğitimi, Yaratıcı Düşünme, Doküman Analizi

# A Review of Academic Articles on A/r/tography Published in Türkiye

**Nisanur Çağlıyan**

Körfez Science and Art Center

**Hamit Gış**

Gulf Science and Art Center

**ORCID:** 0009-0006-8358-7987 **E-Posta:** hamitgis@gmail.com

## Abstract

This review study aims to examine how the arts-based research method known as a/r/tography is represented in academic literature in Türkiye. A/r/tography is an interdisciplinary approach that brings together art, research, and teaching, allowing individuals to express their personal and pedagogical experiences through artistic means.

Within this scope, nine Turkish-language academic articles focusing on a/r/tography—identified through a search in the YÖK Academic database—were evaluated using document analysis, one of the qualitative research methods. The selected studies were descriptively reviewed in terms of their aims, methodologies, and contexts, without applying any thematic categorization or content analysis.

The findings of the review indicate that academic publications related to a/r/tography in Türkiye remain limited in number. This highlights the need for further research to promote methodological diversity in the field of art education. The present study aims to make the existing academic knowledge on a/r/tography more visible and to serve as a guiding resource for researchers, educators, and artists interested in arts-based research practices.

## Keywords

A/r/tography, Arts-Based Research, Art Education, Creative Thinking, Document Analysis

**Giriş**

A/r/tografi, sanat temelli bir araştırma yöntemi olarak sanat, araştırma ve öğretimi (art, research, teaching) bir arada ele alan bir metodolojidir. Bu kavram, sanatçı (artist), araştırmacı (researcher) ve öğretmen (teacher) rollerini temsil eden "a/r/t" harflerinden türetilmiş olup, kişisel deneyimler ve yaratıcı süreçler aracılığıyla anlam yaratma amacı güder (Başyurt & Taşkesen, 2022).

A/r/tografi yönteminin ilk olarak 2003 yılında Kanada'da, British Columbia Üniversitesi'nde Rita Irwin ve araştırma grubu tarafından geliştirilmiştir. Bu yöntem, sanatçı, araştırmacı ve öğretmen kimliklerinin bir araya gelerek yaşam deneyimlerinin sanatsal süreçlerle sorgulanmasını içerir (Güneş ve diğ., 2022). Ayrıca, a/r/tografi yöntemi, otoetnografi, fenomenoloji, eylem araştırması ve görsel etnografi gibi bilinen araştırma yöntemlerinden beslenen karma bir metodolojidir. Disiplinler arası bir yapıya sahip olan bu yöntem, sanat yapma ve yazma süreçlerini bir arada kullanarak araştırmacının kendi kimliklerini ve deneyimlerini sorgulamasına imkân tanır (Öztürk& Aksoy, 2022). A/r/tografi, aynı zamanda sanat temelli araştırmalarda özgün bir perspektif sunarak eğitimcilerin, sanatçıların ve araştırmacıların kendi deneyimlerinden yola çıkarak yaratıcı bir öğrenme ortamı oluşturmalarına katkı sağlamaktadır. (Keser & Narin, 2017).

**Amaç**

Bu çalışmanın amacı, sanat temelli bir araştırma yöntemi olan a/r/tografi üzerine Türkiye'de yayımlanmış akademik çalışmaları derleyerek, yöntemin sanat eğitimi bağlamında nasıl ele alındığını betimlemektir. A/r/tografi yöntemi; sanat, araştırma ve öğretimi bir araya getiren özgün bir yaklaşım olarak tanımlanmakta, ancak Türkiye'deki uygulama alanları yeterince ortaya konmamış görünmektedir. Bu derlemenin, yaratıcı öğrenme ortamlarının geliştirilmesine katkı sağlayacak akademik bir kaynak sunması ve eğitimciler ile araştırmacılara yol gösterici olması amaçlanmaktadır.

**Yöntem**

Çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman incelemesi kullanılmıştır. Çalışma kapsamında, YÖK Akademik veri tabanında 'a/r/tografi' anahtar kelimesiyle yapılan tarama sonucunda ulaşılan ve Türkçe olarak yayımlanmış dokuz akademik makale betimleyici biçimde değerlendirilmiştir. Çalışmalara dâhil etme kriterleri olarak, sanat temelli araştırma yöntemi olan a/r/tografi konusuna odaklanmaları ve hakemli dergilerde yayımlanmış olmaları esas alınmıştır. Derleme sürecinde, her bir makalenin amacı, yöntemi ve genel içeriği dikkate alınarak tanıtıcı bilgiler sunulmuştur.

Çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme kullanılmıştır. Çalışma grubu YÖK Akademik veri tabanında yer alan, a/r/tografi konulu dokuz adet makaleden oluşmaktadır. Bu derleme çalışmasında, konu ile ilgili bilimsel makaleler incelenmiştir. Çalışmaların seçimi için a/r/tografı anahtar kelimesi ile YÖK Akademik veri tabanında arama yapılmıştır. Seçilen çalışmaların içerik açısından uygunluğunu sağlamak

amacıyla belirli dahil etme ve hariç tutma kriterleri oluşturulmuştur. Bu kriterler çalışmaların sanat temelli araştırma yöntemi olan a/r/tografi konusunu içermesi ve Türkçe dilinde yayımlanmış olmasıdır. Bu kriterler doğrultusunda veri tabanında bulunan dokuz adet çalışma incelenmiştir.

**Bulgular**

Türkiye'de yapılmış olan a/r/tografi ile ilgili 9 adet çalışma; doküman incelemesi yöntemiyle incelenmiş ve bir derleme çalışması yapılmıştır. Öncelikle çalışmaların içerikleri tanıtılmış, ardından bu çalışmaların odak noktaları, ortaya koyduğu bulgular ve a/r/tografi yönteminin hangi yönleriyle ele alındığı, ortak temalar çerçevesinde değerlendirilmiştir.

A/r/tografi ile ilgili yapılan çalışmalarla ilgili elde edilen bulgular şunlardır;

Arat ve Oktav Bulut'un 2022'de yayımlanan, "Görsel Araştırma ve A/r/tografi: "Elbise" Kavramsalında Bir Değerlendirme" isimli çalışmalarında, Daniel T. Barney'in doktora tezinden yola çıkılarak, a/r/tografi yönteminin sanat ve tasarım alanında sunduğu imkanlar "elbise" kavramı üzerinden incelemiştir. Doküman incelemesi ve betimsel analizle yapılan bu araştırma, elbise temalı sanatsal eserleri ele alarak, a/r/tografinin sanatçılar, araştırmacılar ve eğitimciler için yaratıcı düşünmeyi teşvik ettiğini ifade edilmektedir. Araştırmacılar, bu yöntemin sanat temelli çalışmalara katkı sunduğunu belitmiş ve farklı alanlarda da uygulanabileceğini belirtmiştir.



Görsel 1. "The Stranger/The Hydradic I", Çift Taraflı Elbise- Çift Başlı Figür. (Daniel T. Barney'in kişisel arşivinden alıntıdır).

Kaya ve Güneş'in 2022'deki, "Grafitinin Ortaöğretim Görsel Sanatlar Dersinde Öğrenciler Üzerindeki Etkisi: A/r/tografik Bir Sorgulama" isimli çalışması, ortaöğretim görsel sanatlar dersinde grafiti uygulamalarının a/r/tografi yöntemiyle işlenmesinin etkilerini incelemiştir. Van'daki bir lisede 10 öğrenciden oluşan örneklem üzerinde, sekiz haftalık bir süreçte, kişisel tarih yazımı ve grafiti tasarımları ile yapılan bu çalışma, öğrencilerin sanatı sorgulama ve farkındalık yaratma aracı olarak görmelerini sağlamıştır. Çalışma, grafiti gibi sanatsal tekniklerin öğrenci yaratıcılığını destekleyebileceğini vurgulamaktadır.




Tablo 1. Öğrencilerin Seçtikleri Temalar



Görsel 2 A/r/tograf Grf-1'in "Aile" adlı grafiti çalışması 2021, Duvar üzerine sprey boya

Ay'ın 2019'daki "A/r/tografide Araştırmacının Rolü" isimli çalışmasında, a/r/tografi yönteminde araştırmacının sanatçı, araştırmacı ve öğretmen kimlikleri arasındaki etkileşimi incelemiştir. Çalışmada a/r/tografinin öncülerinden olan Body White, Jeniffer Wicks, Shelly Hannigan, Rita Irvin'in çalışmaları incelenmiştir. Literatür taraması yöntemiyle yapılan bu çalışma, araştırmacının kişisel deneyimlerinin araştırmaya katkı sunduğunu ifade edilmektedir. Ay, araştırmacının bazen araştırmanın nesnesi haline geldiğini ve kendi kimliklerini sorgulamasının araştırmaya derinlik kattığını belirtmektedir.

Keser ve Narin'in 2017'deki "Sanat Temelli Bir Soruşturma Yöntemi: A/r/tografi" isimli çalışmalarında, a/r/tografinin bir sanat temelli araştırma yöntemi olarak nasıl geliştiğini anlamayı amaçlamışlardır. Çalışmada öncü a/r/tografların 2004 yılında Kanada'da gerçekleştirdikleri projeyi anlatan beş makale incelenmiştir. Doküman incelemesi ve literatür taramasıyla yapılan çalışmada, a/r/tografinin sanatsal ürünler ve görsellerle bilimsel problemlere yanıt sunduğu vurgulanmaktadır. Araştırmacılar, bu yöntemin sanat, araştırma ve eğitimi birleştiren bir yaklaşım sunduğunu önermektedir.

Bilici Öztürk ve Aksoy'un 2022'deki "Sanat Eğitiminde Öğrenci ve Öğretmen İçin Yeni Bir Kavram: A/r/tografi" isimli çalışmalarında, a/r/tografi yönteminin öğrenci ve öğretmenler için öğrenme ortamında nasıl kullanılabileceğini incelemişlerdir. Literatür taramasıyla yapılan çalışma, yöntemin yaratıcılık ve sorgulama

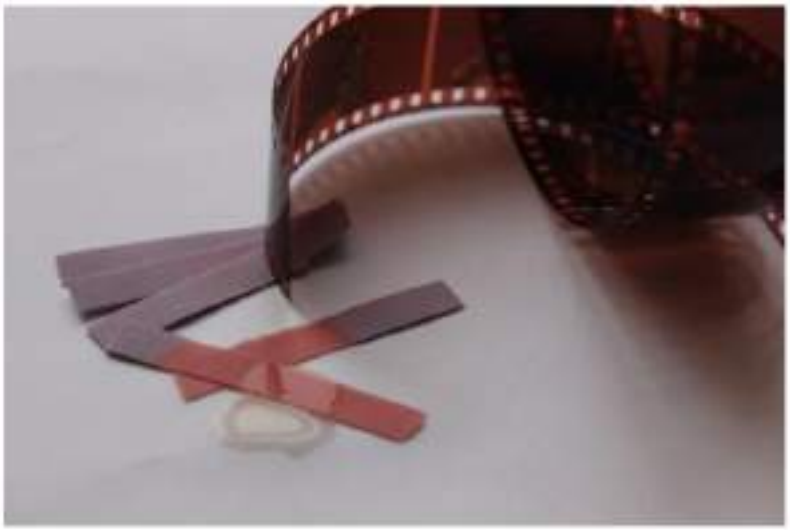
becerilerini geliştirdiğini ve Türkiye'de sanat eğitimi alanında yaygınlaştırılmasının faydalı olacağını belirtmektedir.

Güneş, Aksoy ve Özsoy'un 2022'deki "Sanat Temelli Bir Araştırma Yöntemi: Yaşayan Sorgulama Olarak Artografi" isimli çalışmalarında, a/r/tografi yöntemini sanat temelli araştırmaların bir örneği olarak tanıtmayı amaçlamaktadırlar. A/r/tografi kavramının detaylı şekilde ele alındığı çalışmada bilgilerin daha iyi anlaşılması için Kanada'da 2004 yılında yapılmış olan The City of Richgate isimli çalışma ve Barney'in (2009) elbise konulu doktora tezi örnek olarak ele alınmıştır. Doküman incelemesi ve betimsel analizle yapılan bu çalışma, yöntemin sanatçılar, araştırmacılar ve eğitimciler için özgür bir sorgulama alanı sunduğunu ve yaratıcılığı desteklediğini ifade edilmektedir. Araştırmacılar, Türkiye'de bu yöntemin daha yaygın kullanılması gerektiğini önermektedir.

Tanyel Başar, Işır ve İnce'nin 2019'daki "Benlik Algısının Sanatsal İfadeye Etkisi Üzerine: A/r/tografik Bir Çalışma" isimli çalışmalarında, öğrencilerin benlik algılarını sanatsal ifade yoluyla ortaya koymalarını incelemişlerdir. 11 öğrenciden oluşan çalışma grubuyla yapılan çalışmada, öğrencilerin kendilerini tanıma ve analiz etme süreçlerinde sanatsal projelerin faydalı olduğu gözlemlenmiştir. Araştırmacılar, öğrencilerin kavramsal projelerle bu becerilerini geliştirmeleri gerektiğini belirtmektedir.

| ÖĞRENCİ ADI | TEMALAR | İFADE ARAÇLARI |
|---|---|---|
| Ayşe | Sıkıntılarını dışa yansıtamamak/ gülmek/ ruhsal olarak dış etkenlerden etkilenmek | Yerleştirme/ fotoğraf |
| Cansu | Tüketmek/ yol göstermek / inanamamak | Yerleştirme/ fotoğraf |
| Burcu | Kuyruğunu dik tutma çabası/ sır saklama | Stop motion |
| Büşra | İnatçılık/ sabırsızlık | Fotoğraf |
| Serpil | Hırs/ sıcaklık | Yerleştirme |
| Çağan | Gel git | Dijital düzenleme |
| Sena | Suskun olma/ insanları kırmaktan korkma | Yerleştirme/ fotoğraf |
| Mehmet | Koruma/ korumacılık | Dijital düzenleme |
| Gizem | Kırılgan/ hassas olma | Yerleştirme/ fotoğraf |
| Nihal | Karmakarışıklık/ bulanıklık | Yerleştirme/ fotoğraf |
| Elif | Değişkenlik | Fotoğraf |

Tablo 2. Öğrencilerin Seçtikleri Temalar ve İfade Araçları



Görsel 3. Ayşe'nin Benlik Algısına İlişkin Çalışması.

Şahin ve Güler'in 2023'teki "Sanat Eğitimi Alan Resim-iş Eğitimi Lisans Öğrencilerinin Günlük Yaşam Deneyimlerinin Sanatsal Yansıması: A/r/tografik Bir Sorgulama" isimli çalışmalarında, sanat eğitimi alan öğrencilerin günlük yaşam deneyimlerinin sanatsal çalışmalarına yansımasını incelenmiştir. Beş öğrenciden oluşan çalışma grubuyla yapılan çalışmada, günlük deneyimlerin sanat çalışmalarına renkler, fotoğraflar ve atölye çalışmaları aracılığıyla yansıdığı görülmüştür. Araştırmacılar, günlük yaşam deneyimlerinin sanatsal çalışmalara entegre edilmesinin yaratıcılığı artırabileceğini önermektedir.



Görsel 4. A/r/tograf Şeyma'nın sorgulama süreci

Başyurt ve Taşkesen'in 2022'deki "Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı Öğrencilerinin Özgün Atölye Çalışmaları Üzerine: A/r/tografik Sorgulama" isimli çalışmalarında, Resim-İş Eğitimi öğrencilerinin özgün atölye

çalışmalarında a/r/tografi yöntemini nasıl kullandıkları incelenmiştir. Çeşitli sanatsal ürünlerle toplanan veriler, öğrencilerin bu yöntemi anlamlı ve yaratıcı bir deneyim olarak gördüklerini ifade edilmektedir. Çalışma, sanat eğitimi alanında a/r/tografi kullanımının yaygınlaştırılması gerektiğini önermektedir.



Görsel 5 sürece ilişkin ürünü

A/r/tografi Yöntemiyle yapılmış olan çalışmaların odak noktaları, ortaya koyduğu bulgular ve a/r/tografi yönteminin hangi yönleriyle ele alındığı, ortak temalar çerçevesinde aşağıda değerlendirilmiştir.

**Sonuç ve Tartışma**

Bu derleme çalışması, Türkiye'de a/r/tografi yöntemine dayalı olarak yayımlanmış sınırlı sayıdaki akademik yayını betimleyerek bu alandaki mevcut durumu ortaya koymuştur. İncelenen çalışmalar, yöntemin çeşitli bağlamlarda ele alındığını ifade edilmektedir. Ancak, sanat eğitimi alanında bu yönteme dair akademik üretimin henüz yeterli düzeyde olmadığı anlaşılmaktadır. Bu durum, a/r/tografi yöntemi üzerine daha fazla çalışmaya ihtiyaç duyulduğunu vurgulanmaktadır. Derleme, sanat temelli araştırmalara ilgi duyan araştırmacılar, eğitimciler ve sanatçılar için yol gösterici bir kaynak sunmayı ve yönteme ilişkin farkındalığın artmasına katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Çalışmalar, a/r/tografinin sanatçılar, araştırmacılar ve öğretmenler için yeni bakış açıları sunarak hem kişisel hem de sanatsal gelişimi desteklediğini ifade edilmektedir. Yöntem, bireylerin deneyimlerini sanatsal yollarla ifade etmelerine olanak tanıyarak sanatta özgün düşünceyi teşvik etmektedir. A/r/tografi, sanat, araştırma ve öğretim rollerini bütüncül bir yapıda birleştirerek bireylerin yaratıcı düşünme ve sanatsal ifade becerilerini geliştirmeyi hedefleyen disiplinler arası bir araştırma yöntemidir (Güneş, Aksoy ve Özsoy, 2022). İncelenen çalışmalar, a/r/tografinin farklı bağlamlarda nasıl kullanıldığını ve sanatsal süreçlere nasıl entegre edildiğini anlamak açısından önemli veriler sunmaktadır. Arat ve Oktav Bulut (2022), "Elbise" kavramı üzerinden gerçekleştirdikleri çalışmalarında, görsel metaforların kullanımı yoluyla sanatçı, öğretmen ve araştırmacının rolleri arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Çalışma, bireysel kimlik ifadelerinin estetik değerlerle harmanlandığı

ve sanatsal sürecin zenginleştiği bir örnek sunmuştur. Bu, a/r/tografinin bireysel deneyimlerin sanat yoluyla aktarılmasına katkıda bulunduğunu ifade edilmektedir. Benzer şekilde, Şahin ve Güler (2023) de sanat eğitimi alan öğrencilerin günlük yaşam deneyimlerini sanatsal ürünlere yansıttıkları bir süreci incelemiştir. Çalışma, öğrencilerin sanatsal faaliyetlerde yaşadıkları kişisel deneyimlerin üretim süreçlerini anlamlı hale getirdiğini ve benlik algılarını güçlendirdiğini ortaya koymuştur. Kaya ve Güneş'in (2022) grafiti sanatını temel alan çalışmalarında, öğrencilerin a/r/tografi yöntemi ile görsel tasarım ve yazılı anlatımı birleştirerek sanatsal farkındalık geliştirdikleri görülmüştür. Öğrenciler, görsel sanatlar dersinde edindikleri becerileri, toplumla iletişim kurma aracı olarak kullanmış ve farkındalık yaratma amaçlı özgün ürünler ortaya koymuştur. Ay'ın (2019) araştırması ise, a/r/tografik süreçte araştırmacının sanatsal kimliğinin sürece olan etkisine odaklanmıştır. Araştırmacının hem katılımcı hem de gözlemci rolü üstlenmesi, araştırmanın anlam üretme kapasitesini artıran önemli bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Başyurt ve Taşkesen'in (2022) özgün atölye çalışmaları üzerine yaptığı araştırmada, a/r/tografi sürecinin öğrencilerin özgün ürünler ortaya koymasını desteklediği görülmüştür. Bu süreç, öğrencilerin sanatsal çalışmalarına kişisel deneyimlerini dahil etmelerine olanak tanımış ve onları yaratıcı düşünme becerilerini geliştirmeye teşvik etmiştir. Benzer şekilde, Bilici Öztürk ve Aksoy'un (2022) çalışmaları, a/r/tografi yönteminin öğretmen ve öğrencilerin aktif katılımını teşvik ettiğini ve geleneksel yaklaşımların ötesinde yaratıcı öğrenme ortamları sunduğunu vurgulamaktadır.

İncelenen makaleler genel olarak, a/r/tografi yönteminin bireylerin sanatsal üretim süreçlerine ve eğitimdeki öğrenme deneyimlerine özgün katkılar sunduğunu ifade edilmektedir. Ancak, Türkiye'de bu yöntemin sanat eğitimi alanındaki kullanımı hala sınırlıdır. Bu bağlamda, a/r/tografi yönteminin sanat eğitimi müfredatına dahil edilmesi, öğrencilerin yaratıcı düşünme becerilerini geliştirmek ve sanat temelli öğrenme ortamlarının yaygınlaşmasını sağlamak adına önemlidir. Öğretmenlerin ve araştırmacıların bu yöntemi etkin bir şekilde kullanması, sanat eğitimi süreçlerini zenginleştirecek ve bireysel ifade alanlarını genişletecektir. Sonuç olarak, a/r/tografi yönteminin yaygınlaştırılması, öğrencilerin hem bireysel gelişimlerine hem de sanatsal ifade yeteneklerine önemli katkılar sağlayacaktır.

A/r/tografi, sanat eğitimi alanında öğrencilerin kendilerini tanıma, günlük deneyimlerini sanata yansıtma ve benlik algılarını geliştirme gibi alanlarda etkili bulunmuştur. Çeşitli çalışmalar, yöntemin öğrencilerin sanatı sorgulama ve farkındalık yaratma aracı olarak kullanmalarını sağladığını ifade edilmektedir. Ayrıca, öğretmenler için de yaratıcılığı destekleyen bir eğitim yaklaşımı olarak faydalıdır.

**Öneriler**

Bu bulgular doğrultusunda, a/r/tografi yönteminin Türkiye'de sanat eğitiminde daha yaygın kullanılması önerilmektedir. Yöntem, öğrenci ve öğretmenlerin sanatsal ifade ve düşünme becerilerini geliştirmede önemli bir araç olabileceği düşünülmektedir. İncelenen çalışmalar doğrultusunda öneriler şu şekilde sıralanmaktadır.

1. A/r/tografi Yönteminin Yaygınlaştırılması: A/r/tografi yöntemi, sanat eğitimi alanında yaratıcı düşünme ve sanatsal ifade becerilerinin geliştirilmesinde önemli bir araçtır. Bu nedenle, Türkiye'de sanat eğitimi müfredatına daha yaygın bir şekilde entegre edilmesi önerilmektedir.
2. Sanat Eğitimi Alanında Araştırmaların Artırılması: A/r/tografi yöntemine dayalı araştırmaların artırılması, yöntemin eğitim alanındaki etkilerini daha kapsamlı bir şekilde değerlendirmeye olanak sağlayacaktır. Özellikle farklı yaş gruplarındaki öğrenciler üzerinde yapılacak çalışmalar, yöntemin etkilerini derinlemesine incelemeye yardımcı olacaktır.
3. Eğitimciler İçin Atölye Çalışmaları: Sanat eğitimi alan öğretmen ve araştırmacılar için a/r/tografi yöntemini tanıtan ve bu yöntemin eğitim süreçlerine entegrasyonunu destekleyen atölye çalışmaları düzenlenmesi önerilmektedir.
4. Sanat ve Tasarım Uygulamalarında Kullanımı: A/r/tografi yönteminin sadece eğitim ortamlarında değil, aynı zamanda sanat ve tasarım projelerinde de kullanılabileceği vurgulanmalıdır. Bu yöntem, sanatsal süreçleri analiz etmek ve anlamak için disiplinler arası bir araç olarak değerlendirilebilir.
5. Kapsamlı Eğitim Programlarının Oluşturulması: A/r/tografi yönteminin temel ilkelerini içeren kapsamlı bir eğitim programı oluşturularak, sanat eğitimi veren okullarda öğrencilere ve öğretmenlere sunulması önerilmektedir.
6. Öğrencilerin Kendilerini İfade Etme Becerilerinin Desteklenmesi: A/r/tografi yöntemi, öğrencilerin günlük yaşam deneyimlerini sanatsal ürünlere dönüştürmelerine olanak tanır. Bu nedenle, öğrencilerin kendilerini ifade etme becerilerini geliştiren uygulamalar teşvik edilmelidir.
7. Disiplinler Arası Çalışmaların Desteklenmesi: Sanat, araştırma ve öğretimi birleştiren bu yöntem, disiplinler arası çalışmalar için benzersiz bir fırsat sunmaktadır. Eğitimcilerin, farklı disiplinlerden uzmanlarla iş birliği yaparak bu yöntemi uygulaması önerilmektedir.
8. Sanatsal Süreçlere İnovasyon Katkısı: A/r/tografi yöntemi, sanatsal süreçlere yenilikçi bir bakış açısı kazandırabilir. Bu nedenle, sanat ve tasarım projelerinde yeni yöntemler geliştirilmesi için a/r/tografinin araç olarak kullanılması teşvik edilmelidir.
9. Araştırma ve Uygulama Bağlantısının Güçlendirilmesi: A/r/tografi yöntemiyle yapılan araştırma sonuçlarının, eğitim ve sanatsal uygulamalara entegrasyonu sağlanmalıdır. Böylece araştırma ve uygulama arasında güçlü bir bağ kurulabilir.
10. Ulusal ve Uluslararası Çalışmaların Desteklenmesi: Türkiye'de yapılan çalışmaların uluslararası literatürle karşılaştırılması, yöntemin farklı kültürlerdeki etkilerini anlamak açısından önemlidir. Bu nedenle uluslararası iş birlikleri teşvik edilmelidir.

**Kaynaklar**

Arat, I., & Bulut, M. O. (2022). Görsel araştırma ve a/r/tografi: "Elbise" kavramsalında bir değerlendirme. Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi, 5(3), 372–386.

Ay, D. (2019). A/r/tografi'de araştırmacının rolü. Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi, 2(3), 1-17.

Başar, Ç. T., Işır, Ö., & İnce, M. (2019). Benlik algısının sanatsal ifadeye etkisi üzerine a/r/tografik bir araştırma. Journal of Arts, 2(4), 209-222.

Başyurt, M., & Taşkesen, S. (2022). Resim-iş eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin özgün atölye çalışma süreçleri üzerine: A/r/tografik sorgulama. SED Journal of Art Education, 10(1).

Güneş, N., Aksoy, Ş., & Özsoy, V. (2022). Sanat temelli bir araştırma yöntemi: Yaşayan sorgulama olarak a/r/tografi. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 37(1), 291-303.

Kaya, C., & Güneş, N. (2022). Grafitinin ortaöğretim görsel sanatlar dersinde öğrenciler üzerindeki etkisi: A/r/tografik bir sorgulama. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 19(3), 845-871.

Keser, N., & Narin, H. (2017). Sanat temelli bir soruşturma yöntemi: A/r/tografi. HUMANITAS-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 5(10), 193-203.

Öztürk, B. B., & Aksoy, Ş. (2022). Sanat eğitiminde öğrenci ve öğretmen için yeni bir kavram: A/r/tografi. Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 7(14), 62-71.

Sahin, E., & Guler, E. (2023). Sanat eğitimi alan resim iş eğitimi lisans öğrencilerinin günlük yaşam deneyimlerinin sanatsal yansıması: A/r/tografik bir sorgulama. International Journal of Research in Fine Arts Education, 6(2), 93-115.

# Öğrenci Gözünden Bilsem'de Eğitim: Bir Otoetnografi Örneği

**Cemre Arslan**

Körfez Bilim ve Sanat Merkezi

**Hamit Gış**

Körfez Bilim ve Sanat Merkezi

**ORCID:** 0009-0006-8358-7987 **E-Posta:** hamitgis@gmail.com

## Özet

Bu araştırma, Türkiye'deki Bilim ve Sanat Merkezi'nde (BİLSEM) eğitim alan bir öğrencinin öğrenme deneyimlerini, nitel araştırma desenlerinden otoetnografi yöntemiyle incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada katılımcı aynı zamanda araştırmacı konumundadır. Veri kaynağını, öğrencinin bir hafta boyunca farklı derslerde (İngilizce, Türkçe, biyoloji, resim ve bilgisayar) tuttuğu günlük notlar oluşturmaktadır. Bu günlükler içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiş; analiz sonucunda dört ana tema belirlenmiştir: öğrenme süreci ve öğretim yöntemleri, duygusal deneyimler, akran etkileşimi ve derslerin verimliliği. Bulgular, BİLSEM'de yürütülen eğitim faaliyetlerinin öğrencinin yalnızca akademik değil, aynı zamanda sosyal, duygusal ve sanatsal gelişimini de desteklediğini göstermektedir. Öğrencinin aktif katılımına olanak tanıyan etkileşimli öğretim yöntemleri, oyunlaştırılmış etkinlikler ve yaratıcı öğrenme ortamları öğrencinin öğrenme motivasyonunu ve derse olan bağlılığını artırmıştır. Ayrıca, öğrencinin yaşadığı duygusal tepkiler, öğretmen-öğrenci ilişkilerinin ve öğrenme ortamlarının duyuşsal boyutunun önemini ortaya koymaktadır. Bu çalışma, öğrenci merkezli eğitim anlayışının önemini vurgulamakta ve otoetnografi yönteminin, öğrencilerin bireysel öğrenme yolculuklarını anlamada güçlü bir araç olabileceğini ortaya koymaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Otoetnografi, Öğrenme Deneyimi, BİLSEM, Öğrenci Yansımaları, Nitel Araştırma

# Education At Bilsem Through the Eyes of a Student: An Autoethnographic Example

**Cemre Arslan**

Körfez Science and Art Center

**Hamit Gış**

Gulf Science and Art Center

**ORCID:** 0009-0006-8358-7987 **E-Posta:** hamitgis@gmail.com

## Abstract

This study aims to explore the learning experiences of a student attending a Science and Art Center (BİLSEM) in Turkey through an autoethnographic approach, which is one of the qualitative research designs. In this study, the participant also takes the role of the researcher. The data source consists of the student's reflective journal entries recorded over the course of one week in various classes including English, Turkish, biology, visual arts, and computer science. These entries were analyzed using content analysis, and four main themes were identified: learning process and instructional methods, emotional experiences, peer interaction, and lesson effectiveness. The findings reveal that educational activities at BİLSEM support not only academic but also social, emotional, and artistic development. Interactive teaching methods, gamified activities, and creative learning environments that allow for active student participation were found to increase the student's motivation and engagement with learning. Moreover, the emotional responses observed in the journals highlight the importance of the affective dimension of teacher-student relationships and learning environments. This study emphasizes the significance of student-centered education and demonstrates that autoethnography can serve as a powerful tool to understand students' individual learning journeys.

## Keywords

Autoethnography, Learning Experience, BILSEM, Student Reflections, Qualitative Research, Thematic Analysis

## GİRİŞ

Türkiye'de Bilim ve Sanat Merkezleri (BİLSEM), özel yetenekli çocukların bireysel yeteneklerinin keşfedilmesi, geliştirilmesi ve desteklenmesi amacıyla Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak açılmış özel eğitim kurumlarıdır. Bu kurumlarda yürütülen eğitimler, örgün eğitimin alternatifi değil, onu destekleyici nitelikte olup okul saatleri dışında gerçekleştirilmektedir (Güneş, 2018). Bilim ve Sanat Merkezleri, özel yetenekli öğrencilerin farklı eğitim ihtiyaçlarına yönelik olarak yapılandırılmıştır. BİLSEM'lerde verilen eğitimler, öğrencilerin genel yetenek, sanat ve bilim alanlarında derinleşmesini sağlamayı hedefler. Bu kapsamda öğrencilerin bireysel yeteneklerini fark etmeleri, proje üretme ve yönetme becerileri kazanmaları sağlanmaktadır (Güneş, 2018). Öğrencilerin bu merkezlere yönlendirilmesi ise sınıf öğretmenlerinin aday göstermesi ve çok aşamalı merkezi sınavlarla gerçekleşmektedir. Bu süreçte öğrenciler, genel yetenek, resim ve müzik olmak üzere üç yetenek alanından en fazla iki alanda değerlendirilmekte ve uygun görülen öğrenciler BİLSEM'e kabul edilmektedir (Çamdeviren, 2014).

BİLSEM'lerin eğitim süreçlerinde öğrenci, öğretmen ve ailelerin karşılıklı iş birliği içerisinde olmaları beklenmektedir. Bu iş birliğinin öğrencilerin akademik ve sosyal becerilerini destekleyici bir rol üstlendiği, ayrıca ailelerin de sürece aktif katılımıyla eğitimde karşılaşılan güçlüklerin aşılmasına olanak sağladığı vurgulanmaktadır (Çamdeviren, 2014).

Bilim ve Sanat Merkezleri'nde yürütülen eğitim programları, sadece akademik alanlarda değil aynı zamanda görsel ve işitsel sanat dallarında da öğrencilerin yeteneklerini geliştirmeyi hedefler. Bu bağlamda görsel sanatlar alanında resim, grafik, fotoğrafçılık, seramik, heykel gibi; işitsel sanatlar alanında ise müzik, tiyatro ve drama gibi alanlar öğrencilerin özel yetenekleri doğrultusunda geliştirilmektedir (Çelik-Şahin, 2014). Öğrencilerin BİLSEM'lere ilişkin algılarının pozitif olduğu gözlemlenmiştir. Öğrenciler, bu kurumların kendilerini daha düzenli, çalışkan ve sosyal becerileri gelişmiş bireyler haline getirdiğini ifade etmiş, bilimsel ve sanatsal yönlendirmelerle yeteneklerini keşfedip geliştirme fırsatı bulduklarını belirtmişlerdir (Çelik-Şahin, 2014). BİLSEM'lerde görev yapan öğretmen ve yöneticilerin mesleki gelişimleri de bu kurumların önem verdiği bir başka noktadır. Öğretmenlerin mesleki ve okul gelişimine yönelik görüşleri, öğretmenlerin sürekli mesleki gelişim fırsatlarının artırılması gerektiğini ortaya koymuştur (Altun & Vural, 2012). Öğrenci, öğretmen ve velilerin üstün yetenekli öğrencilere yönelik algıları metaforik bir yaklaşımla incelenmiş, özel yetenekli öğrencilerin farklı, değerli ve çok yönlü bireyler olarak görüldüğü ortaya konmuştur (Özsoy, 2014). BİLSEM'ler Türkiye'de özel yetenekli öğrencilerin eğitim ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik kapsamlı ve çok yönlü bir eğitim anlayışı benimsemekte, bu kurumlarda yürütülen eğitim faaliyetleri, öğrencilerin yeteneklerini keşfetmeleri ve geliştirmeleri için önemli bir destek mekanizması oluşturmaktadır. Bu çalışma, belirtilen kapsam ve belgelerden hareketle Bilim ve Sanat Merkezleri'ni genel olarak ele alarak, öğrenciler için oluşturulan yetenek alanlarını incelemeyi amaçlamaktadır.

**Problem**

Bu araştırma, öğrencinin Bilim ve Sanat Merkezi'nde (BİLSEM) geçirdiği bir hafta boyunca tuttuğu günlük notları otoetnografik bir yaklaşımla ele alarak, öğrenme sürecinin öğrenci bakış açısından nasıl şekillendiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu çalışma, öğrencinin bireysel öğrenme sürecini ve derslerdeki deneyimlerini kendi bakış açısından ortaya koyarak, eğitim sürecine dair farklı bir perspektif sunmayı hedeflemektedir.

**Amaç**

Bu araştırmanın amacı, öğrencinin derslere dair bireysel gözlem ve deneyimlerini analiz ederek öğrenme sürecinde etkili olan faktörleri belirlemektir. Özellikle öğrencinin derse olan ilgisini, öğrenme sürecindeki zorlanma ve başarılarını, kullanılan öğretim yöntemlerinin öğrencide nasıl bir etki yarattığını ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bunun yanı sıra, öğrencinin sanat, Türkçe, biyoloji, bilişim ve İngilizce derslerindeki deneyimlerinin nasıl şekillendiği araştırılacaktır. Çalışma, öğrenci deneyimini merkezine alarak eğitimde öğrenci bakış açısını daha derinlemesine anlamayı hedeflemektedir.

**Önem**

Eğitim araştırmalarında öğrenci deneyimleri çoğunlukla öğretmenlerin veya eğitimcilerin gözlemleri üzerinden ele alınmaktadır. Ancak bireysel öğrenme süreçleri, her öğrencinin kendi deneyimleri ve algıları doğrultusunda şekillenmektedir. Bu çalışmanın önemi, öğrencinin kendi gözlemleri doğrultusunda öğrenme sürecini analiz etmesi ve eğitimin bireysel deneyimler açısından nasıl şekillendiğini göstermesidir. Otoetnografik yaklaşım, öğrencinin kendi deneyimini, duygularını ve düşüncelerini doğrudan analiz etmesine imkân tanıyarak eğitim araştırmalarına farklı bir bakış açısı kazandıracaktır. Çalışmanın bulgularının, eğitim programlarının öğrenci merkezli olarak tasarlanmasına katkı sağlaması beklenmektedir.

**Sayıltılar**

1. Öğrencinin tuttuğu günlük notlar, öğrenme süreciyle ilgili gerçek deneyimleri yansıtmaktadır.
2. Öğrencinin otoetnografik analiz yaparken gözlemlerini objektif bir şekilde aktardığı kabul edilmektedir.
3. Çalışmada yer alan dersler, öğrenci için anlamlı bir öğrenme süreci sunmuş ve bu süreç yeterli gözlem yapmasına olanak tanımıştır.
4. Eğitim ortamında yaşananlar, öğrencinin bireysel öğrenme deneyimlerini şekillendiren önemli unsurlardır ve bu unsurlar gözlem yoluyla anlamlandırılabilir.
5. Öğrencinin kendi deneyimlerini yazılı olarak ifade etmesi, öğrenme sürecine dair iç görüler sunmak için yeterlidir.

**Sınırlılıklar**

1. Çalışma yalnızca belirli bir öğrencinin deneyimlerine dayanmaktadır, bu nedenle genelleştirilebilirliği sınırlıdır.

2. Veriler, öğrencinin bir hafta boyunca tuttuğu günlük notlarla sınırlıdır; daha uzun süreli bir gözlem farklı sonuçlar doğurabilir.
3. Çalışmada yalnızca öğrencinin BİLSEM'de aldığı dersler (Türkçe, İngilizce, biyoloji, resim vb.) ele alınmıştır.
4. Öğrencinin gözlem ve yorumları, öznel bir bakış açısı içerdiğinden, farklı öğrencilerin deneyimleri farklılık gösterebilir.
5. Çalışma sadece BİLSEM ortamındaki dersleri kapsamakta olup, öğrencinin okulundaki ders deneyimlerini içermemektedir.

Bu çerçevede çalışma, öğrenci deneyimlerini temel alarak eğitim süreçlerine dair yeni bir perspektif sunmayı amaçlamakta ve otoetnografik yöntemin eğitim araştırmalarında nasıl kullanılabileceğini göstermektedir.

## YÖNTEM

### Araştırma Modeli

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden otoetnografi yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemi, araştırmacının gerçekliği yorumlayarak, katılımcıların bakış açılarını derinlemesine anlamaya çalıştığı, yorumlayıcı bir paradigmayı temel alan araştırma yaklaşımıdır (Aydın Çelikcan & Aksoy, 2020). Bu yaklaşımda araştırmacılar, insan deneyimlerinin çok yönlü doğasını ortaya koymayı hedefler ve bilimsel kurallardan ziyade, bireylerin yaşanmışlıklarına odaklanırlar (Aydın Çelikcan & Aksoy, 2020). Nitel yöntemin bir türü olan otoetnografi ise, araştırmacının kişisel deneyimlerini kültürel ve toplumsal bağlam içinde sistematik bir biçimde analiz ettiği, kişisel anlatılar ve öz-düşünümsellik aracılığıyla birey ile kültür arasındaki ilişkileri inceleyen bir araştırma tekniğidir (Akarçay, 2023; Turgut, 2022). Otoetnografi yönteminde araştırmacının kendisi araştırmanın merkezinde yer alır ve kişisel deneyimlerin toplumsal ve kültürel boyutları derinlemesine incelenir (Karabaşa, 2025). Bu yönüyle otoetnografi, kişisel deneyimlerin sosyal gerçeklikle iç içe geçtiği, bilimsel ve sanatsal ifadelerin birleştiği özgün ve yenilikçi bir araştırma yöntemi olarak dikkat çekmektedir (Yavuz, 2019).

### Çalışma Grubu

Bu araştırmada çalışma grubunu, Bilim ve Sanat Merkezi'nde (BİLSEM) eğitim alan bir genel yetenek ve özel yetenek resim alanı öğrencisi oluşturmaktadır. Çalışma, öğrencinin kendi deneyimlerini doğrudan yansıttığı bir otoetnografik araştırma olduğundan, veriler yalnızca öğrencinin bireysel gözlemlerine, duygu ve düşüncelerine dayanmaktadır. Otoetnografi yönteminde araştırmacı hem veri kaynağı hem de araştırma sürecinin aktif bir parçasıdır (Çelik, 2013). Bu nedenle, çalışma grubunun tek bir bireyle sınırlı olması yöntemin doğası gereğidir. Öğrencinin bir hafta boyunca tuttuğu günlük notlar, öğrenme süreçlerine dair içgörüler sunarak araştırmanın temel veri kaynağını oluşturmaktadır.

Araştırmanın yürütüldüğü eğitim ortamı, özel yetenekli öğrencilerin gelişimini desteklemeye yönelik bir yapı olan Bilim ve Sanat Merkezi'dir. Öğrenci, resim alanı yanında genel yetenek alanında da eğitim almakta olup, farklı derslerdeki öğrenme süreçlerini gözlemleyerek notlarını tutmuştur. Çalışma grubunun bir öğrenciyle sınırlı olması, araştırmanın kapsamını daraltmakla birlikte, öğrenci merkezli bir bakış açısının detaylı biçimde ele alınmasını sağlamaktadır.

**Verilerin Toplanması ve Analizi**

Bu araştırmada veriler, Bilim ve Sanat Merkezi'nde (BİLSEM) eğitim alan genel yetenek ve özel yetenek resim alanı öğrencisinin bir hafta boyunca tuttuğu günlük notlardan toplanmıştır. Öğrenci, derslerde edindiği deneyimlerini, öğrenme sürecine dair düşüncelerini ve gözlemlerini yazılı olarak kaydetmiştir. Bu notlar, öğrencinin bireysel öğrenme sürecini anlamaya yönelik önemli bilgiler sunmaktadır.

Bu çalışmada içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi, yazılı, görsel veya işitsel materyallerin sistematik bir şekilde analiz edilerek belirli konular veya sorunlar hakkında bilgi elde edilmesi ve bu bilgilerden anlamlı sonuçlar çıkarılması için kullanılan bir tekniktir (Alanka, 2024). Bu yöntemle araştırmacılar, metinler içerisindeki açık veya örtülü mesajları kodlayarak analiz eder, kategorilere ayırır ve buradan temalar oluştururlar. İçerik analizinin temel avantajları arasında esnek olması, çeşitli materyaller üzerinde uygulanabilirliği ve araştırma sorularına göre hızlı sonuçlar üretmesi yer almaktadır (Ültay, Akyurt & Ültay, 2021).

**BULGULAR**

**Öğrenci Notları**

Çarşamba.

Ben Bilim ve Sanat Merkezi'nde genel yetenek ve resim öğrencisiyim. Bugün İngilizce dersimizde, birini tanırken sorabileceğimiz yaygın ve basit sorular üzerine çalıştık. Önce, yanımızdaki arkadaşımızla eş olup bu soruları yazdık. Daha sonra, her birimiz sırayla sorularımızı okuduk. Eğer okunan soru, başka kişiler tarafından da yazılmışsa, o soru için kaç kişide varsa o kadar puan alınıyordu. Ancak o soruyu yazmayanlar puan kazanamıyordu. Bu oyun hem eğlenceliydi hem de hangi soruların daha yaygın kullanıldığını fark etmemizi sağladı.

Etkinlik bittikten sonra hocamız, tahtanın önünde çember olmamızı istedi. Hepimiz heyecanla ve hızlıca tahtanın önüne geçtik. Hocamız elinde bir topla yanımıza geldi ve oyunun kurallarını açıkladı. Topu rastgele bir kişiye atarken onun ismini söylememiz gerekiyordu. İlk turda herkes bir kez topu attıktan sonra, aynı sıralamayla tekrar atmamız istendi. Daha sonra, sıralamayı tersten yapmamız gerekti. En sonunda hocamız, bir saniye içinde topun herkesin eline değerek baştaki kişiye geri dönmesini sağlamamız gerektiğini söyledi. Sürenin kısıtlı olması nedeniyle arkadaşlarımla çeşitli fikirler üretmeye başladık. Farklı denemeler yaptık, hocamız diğer grupların stratejilerini paylaştı, ancak bu etkinlikte başarılı olamadık.

İkinci İngilizce dersinde daha hareketli bir oyun oynadık. Oyunda, elimizde patlayan bir top vardı. Topu alan kişi bir soru soruyor ve ardından adını söylediği birine topu atıyordu. Ancak topu doğrudan ona fırlatmak zorunda değildik. Eğer adı söylenen kişi, soruyu yanıtlamadan önce top patlarsa, puan kaybediyordu. Oyunu ilk başta heyecanla oynadım ama kaybetme korkusu da vardı. Daha sonra öğretmenimiz oyunun kurallarını değiştirdi ve bu sefer, ad söylenmeyecek, topu herhangi birine atarak yakan top gibi isabet ettirmeye çalışacaktık. Oyun bu şekilde daha zorlayıcı ve eğlenceli hale geldi.

Sonrasında, bir sonraki dersimiz olan bilgisayar dersine geçtik. Kısa bir tanışmadan sonra bilgisayarlarımızın karşısına, yani bundan sonra oturacağımız yerlere geçtik. Hocamız bize birer metin fotokopisi dağıttı ve bu metinleri bilgisayarda metin belgesi olarak kaydettik. Bundan sonra, bu bilgisayarlarda çalışacağımız için kendimize özel klasörler oluşturmamız gerekti. Böylece ilerleyen derslerde belgelerimizi düzenli bir şekilde saklayabileceğimiz bir alan oluşturmuş olduk.

Bugün oldukça hareketli ve eğlenceli geçti. Hem eğitici etkinlikler yaptık hem de oyunlarla öğrendiklerimizi pekiştirdik. İngilizce dersinde hem dil becerilerimizi geliştiren hem de takım çalışmasını gerektiren oyunlar oynadık. Bilgisayar dersinde ise, ilerleyen günlerde kullanacağımız sistemleri öğrendik. Genel olarak, dersler verimli geçti ve yeni şeyler öğrenmek benim için keyifliydi.

Perşembe

İlk dersim Türkçeydi. Bu ders benim için farklı bir heyecan taşıyordu çünkü daha önce dersimize giren Türkçe öğretmenimiz dönem ortasında kurumdan ayrılmıştı. Onun yerine görevlendirme olarak yeni bir öğretmen geldi ve bugün kendisiyle ilk kez tanışacaktık. Hem meraklı hem de biraz tedirgindim çünkü yeni öğretmenimizin dersleri nasıl işleyeceğini bilmiyordum. Dersin başında kısa bir tanışma yaptık. Hocamız, bizi daha iyi tanımak ve kendimizi ifade edebilmemiz için bir etkinlik yapacağımızı söyledi. Bizi en iyi tanımlayan veya kendimizi özdeşleştirdiğimiz bir nesneyi çizmeyi istedi. İlk başta herkes biraz düşündü ama sonra kalemlerimizi alıp çizmeye başladık. Herkes çizimlerini tamamladıktan sonra, kağıtlarımızı karıştırıp tahtanın önüne koyduk. Rastgele bir arkadaşımız tahtaya çıktı ve istediği bir kâğıdı seçerek, resme bakarak kimin çizdiğini tahmin etmeye çalıştı. Yanlış tahminlerde bulunan kişi, kâğıdı çizenin kendisini daha iyi tanıtmasını sağladı. Böylece hem birbirimizi daha iyi tanımış olduk hem de eğlenceli bir etkinlik yapmış olduk.

Bu etkinlikten sonra öğretmenimiz bir dizi kart çıkardı ve bizleri gruplara ayırdı. Her grubun puanlarının yazılacağı bir tablo oluşturuldu. Sonrasında kartlardaki kelimelere baktığımızda, üzerinde deyimler olduğunu ve bu deyimleri anlatırken kullanmamızın yasak olduğu kelimelerin de belirtildiğini gördük. Oyun kısaca açıklandıktan sonra heyecanlı bir yarış başladı. Bazen bir grup öne geçti, bazen puanlarımız eşitlendi. Rekabet dolu ve eğlenceli bir ders oldu. Yeni öğretmenimiz, ders boyunca enerjik ve ilgiliydi. Deyimlerle ilgili oyunumuzda hepimizi dikkatle dinledi ve arada bizlere ipuçları verdi. Dersin sonunda, yeni hocamızın ders anlatışını ve bizimle olan iletişimini çok sevdim.

Türkçe dersinin ardından biyoloji dersimize geçtik. Bu ders hepimizi heyecanlandırıyordu çünkü ödevlerimizi ve araştırmalarımızı sunacaktık. Her birimiz farklı bir konuyu araştırmıştık ve biyoloji alanında çığır açan, tarihe geçmiş bilim insanlarını anlatacaktık. Sunumlarımız çok çeşitliydi. İki arkadaşımız tahtaya çıkıp,

belleklerinde hazırladıkları renkli bir sunum gösterdi. Diğerleri ise defterlerine yazdıkları bilgileri okuyarak sunumlarını yaptı.

Herkes, araştırdığı bilim insanının çalışmalarını, bilime nasıl katkı sağladığını ve hangi sonuçlara ulaştığını detaylı bir şekilde anlattı. Sunumlar çok ilgi çekiciydi ve yeni bilgiler öğrendik. Ancak zamanımız sınırlı olduğu için, hocamız biyolojinin alt dallarıyla ilgili planladığı oyuna vakit kalmadığını söyledi. Bu durum bizi biraz üzdü ama gün boyunca öğrendiğimiz şeyler ve yaptığımız etkinlikler çok keyifliydi.

Bugün hem eğlenceli hem de öğretici bir gün oldu. Türkçe dersinde yeni öğretmenimizle tanıştık, kendimizi ifade etmeyi öğrendik ve deyimler üzerine düşündük. Biyoloji dersinde ise tarihte iz bırakmış bilim insanlarını tanıyarak bilime nasıl katkı sağladıklarını öğrendik. Yeni öğretmenimizin dersi nasıl işlediğini görmek güzeldi ve onunla çalışmanın keyifli olacağını düşünüyorum.

Cumartesi

Bugün sekiz saat resim dersi işledik. İlk derslerde hocamız, elimizdeki nesnelerden yola çıkarak perspektif konusunu anlattı. Perspektifin temel kurallarından bahsederek ufuk çizgisi, bakış açısı ve resmin merkezi gibi kavramları açıkladı. Resim yaparken bu noktaları doğru belirlemenin, çizimi daha gerçekçi hale getireceğini söyledi. Konu biraz karmaşık görünse de hocamız bize örnekler vererek ve sorular sorarak anlamamıza yardımcı oldu.

Daha sonra, hayalimizdeki bir odayı çizeceğimiz bir çalışma yapacağımızı söyledi. Önce eskiz çalışmaları yaptık. Hocamız, çizimlerimizi kontrol ederek ufuk çizgimizi doğru belirleyip belirlemediğimizi, duvar çizgilerimizi nasıl konumlandırdığımızı sordu. Yanlış yaptığımız yerleri düzelterek daha doğru bir perspektif oluşturmamıza yardımcı oldu. Eskiz çalışmamız tamamlandıktan sonra, çizimlerimizi kalın kağıtlara aktardık. Bu aşamada, detaylara daha fazla dikkat etmemiz gerekti. Işık ve gölge kullanımıyla ilgili bilgiler verildi ve nesnelerin daha üç boyutlu görünmesi için gölgelerin nasıl eklenmesi gerektiği anlatıldı. Teneffüslerde arkadaşlarımla sohbet ettim ve oyunlar oynadım. Ders aralarında dinlenmek, sonraki derse daha iyi odaklanmamı sağladı.

Günün ilerleyen saatlerinde boyama aşamasına geçtik. Renkleri doğru kullanmak ve gölgelendirme yapmak konusunda dikkatli olmamız gerektiği vurgulandı. Hocamız, hatalar yapmaktan çekinmememiz gerektiğini, sanatın deneme-yanılma ile geliştiğini söyledi. Bu, daha rahat çalışmamı sağladı. Son derslerde hocamız, önümüzdeki günlerde katılabileceğimiz yarışmalar hakkında bilgi verdi. Yarışmalarda bizden beklenen konuları açıkladı ve fikir geliştirmemiz için bizden eskiz çalışmaları yapmamızı istedi.

Genel olarak, bu ders günü hem eğitici hem de keyifli geçti. Perspektif kurallarını daha iyi anladım ve kendi hayalimdeki odayı çizerken öğrendiğim bilgileri uygulama fırsatı buldum. Sanat yaparken hem teknik bilgiye hem de hayal gücüne ihtiyaç olduğunu fark ettim. Resim yaparken sabırlı olmanın ve denemeye devam etmenin önemli olduğunu anladım.

Öğrenme Süreci ve Öğretim Yöntemleri

Öğrencinin günlüklerinde sıkça ifade ettiği üzere, Bilim ve Sanat Merkezi'nde öğretmenlerin aktif ve etkileşimli öğretim yöntemlerini kullandıkları görülmektedir. Öğretmenlerin, öğrencilerin aktif katılımını sağlayan etkinlikleri tercih ettikleri anlaşılmaktadır. Özellikle İngilizce, Türkçe ve resim derslerinde oyunlaştırılmış aktiviteler, grup çalışmaları ve uygulamalı öğrenme süreçlerinin kullanıldığı gözlenmektedir. Öğrenci bu durumu aşağıdaki ifadelerle örneklendirmiştir:

*"Hocamız, perspektifin temel kurallarından bahsederek ufuk çizgisi, bakış açısı ve resmin merkezi gibi kavramları açıkladı. Resim yaparken bu noktaları doğru belirlemenin, çizimi daha gerçekçi hale getireceğini söyledi."*

*"Oyunda, elimizde patlayan bir top vardı. Topu alan kişi bir soru soruyor ve ardından adını söylediği birine topu atıyordu."*

*"Hocamız bize birer metin fotokopisi dağıttı ve bu metinleri bilgisayarda metin belgesi olarak kaydettik."*

Bu yöntemlerin, öğrencinin aktif öğrenmesini sağladığı ve öğrenme sürecinin kalitesini artırdığı anlaşılmaktadır.

Duygusal Deneyimler

Öğrencinin günlük notlarında, farklı duygusal deneyimlere ilişkin çok sayıda ifade yer almaktadır. Özellikle öğretmen değişikliği, yeni öğretmenle tanışma, oyunlarda başarısız olma korkusu ve sanatsal çalışmalarda hata yapma endişesi gibi durumlar, öğrencinin duygu dünyasını önemli ölçüde etkilemiştir. Öğrencinin yaşadığı bu duygusal süreçlerden bazı örnekler şöyledir:

*"Yeni öğretmenimizin dersleri nasıl işleyeceğini bilmiyordum. Hem meraklı hem de biraz tedirgindim çünkü yeni öğretmenimizin dersleri nasıl işleyeceğini bilmiyordum."*

*"Oyunu ilk başta heyecanla oynadım ama kaybetme korkusu da vardı."*

*"Hocamız, hatalar yapmaktan çekinmememiz gerektiğini, sanatın deneme-yanılma ile geliştiğini söyledi. Bu, daha rahat çalışmamı sağladı."*

Öğrencinin farklı etkinlikler sırasında çeşitli duygusal deneyimler yaşadığı ve bunların onun öğrenme sürecine önemli etkileri olduğu anlaşılmaktadır.

Akran Etkileşimi

Öğrencinin notlarında akranlarıyla olan etkileşimine sıklıkla değindiği gözlenmiştir. Grup çalışmaları, sınıf içi oyunlar ve sosyal aktiviteler sırasında öğrencinin akranlarıyla iletişim halinde olduğu, iş birliği yaptığı ve birlikte problem çözme yeteneği kazandığı görülmektedir. Öğrencinin akran etkileşimine ilişkin ifadeleri şunlardır:

*"Rastgele bir arkadaşımız tahtaya çıktı ve istediği bir kâğıdı seçerek, resme bakarak kimin çizdiğini tahmin etmeye çalıştı. Yanlış tahminlerde bulunan kişi, kâğıdı çizenin kendisini daha iyi tanıtmasını sağladı."*

*"Sürenin kısıtlı olması nedeniyle arkadaşlarımla çeşitli fikirler üretmeye başladık. Farklı denemeler yaptık."*

*"Teneffüslerde arkadaşlarımla sohbet ettim ve oyunlar oynadım. Ders aralarında dinlenmek, sonraki derse daha iyi odaklanmamı sağladı."*

Bu bulgulardan, öğrencinin akranlarıyla birlikte çalışmanın önemini fark ettiği ve sosyal becerilerinin geliştiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Derslerin Verimliliği

Öğrencinin günlüklerinde derslerin verimliliğine ilişkin değerlendirmeler yer almakta ve genellikle pozitif ifadeler kullanılmaktadır. Derslerin verimli geçmesi, öğrencinin derslere aktif katılımı, öğrenilen bilgilerin pekişmesi ve yeni becerilerin kazanılmasıyla ilişkilendirilmiştir. Öğrenci, derslerin kendisi açısından verimli geçtiğini şu ifadelerle belirtmiştir:

*"Bugün oldukça hareketli ve eğlenceli geçti. Hem eğitici etkinlikler yaptık hem de oyunlarla öğrendiklerimizi pekiştirdik."*

*"Genel olarak, bu ders günü hem eğitici hem de keyifli geçti. Perspektif kurallarını daha iyi anladım ve kendi hayalimdeki odayı çizerken öğrendiğim bilgileri uygulama fırsatı buldum."*

*"Sunumlar çok ilgi çekiciydi ve yeni bilgiler öğrendik. Ancak zamanımız sınırlı olduğu için, hocamız biyolojinin alt dallarıyla ilgili planladığı oyuna vakit kalmadığını söyledi."*

**SONUÇ**

Bu araştırmada, öğrencinin Bilim ve Sanat Merkezi'nde (BİLSEM) tuttuğu günlük notlarından elde edilen veriler, nitel içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Öğrencinin deneyimleri; Öğrenme Süreci ve Öğretim Yöntemleri, Duygusal Deneyimler, Akran Etkileşimi ve Derslerin Verimliliği olmak üzere dört ana tema çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Bulgulara göre, BİLSEM'de uygulanan öğrenme süreçleri ve öğretim yöntemlerinin genellikle etkileşimli, öğrenci merkezli ve aktif katılıma dayalı olduğu belirlenmiştir. Özellikle oyunlaştırılmış etkinlikler ve uygulamalı çalışmaların öğrenci üzerinde olumlu etkiler bıraktığı gözlenmiştir. Bu durum, öğrencinin akademik becerilerini geliştirirken aynı zamanda motivasyonunu ve derslere olan ilgisini artırmıştır.

Öğrencinin günlüklerinde sıkça bahsedilen duygusal deneyimler, öğrenme süreçlerinin önemli bir bileşeni olarak öne çıkmaktadır. Öğrenci, özellikle öğretmen değişikliği gibi yeni durumlarda yaşadığı kaygı, merak ve tedirginlik duygularını açıkça ifade etmiş, ayrıca sanatsal çalışmalarda hata yapma korkusunu yenme ve oyun aktivitelerinde yaşadığı heyecanı paylaşmıştır. Bu sonuçlar, öğrenmenin sadece bilişsel değil, aynı zamanda duygusal boyutunun da dikkate alınması gerektiğini göstermektedir.

Araştırmada, akran etkileşiminin öğrencinin gelişiminde kritik bir rol oynadığı sonucuna varılmıştır. Öğrencinin sınıf içi etkinliklerde ve oyunlarda arkadaşlarıyla iş birliği yapmasının, grup çalışmasına olan yatkınlığını ve sosyal becerilerini geliştirdiği belirlenmiştir. Bu etkileşimlerin öğrencinin kişisel ve sosyal gelişimine olumlu katkılar sağladığı görülmektedir.

Son olarak, öğrencinin derslerin verimliliği hakkındaki görüşleri incelendiğinde, BİLSEM'de uygulanan öğretim yöntemlerinin öğrencide anlamlı ve kalıcı öğrenmeye katkı sağladığı tespit edilmiştir. Öğrencinin günlük notları, derslerin genel olarak eğitici, keyifli ve motivasyonu artırıcı olduğunu ortaya koymaktadır.
Genel olarak, BİLSEM'de gerçekleştirilen eğitim faaliyetlerinin öğrenci üzerinde çok boyutlu (akademik, duygusal, sosyal) olumlu etkileri olduğu söylenebilir. Öğrencilerin bireysel farklılıklarını dikkate alan, oyunlaştırılmış, etkileşimli ve duygusal açıdan destekleyici bir eğitim ortamının, özel yetenekli öğrencilerin potansiyellerini daha etkili biçimde ortaya çıkarmalarını sağladığı sonucuna varılmıştır.

## ÖNERİLER

Çalışmada, öğrencinin oyunlaştırma, grup çalışmaları ve uygulamalı etkinliklerle daha derin öğrenme yaşadığı gözlemlenmiştir. Bu nedenle BİLSEM öğretmenleri, farklı disiplinlerde öğrenci etkileşimini önceleyen yöntemlere öncelik vermelidir.

Öğrencinin öğretmen değişimi ve grup oyunlarındaki başarısızlık kaygısı gibi durumlarda hissettiği duygular, öğrenme sürecine doğrudan etki etmektedir. Bu doğrultuda, öğretmenler öğrencilerin duygularını açıkça ifade edebilecekleri güvenli sınıf ortamları oluşturmalı ve duygusal geçiş süreçlerinde öğrencilere destek sağlamalıdır.

Öğrenci notlarında arkadaşlarla yapılan grup çalışmaları ve ortak oyunlar önemli bir yer tutmuştur. Bu bulgu doğrultusunda, ders içi grup projeleri, akran değerlendirmeleri ve iş birliğine dayalı görevlerin sayısı artırılabilir.

Derslerin verimliliğine ilişkin öğrenci yorumları, öğrenme sürecinde öğrenci farkındalığının önemini göstermektedir. Bu doğrultuda, öğretim sonunda kısa yansıtma etkinlikleri ya da öğrenci günlüğü tutma gibi stratejiler düzenli hâle getirilebilir.

Bu çalışma, öğrenci günlüklerinden elde edilen verilere dayandığı için öğrencinin içsel süreçlerine dair zengin veriler sunmuştur. Benzer biçimde, araştırmacılar öğrenci mektupları, hikâyeleri, görsel günlükleri gibi alternatif anlatı formlarını da inceleyebilir.

Öğrencinin hem katılımcı hem yazar olarak sürece dâhil edilmesi, eğitsel araştırmalarda özgün içgörüler sunmaktadır. Gelecek araştırmalarda öğrencinin sesi merkeze alınarak ortak yazarlık süreçleri desteklenebilir.

Bir haftalık gözleme dayalı veriler kısa vadeli çıkarımlara olanak tanımıştır. Gelecekteki araştırmalarda veriler dönem boyunca ya da bir eğitim yılına yayılarak daha derinlemesine analiz yapılabilir.

**KAYNAKÇA**

Akarçay, E. (2023). Anadolu mutfağı güncesi: 6 Şubat depremleri sonrası Hatay-Belen'de kurulan sahra mutfağına ilişkin otoetnografik değerlendirme. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, 26*(2), 45-58.

Alanka, D. (2024). Nitel bir araştırma yöntemi olarak içerik analizi: Teorik bir çerçeve. *Kronotop İletişim Dergisi, 1*(1), 62-82.

Altun, T., & Vural, S. (2012). Bilim ve Sanat Merkezi'nde (BİLSEM) görev yapan öğretmen ve yöneticilerin mesleki gelişim ve okul gelişimine yönelik görüşlerinin değerlendirilmesi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 11*(42), 152-177.

Aydın Çelikcan, H., & Aksoy, Ş. (2020). Sanat temelli araştırma yöntemi "otoetnografi". *Journal of Arts, 3*(4), 353-366. https://doi.org/10.31566/arts.3.023

Çamdeviren, Ş. (2014). *Bilim ve Sanat Merkezi'ne (BİLSEM) devam eden üstün yetenekli çocukların anne babalarının karşılaştıkları güçlükler (Sakarya ili örneği)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Sakarya Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Çelik-Şahin, Ç. (2014). Bilim ve Sanat Merkezi öğrencilerinin bu kurumlara ilişkin görüşlerinin incelenmesi. *Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi, 11*(21), 101-117.

Gömleksiz, M. N., Kan, A. Ü., & Öner, Ü. (2012). Üstün zekâlı ve üstün yetenekli öğrencilerin medya okuryazarlığına ilişkin görüşleri (Elazığ Bilim ve Sanat Merkezi örneği). *Pegem Eğitim ve Öğretim Dergisi, 2*(4), 41-54.

Güneş, A. (2018). Türkiye'de Bilim Sanat Merkezleri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD), 5*(6), 185-193.

Karabaşa, S. (2025). Andrea Arnold'un İnek filmi ve otoetnografik çağrışımları. *Türk Folklor Araştırmaları*, (370), 56-91. https://doi.org/10.61620/tfa57

Özsoy, Y. (2014). Bilim ve Sanat Merkezi öğrenci, öğretmen ve velilerinin üstün yetenekli öğrenci kavramına ilişkin metaforları. *Üstün Yetenekliler Eğitimi Araştırmaları Dergisi, 2*(1), 74-87.

Turgut, B. H. (2022). Kadın araştırmalarında meta-diyalojik yöntem arayışları: Bir alan deneyimi olarak otoetnografi. *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi, 25*, 111–140. https://doi.org/10.26650/iukad.2022.1166272

Ültay, E., Akyurt, H., & Ültay, N. (2021). Sosyal bilimlerde betimsel içerik analizi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, (10)*, 188-201. https://doi.org/10.21733/ibad.871703

Yavuz, O. (2019). Otoetnografik yaklaşımda fotoğrafın yeri ve yöntemi üzerine: Pia Arke'nin çifte kimliği. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, 6*(2), 470-491.

# Hat Sanatının Estetik Değerler Açısından İncelenmesi

## Abdullah Aydemir

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0006-7375-6521 **E-Posta:** hattat.aydemir@gmail.com

## Dr. Yıldırım Karadeniz

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

**ORCID:** 0000-0001-5214-5242 **E-Posta:** yildirim.karadeniz@kocaeli.edu.tr

### Özet

Asr-ı Saadet'ten günümüze kadar tekâmül ederek gelen Hüsn-i Hat (güzel yazı sanatı), geleneksel Türk-İslâm sanatlarının merkezinde yer almakta; diğer kitap sanatları da Hat Sanatı etrafında şekillenerek gelişim göstermiştir. Hat sanatının temelinde, Kur'ân-ı Kerîm'in ayetlerini daha güzel ve estetik bir şekilde yazma arzusu yatmaktadır. Estetik açıdan değerlendirildiğinde Kur'ân-ı Kerîm, hattı, lafzı, kıraati, tezhibi ve cildiyle bütüncül bir sanat eseri niteliği taşımaktadır. İslâm alfabesindeki harflerin yapısal özellikleri, sanat icrasına uygunluk göstermekte; bu da harflerin tek başına dahi estetik bir değer taşımasına imkân sağlamaktadır. Hat sanatında yaygın olarak kullanılan yazı türlerinden biri olan sülüs, "üçte bir" anlamına gelir. Bu yazı türünün orantıları, sanat ve mimaride ideal oran olarak bilinen altın orana tekabül etmektedir. Bir hat eserinde harflerin uyumlu dağılımı ve dizilimi kadar, harflerin kalınlık-incelik geçişleri de önemlidir. Bu geçişler, musikideki ses iniş çıkışlarını veya tezhip sanatında halkâr üslubundaki ince-kalın çizgi ve açık-koyu renk uygulamalarını çağrıştırır. Bu tür nüanslar, izleyicide estetik duyguları harekete geçirerek ruh üzerinde olumlu etkiler bırakır. Estetik kriterleri karşılayan bir sanat eserinin inceliklerini ve insan ruhuna olan etkilerini uzun uzun açıklamak mümkündür. Her bir hat eseri, ruhumuzda beliren güzel duyguların bir izdüşümü ve farklı biçimlerde dışavurumudur. Bu çalışmada Hat Sanatı,estetik değerler bağlamında ele alınacak ve bu yönüyle yorumlanmaya çalışılacaktır.

### Anahtar Kelimeler

Hüsn-i Hat, Estetik, Altın oran, Sülüs yazı, Kitap sanatları

# Examination of Calligraphy in Terms of Aesthetic Values

**Abdullah Aydemir**

Kocaeli University Social Sciences Institute Traditional Turkish Arts Master's Program

**ORCID:** 0009-0006-7375-6521 **E-Posta:** hattat.aydemir@gmail.com

**Dr. Yıldırım Karadeniz**

Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts

**ORCID:** 0000-0001-5214-5242 **E-Posta:** yildirim.karadeniz@kocaeli.edu.tr

## Abstract

The art of hüsn-i hat (Islamic calligraphy), which has evolved from the Age of Bliss (Asr al-Saada) to the present day, lies at the heart of traditional Turkish-Islamic arts. Other book arts have developed and taken shape around this central art form. At the foundation of calligraphy as a refined art lies the desire to write the verses of the Qur'an in a more beautiful and aesthetic manner. From an aesthetic perspective, the Qur'an, with its script, recitation, pronunciation, illumination (tezhip), and binding (cilt), is a complete work of art in itself. The structural features of letters in the Arabic alphabet are particularly suitable for artistic expression, giving individual letters inherent aesthetic value. Among the various styles used in Islamic calligraphy, sülüs—meaning "one-third"—is one of the most prevalent. The proportions of sülüs script correspond to the golden ratio, a principle of harmony widely recognized in art and architecture. In a calligraphic work, the harmonious distribution and arrangement of letters, as well as the varying thickness of strokes, mirror the rhythmic fluctuations found in music or the nuanced contrasts of fine lines and shading in halkâr-style tezhip ornamentation. These subtle transitions stimulate aesthetic appreciation and evoke positive emotional responses in the viewer. The refined qualities and emotional resonance of a work of art that meets aesthetic standards can be elaborated upon at great length. Each calligraphic piece is an outward reflection and unique expression of the beautiful emotions formed in the soul. This study aims to examine and interpret the art of Islamic calligraphy in terms of its aesthetic values.

## Keywords

Hüsn-i Hat, Aesthetics, Golden Ratio, Sülüs Script, Book Arts

## GİRİŞ

Yazının icadı, insanlık tarihi açısından bir dönüm noktasıdır. Alfabenin ilk kez Fenikeliler tarafından kullanıldığı genel kabul gören bir görüştür. Arap alfabesinin kökeni ise Nabatî yazısına dayanmaktadır. İslam coğrafyasında yaygın olarak kullanılan Arap Alfabesi, bu bağlamda "İslami yazı" olarak da adlandırılabilmektedir. Hat Sanatı, anlamın harfler aracılığıyla vücut bulmuş halidir. Bu sanatın gerçek anlamda gelişimi ve bir sanat dalı olarak teşekkülünün temelinde, Kur'ân-ı Kerîm'i daha güzel bir biçimde yazma arzusu ve iradesi yatmaktadır. Estetik değerler açısından değerlendirildiğinde Kur'ân-ı Kerîm, hattı, lafzı, kıraati, tezhibi ve cildiyle, kısacası tüm yönleriyle bir sanat eseri niteliği taşımaktadır. İslami alfabenin harf yapılarının sanat icrasına uygunluğu dolayısıyla, harfler tek başına da estetik birer unsur olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada belli kural ve kaideler üzerine bina edilmiş olan Hat Sanatı, estetik değerler açısından yorumlanmaya çalışılacaktır.

## 1. HAT SANATININ ESTETİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Hat sanatı, İslam kültüründe yazının estetik bir ifade biçimi olarak gelişmiş ve zamanla yüksek sanat değeri taşıyan önemli bir sanat dalı hâline gelmiştir. Bu sanatın icrasında kullanılan malzemeler ve belirleyici estetik kriterler, yalnızca teknik boyutla sınırlı kalmayıp aynı zamanda derin bir manevi anlam da taşımaktadır. Aşağıda sistemli bir biçimde ele alınan bu malzeme ve kriterler, sanatın hem icrasını hem de estetik değerini doğrudan etkilemektedir.

Sanat icrasında sanatkârın tecrübesi kadar kullandığı malzemenin niteliği de eserin estetik ve teknik kalitesini belirleyen başlıca unsurlar arasında yer alır. Hat sanatında yaygın olarak kullanılan temel malzemeler; is mürekkebi, kamış kalem, kalemtıraş, aharlı kâğıt, makta (kalemin kesildiği kemik parça) ve yazı altlığıdır. Bu malzemelerin her biri, sanatın gerek teknik gerekse estetik açıdan başarılı bir şekilde icrası için uygun nitelikte olmalıdır.

### 1.1. Hat Sanatında Estetik Unsurlar ve Teknik Özellikler

Hat sanatında estetik ve teknik başarıyı mümkün kılan temel unsurlardan biri, kullanılan malzemelerin kalitesidir. Kalem, kâğıt ve mürekkep gibi temel araçların icraya elverişli nitelikte olması, sanatkârın ifadesini sağlıklı ve etkileyici biçimde ortaya koyabilmesi açısından büyük önem taşır. Bu doğrultuda, malzeme seçimi yalnızca teknik yeterlilik değil, aynı zamanda sanata duyulan saygının ve özenin bir göstergesi olarak değerlendirilir. Sanatkârlar arasında yaygın bir şekilde bilinen "Kem alat ile kemâlât olmaz." (Kötü malzemeler ile mükemmel eserler üretilemez.) şeklindeki atasözü, bu anlayışın özlü bir ifadesidir. Bu söz, malzemenin sadece araçsal bir unsur değil, aynı zamanda sanatsal sürecin ayrılmaz bir parçası olduğunu vurgular. Kalitesiz bir kalemle harflerin kıvrımları istenen estetik biçimde verilemez; düşük nitelikli mürekkep ise hattın canlılığını ve kalıcılığını olumsuz etkiler. Aynı şekilde, yüzeyi düzgün ve hat yazımına uygun

olmayan bir kâğıt, hattın inceliklerini yansıtma noktasında yetersiz kalabilir. Bu bağlamda, hat sanatında kullanılan her bir malzemenin belirli teknik ve estetik standartlara uygun olması beklenir. Sanatkâr, eserine başlamadan önce bu unsurları özenle seçer; zira hat sanatı sadece bir yazı değil, aynı zamanda bir disiplin, sabır ve yüksek estetik anlayışı gerektirir.



Resim 1: Hat Malzemeleri

Hat sanatı, yalnızca bir yazı tekniği olmanın ötesinde, köklü estetik ilkeler içeren ve sanatkârın teknik ustalığını manevi derinlikle birleştiren özgün bir sanat disiplinidir. Bu çerçevede, hat eserlerinin bütünlüğünü ve sanatsal değerini belirleyen temel estetik unsurlar aşağıda sistematik olarak ele alınmaktadır.

1. Güzellik:

Hat sanatında güzellik, harf formlarının belirli oran ve ölçülere uygun biçimde, nizami ve dengeli olarak yazılmasıyla ortaya çıkar. Bu güzellik, yalnızca görsel bir beğeni değil, aynı zamanda estetik bir denge ve düzen anlayışını yansıtır. Harfin biçimi kadar iç yapısındaki oranlar da bu güzelliğin temelini oluşturur.

2. Terkip (Kompozisyon):

Terkip, harflerin ve kelimelerin sayfa düzeni içinde dengeli, ritmik ve uyumlu biçimde yerleştirilmesini ifade eder. Estetik bir kompozisyon, izleyicinin gönlüne huzur verir ve metin ile görsel bütünlük arasında bir bağ kurar. Terkip, hat sanatında sanatkârın tasarım gücünü ve kompozisyon bilgeliğini gösteren önemli bir kriterdir.

3. Kalemin Seyri:

Sanatkârın kalemi kullanma biçimi, yani kalemin belirli açı ve ölçüler dâhilinde istikrarlı bir şekilde hareket ettirilmesi, hattın akıcılığı ve estetik görünümü açısından büyük önem taşır. Kalemin seyri, aynı zamanda hattatın el mahareti, sabrı ve ritim duygusunun yansımasıdır.

4. Tenâsüp (Orantı ve Uyum):

Tenâsüp, harf ve kelimelerin birbirleriyle olan orantılı ilişkisini ifade eder. Bu uyum hem yatay hem de düşey boyutlarda sağlanmalı; harflerin büyüklükleri, boşlukları ve birleşme biçimleri görsel bir denge içinde olmalıdır. Hat sanatında tenâsüp, estetik bütünlüğün temel belirleyicisidir.

5. Nüanslar:

Nüans, sanat eserindeki ince geçişleri ve zarif farklılıkları ifade eder. Hat sanatında bu, kalemin kalınlıktan inceliğe veya tersi yönde geçişler yapmasıyla; tezhipte ise fırçanın ton ve dokunuş farklılıklarıyla ortaya çıkar. Bu geçişler izleyicide estetik duyguları harekete geçirir. Nüanslar, bazen fark edilmeyecek kadar ince olmalarına rağmen, eserin ruhunu yansıtan en önemli detaylardır. Sanatkâr, bu nüansları ustalıkla yakalayarak kendi ruhunu da esere dâhil eder.

6. Fonksiyonel Oluşu:

Hat sanatı, yalnızca estetik bir nesne üretmeyi değil, aynı zamanda belli bir amaca hizmet etmeyi de hedefler. Yazının içeriği ile şekli arasında kurulan bu bağ, eserin hem fonksiyonel hem de estetik açıdan değerli olmasını sağlar. Başka bir ifadeyle, yazı hem göze hem de gönüle hitap eder.Estetiğin farklı tanımları yapılmıştır. Eflatun, güzelliği mutlak ve izâfi olarak ikiye ayırır. "Gördüğümüz maddi güzellikler, Dünya'ya gelmeden önce ideler aleminde seyrettiğimiz yüksek ve mükemmel güzelliklerin hatıralarını canlandırır." diyor.

Aristo ise güzeli, nizam, tenasüp, ahenk, orantı gibi niteliklerin topluca uyumu olarak tarif eder. Estetikçiler genel olarak güzeli, ahenk ve ifade ile tarif etmişlerdir. Ahenk ve ifade bakımından mükemmel olan eser, güzeldir denmiştir (Serin, 2019).

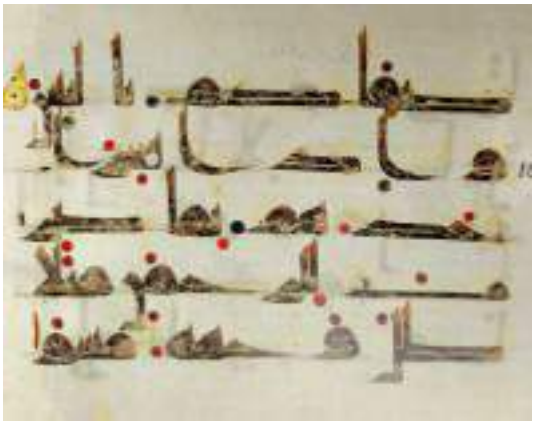
Diğer sanatlarda olduğu gibi Hat sanatında da güzellik, fiziki ve manevî ahengin neticesidir. Hadis-i şerifte: "Muhakkak ki Allâh güzeldir, güzelliği sever." buyuruluyor. Estetik gerek bu dünyada gerekse cennette insanın en temel, en nihai, en kutsal hedefi ve faaliyetidir. (Çam, 2019)

## 2. HAT ÇEŞİTLERİ (HUTUT-I MÜTENEVVİA)



Resim 2: Hutut-ı Mütenevvia

Yazı çeşitlerine değinilecek olursa, erken dönem İslam coğrafyasında farklı formlarda karşımıza çıkan Kûfî yazı, Hutût-ı Mütenevvi'a (hat çeşitleri) arasında 'hatların anası' olarak kabul edilmektedir. Diğer hat türlerinin büyük ölçüde Kûfî yazıdan türemiş olması, bu yazı tarzının İslam hat sanatındaki kurucu rolünü ve tarihsel önemini ortaya koymaktadır.



Resim 3: İlk dönem Mushaf-ı Şerif Örneği.

Aşağıda, deri üzerine yazılmış olan ve Hz. Peygamber (s.a.v.) tarafından el-Ahsa Valisi Münzir bin Sâvâ'ya İslam'a davet amacıyla gönderilen mektup yer almaktadır (Resim 4).

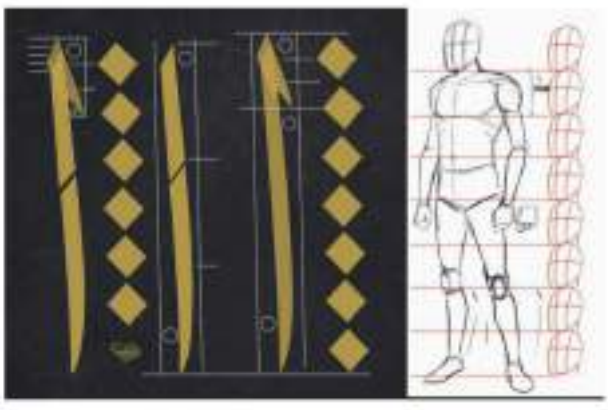


Resim 4: Hazreti Peygamber'in El- Ahsa Valisi Münzir bin Sava'ya gönderdiği İslam'a Davet Mektubu



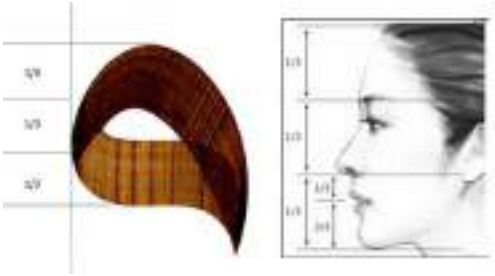
Resim 5: Sülüs Yazı Örneği

Hat sanatında en yaygın kullanım alanına sahip yazı türlerinden biri olan sülüs yazı (Resim 5), harf yapılarının istif düzenlemelerine elverişli olması sayesinde, uzun metinlerin girift bir biçimde dar alanlara estetik bir bütünlük içerisinde yerleştirilmesine imkân sağlamaktadır. 'Sülüs' kelimesi, Arapça'da 'üçte bir' anlamına gelmekte olup, bu yazı türü adını harflerin ölçü oranlarından almaktadır. Sülüs yazının yapısal oranları, estetikte 'altın oran' olarak tanımlanan ölçülere yakın bir düzen sergilemektedir.



Resim 6: Elif harfinin kalem noktası ile ve İnsan boyunun baş ile orantı olarak benzerliği

Burada Elif harfinin şekli, ayakta duran bir insanın bedenine benzetilmiştir. Klasik oran anlayışına göre, insan vücudunda başın gövdeye oranı genellikle yedide bir ya da sekizde bir olarak kabul edilmektedir. Hat sanatında da benzer şekilde, elif harfinin boyu kalemin oluşturduğu nokta ölçüsüne göre belirlenmekte olup, genellikle 7 veya 8 nokta uzunluğunda tanımlanmaktadır. Bu oranlar, yazının estetik dengesi açısından büyük önem taşımaktadır



Resim 7: Vav Başı ( O.Özçay'ın kaleminden) ve İnsan Başı Oranlarının Benzerliği

İnsan yüzü, özellikle de baş yapısı ile vav harfinin başlangıç kıvrımı karşılaştırıldığında, burada da estetik açıdan ideal kabul edilen 'altın oran'a benzer bir orantı gözlemlenmektedir.



Resim 8: Vav Gözü ile İnsan Gözü Arasındaki Benzerlik

Vav harfinin başlangıç kıvrımı olan 'vav gözü' ile insan gözü arasındaki biçimsel benzerlik ve oranlar incelendiğinde, burada da altın orana yakın ölçülerin varlığı dikkat çekmektedir. Benzer şekilde, salyangoz kabuğunun kesiti ile vav harfinin baş kısmı karşılaştırıldığında, aralarındaki yapısal benzerlik ve kıvrımların uyumu gözlemlenebilir. Bu durum, vav harfinin doğadaki estetik formlarla olan ilişkisinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.



Resim 9: Vav Başı ile Salyangoz Arasındaki Benzerlik

Güzel sanatların birçok dalında olduğu gibi, mimarlığın seçkin örneklerinde de altın oranın gözetildiği bilinmektedir. Özellikle Selimiye Camii özelinde konu ele alındığında, Mimar Sinan'ın yapının planlamasında altın oran ilkesine dikkat ettiği açıkça görülmektedir. Bu durum, estetik kaygının yalnızca süslemelere değil, yapının bütünsel kurgusuna da yansıtıldığını göstermektedir.



Resim 10: Selimiye Camii

Estetik duygular uyandıran ve 'güzel' olarak nitelendirilen tüm sanat eserlerinde, altın oran gibi belirli orantı prensiplerinin izlerine rastlamak mümkündür. Hat sanatının en seçkin örnekleri ise özellikle cami mimarisinde ve Mushaf-ı Şeriflerde kendini göstermektedir. Bu yapılar ve yazmalar, sanatın hem görsel zarafetini hem de manevi derinliğini yansıtan özgün örneklerdir



Resim 11: Mushaf'ı Şeriften Ser Levha Örneği



Resim 12: Bursa Ulu Camii'nden Şems ve Nas sureleri hükmetti.

Bursa Ulu Camii'nden örnek olarak sunulan Şems ve Nas sûreleri, hat sanatının tasarım zenginliğini ve ifade çeşitliliğini yansıtan önemli örneklerdir. Bu metinler, farklı biçimlerde düzenlenmiş olup çeşitli malzemeler üzerine işlenmiş olmaları bakımından da dikkat çekicidir. Söz konusu örneklerden birinde, dört vav harfinin orta kısmında Hz. Peygamber'e (s.a.v.) atfedilen 'İttekû'l vâvât' (Dört vavdan sakının) şeklindeki hadis-i şerif yer almakta ve bu yerleştirme, hem sembolik hem de estetik bir anlam taşımaktadır.



Resim 13: Bursa Ulu Camii'nden Kalem İşi Örneği

Kitabî bir sanat dalı olarak genellikle kâğıt üzerine icra edilen Hat Sanatı , iç mekân düzenlemelerinde sıva üzerine yapılan kalem işi uygulamalarla ya da taş yüzeylere mahkuk kabartma ve kakma yazılar şeklinde

de karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Bursa Ulu Camii'nde pek çok örneği bulunan kalem işi hat uygulamalarından her biri sanatın mimarîyle kurduğu estetik ilişkiyi anlamak açısından önemlidir.

Mesuliyet gerektiren dört önemli kavramdan sakınmayı öğütleyen hadis-i şerifte( resim:13), 'İtteku'l-vavât' (Vavlardan sakınınız) ifadesi yer almaktadır. Bu hadis, hem lafzî hem de görsel açıdan anlamın pekiştirildiği estetik bir düzenleme ile sunulmuştur. Söz konusu metin, anlamla bütünlük oluşturacak biçimde dört vav harfinin içine yerleştirilmiştir. Bu bağlamda, 'vakıf', 'velayet', 'vekalet' ve 'vesayet' gibi sorumluluk gerektiren kelimelerin baş harflerini oluşturan vav harfi aracılığıyla verilen mesaj hem anlam düzeyinde hem de görsel kompozisyonda dikkat çekici bir şekilde iletilmiştir.

Hat sanatında vav harfinin özel bir yeri bulunmaktadır. Estetik biçimiyle dikkat çeken bu harf, taşıdığı sembolik anlamlarla da öne çıkar. İki vav harfinin yan yana getirilmesi, ebced hesabına göre 'Allah' lafzının rakamsal değeri olan 66 sayısına karşılık gelmektedir. Ayrıca, vav harfinin kıvrımlı yapısı insan başına benzetilmekte; genel biçimi ise anne karnındaki cenin formuna atıfla, yaratılışın ilk safhasını simgeleyen sembolik bir anlam taşımaktadır.

## 3. HAT SANATINDA TARİHİ GELİŞİM VE HAT SANATINDA ISLAHAT YAPAN SANATKÂRLAR

Hat sanatında ıslahat gerçekleştiren sanatkârlardan bahsederek konumuza devam edelim. Osmanlı Hat Ekolü 'nün kurucusu Şeyh Hamdullah Efendi'ye gelinceye kadar, büyük atılımlar yaparak sonraki hattatlara yol gösteren ve ilham kaynağı olan Abbâsî vezirlerinden İbn Mukle, onun takipçisi İbn Bevvâb ve uzun yıllar ismi anılan Yakut el-Mustasımî'den kısaca bahsedelim.



Resim 14: İbn Bevvab'a ait Mushaf Sayfası

Abbâsî vezirlerinden İbn Mukle, harflerdeki sertlikleri gidererek yazıya daha yumuşak bir görünüm kazandırmıştır. Yazıda estetik bütünlüğün sağlanabilmesi için noktayı, elifi ve daireyi ölçü kabul ederek altı

yazı çeşidini tanımlamıştır. İbn Mukle'den yaklaşık bir asır sonra gelen takipçisi İbn Bevvâb ise, İbn Mukle'nin başarılı harf örneklerinden seçkiler yaparak daha kıvrak ve canlı bir üslup geliştirmiştir. Hat sanatında üçüncü büyük isim olarak kabul edilen Yakut el-Musta'sımî'nin etkisi ise 16. yüzyıla kadar devam etmiştir.(Subaşı, 1987)



Resim 15: Yakut el-Musta'simî Mushafı'ndan Bir Örnek

## 4. OSMANLI DÖNEMİNDE HAT SANATI VE DÖNEMİN MEŞHUR HATTATLARI

Yakut'un hat ekolünü gölgede bırakan ıslahatları ise, Sultan II. Bayezid'in hat hocası olan Şeyh Hamdullah gerçekleştirmiştir. Şeyh Hamdullah, Osmanlı hat mektebinin kurucusu olarak kabul edilmektedir. Mushaf-ı Şerif yazımında ise birkaç hat çeşidi yerine, okunması ve yazılması daha pratik olan nesih yazıyı tercih etmiştir.



Resim 16: Şeyh Hamdullah 'ın Bir Kıt'ası

15. ve 16. yüzyılda Ahmed Karahisârî'nin etkisi bir süre devam etmiş olmakla birlikte, daha sonra Şeyh Hamdullah ekolü karşısında varlığını sürdürememiştir.



Resim 17: Karahisârî Mushaf-ı Şerif'inden Bir Örnek.

Karahisârî Mushafı'nda, Yakut ekolünden de etkilenilerek birkaç yazı çeşidi bir arada kullanılmıştır. Ancak bu çoklu yazı türleri, okuma ve yazmada zorluk oluşturduğundan, Şeyh Hamdullah Efendi, seri ve pratik olarak yazılıp okunmaya elverişli bir yazı türü olan nesih yazıyı tercih etmiştir. Şeyh Hamdullah'tan sonra ise, onun üslubunu kemale erdiren takipçisi Hâfız Osman ismi öne çıkmaktadır.



Resim 18: Hafız Osman'ın Bir Kıt'ası

Yazıda estetikten söz edildiğinde, Mustafa Râkım Efendi'nin tuğra üzerinde gerçekleştirdiği atılımı anmamak mümkün değildir. Mustafa Râkım Efendi, daha önce dağınık bir yapıya sahip olan tuğra formunu daha düzenli ve dengeli bir yapıya kavuşturmuştur.



Resim 19: M.Rakım Efendi'nin Yazdığı Sultan 2. Mahmut Tuğrası

Tuğrada 'Mahmud bin Abdülhamid el-Muzaffer dâima' ifadesi yer almaktadır. Beyziler, tuğlar ile alt kısımda bulunan kürsü ve seren unsurlarıyla tuğranın en estetik formuna ulaştığı görülmektedir.



Resim 20: Orhan Gazi ve Sultan II. Mahmut Tuğraları

"Yine Mustafa Râkım Efendi, celî yazı alanında önemli bir atılım gerçekleştirmiştir. Daha önceki hattatlardan, örneğin Şeyh Hamdullah ve Hâfız Osman gibi isimler anılmakla birlikte, celî yazı olarak adlandırılan büyük boy yazılarda Mustafa Râkım Efendi kadar başarılı olamamışlardır. Bu bağlamda, celî yazı tarihinde 'Mustafa Râkım Efendi öncesi ve sonrası' şeklinde bir ayrımdan söz etmek mümkündür.



Resim 21: Mustafa Râkım Efendi'den Celi Yazı Örnekleri

Mustafa Râkım'dan sonra, onun tarzını kemale erdiren ve Yeni Camii Sebil kitabesini de yazan Sâmî Efendi, yazıya aynı zamanda bir resim gözüyle bakarak boşluk-doluluk oranlarına yâni espas dengesine büyük özen göstermiştir. Böylece yazıyı, hem harf bünyeleri hem de harekeleriyle olgun ve kâmil bir seviyeye ulaştırmıştır.



Resim 22: Yeni Câmii Sebil Kitabesi

Yeni Câmii Sebil yazısı, Sâmî Efendi tarafından önce zırnık mürekkebiyle yazılmış ve bu yazıdan iğneli kalıp hazırlanarak son aşa- mada yazı kalıbı mermer üzerine kömür tozu ile silkelenerek Hakkâk (taş oyma ustası ) tarafından kabartma olarak işlenmiştir. (Resim 22)

Nazif Efendi'ye ait aşağıdaki yazı taslağı ve iğnelenmiş kalıp da bu sürecin örneklerinden biridir.



Resim 23: Nazif Efendi'den Bir Yazı ve İğnelenmiş Kalıbı

Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Ayasofya'daki devasa levhaları da celi yazının şah eserlerindendir.(Resim 24)

Altta yer alan imzası, yan tarafta teferruatlı biçimde görülmektedir. 'Ketebehû es-Seyyid, el-Hac Mustafa İzzet..' diye başlayıp ayrıntılı bir şekilde devam eden bir imza atmış; ayrıca Sultan Abdülmecid Han'ın hocası olduğunu da imzada belirtmiştir.



Resim 24: Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin Ayasofya'daki Levhası ve İmzası

Mehmed Şevki Efendi, 19. yüzyılda sülüs ve nesih yazıyı kemale erdirerek, günümüzde dahi etkisini sürdüren ve takip edilen bir hat ekolünün sahibi olmuştur. Günümüzde hattatlar, Mehmed Şevki Efendi'nin ekolünü takip etmektedirler.



Resim 25: Mehmet Şevki Efendi'nin Sülüs- Nesih Yazı Örnekleri

Hocası ve dayısı Hulûsî Efendi, Mehmed Şevki Efendi'yi Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'ye göndermek istemiştir. Ancak Mehmed Şevki Efendi, hocasından başkasına gitmek istemediğini belirterek hocasının takdirini kazanmıştır. Hocasının duasının bereketiyle, onun adı günümüzde hâlâ anılmakta; böylece farklı bir ekolün sahibi olmuştur. Osmanlı Devleti'nde hat sanatına üst düzeyde önem verilmiş; bu sanat, bizzat padişahlar tarafından icra edilmiş ve desteklenmiştir. Osmanlı padişahlarının çoğu hat sanatıyla ilgilenmiştir. Osmanlı toplumunun devamı olan bizler de, tıpkı ecdadımız gibi hüsn-i hattı hayatımızın pek çok alanında kullanmaya devam etmekteyiz. Evlerimizin girişinden ibadethanelerimize, kabir taşlarına varıncaya kadar hat sanatının seçkin örnekleriyle karşılaşmaktayız. Bu bağlamda, Mehmed Şevkî Efendi'nin kaleminden çıkan ve yeni hat öğrencilerinin yazıp okudukları 'Rabbi yessir' duası meşk olarak öne çıkmaktadır. Hat sanatına başlayanlar, 'Rabbim kolaylaştır, zorlaştırma; hayırlısıyla tamamına erdir' anlamındaki bu dua ile yazıya başlamaktadır.



Resim 26: Mehmet Şevkî Efendi'nin Bir Karalaması

Bu, hattatların ellerini alıştırmak, kaslarını açmak ve soğumalarını önlemek amacıyla yaptıkları karalamalardan biridir.

## 5. HAT SANATININ GÜNÜMÜZDEKİ YERİ VE UYGULAMA ALANLARI

Burada da farklı malzemeler üzerine yazılmış örnekler görülmektedir. Sol tarafta, Ali ve Fâtıma ism-i şerifleri yer almaktadır. Tuval bezi üzerine ebru çalışması yapıldıktan sonra, üzerine hat malzemeleriyle yazı uygulanmıştır.



Resim 27: Farklı Malzemeler Üzerine Yazı Denemeleri

Orta kısımda, 'kumlu ebru' olarak adlandırılan ebru tekniği üzerine is mürekkebi ile yazılmış İsm-i Nebî 'Muhammed Aleyhisselâm' yazısı yer almaktadır. Sağ tarafta ise ebrulu kâğıt üzerine akrilik mürekkep ile celî divânî besmele çalışması bulunmaktadır.

Ayrıca camilerimizde, çiniler üzerine işlenmiş hat örneklerine de rastlanmaktadır. Çini üzeri yazıları ve mimarisiyle eşsiz bir yapı olan, İslam mimarisinin ilk kubbeli yapısı Kubbetü's-Sahra, görülmeye değer bir güzelliğe sahiptir.



Resim 28: Kudüs Kubbetü's Sahra'dan yakın görünüm

**SONUÇ**

Yazı, insanlık tarihinin en önemli medeniyet unsurlarından biridir. Toplumların inanç sistemlerini, estetik anlayışlarını, bilimsel birikimlerini ve kültürel kimliklerini yansıtan yazılı eserler, adeta birer ayna görevi görmektedirler.Her bir yazılı metin, ait olduğu dönemin zihniyetini ve sanat anlayışını derinlemesine anlamamıza imkân tanır. Bu yönüyle yazı, sadece bir iletişim aracı olmanın ötesine geçerek sanatla iç içe geçmiş bir ifade biçimi hâline gelmiştir.

Geniş bir coğrafyada, farklı dil, din ve kültürlere mensup milletler; sanatın evrensel dili aracılığıyla ortak bir paydada buluşabilmektedir. Bu bağlamda, yazı sanatı da milletler arası kültürel etkileşimin güçlü bir aracı olarak dikkat çeker. İslam medeniyetinde yazıya yüklenen değer, onu bir sanat dalı hâline getirmiştir. Kur'an-ı Kerim'in en güzel ve sanatlı şekilde yazıya geçirilmesi arzusu, Hüsn-i Hat (güzel yazı sanatı) olarak bilinen yüksek estetik kaygılar taşıyan bir sanat anlayışının doğmasına vesile olmuştur.

Hüsn-i Hat, "ruhânî hendese" (rûhî geometri) olarak da tanımlanmakta; harflerin ölçülü, dengeli ve estetik bir düzende yazılması, hem görsel hem de manevi bir tatmin sağlamaktadır. Bu yönüyle Hat Sanatı,sadece estetik değil aynı zamanda ruhani bir deneyim olarak da değerlendirilmiştir. Tarih boyunca farklı yazı tarzlarının (kûfi, muhakkak -reyhânî, sülüs -nesih, talik, divani vs.) gelişimiyle, hat sanatı zenginleşmiş ve birçok disiplinin katkısıyla belli bir olgunluğa erişmiştir.

Bu bağlamda, özellikle sülüs yazı üzerinden değerlendirilen "Hat Sanatında Estetik Kriterler" konusu, farklı hat türleri açısından da ayrı ayrı ele alınarak kapsamlı bir çalışmanın zemini oluşturulabilir. Harf yapılarındaki oranlar, satır düzeni, boşlukların kullanımı, ritim ve denge gibi unsurlar; bu sanatın temel estetik kriterleri arasında yer alır. Her yazı türünün kendine has kuralları ve estetik anlayışı bulunmakta, bu da hat sanatının zenginliğini gözler önüne sermektedir.

Sonuç olarak, Hüsn-i Hat (Güzel Yazı), hem İslam medeniyetinin estetik anlayışını hem de yazıya yüklenen kutsal manayı yansıtan çok katmanlı bir ifade biçimidir. Sanatla inancın birleştiği bu alanda yapılan her eser, geçmişle bugünü, gelenekle evrenselliği buluşturan anlamlı bir köprü niteliğindedir.

**KAYNAKÇA**

Alparslan, A. (1999). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (1995). *Aşk Estetiği: İslâm sanatlarının estetiği üzerine bir deneme*. Ötüken Yayınları.

Bergil, M. S. (1988). *Doğada, Bilimde, Sanatta Altın Oran:* Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Berk, S. (2003). *Hattat Mustafa Râkım Efendi: Hayatı, San'atı ve Eserleri*. Kaynak Kitaplığı.

Berk, S. (2013). *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı*. İnkılâb Yayınları.

Çam, N. (2019). *İslâm'da Sanat Sanatta İslâm* (7. baskı). Akçağ Yayınları.

*Osmanlı'dan Günümüze Kur'an ve Hüsn-i Hat: Sempozyum Bildiri Metinleri (01–03 Kasım 2013, Amasya)*. DİB Yayınları.

Eğri, S. (Haziran 2014). *Risâle-i Hat: Hatt'ın Şiiri (Hâfız-zâde)*. Büyüyen Ay Yayınları.

İhtiyar, Z. (2005). *Bir Hüsn-i Hat Sergisi: Bursa Ulu Cami*. Kaynak Yayınları.

Koç, T. (2009). *İslâm Estetiği*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Özcan, A. R. (2009). *Hat ve Tezhip Sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Özkeçeci, İ. (2017). *Hat Sanatını Tanımak* (İ. Özkeçeci, Ed.). Yazıgen Yayıncılık.

Serin, M. (2019). *Hat Sanatı Tarihi*. Kubbealtı Neşriyatı.

Yazır, M. B. (2018). *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli.* Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları

# Bir Doğal Afet Sonucunun Fumiaki Aono'nun Eserlerine Yansıması: "Enkaz ve Anamnez"

**Dr. Müsebbih Fındık Tütün**

Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-3901-8473 **E-Posta:** msbh.fndk@gmail.com

**Özet**

Bu çalışma, Japon sanatçı Fumiaki Aono'nun 2011 yılında ülkesini etkileyen deprem ve tsunami felaketinin sonucunda ürettiği çalışmaların hayatın içinde yaşanan acı bir gerçeğin nasıl 'sanatsal eylem ve olgu' düzeyine taşındığına odaklanmaktadır. Felaketin ardından işlevini kaybederek kullanılamaz hale gelen eşyalar sanatçının usunda canlanan / eyleminde gerçekleşen 'geçmişin izini taşıyan bellek' konumunda ve sanatsal amaçla işlevsellemektedir. Sıradan bir insan olarak sanatçının deneyimi insanlık adına ussal gerçekliğe hitap eden bir duyarlılık taşımaktadır. Eserler de sanatsal estetik form oluş'a dair örnek olmalarıyla acı, keder, yalnızlık, hüzün, kayıp, özlem, kavuşma vb. gibi insana ait duyguların felaketle özdeş fiziksel tahribatını ve bireye dair psikolojik travmaları duyumsatmaktadır. Nihayetinde varılan sonuç; yaşamın tüm canlılar için ortak olmasına karşılık sürecin ve sonucun kişiden kişiye farklılık gösterdiği gerçeğiyle enkaza dönen bir ruhsal yapıda dahi sanatçı 'teşhis koyucu' ve sanatı aracılığıyla kendisini ve toplumu 'terapi edici' bir rol üstlenmektedir.

**Anahtar Kelimeler**

Fumiaki Aono, Enkaz, Anamnez

**Dipnot**

Bu bildiri yazarın 2021 yılında Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU danışmanlığında yazdığı 'Mahrem Mekân Olarak Bellek ve Çekmece İmgesi' adlı Sanatta Yeterlik tezinden türetilmiştir.

# The Reflection of a Natural Disaster Result in Fumiaki Aono's Works: "Debris and Anamnesis"

**Dr. Müsebbih Fındık Tütün**

Bitlis Eren University Fine Arts Faculty Painting Department

**ORCID:** 0000-0002-3901-8473 **E-Posta:** msbh.fndk@gmail.com

## Abstract

This study focuses on how the works produced by japanese artist Fumiaki Aono as a result of the earthquake and tsunami disaster that affected her country in 2011, brought a painfull reality experienced in life to the level of 'artistic action and fact.' After the disaster the objects that lost their function an became unusable become functional for artistic purposes as 'memory carrying the trace of the past' that comes to life in the artist's mind/action. The artist's experience as an ordinary person carries a sensitivity that appeals to rational reality on behalf of humanity. The Works are examples of artistic aesthetic form formation and they evoke the physical destruction of human emotions such as pain, grief, loneliness, sadness, loss, longing, reunion, etc., which are identical to disasters, and the psychological traumas of the individual. The final conclusion is that even in a spiritual structure that has been devastated by the fact that life is common to all living things, but the process and outcome differ from person to person, the artist assumes a role of 'diagnosing' and 'therapeutic' for herself and society through his art.

## Keywords

Fumiaki Aono, Debris, Anamnesis

**Footnote**

This paper ise derived from the author's Proficiency in Art Thesis titled 'Memory as a Confidential Space and Drewer Image' written under the supervision of Prof. Fevziye Eyigör Pelikoğlu in 2021.

## GİRİŞ

Deprem bir bölgede, bir ülkede değil tüm dünyada yaşanan tüm insanlığı etkileyen bir gerçek ve küresel bir olaydır. Yer kabuğundaki kırılma sonucu depremin şiddetine göre titreşimlerin yeryüzüne ulaşmasıyla oluşan bu coğrafi olayın sonucu da doğaldır ki her toplum için sarsıcı, yıkıcı, ürkütücü ve hatta bazen hayattan koparıcı olabilmektedir. Akıllardan silinemeyen travmatik deprem gerçeğinin Japon sanatçı Fumiaki Aono'nun (1968/…) eserlerindeki yansısı da izleyicide adeta bir enkaz, şok etkisi yaratmaktadır. Sanatçının eserleri, depremin görüneni olduğu kadar görünmeyenini de sembolize etmektedir. Burada görünmeyen; duygulardır, anılardır, kaybedilen bellektir… Dolayısıyla depremin yarattığı fiziksel tahribatın ve duy(g)usal yıkımın sanatla ifadesi, anlamlanması, iyileştirme –terapi- yolu bulması; sanatçı adına yaşanmışlığı kaydedici, saklayıcı, biriktirici, yaşanan o anı(yı) hatırlatıcı, sonludaki sonsuzluğu görünür yapıcıdır.

Japon sanatçı Fumiaki Aono 2011'de ülkesini vuran Büyük Doğu Japonya depreminden sıradan bir vatandaş olarak etkilenmiş ancak onu herkesten farklı kılan yaşanan yıkımın eserleri aracılığıyla birer belge niteliğinde dokümanını oluşturarak, kendi tanıklığını sunma biçimi olmuştur. Böylece eserler maddesel varlığa dikkat çekerek toplumsal bir iyileşme sağlayan, yaşanan afeti unutturmayan ve gelecek nesillere aktaran araç konumuna taşınmıştır. Aono için sanat; yıkılan, kırılan, dökülen, enkaza dönen her nesnenin yeniden inşası, yapılaşma süreci ve sonucunda geleceğe dair bir umudun göstergesi olmuştur. Ve bu aşamada sanatçının enkaz yığını olan her eşyaya müdahalesi bireysel çabanın ürünü ve toplumsal hafızayı diri tutma çabası olarak nitelenebilmiştir.

Bireyin sahip olduğu eşyayla kurduğu bağ neticesinde eşyanın zamana tanıklık etmesi ve 'anı nesnesi'ne dönüşmesi sanatçının vermek istediği mesajla bir anımsama alanı olarak anamnez ile ilişkilendirilebilmektedir. Öğrenilmiş bilgilerin öğrenilecek yeni bilgiler için kaynak oluşu, sanatçı için de deneyimlediği acının sanatsal yaratıları ifade etmeye sebep oluşuyla benzeşmektedir. Dolayısıyla çalışmanın amacında afet gibi doğal bir olayın 'enkaz' ve 'anamnez' kavramlarıyla ilişkisi kurularak sanatsal temsildeki anlamları üzerine odaklanılmaktadır. Aono'nun sanatı da bu durumda yıkıntılardan toplanan kalıntıların kişisel travmaları yansıtmasının ötesinde toplumsal bir iyileşmeyi sağlamak adına nasıl katkı sağladığını belgelemektedir.

## AMAÇ

Anılar, kişi belleğinde ilk etapta iyi, güzel, hoş duyguları çağrıştır gibi düşünülse de bir yönüyle de acının hüznün, kaybedilenin hatırlanması nedeniyle kötü, çirkin duyguların da çağrışımıdır. Can ve mal kaybının trajik söyleminin sanatsal eylem ile ebedilik kazandığı ve kaybedilen her şeye ait anıların Fumiaki Aono ekseninde nasıl sanatsal yaratım nesnesine dönüştüğü gösterilmeye çalışılmıştır. Böylece enkaz

görünümlü sanat eserleri alımlama sürecinde izleyicinin duygularını harekete geçirerek yaşananlar karşısında teslimiyetçi bir ruhu değil sanat ile iyileşmenin mümkün olabileceği bir yaklaşımı önermekte ve şimdinin içinde geçmişin acısını yok etmeyi amaçlamaktadır.

**Fumiaki Aono'da Sanatın Bir İfade Biçimi, Bir Anlatım Aracı Oluşu**

Ülkesini vuran deprem ve tsunami özellikle Aono'nun yaşadığı Sendai'yi etkilemiştir. Eşinin ailesinin yaşadığı evin bir bölümü ve kendi stüdyosu da bu felakette yok olan sanatçı, yaşanan acı ve dehşeti hafızasına kaydetmiştir. Enkazdan sağ çıkarılan kişilerden arda kalan dramı yine enkazdan kurtarılan tahrip olmuş nesnelerle orijinal biçimlerinden koparak restore edilmiş sanat nesneleri olarak sunmuştur. Bu yüzden sanatçının eserlerinde kayıp, acı çekme, hüzünlenme, özlem duyma gibi insani duygular, an(ı)ların yaşatılmasıyla özdeşleşerek, 'hafızada kalan' ve 'yok olan' yeniden inşa edilmiş, dönüşümü anlatacak görsel dil oluşturulmuştur.

Sunumuyla eskiden kopan ama sanat eserlerinin de eski mutlu günleri hatırlatması eylemiyle ilişkili olarak sanatçının eylemi anılarla, yaşanmışlıklarla, geçmişle ve bunların hepsinin şu an var olan hafızayla-bellekle doğrudan ilişkisi üzerinedir. Sanatçı göçük alanlarından kurtardığı, kırık-dökük, kullanılmış eşyalara çeşitli nesneler ekleyerek kaybedilen yaşamı geri kazanmak istediğini, hayatta olabilecek tüm trajik olaylara rağmen insanların yaşamaya devam etme zorunluluğunun bulunduğunu vurgulamak istemiştir. Böylece geçmiş unutulmadan şu anın yaşanmak zorunda olduğu gerçeğiyle geleceğe bakılmasının gerekliliği vurgulanmış ve bu durum doğrudan hafızayla ilişkilendirilmiştir. Ve sanatçı yapıtlarında biçimi restore ederken onun kullanılış amacından çok anlamının yenilenmesine, çoğalmasına ve inşasına yoğunlaşmıştır. (Young, 2014, 1-7 paragraf).

İnsan hayatta eksilerek ve o eksikliklerinden yeniden çoğalarak yaşamaktadır. Parçalanan, kırılan, dağılan her bir nesnenin yeniden inşasıyla o nesne yeni bir anlam kazanmaktadır. O halde eşya aslında bir bellektir ve bu bellek zamanla zayıflayabilir ve bazı nedenlerle yaşantıdan silinip, yok olup, kaybolabilir (Bilgin, 2011, s. 72). Aono da anlatım aracına dönüşen; burada felaket sonucunda kaybolan hayatlardan arda kalan eşyaların bir 'anı belleği' oluşturmasıdır. İnsanların deyim yerindeyse can pazarında canlarını kurtarma mücadelesi içinde yaşadıkları travmayı belgeleyen eserler bu anlatının parçası olmaktadır. 'Travma sayılabilecek yıkıcı yaşantıların', ileri eylemlilik ile yapılandırıcı bir yaşantıya dönüştürülme (Tekin Bender, s. 111) becerisinde oluşu yaşanan acı olayın belleklerde canlılığını koruyan unsur olmaktadır.

Sanatçının "Her Gezegen ve Sakinleri" adlı sergisindeki görsel, anılarla ve geçmişle ilişkilendirilebilecek kayıp eşya parçalarının biçimlendirilmesi eylemidir (Görsel 1). Eserde farklı

malzemelerden oluşan her bir parçanın birbirine bağlanması adeta yaşanan anları, tarihsel seyri birbirine bağlamakla eşdeğer bir görev üstlenmektedir. Enkazdan kurtarılmış sandıklar çekmeceler, dünyanın mevcut düzenine de bir bakış aralamaktadır (Loko Gallery, 2024, 1-5 paragraf).



**Görsel 1.** Fumiaki Aono, "Her Gezegen ve Sakinleri" Sergisinden Görünüm.

Sanatçının eserelere verdiği isimlerle eylemin kendisinin anlatılageldiği iki örneğe bakılırsa insanoğlu gerçekten bir düşünün sorgusuna kapılabilir (Görsel 2 ve Görsel 3). İlki "Evin Kalıntıları, Çekmecelerin İçinde Yaşam Alanı, Tohoku Sahili Temizliğinde Geri Kazanılan Kapılardan" adlı yapıt olup sanki bir tiyatro sahnesini canlandırırcasına, bir mahallenin-sokağın temsili gibi günlük rutinleriyle meşgul olanları, evden henüz çıkan birilerini uğurlayanları, bir fırında ekmek sırası bekleyenleri, restoranda yemek yiyenleri, evinin bahçesinde oturup çayını yudumlayan birilerini vb. anlatır gibidir. Öyle ki çekmecelerin pencere işleviyle açık-kapalı konumlandırılışı dahi ayrı ayrı görev üstlenmektedir. İkincisi "Burada Olmayanlar İçin Bir Grup Resmi –Nereden Geliyorsun, Nereye Gidiyorsun- Sai No Kawara, 2016" olup, burada da yine çekmece ve dolaplar üzerine betimlenmiş görüntüde oturanlar, ayakta duranlar, bir şeylerle meşgul olanlar ve kaybolmaya yüz tutanlar belirmektedir. Çekmecelerin, dolapların üzerini kaplayan gömlek-montvari kıyafetler onları giyinmiş / giyme olaslığı olabilecek kişi(ler)nin kim olduğunu, neyi / ne için yaptığını, nereden gelip / nereye varabileceğini, hangi zamanlarda varlık gösterebileceğini sorgulatır türdendir. Bir felaketin ardından hayatların nasıl geri kazanılacağı, kurtarılacağı noktasına da iyi birer örnek olan eserler eskiyenin yeniyle birleşmesi ve geçmişten gelen tarihi hafızayı, yaşanmışlığı korumaktadır. Sanatçı için felaketten sonrası 'yeni(lenme)' kavramıyla ilişkili olarak geçmişe ait izi olan yaraların taşınmasını ve sarılmasını sağlamaktadır (Spoon&Tamago, 2019).



**Görsel 2.** Fumiaki Aono, "Evin Kalıntıları, Çekmecelerin İçinde Yaşam Alanı, Tohoku Sahili Temizliğinde Geri Kazanılan Kapılardan", Yokohoma Sanat Müzesi, Japonya, 2020.



**Görsel 3.** Fumiaki Aono, "Burada Olmayanlar İçin Bir Grup Resmi –Nereden Geliyorsun, Nereye Gidiyorsun- Sai No Kawara, 2016", Tokyo Sanat Üniversitesi Üniversite Sanat Müzesi Sergisi, Japonya.

**Aono'da Sanatın Yeniden Yapılanması, İnşası-İkamesi ve İyileştirmesi**

İkamenin bir şeyi başka bir şeyin yerine koyma, ayağa kaldırma, meydana getirme (TDK, 1932) gibi anlamlar taşımasından hareketle Aono'nun yapıtları da acı çekmenin, geçmişin insanlarının yaşamındaki çeşitli an(ı)ları yaşatmanın, paylaşmanın aracı konumunda bir yeniden diriliş, ayağa kalkış ve onarım unsuru olarak iyileşmenin görülebilmesidir. Bu ikame sürecinde sanatçının topladığı nesneleri biriktirmesi, saklaması, birleştirmesi, sınıflaması ve bir sanat icrası ortaya koymasıyla sanat eserlerinin aslında tarihe tanıklık eden, insanlara ait belgelik sunan bir müze mekânını temsil edebilişi mümkün olmakla birlikte 'inşa' kavramını da akla getirmektedir.

İnsanlığın başlangıcından bu yana doğayı hor kullanan insanların doğaya verdiği zarar neticesinde doğanın da insanları cezalandırma biçimi olarak veya bir tabiat olayı olarak felaketler olagelmektedir. Bu bilinçle ve 'tarihin tekerrürden ibaret olduğu' savıyla yaşamın anne karnından başlayarak hayat boyu döngüsel

tekrarlardan oluştuğu gerçeğiyle canlı yaşamı için 'tekrar' bir kalbin atışı olmaktadır. Öyleyse tekrar canlılık, yaşamın devamı ve süreklilik olarak nitelenmektedir. Nihayetinde, tekrarın bir yaratıcı gücü vardır, bu güç yaşanan anların sıralanışında geçmişi geleceğe açabilmektir. Bugünün ölüleri geçmiş zamanda varlık göstermiş, eylemde bulunmuş kişiler olarak düşünüldüğünde 'bugün geçmişe tanık'lık etmektedir (Ricoeur, 2017, s.423). Dolayısıyla kendi döngüsel hareketleriyle geçmişin tekrarını yansıtan yaşama ait canlılık ve süreklilik veren sanat eserleri bu noktada insanlara umut aşılamakta ve terapi edici olmaktadır.

Biçimin ifadeye dönüşümünde oluşturulan bilinçli bir süreklilik ile 'unutma' ve 'ortadan kaldırma' yok edilmektedir. Yerine hafızanın ve anımsamanın oyunları kendini ortaya koyabilir: Birleş(tir)me, ayrılma(ma), eksil(t)me, tamamla(n)ma… (Foucault, 2016, ss. 159-160). Aono da yaratılarını oluştururken yaptığı restorasyonlarla aslında Foucault'da bahsedilen ifadeyle hafızanın ve anımsamanın oyunlarını gerçekleştirircesine aslında ikame ederek birleştirir, bağlantı kurar, ilişkilendirir. Çünkü o, sanat eserlerinin üretiminde parçaları ayırmak, birleştirmek ve bağlantı kurmakla belki de bu hayattan ayrılanların, yıkıntılar arasında hayata tutunmaya çalışanların, çöp olan nesnelerle yaşamın izini bulup, eksilenleri tamamlamak istemektedir.

Her şeyi yok edip götüren felakette yok olan hayatların ardında kalan nesnelerin kurtarılmasıyla yeniden inşa edilen sanat eserlerine bakarsak (Görsel 4, Görsel 5, Görsel 6, Görsel 7) buradaki nesnelerin kendi geçmişinin içinde barınan bir 'anıyı anma, arama' işleviyle anamnez düşüncesine yaklaştırdığını sezinleyebiliriz. Çünkü aramak, bulmayı ummak ve bulmak ise vaktiyle öğrenileni tekrar deneyimleyince artık onu tanımaktır (Ricoeur, 2017, s.478).



**Görsel 4.** Fumiaki Aono, Onarım/İkame/İşgal/Bağlantı (Depremden sonra Higashimatsushima'da toplanan arabaların restorasyonu), 2013.



**Görsel 5.** Fumiaki Aono, Büyük Doğu Japonya Depremi ve Tsunami'den Sonra Japonya'nın Miyagi, Ishinomaki, Şehrinde Toplanan Kırmızı Tabelanın Restorasyonu, Arario Galerisi, Cheonan, Güney Kore, 2013.



**Görsl 6.** Fumiaki Aono, Konuşma Parçası, Kichijoji Sanat Müzesi, Japonya, 2016.



**Görsel 7.** Fumiaki Aono, Onarım, Birleşme ve İkame, Çizgi, Birikim (Vadi'den Büyümek: Bir Tate Mono'nun Kalıntısı), Shibuya, 2021.

## SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Deprem, tsunami, sel, yangın vb. gibi doğal felaketler ne türden olursa olsun kaçınılmazdır ki; evrensel bir dünya sorunudur. Böylesi büyük felaketler karşısında yaşanan acının görünen rengi her millet her ülke için aynıdır. Acının ortak dil oluşturduğu ancak o duyumsanan acının topluma geri yansımasının farklılık gösterdiği bir kişilikle Fumiaki Aono, kendi ülkesinde gerçekleşen depremin ve tsunaminin enkaz yığınına dönen her bir şeyin bir anı, bellek, tarihi kaydeden bir hafıza olarak canlandırılışıyla ve nihayetinde herkesten farkını ortaya koymasıyla önemlidir. Sanatçının ürettiği sanat nesneleri de artık eski amaçlarıyla ve işlevleriyle varlık göstermemekte ancak kendi bağlamlarına eklenen yeni anlamlarla yeni bir varlık kazanmaktadır.

Sanatçı enkaz alanlarından çekmeceler, dolaplar, sandıklar, tabelalar, bez parçaları vb. her türden çok çeşitli nesneleri kurtararak, yıkıntılardan arda kalan malzemelerin kendi yaşanmışlıklarını yeniden şekillendirerek sanat eserine dönüştürmekte ve onları somutlaştırmaktadır. Bu somutluk, yaşanan acılara rağmen ayakta kalabilmektir, direnmektir, gücünü kaybetmemektir ve tüm bunları yaparken geçmişin izini de yükünü de kendi içinde taşımaktır. Yani zehir olanın panzehir olarak sunumunu yapmaktır. Anka kuşu misali küllerinden yeniden doğmaktır. Kaybedilenin acısıyla yok olmak değil, yokluğun varlığını görünür kılarak yok olanı sürekli yaşatmaktır. Bu yüzden sanatçının restore ettiği, onardığı, ayrıştırıp-birleştirip yeni bir biçime kavuşturduğu her nesne yaşanan acının iyileştirici gücünün temsili olagelmektedir.

Aono, bir birey olarak ve özellikle sanatçı kişilik olarak 'arama' eylemiyle bulduklarını tanımanın, keşfetmenin sonucunda eserleriyle yeni bir yaşam alanı kurmuştur. Bu yaşam alanı içerisinde yıkıntılardan kurtarılan nesneler kendi sahip oldukları anlamın, onlara sanatçı tarafından eklenen anlamlarla katmanlaştığı, çoğaldığı, bilgilerin bir sunum merkezine dönüştüğü sınırsızlık sunmaktadır. Sanatçı, insana ait duyguların – acı, hüzün, kayıp, yok oluş, kavuşma umudu vb. gibi- içe gömülmesinden ziyade enkazdan çıkan nesnelerle ürettiği yeni yaratımlarla ruha esin, duyguların bastırılmadan yaşatılmasına aracı olmuştur. Ve böylece sanatçı, eserleri aracılığıyla kişilerin içine dokunan yaralarını tedavi edici bir rol üstlenmiştir. Dolayısıyla sanatçı bireyin üretimleri hem kendi hem izleyici ruhuna rahatlık sağlarken sanatı evrenselleştiren de her kesim için yaşattığı duygunun ortak dil sunmasıdır.

## KAYNAKÇA

Bilgin, N. (2011). Eşya ve İnsan, (2. Basım), Gündoğan.

Focault, M. (2016). Bilginin Arkeolojisi, (V. Urhan, Çev.), İstanbul, Ayrıntı.

Loko Gallery, (2024, 27 Eylül). Fumiaki Aono Her Gezegen ve Sakinleri Sergisi, https://lokogallery.com/en/archives/exhibitions/fumiaki-aono_each-planet-and-their-inhabitants (Erişim Tarihi: 01.02.2025).

Rıcoeur, P. (2017). *Hafıza, tarih, unutuş,* (M. E. Özcan, Çev.), İstanbul: Metis.

Spoon&Tamago, (2019, 11 Mart). Fumiaki Aono'nun Tsunami Enkazından Yapılan Montajlar, https://spoon-tamago.com/assemblages-made-from-tsunami-wreckage-by-fumiaki-aono/ (Erişim Tarihi: 01.05.2025).

TDK 1932, https://sozluk.gov.tr/ (Erişim Tarihi: 06.05.2025).

Tekin Bender, M. (2013). Duyguların İzinde Sanatsal Yaratı, (1. Basım), Nobel.

Young, L. W. (2014, 24 Nisan), Kırık Hayatları Yeniden İnşa Etmek, The Korea Herald, http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20140424001139 (Erişim Tarihi (01.05.2025).

## GÖRSEL KAYNAKÇASI

**Görsel 1.** https://lokogallery.com/en/archives/exhibitions/fumiaki-aono_each-planet-and-their-inhabitants

**Görsel 2.** https://architexturez.net/file/yt-2-fumiaki-aono-96dpi-720x540-jpg

**Görsel 3.** https://spoon-tamago.com/assemblages-made-from-tsunami-wreckage-by-fumiaki-aono/

**Görsel 4.** https://spoon-tamago.com/assemblages-made-from-tsunami-wreckage-by-fumiaki-aono/

**Görsel 5.** http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20140424001139

**Görsel 6.** https://www.tokyoartbeat.com/en/events/-/2017%2F5F9E

**Görsel 7.** https://www.artsy.net/artwork/fumiaki-aono-repairing-substitution-the-peach-colored-building-2021

# Türkiye Tiyatrosunda Katılımcı Performanslar Bağlamında Seyirci-Performansçı İlişkisi

**Arş. Gör. (Assist.) İdil Özaydın**

Doğuş Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Oyunculuk Bölümü

**ORCID:** 0009-0006-8030-4750 **E-Posta:** iozaydin@dogus.edu.tr

## Özet

Batı tiyatrosunda yirminci yüzyıldan itibaren seyircinin edilgen konumunun sorgulanmasıyla gelişen ve özellikle 1960'lı yıllardaki sahneleme pratikleriyle yaygınlaşan katılımcı performanslar, seyircinin yalnızca izleyen değil, performansın aktif bir parçası olmasını amaçlamıştır. Bu anlayıştan yola çıkarak hazırlanan bu çalışmada, Richard Schechner'in "Çevresel Tiyatro" kuramı ve pratiğinde yer alan katılımcılık unsuru temel alınarak, Türkiye tiyatrosunda seyirci-performansçı ilişkisi incelenmiştir. Katılımcı performanslar seyircinin performansa dahil olduğu, kimi zaman performansın akışını etkileyebildiği, kolektif bir anlayışın geliştirilebileceği, oyun alanı ile seyir alanı ve seyirci-performansçı arasındaki sınırların belirsizleştiği bir deneyim alanı sunmaktadır. Bu bağlamda çalışmada, Türkiye tiyatrosunda seyircinin yalnızca seyreden olarak değil, aktif bir katılımcı olarak performansa dahil olduğu örnekler üzerinden, katılımcı performansların Türkiye tiyatrosundaki biçimleri ve performans içerisindeki ilişkileri nasıl dönüştürdüğü tartışılmıştır. Türkiye tiyatrosunda katılımcı performansların tarihsel gelişimi ve günümüzde hangi biçimlerde karşımıza çıktığı sorgulanmış; katılımcılığın çağdaş Türkiye tiyatrosundaki uygulamaları ile seyirciyle kurulan ilişki, farklı tiyatro gruplarına ait performans örnekleri üzerinden irdelenmiştir. Bu çerçevede şu sorulara odaklanılmıştır: Türkiye tiyatrosunda katılımcılık Batı'daki biçimleriyle uygulanabilir mi? Seyirci-performansçı ilişkisi katılımcılık unsuruyla birlikte nasıl şekillenir? Türkiye'de katılımcı performans pratiklerinin sınırlı sayıda olmasının nedenleri nelerdir? Bu sorular doğrultusunda, katılımcılık unsurunun Türkiye tiyatrosunda neden önemli görüldüğünün ortaya konması hedeflenmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Katılımcılık, Seyirci-Performansçı İlişkisi, Türkiye Tiyatrosu

**Dipnot**

Bu çalışma yazarın yüksek lisans tez çalışmasının bir uzantısıdır.

# The Performer-Audience Relationship in the Context of Participatory Performances in Turkish Theatre

**Arş. Gör. (Assist.) İdil Özaydın**

Doğuş University Art and Design Faculty Acting Department

**ORCID:** 0009-0006-8030-4750 **E-Posta:** iozaydin@dogus.edu.tr

## Abstract

Participatory performances, which emerged in Western theatre through the questioning of the audience's passive position in the 20th century, became more prominent in the 1960s, aiming to transform the spectator into an active participant rather than a mere observer. This study explores the performer-spectator relationship in Turkish theatre, using Richard Schechner's "Environmental Theatre" theory as a framework. Participatory performances offer an experiential space in which the audience actively engages, influencing the performance, and blurring boundaries between the stage, the spectator, and the performance itself. The study discusses how participatory performances reshape the forms and relationships within performances in Turkish theatre, focusing on examples where the audience is integrated as an active participant. It examines the historical development and current forms of participatory performance in Turkey, analyzing the performer-spectator relationship in contemporary practices. The study focuses on three main questions: Can participatory performance be applied in Turkish theatre in the same way as in the West? How does the relationship between performer and spectator change through participation? Why are participatory practices limited in Turkey? This research aims to reveal the importance of including participation in contemporary Turkish theatre.

## Keywords

Participation, Performer-Audience Relationship, Turkish Theatre

**Footnote**

This study is an extension of the author's master's thesis.

# GİRİŞ

Bu çalışma, yüksek lisans tezimin bir uzantısı olarak, Türkiye tiyatrosunda katılımcı performanslar aracılığıyla seyirci-performansçı ilişkisinin nasıl dönüştüğüne odaklanmaktadır. Richard Schechner'in "çevresel tiyatro" kuramı ve pratiğinde yer alan katılımcılık unsuru, seyirciyi yalnızca izleyici konumunda bırakmaz; onu performansın aktif bir parçası haline getirerek performansçı ile arasında yeni bir ilişki biçimi inşa eder.

Batılı anlamda konvansiyonel tiyatro, seyirciyi edilgen bir konuma yerleştirir. Bu konum seyirci için "hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden" (Rancière, s.10, 2009) yoksun bırakılmak demektir. Sahne ile seyir alanı arasında hem fiziksel hem de düşünsel bir mesafe yaratan konvansiyonel tiyatro anlayışında performansçı ile seyirci arasında doğrudan bir ilişki kurulamamakta hatta seyircinin eyleme geçememesi sebebiyle de hiyerarşik bir yapı inşa edilmektedir.

Ancak 20. yüzyılın başlarından itibaren bu yapı farklı performans yaklaşımları tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. Bu bağlamda öncü akımlardan, Fütüristler ve Dadaistler seyircinin performansa dâhil edilmesini kışkırtıcı biçimlerde önerirken; Bauhaus okulu, mekânın dönüştürülmesi aracılığıyla seyirciyi performansın bir parçası haline getirmeyi amaçlamıştır. Politik tiyatronun öncülerinden Erwin Piscator ve Vsevolod Meyerhold, kolektif bir bilinç yaratmak adına seyirciyi doğrudan oyuna katmayı hedeflemişlerdir. Bertolt Brecht ise fiziksel katılımdan çok düşünsel bir süreci performans içinde hareket geçirmeyi hedeflemiş; "yabancılaştırma efekti" ve "gestus" gibi araçlarla seyircinin sahnede olan bitene eleştirel bir mesafeyle yaklaşmasını sağlamaya çalışmıştır. Augusto Boal ise tiyatronun halk için olduğunu ve halk tarafından yapılması gerektiğini savunarak seyirci-performansçı ayrımını ortadan kaldırmak istemiştir. Aynı zamanda "joker sistemi" gibi araçlarla seyircinin performansa doğrudan müdahale edebilmesini mümkün kılmıştır. Öte yandan Antonin Artaud ve Jerzy Grotowski gibi isimler, tiyatronun ritüel köklerine dönmesi gerektiğini savunarak, seyirciye dönüştürücü bir deneyim yaratması gerektiğinden bahsetmişlerdir.

Tüm bu örneklerde ortak amaç, seyircinin edilgenliğini sorgulamak, sahne ile seyir alanı arasındaki sınırları ortadan kaldırmak ve seyirci-performansçı ilişkisini "insanileştirmek"tir (Çelikçapa, 2014, s.79). Bu yaklaşımda seyirci artık yalnızca izleyen değil, eyleyen bir özne haline gelir.

## 1.Batı Tiyatrosunda Katılımcı Performanslar

Katılımcı performanslar, seyircinin performansa yalnızca tanıklık ettiği değil, doğrudan müdahil olabildiği, hatta kimi zaman performansın seyrini belirleyebildiği bir yapı önerir. Böylelikle seyirci neredeyse

performansçı kadar sürece dahil olur ve bu durum, oyun yeri ile seyir yeri arasındaki ayrımın da fiziksel ve düşünsel olarak silinmesine yol açar. Dördüncü duvarın yıkıldığı bu yapıda seyirci-performansçı ilişkisi, eşitlikçi bir zemine oturtulmaya çalışılır.

Tiyatronun ritüel kökenlerine dönülmesi fikri, katılımcı performansların temel düşünsel dayanaklarından biri olarak öne çıkar. Çünkü ritüellerde seyreden ile eyleyen arasında bir ayrım bulunmaz; tüm katılımcılar birlikte eyleyen bir topluluğun parçasıdır. Bu birlikte eyleme hali, kolektif düşünceyi ve deneyimi mümkün kılan zemin olarak değerlendirilir. Katılımcılık da bu anlamda yalnızca biçimsel değil, seyirci-performansçı ilişkisini yeniden tanımlamaya yönelik politik bir tercihtir.

### 1.2. Çevresel Tiyatro ve Batı Tiyatrosunda Katılımcılık Unsuru

Richard Schechner'in "çevresel tiyatro" kuram ve pratiğinde de katılımcılık, benzer gerekçelerle önemli bir yer tutar. Schechner, tiyatronun ritüel ile kurduğu tarihsel ve işlevsel benzerliklere dikkat çeker; ritüellerin dönüştürücü ve kolektif deneyimler yaratma kapasitesinin, katılımcı performanslar aracılığıyla tiyatroya taşınabileceğini savunur (Schechner, 2002, s.72). Bu yaklaşımla çevresel tiyatro uygulamalarında, sahne ile seyir alanı arasındaki sınırlar ortadan kaldırılır; seyircinin yalnızca izleyici değil, aynı zamanda eyleyen bir özne olarak performansa dahil olabileceği bir yapı kurulur. Katılımcılık unsuru sayesinde seyirciye performansa müdahale etme ve yön verme özgürlüğü tanınmakta, böylece kimi durumlarda performansçılarla benzer düzeyde sorumluluk üstlenebilmektedir (Schechner, 1994, s.40). Bu durum, seyircinin performansın akışını değiştirebilme potansiyeli üzerinden, performansçı ile seyirci arasında "bilmek" ve "eylemek" bağlamında bir eşitlik sağlayabilmektedir.

Bu bağlamda, Batı tiyatrosundaki katılımcı yaklaşımlara örnek olarak The Living Theater'ın "Paradise Now" adlı performansını ve The Performance Group'un "Dionysus in 69" sahnelemesini gösterilebilir. Her iki performans için de seyirci katılımı temel bir unsurdur ve performansçılarla seyirciler arasında doğrudan bir ilişki kurularak bir topluluk oluşturulması amaçlanır. Seyircilerin edilgen bir biçimde yalnızca izleyici konumunda kalmadığı, performansçılar gibi sorumluluk üstlendikleri, performansın aktif bir parçası haline geldikleri bu uygulamalar, rollerin eşitlenmesini ve hiyerarşik yapıların kırılmasını amaçlar. Bu sayede, bireysel düzeyde başlayan dönüşümün, toplumsal bir dönüşüme evrilmesi hedeflenir. Katılımcılık unsurunun politik yanını da bu amaç oluşturur. 1960'lı yıllarda sahnelenen bu performansların katılımcı yaklaşımlarını farklı biçimlerde sürdüren çağdaş topluluklara örnek olarak Gob Squad ve She She Pop gösterilebilir. Katılımcılık uygulamalarının biçimleri zamanla değişmiş olsa da, bu gruplar, seyirciyle birlikte bir topluluk oluşturma ve toplumsal meseleleri tartışmaya açma, bu şekilde performansı zamanla bir diyalog zeminine çevirme amacını taşımaya devam etmişlerdir.

## 2.Türkiye Tiyatrosunda Seyircinin Konumu

Türkiye Tiyatrosunda katılımcı örnekleri değerlendirmeden önce, seyircinin tarihsel olarak nasıl konumlandığına ve bu konumun zaman içerisinde nasıl değişikliğe uğradığına bakmak gerekmektedir. Türkiye'de Batılı anlamda konvansiyonel tiyatro anlayışı, Tanzimat dönemiyle birlikte yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Hali hazırda varlık gösteren geleneksel Türk tiyatrosunda ise seyircinin konumu çok daha etkileşimli ve katılıma açık bir yapıya sahiptir. Orta oyunu ve meddah gibi türlerde sahneleme anlayışı, kapalı ve temsile dayalı bir yapıdan ziyade, seyircinin dahil olabildiği açık biçimli bir biçime sahiptir. Oyunların genellikle kamusal ve geçici mekânlarda sahnelenmesi, oyuncu ile seyirci arasında doğrudan bir ilişki kurulmasına olanak tanımıştır (And, 2019, s.54). Bu bağlamda, geleneksel tiyatroda seyircinin pasif bir izleyici değil, performansın etkin bir parçası olarak konumlandığını söylemek mümkündür.

### 2.1. Türkiye'de Katılımcı Performansların Gelişimi

Batılı anlamda konvansiyonel tiyatro anlayışının benimsenmesiyle birlikte, Türkiye tiyatrosunda da seyirci ile performansçı arasındaki ilişki mesafelenmiş; seyir yeri ile oyun yeri arasına belirgin bir biçimde birbirinden ayrılmıştır. Özellikle ödenekli tiyatrolarla birlikte bu anlayış yerleşik hâle gelmiş, seyircinin uyması beklenen davranış normları tanımlanmış ve seyirci, sessiz, edilgen bir izleyici konumuna yerleştirilmiştir. Ancak 1950'li yıllardan itibaren özel tiyatroların sayısında artış gözlemlenmiş, 1960'larla birlikte ise seyircinin konumunu değişiklik yapmayı hedefleyen yaklaşımlar öne çıkmaya başlamıştır (Başar, 2014 aktaran Aracı, 2018, s.58). Bu dönemde, toplumsal hareketliliğin ve dünyada etkili olan 68 kuşağının etkisiyle politik tiyatro yaygınlaşmış; topluluklar seyirciyle konvansiyonel olandan farklı ilişkiler kurmayı amaçlamışlardır. Bu anlayışı benimseyen ve katılımcılığı kullanan ekiplerden biri olarak Devrim İçin Hareket Tiyatrosu (DİHT) örnek gösterilebilir.

DİHT, 1968 yılında Mehmet Ulusuoy, Ali Özgentürk, Işıl Özgentürk, Sadık Karamustafa, Doğan Ssoyluer, Sabahattin Şenyüz, Veli Gürcan, Kuzgun Acar, Can Yücel ve Bige Berker tarafından kurulur. Farklı alanlardan gelen sanatçılardan oluşan ekibin disiplinlerarası bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir. DİHT, "sokaktaki insanın somut sorunlarından yola çıkarak, bu sorunların nedenlerini ve değiştirilebileceğini ve bu değiştirme olgusunu sorun sahibinin örgütlü savaşımıyla başarabileceğini gösteren bir tiyatro" (Arolat, 1969 aktaran Üzümkesici, 2017) anlayışıyla sokak tiyatrosunu bir form olarak benimsemiştir. DİHT, bu bağlamda toplumun sorunlarına duyarlı ve seyircinin dönüşümünü amaçlayan oyunlar sahnelemiştir. Mitinglerde, sokaklarda, grevlerde, köylerde ve fabrikalarda sahneledikleri oyunlar ile bu anlayışı pratiğe dökmüş, oyunlarını oluşturma sürecinde doğrudan sorunun muhataplarıyla görüşmeler yaparak katılımcı bir yaratım süreci benimsemiştir. Magirus Montaj Fabrikası'ndaki grevi konu alan "Grev" adlı oyunları, bu yaklaşıma bir örnek oluşturur. Oyunun sahnelenmesinden önce grevdeki işçilerle görüşmeler yapılmış, bu süreçte işçilerin

de oyuna dahil olmaları sağlanmıştır. Sahneleme esnasında da seyirci katılımı ön planda tutulmuş; seyirciler kimi zaman anlatılan olaylara müdahale ederek, kimi zaman şarkılara katılarak performansa dahil olmuşlardır. 1971 yılına dek faaliyetlerini sürdüren bu ekibin hem oyunları hem de yaklaşımları, Türkiye tiyatrosunda katılımcı uygulamalar açısından önemli bir yerde durmaktadır.

1970'li ve 1980'li yıllarda da özellikle özel tiyatrolarda seyircinin konumuna ilişkin çeşitli denemeler gerçekleştirilmiştir. Ancak seyirciyle kurulan ilişkiyi dönüştürme yönündeki en belirgin değişiklik önerileri, 1990'lı yıllarda ortaya çıkan disiplinlerarası çalışan ekiplerden gelmiştir. Bu bağlamda, ödenekli tiyatrolar içerisinde alternatif bir yapı olarak Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı (TAL) ve Birim Tiyatro öne çıkarken; KumPanYa, Yeşil Üzümler, Hareket Atölyesi Topluluğu ve TAL Dans gibi gruplar, disiplinlerarası performanslar üreten bağımsız topluluklar olarak dikkat çekmiştir. Bu dönemdeki üretimlerde disiplinlerarasılık belirginken, ekiplerin seyir alanını değişik biçimlerde kullanarak genellikle seyirciye açmaları, kamusal alanda performanslar gerçekleştirmeleri de seyirciyle kurulan ilişki açısından önemlidir.

### 2.2. Çağdaş Türkiye Tiyatrosunda Katılımcı Performanslar

2000'li yıllarda alternatif ve bağımsız tiyatro topluluklarının sayısında belirgin bir artış gözlemlenmiştir. Ancak Türkiye'nin içinde bulunduğu çalkantılı koşullar, tiyatro üretimlerini de doğrudan etkilemiştir. Özellikle ekonomik sıkıntılar nedeniyle ekipler daha küçük mekânlarda üretim yapmaya yönelmiş; aynı doğrultuda oyuncu kadroları da küçülmüştür. Tüm bu zorluklara rağmen, seyirciyle kurulan ilişkiyi dönüştürmeye yönelik çeşitli denemeler sürdürülmüş; katılımcı yapılar araştırılmaya devam edilmiştir. Her ne kadar bu dönemde seyir alışkanlıklarını dönüştürmeye yönelik çeşitli denemeler sürdürülmüş olsa da, bu girişimlerde hem performansçıların hem de seyircilerin ne ölçüde özgür hissettikleri tartışmalıdır.

Bu bağlamda, katılımcılığa performanslarında yer veren ekiplerden biri olarak TiyatroPol'den söz etmek gerekir. 2013 yılında kurulan topluluk, özellikle mekâna özgü performanslarıyla tanınmaktadır. Bununla birlikte, seyirciyi daha etkin bir konuma yerleştirmeyi temel amaçlarından biri olarak ifade etmektedirler. Katılımcılık açısından dikkat çeken örnek çalışmaları ise "Çok Uzak Çok Yakın" adlı oyundur. Bu oyunda seyirci, Kadıköy'den hareket eden ve ekibe ait bir otobüsle bir yolculuğa çıkarılır. Oyuncular ve seyirciler iki ayrı duraktan otobüse biner. Dört oyuncu otobüsün iki farklı noktasında konumlanır. Çatışma, Cemre adlı karakterin telefonunun kaybolması ve şüphelerin Serhat karakterine yönelmesiyle birlikte sınıfsal önyargılar üzerine kurulur. Oyunun merkezinde yer alan bu önyargılarla seyircinin yüzleşmesi amaçlanır. Seyircinin katılımına açık bir yapı tasarlanmış; bu olaya nasıl tepki vereceği, nasıl dahil olacağı ve nerede konumlanacağı tamamen kendisine bırakılmıştır. Seyirciler, oyuna Cemre'nin telefonunu aramaya başlamasıyla dahil olur; başlangıçta kendilerine yöneltilen soruları yanıtlayarak katılım gösterirler. Ardından, telefonun bulunması için öneriler sunarak, karakterleri yönlendirmeye çalışarak ya da çantalarının aranıp aranmaması üzerine tartışarak

ve eylemde bulunarak katılırlar. Bu süreçte, seyircilerle performansçılar arasında doğrudan bir ilişki kurulur. Ancak bazı seyirciler katılım göstermemeyi tercih eder; bu tutumda bireyin günlük yaşam deneyimleri ya da yerleşik seyirci alışkanlıkları etkili olabilir. Performans her ne kadar katılımcı bir yapıda kurgulanmış olsa da, finalin önceden belirlenmiştir. Performansçılar oyunun nasıl sona ereceğini bilmekte, dolayısıyla seyircinin müdahale imkânı bulunsa da yapının içinde bu bağlamda bir hiyerarşi varlığını sürdürmektedir. Bu durum, performansın akışını sürdürebilmek ve anlatının bütünlüğünü koruyabilmek amacıyla tercih edilmiş olabilir; zira seyircilerin tepkilerini önceden öngörmek ya da kontrol etmek pek mümkün değildir. Ancak bu durum kimi zaman seyircinin de kendisi için yaratıcı alanlar açmasına da imkan tanır. Nitekim oyunun bir gösteriminde, bir seyirci kendisini avukat olarak tanıtarak performansa katılmış, daha sonra bu kimliğin kurmaca olduğunu ekibe iletmiştir. Bu örnek, seyircinin yalnızca izleyici değil, anlatıya dahil olan bir özneye dönüşebildiğini gösterir. Seyircinin kendi kurgusunu sahneye taşıyabilmesi, katılımcılığın kimi anlarda performanstaki hiyerarşiyi dönüştürebildiğine işaret eder. Bu yönüyle Çok Uzak Çok Yakın, seyirciyi edilgen bir tanık olarak konumlandırmaz; aksine, onu bir deneyimin parçası hâline getirir. Ekonomik nedenlerle sona eren bu oyun, aynı zamanda Türkiye tiyatrosunda seyirci-performansçı ilişkisini irdeleyen deneysel çalışmaların neden sürdürülemediğine dair de bir örnek teşkil eder.

Katılımcılık unsuruna yer veren güncel performanslara baktığımızda, 2023 yılında kurulan Zemin Tiyatro'nun oyunu olan "İki Kent Arasında Bir Bar Masasında", tiyatro sahnesi dışındaki mekân kullanımı ve seyirci-performansçı ilişkisi bağlamında dikkat çeken bir örnek olarak değerlendirilebilir. Oyunun metni, Anton Çehov'un Üç Kız Kardeş adlı eserinden hareketle kaleme yazılmıştır. Günümüz Türkiye'sinde geçen bu performans, bir barda sahnelenmekte ve seyirciler ile performansçıları barın müşterileri olarak aynı mekânsal zeminde bir araya getirmektedir. Güncel ve Türkiye'ye bir meselelere odaklanan bu oyunun barlarda sahnelenmesi, yalnızca anlatının geçtiği mekânın bar olmasından değil, aynı zamanda pratik gerekçelerden de kaynaklanmaktadır. Bar mekânları, hem daha erişilebilir olmaları nedeniyle farklı seyirci gruplarına ulaşma imkânı sunmakta hem de prodüksiyon maliyetlerini azaltarak hem ekip hem de seyirci açısından ekonomik bir kolaylık sağlamaktadır (Gagete, 2024). Oyunda büyük ölçüde yazılı bir metne bağlı kalınmaktadır; ancak seyirci katılımının gerçekleştiği anlar doğaçlamaya açıktır. Oyuncuların seyircilerle kurdukları diyaloglar için temel bir çerçeve bulunsa da, bu anlar seyircilerden gelen tepki ve yanıtlarla şekillenmekte, hatta zaman zaman oyuncular arasındaki diyalogların da gidişatını değiştirebilmektedir. Buna karşın, performansın genel akışı önceden belirlenmiştir ve sahnede neler olacağını performansçılar bilmektedir. Mekânın seyirciye gündelik ve samimi bir ortam sunması, onları katılımcı hâle getirme ve performansçılarla eşit bir iletişim düzleminde buluşturma çabası, oyunun temel amaçlarından biri olarak değerlendirilebilir. Seyirciyle ortak bir zemin kurmak ve doğrudan ilişki geliştirmek isteyen ekip üyeleri, bu anlık etkileşimleri heyecan verici bulduklarını ve seyirciyle kurulan doğrudan temasın oyundaki ilişkileri dönüştürebildiğini ifade etmektedirler. Ancak kimi gösterimlerde seyircilerin katılım göstermediği ya da diyaloğa girmediği durumlar da yaşanmıştır. Bu durum, yalnızca bireysel özelliklerden değil, aynı zamanda genel seyir kültüründen de kaynaklanabilir. Türkiye'de

seyircinin doğrudan katılımını gerektiren performansların sayıca sınırlı olması da bu tür etkileşimlere yönelik bir çekince yaratıyor olabilir.

## 3. Sonuç

Seyircinin Batılı anlamda konvansiyonel tiyatrodaki edilgen konumundan eyleyen bir özneye dönüşümü, hem tiyatronun ritüel ile ilişkisi hem de politik ve biçimsel tercihler doğrultusunda şekillenmiştir. Bu bağlamda katılımcılık, yalnızca biçimsel bir öneri değil, aynı zamanda performansçı-seyirci ilişkisini yeniden tanımlayan politik bir tercihtir.

Bu çalışma kapsamında, Türkiye tiyatrosunda seyircinin konumu tarihsel bağlam içinde tartışılmış; seyir alışkanlıklarında dönüşüm yaratmayı hedefleyen ekip ve performanslara odaklanılmıştır. Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, katılımcı örneklerin öncüsü olarak ele alınmış; 1990'lı yıllarda ortaya çıkan disiplinlerarası yaklaşımlar ve 2000'li yıllarda artan bağımsız tiyatro üretimleri, seyircinin konumundaki değişimi farklı düzlemlerde ortaya koymuştur.

Katılımcılığın güncel sahneleme pratiklerinde seyirci-performansçı ilişkisini nasıl dönüştürdüğü, "Çok Uzak Çok Yakın" ve "İki Kent Arasında Bir Bar Masasında" gibi iki çağdaş örnek üzerinden değerlendirilmiştir. Her iki performansta da seyirci, performansın bir parçası olarak konumlandırılmış ve çeşitli biçimlerde performansa dâhil edilmiştir. Ancak Türkiye tiyatrosunda bu performans üretimlerinin sürdürülebilirliği, yerleşik seyir normları, ekonomik kısıtlılıklar ve kolektif düşünceyi destekleyecek ortamların eksikliği nedeniyle sınırlı kalmaktadır.

Öte yandan bu performanslar, seyirci-performansçı ilişkisinde daha eşitlikçi bir zeminin mümkün olduğunu ve performansın birlikte düşünme ve eyleme alanı hâline gelebileceğini göstermektedir. Türkiye tiyatrosundaki katılımcı performanslar, bu yönüyle hem estetik hem de politik düzlemde önemli bir potansiyel taşımakta; performansı toplumsal meselelerin tartışılabildiği, kolektif bir deneyim alanına dönüştürmektedir. Benzer kuramsal ve pratik çalışmaların artması, bu dönüşümün etkilerinin daha somut biçimde anlaşılmasını sağlayacak; katılımcı yapılar üzerine çalışmak isteyen ekip ve araştırmacılar için yol gösterici olacaktır.

## KAYNAKÇA

And, M. (2019). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İletişim Yayınları.

Aracı, E. (2018) *İstanbuldaki alternatif tiyatroların psiko-sosyal açıdan sözlü tarih yöntemi ile değerlendirilmesi*. [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi].

Çelikçapa, E. (2014). *Richard Schechner'in performans anlayışı*. [Yüksek Lisas Tezi, Haliç Üniveristesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/

Gagete. (2024, 13 Mayıs). *Gagcast bölüm 1- iki kent arasında bir bar masasında*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=4AlSpzIbKpE

Rancière, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. Metis Yayıncılık. (2008)

Schechner, R. (1994). *Environmental theater*. Applause.

Schechner, R. (2002). *Performance Studies An Introduction*. Routledge.

Üzümkesici, B. (2017, 9 Eylül). Köksüz bir estetiğe karşı: Devrim için hareket tiyatrosu. *skopdergi*, (11). https://www.e-skop.com/skopdergi/koksuz-bir-estetige-karsi-devrim-icin-hareket-tiyatrosu/3504

1

# Ebru Sanatında Kaplan Gözü Ebru

**Sevgi Bozkurt**

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0007-4462-0323 **E-Posta:** sevgicanbozkurt@gmail.com

**Dr. İlknur Erbaş**

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0000-0003-2354-3692 **E-Posta:** ilknur.erbas@kocaeli.edu.tr

## Özet

İnsanlık, geçmişten günümüze kadar yaşadığı dönemin duygu dünyasını, inançlarını ve hayal gücünü çeşitli yöntemlerle farklı materyaller üzerine aktarmıştır. Bu ifade biçimlerinden biri de ebru sanatıdır. İlk ebru örneklerinin Türkistan'da ortaya çıktığı ve Türklerin göçleri aracılığıyla Osmanlı coğrafyasına ulaştığı yönünde görüşler bulunmaktadır. İlk yapılan ebrular üzerinde sanatkârın imzası olmadığından, ebru kullanılarak yapılan eserlerin tarihi dikkate alınarak varsayımda bulunulabilmektedir. Ebru, kelime anlamı olarak bulutumsu anlamına gelen "Ebri" kelimesinden türediği görüsü yaygındır. Toprak boyalar sığır ödüyle olgunlaştırılmaktadır. Gül dalına bağlanmış at kılı fırçalarla kıvamlı suyun üzerine serpme yapılmaktadır. Günümüzde ebru sanatına olan ilginin artmasıyla birlikte yeni formlar denenmektedir. Kaplan gözü ebru, içerdiği kimyasallar, sıcaklık, nem, boyanın viskozitesi ve malzemelerin alkalinitesi veya asitliği gibi çok sayıda faktörü dikkate alarak elde edilmesi gereken hassas bir dengeyle oluşturulmaktadır. Bu nedenle en zor tasarımlardan biri olarak kabul edilir.

Bu çalışmada, ebru tekniklerinden biri olan "Kaplan gözü ebru" tekniği ele alınmıştır Kaplan gözü ebrunun seçilme nedeni, bu tekniğin hem kimyasal maddeler içermesi hem de sanatsal açıdan dikkat çekici bir yenilik sunmasıdır. Denizkadayıfı ile hazırlanan yoğun kıvamlı su üzerine, öd ayarı yapılmış boyanın içine alüminyum sülfat, sodyum bikarbonat ve potasyum karbonat eklenerek oluşturulan özel bir sıvı damlatılmaktadır. Bu kimyasal tepkime sonucunda, zemin üzerine bırakılan damlalar, dış çepere doğru yayılırken merkezde tahminen $Al(OH)_3$ etkisiyle çökelme oluşturmakta, çıkan CO2 gazı da misellerin oluşmasına sebep olmaktadır. Oluşan şekil benzersiz bir görsel efekt sağlamaktadır. Kaplan gözü ebru, sanatkârların yaratıcılıklarını ön plana çıkarabilecekleri yeni bir ifade alanı sunmakta ve geleneksel sanat ile modern tekniklerin birleşimini temsil etmektedir. Bu yönüyle hem geleneksel sanatı yaşatmakta hem de yenilikçi formlar aracılığıyla günümüze taşımaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Ebru Sanatı, Kaplan Gözü Ebru, Alüminyum sülfat, Sodyum bikarbonat, Potasyum karbonat, Alüminyum hidroksit

# Tiger's Eye in Ebru Art

**Sevgi Bozkurt**

Kocaeli University Social Sciences Institute Traditional Turkish Arts Master's Program

**ORCID:** 0009-0007-4462-0323 **E-Posta:** sevgicanbozkurt@gmail.com

**Dr. İlknur Erbaş**

Kocaeli University Institute of Social Sciences Traditional Turkish Arts Master's Program

**ORCID:** 0000-0003-2354-3692 **E-Posta:** ilknur.erbas@kocaeli.edu.tr

## Abstract

Throughout history, humankind has sought to express the emotions, beliefs, and imaginations of their era through various materials. In this context, the art of ebru stands out as one of the traditional art forms with a rich history and unique techniques. It is believed that the first examples of ebru were created in Turkestan and carried to the Ottoman lands through Turkish migrations. However, since early ebru works did not bear the signature of the artist, their dates can only be estimated based on the techniques and materials used. The term ebru is thought to have derived from the Persian word ebri, meaning "cloud-like." Traditionally, natural earth pigments are mixed with ox gall, and the prepared paints are sprinkled onto the surface of viscous water using brushes made of horsehair tied to a rose stem.

In recent years, the growing interest in ebru art has encouraged the development of new techniques. This study focuses on one such modern application: the Kaplangözü ebru technique. The reason for selecting this technique lies in its combination of chemical interactions and its distinctive artistic appeal. In this method, a specially prepared liquid mixture, containing potassium alum, sodium bicarbonate, and potassium carbonate added to ox gall-treated paint, is dropped onto a dense water surface made with denizkadayıfı (carrageenan). The resulting chemical reaction releases $CO_2$ gas, forming micelles, while $Al(OH)_3$ precipitates at the center of the droplets. The patterns produced create a visually striking effect, offering artists an opportunity to unite traditional aesthetics with innovative forms, thus preserving cultural heritage while introducing contemporary interpretations.

## Keywords

Marbling Art, Tiger's Eye Marbling, Aluminum Sulphate, Sodium bicarbonate, Potassium Carbonate, Aluminum Hydroxide

**Giriş**

Ebru sanatı, Türk kültüründe yüzyıllara dayanan geçmişiyle, geleneksel sanatlar arasında önemli bir yer tutar. Su yüzü sanatı da diyebiliriz. Kaplan gözü ebrusu, klasik ebru sanatında az bilinen fakat görsel olarak oldukça etkileyici bir desendir. Bu desenin ebruda kullanılması, geleneksel sanatlarda doğanın sanata yansıması olarak değerlendirilebilir. İsmini, merkezde bir göz bebeği dışa doğru yayılan kılcallık ve simetrik renk halkaları ile benzerlik gösterdiğinden kaplanın göz yapısından almıştır. Kedigözü de denilmektedir. Bu sanatın zengin desen repertuarı içinde "kaplan gözü ebrusu" özgün yapısı ve teknik özellikleriyle diğer ebru çeşitlerinden ayrılır. Kaplan gözü ebrusunun farklılaşmasını sağlayan en önemli etmen, boya damlalarının su yüzeyinde kimyasal reaksiyonların etkisiyle kontrollü yayılımının sağlanmasıdır. Kaplan gözü desenini oluşturmak, boya yoğunluğu, suyun viskozitesi ve kimyasal bileşenlerin oranı yüksek hassasiyet gerektirir. Bu da deseni, ebru sanatında belirli bir seviyeye ulaşmış sanatçılar için bir ustalık göstergesi haline getirir. Dolayısıyla, kaplan gözü ebrusu, sanatçının geleneksel ebru bilgisi dışında kimyasal bileşikleri kullanım ustalığını da doğrudan ortaya koyan bir uygulamadır. Ayrıca, motifin estetik yapısı, doğadan esinlenilen simgelerle kültürel zenginliği arttırır. Bu desenin sembolik ifadesi özgürlük, hâkimiyet ve güç kavramları, bu ebru formunda sanatçının yaratıcı kişiliğiyle birleşir. Ebru çeşitlerinin hemen hepsinde doğanın yansıması görülmektedir.

Akademik literatür taramasında yeterince ele alınmamış bu özgün motifin, detaylarını öğrenmek için hem kimya alanında uzman kişilerle hem de usta-çırak ilişkisi çerçevesinde kaplan gözü çalışan ebrucularla birebir görüşmeler yapılarak bu bildiri hazırlanmıştır. Bilimsel ve geleneksel çalışmalar ışığında hem sanatsal hem de kültürel değerlerin daha iyi anlaşılması ve yaygınlaşması hedeflenmiştir.

Kaplan gözü deseni, klasik desenlerden farklı olarak hem geleneksel ebru anlayışına sadık kalır hem de çağdaş sanat estetiğiyle bütünleşebilir. Özellikle ebru sanatının gelişimi ile ilgilenen ebru sanatçıları için yeni bir ifade alanı sunar. Bu desen, günümüzde hem klasik ebru anlayışını sürdüren hem de yeni çalışmalar üretmeyi seven ebru sanatçıları tarafından ilgiyle uygulanmaktadır.

Bu bildiride, ebrusunun tarihsel kökeni, kaplan gözü için gerekli malzemeler, oluşturulmak istenen desen için gerekli kimyasallar, bu kimyasalların uygulama tekniği, diğer ebru desenlerinden farkları ve geleneksel Türk sanatları içindeki yeri incelenecektir.

## 1. EBRUNUN TARİHİ GELİŞİM SÜRECİ

Ebru sanatının ilk kez kim tarafından ve nerede yapıldığı bilinmemektedir. (Çoktan, 1992) İlk olarak ebru kâğıdı Malik-i Deylemi'nin 1554 yılında Gürcistan da yaptığı mâil ta'lik hattıyla kaleme aldığı kıtada görülen Arapça tarihten anlaşılmaktadır. Ebru, ciltçilikte hem kapak hem de kitap ile kitabın ilk sayfasını birbirine bağlayan bölümünde ebrunun kullanıldığı görülmektedir. Fakat eserin üzerinde yazan tarih bize ebrunun tarihi hakkında net bir bilgi vermez. Hat sanatçısının veya kitap yazarının yazdığı tarih bize

ebrunun tarihi hakkında bilgi vermez. Yazma eserlerin ciltlerinin günümüze kadar kaç defa yenilendiğini düşündüğümüzde, ebrulu ciltlerin hangi yenileme sırasında kullanıldığını bilemeyiz. (Derman, 1977)

Türkistan'da yapıldığı düşünülen ilk ebrunun, göçebe yaşayan Türkler tarafından Osmanlılara kadar geldiğini, bazı araştırmacılar ise Uygur Türklerine kadar dayandığını iddia etmektedir. Buhara'da yaşadığı sırada ebru öğrendiği düşünülen Sadık Efendi'nin, ilk ebruculardan olduğu bilinmektedir. Yaklaşık 8000 km lik bir güzergâhı içine alan İpek Yolu, ticaretin ve sanatın yayılmasında büyük öneme sahiptir. Ebru, İpek Yolu ile doğu ve batıyı birbirine bağlayan Türkiye'ye geldiği öngörülmüştür (Derman, 1977) Ebru, fırçadan düşen her boya atışının bıraktığı iz itibariyle buluta benzetilmiş ve bulut anlamına gelen Farsça "Ebri" adını alarak uzun yıllar bu ad kullanılmıştır. (Derman, 1977) Su yüzüne yapılan bir sanat olduğu için Farsça ab-ru (su yüzü) veya Çağatayca'da su yüzeyine düşen damlaların yayılımlarının görsellerinin iç içe dalgalar veya damarlı kumaşlara benzerliğinden "ebre", Avrupa'da ise gözlemlenen şeklin mermere benzerliği sebebiyle marbling paper, paper marbling olarak bilinmektedir, Varaku'l- mücezza ise damarlı kağıt olarak Araplarda kullanılan adıdır. (Sözen vd, 1998: 142).

En eski yazılı kaynaklardan ikisi günümüze ulaşmıştır. Tarihi gelişime ışık tutan eserlerden, 1539 - 1540 tarihli, Arifi'nin kaleme aldığı ''Gûy- i Çevgân'' isimli eser, Topkapı Sarayı'nda, 854 numarayla Hazine bölümünde kayıtlıdır. (Sungur, 1994) Diğer önemli kaynak ise, Mehmed (Sebek) Efendi'nin 1608 yılında yazdığı ebrunun yapım süreci ile bu sanatta kullanılan malzemeleri detaylı bir şekilde açıklayan "Tertîb-i Risâle-i Ebrî" adlı risaledir. "Tertîb-i Risâle-i Ebrî", ebru için gerekli malzemelerin, ebrunun teknik yönlerinin ve ebrunun kimyası hakkında bilgi sahibi olduğumuz ilk yazılı kaynak kitaptır. Bu kaynak kitabın yazıldığı tarihten itibaren geçen süreye bakacak olursak, neredeyse 400 yılı aşkın bir geçmişinin olduğunu söyleyebiliriz. (Derman, 1977)

## 2. EBRUCULUKTA KULLANILAN MALZEMELER



Şekil 1. (MEB-Çakan, 2022)

### 2.1. Kitre

Ebru yapımında kullanılan en önemli malzemelerden biri kitredir. Kitre, geven bitkisinin(dikeni) gövdesi kesici bir aletle kesilir. Kesilen yerden sızan sıvı alınarak kurutulur. Kurutma işlemi gerçekleştikten sonra beyaz-krem parça plakalar elde edilir. Bu parça plakaların bez torbada saklanması uygun olacaktır. (tr.wikipedia.org) Ebru yapılacağı günden en az 2-3 gün önce teknenin boyutuna göre 35x50 tekneler için 8-9 litre suya atılarak plakaların tamamen erimesi sağlanır. Erime istenilen oranda gerçekleşmediyse süzme işlemi yapılarak homojen bir görünüm alması sağlanır. (Derman, 1977)Günümüzde denizkadayıfı ve kerajin kullanılmaktadır. Ebru için hazırlanan kitrenin kıvamı çok önemlidir. Tekneye konulacak kıvamlı su, tekneye silme konulmamalıdır. Yüzeyden en az 1-2 cm altına kadar kitre doldurulmalıdır. Kitre ne çok yoğun olmalı ne de çok akıcı olmalı. Ebru yapacak kişi kitrenin kıvamını, boyaların yüzeyde açılma durumuna göre ayarlamalıdır. (Babaoğlu, 2024)

### 2.2. Kâğıt

Kâğıdın suyun yüzeyindeki ebruyu alabilmesi için emici özelliğinin olması gerekmektedir. Kâğıdın gramajı da önemlidir. (Dere, 2020)

### 2.3. Toprak Boya

Geleneksel ebruda kimyasal içerikli boya kullanılmamalıdır. Suda eriyen boya suyun yüzeyinde tutunamaz ve suya batar. Bu nedenle suda eriyen boya kullanımı da uygun değildir. (Dere, 2020)

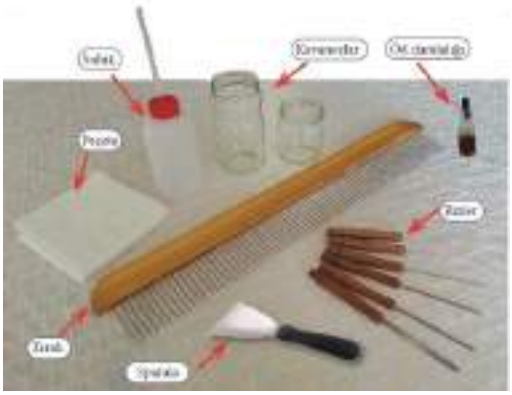
### 2.4. Fırça

Geleneksel ebruda fırça, şekil itibariyle de malzeme itibariyle de diğer sanat dallarından farklılıklar gösterir. Erkek atın kuyruğundan yapılır. Sap kısmı da gül dalından olması önemlidir. (Dere, 2020)

### 2.5. Öd

Geleneksel ebruda, öd kullanımı sanatçının ebruya ne kadar hakim olduğuyla oldukça alakalıdır. Kitre yüzeyinde boyaların rahat açılım gösterebilmesi, rengin canlılığını koruyabilmesi için sığırdan elde edilen ve kaynatılarak ömrü uzatılan öd kullanımı çok önemlidir. (Dere, 2020)

### 2.6. Yan Malzemeler

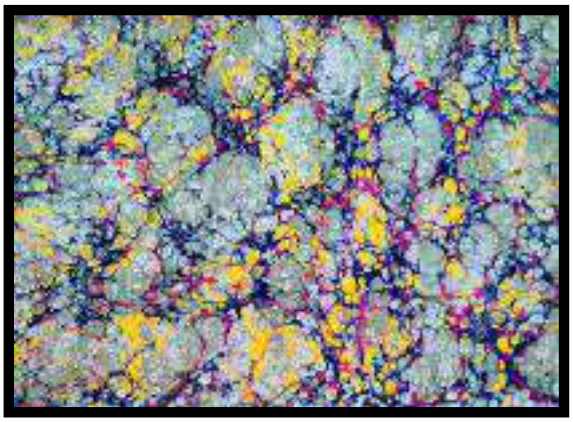


Şekil 2. (MEB-Çakan, 2022)

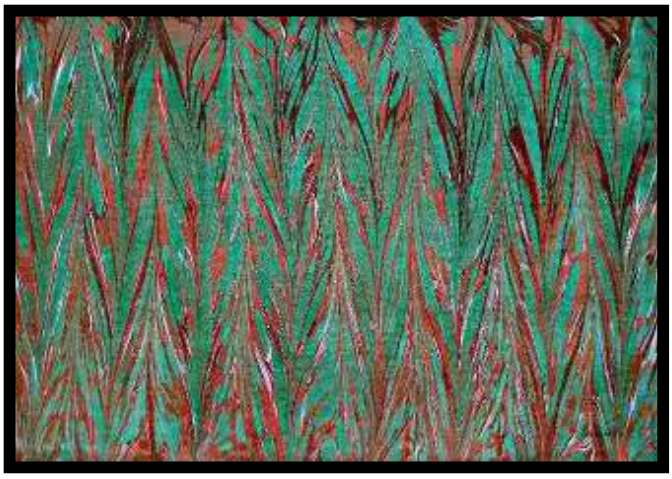
Ebru sanatında biz, çelik malzemeden olması paslanmaması açısından önemlidir. Bizler suya düşen damlalara şekil vermek için kullanılmaktadır. (Dere, Başkar, & Güner, 2018) Ebru yapmak için, içine kitre koyacağımız, belirli kâğıt ölçülerine göre oluşturulmuş ve tekne olarak adlandırdığımız kaplar kullanılır. Hazırlanan kitre tekne içerisinde uzun süre kalacağı için oksitlenmeyen bir maddeden yapılmış olması gerekmektedir. Alüminyumdan, kromdan ya da plastikten yapılmış olması kullanım süresini uzatacaktır. (Dere, 2020)Kurutmak için sergenler bulunmalıdır.

## 3. EBRU ÇEŞİTLERİ

Ebru yapmaya başlamak için ilk öğrenilmesi gereken ebru çeşidi battal ebrudur. Zemin battalı (hafif ebru), renkleri tanımak, el alışkanlığı kazanmak ve ileri seviyede akkase ebru yapmak için kullanılacaktır. Serpmeli battal ebru, tarz-ı kadim battal ebru, somaki battal ebru, neftli battal ebru, kumlu ebru, taraklı ebru, gelgit ebru, şal ebru, bülbülyuvası, çift ebru, ebru öğrenme süresinde sırasıyla yapılan ebru çeşitleridir. Çiçekli ebrulara geçmek için öncelikle hatip ebru öğrenilmelidir. Hatip ebrularda yürek ebrusu, çarkıfelek ebru, koltuk ebrusu gibi ebru çeşitleri çalışılır. Geleneksel ebrunun sembolü niteliğinde olan lale ebru ile çiçekli ebrulara başlanır. Geleneksel ebruda, karanfil, gelincik, papatya, menekşe, gül ve buket çiçekler çalışılmıştır. Günümüzde daha birçok çeşit çiçekli ebru çalışılmaktadır. Ayrıca kaplan gözü geçmişten günümüze yapılması merak uyandıran ebru çeşitleri arasında yer alır. Geleneksel ebru çeşitleri dışında günümüzde ebrunun uygulandığı alanlar vardır. İlk kullanım alanı olarak yüzyıllardır süregelen ciltçiliktir. Geleneksel Türk Sanatlarından Tezhip, minyatür, kaatı sanatlarında uygulanan sanatın etkisini arttırmak için kullanılmıştır. Kumaş, cam, seramik, deri gibi daha birçok objeye de ebru uygulamaları yapılmıştır.



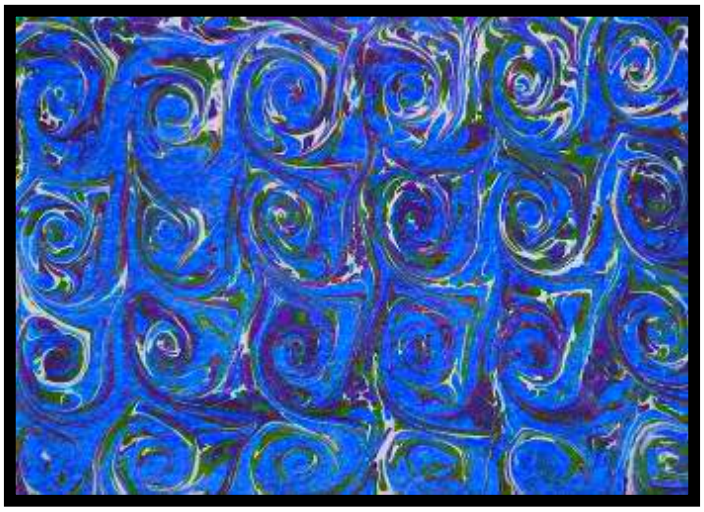
Şekil 3.Neftli Battal (Sevgi BOZKURT-2018)



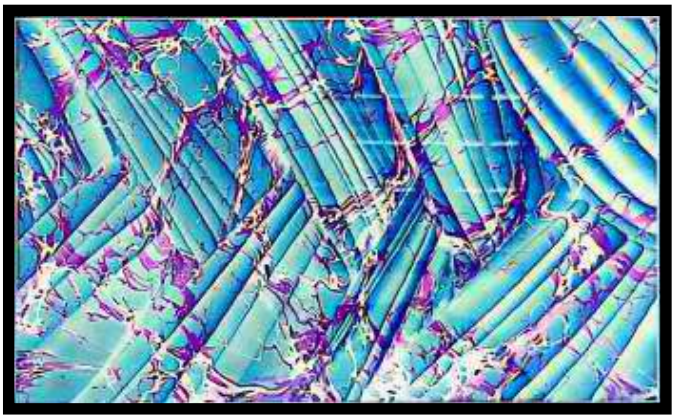
Şekil 4.Gel-Git Ebrusu ( Sevgi BOZKURT-2011)



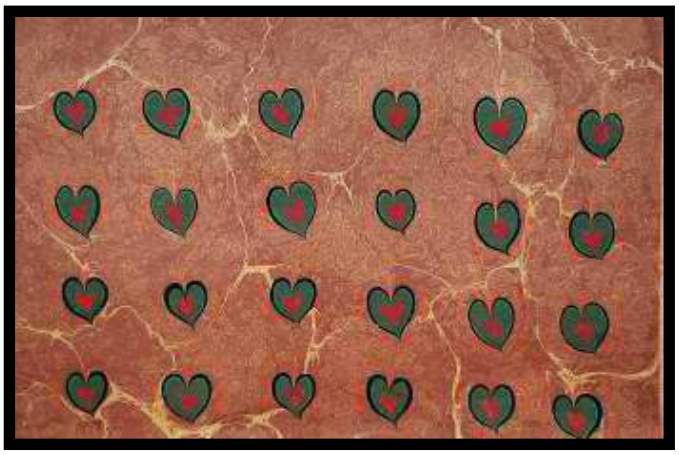
Şekil 6.Şal Ebru( Sevgi BOZKURT-2010)



Şekil 7.Bülbül Yuvası (Sevgi BOZKURT-2010)



Şekil 8. Dalgalı  Ebru (Sevgi BOZKURT-2024)



Şekil 9. Hatip Ebru( Sevgi BOZKURT-2018)

### 3.1 Çiçek Ebrular



Şekil 10. Lale Ebru ( Sevgi BOZKURT-2013)



Şekil 11. Karanfil Ebru ( Sevgi BOZKURT-2013)



Şekil 12. Gelincik Ebru ( Sevgi BOZKURT-2023)



Şekil 13. Papatya Ebru (Sevgi BOZKURT-2019)



Şekil 14. Gül Ebru (Sevgi BOZKURT-2015)

## 3.2. Ebru ve Tezhip



Şekil 15. Tezhip-Ebru ( Sevgi BOZKURT-2017)

### 3.3. Ebru ve Minyatür



Şekil 16. İsmail Tirkeş, (Türkiye'nin ustalari.org, 2017-2023)

### 3.4. Ebru ve Hat

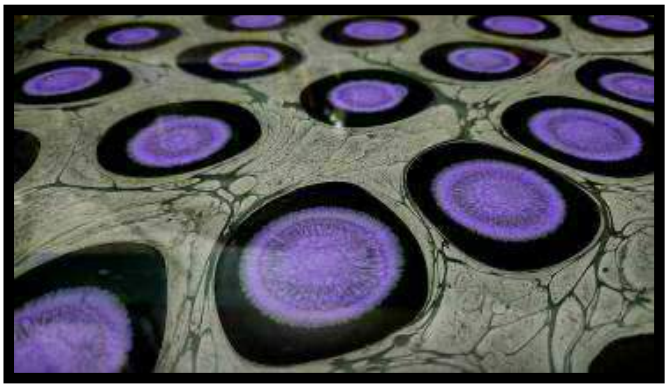



Şekil 17. Bekir Özsu, (Türkiye'nin ustalari.org, 2017-2023)

## 4. KAPLAN GÖZÜ EBRU

Kaplan gözü ebrusunu boyanın içine katılan malzemeler açısından incelediğimizde diğer ebru çeşitlerinden farkını oluşturan, kullanılan kimyasal maddelerdir. Bu da kaplan gözü ebrusunun diğer ebru çeşitlerinden daha özel bir yeri olmasını sağlamaktadır. Geleneksel ebru da mevcut tüm malzemelerin kullanılmasının yanı sıra içerdikleri kimyasallar açısından değerlendirildiğinde, kimya bilimini de içine almaktadır. (Sungur, 1994)

Kaplan Gözü ebru daha detaylı incelendiğinde, hem kimya bilimiyle ile hem de fizik bilimiyle iç içe olduğu görülür. Kaplan gözü ebru, kimyasal reaksiyonların gerçekleştiği bir ebru çeşididir. Yüzey gerilimi, yoğunluk farkı bu ebru çeşidinde daha bir önem kazanmaktadır. Ödün uyguladığı yüzey geriliminin düşürücü etkisiyle boyanın su yüzeyindeki açılımına kadar nasıl davrandığını incelemek bilimsel bir görüşe dayanmaktadır. Kimyasal açıdan ebrunun tanımını yapacak olursak, denizkadayıfı ile akışkanlığı azaltılmış, kıvamlı suyun üzerine, serbestçe yayılması sağlanan öd ilave edilmiş boyalarla yapılan, yüzey gerilimi ve sıvının viskozitesiyle doğrudan ilişkili geleneksel bir sanattır. Desenlerin oluşumu, sadece sanatçının maharetine değil; kullanılan malzemelerin kimyasal ve fiziksel özelliklerine de bağlıdır.



Şekil 18. (Sevgi BOZKURT-2025)

Kimyasal içerikli bilinen tek ebru tekniği olan, Kaplan gözü ebru, sanatsal açıdan dikkat çekici bir yenilik sunmaktadır. Denizkadayıfı ile hazırlanan yoğun kıvamlı su üzerine, öd ayarı yapılmış boyanın içine alüminyum sülfat, sodyum bikarbonat ve potasyum karbonat eklenerek elde edilen özel bir sıvı damlatılmaktadır. Bu kimyasal tepkime sonucunda, zemin üzerine bırakılan damlalar, dış çepere doğru yayılırken merkezde reaksiyonun etkiyle çökelme oluşturmakta, bu da benzeriz bir görsel efekt sağlamaktadır. Kaplan gözü ebru, sanatkârların yaratıcılıklarını ortaya koyabilecekleri yeni bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yönüyle hem geleneksel sanatı yaşatmakta hem de yeni tekniklerin kullanılmasıyla ebru sanatını günümüze taşınmaktadır.

### 4.1. Alüminyum Sülfat

Formül: $Al_2(SO_4)_3$

Yoğunluk: 2,67 g/cm³

Molar kütle: 342,15 g/mol

IUPAC Adlandırması: Aluminium sulfate

$Al_2(SO_4)_3$ formülüne sahip bir tuzdur. Suda çözünür ve $H^+$ iyonu oluşturmasından dolayı ortamı asitleştirir. Asidik pH, pigmentlerin yüzey yüklerini değiştirir. Bu da boya parçacıklarının birbirine yaklaşmasına ve çökelmeye neden olabilir. Ödün etkisini azaltarak yayılımın etkisini azaltabilir. Dairesel yayılım yerine şekilsiz veya parçalı yayılma gözlenebilir. Su arıtımında bulanıklığı gidermede etkilidir. Bu etkisiyle boyamızın daha canlı görünmesine de sebep olabilir. Su içerisinde bulunan organik ve inorganik partikülleri bir arada tutma kabiliyetinden dolayı arıtmada kullanılır. Bağlayıcı özelliği bulunmaktadır.(https://okimya.com.tr/koagulantlar/aluminyum-sulfat/)

### 4.2. Sodyum Bikarbonat

Formül: $NaHCO_3$

Yoğunluk: 2.20 g/cm$^3$

Molar kütle: 84.0066 g mol$^{-1}$

IUPAC Adlandırması: Sodyum hidrojen karbonat

Kimyasal formülü $NaHCO_3$ olan bu madde, evlerimizde kabartma tozu olarak kullanılır. Suda çözünebilen $NaHCO_3$ asit-baz tepkimelerinde ortamın pH dengesini koruyarak tampon görevi gören bir bileşiktir. Sodyum tuzlarından biri olan $NaHCO_3$, asidik özelliği olan maddelerle reaksiyona girerek, karbon dioksit gazı açığa çıkarır. Çıkan bu gaz gıdaların kabarmasına sebebiyet verdiği için gıda sektöründe kullanılmaktadır.(www.solechem.com)

### 4.3. Potasyum Karbonat

Formül: $K_2CO_3$

Yoğunluk: 2.43 $g/cm^3$

Molar kütle: 138.205 g/mol

IUPAC Adlandırması: Potasyum karbonat

Kimyasal formülü $K_2CO_3$ olan bu madde ortamın nemini çekmesinden dolayı ıslak görünümlü bir yapıya sahiptir. Beyaz tuz olan $K_2CO_3$ suda çözünen ortamın pH ını düzenleyen bir kimyasaldır. Havada hızla oksitlenen $K_2CO_3$, $CO_2$ gazını absorbe ederek ve havadaki su buharıyla reaksiyona girdiğinde Potasyum bikarbonat oluşumu gerçekleşir.(www.atamanchemicals.com/potassium-carbonate)

Baz özelliğine sahip Potasyum karbonat, zayıf asitlerle reaksiyona girerek pH düzenleyici görevi görür. https://www.solechem.com/urun/potasyum-karbonat

### 4.4. KİMYASAL BİLEŞENLER VE ROLLERİ

Kimyasal maddelerin yukarıda belirtilen özelliklerine göre işlevlerini bir tablo haline getirecek olursak,

| KİMYASAL | KAPLAN GÖZÜ EBRUDA ETKİSİ |
|---|---|
| Alüminyum Sülfat | Asidik bir ortam oluşturur. Kurutucu etkisiyle boya yayılımını engeller. |
| Sodyum Bikarbonat | Asitlerle reaksiyonundan $CO_2$ gazı çıkarır. |
| Potasyum Karbonat | Asit-baz dengesini sağlayarak, ortamdaki fazla suyu absorbe eder. |
| Toprak Boya | Metal oksit maddeler içerir ve suda çözünmezler. |
| Öd | Yüzey gerilimini düşürerek damlaların yayılmasını kolaylaştırırlar. |
| Deniz Kadayıfı | Suyun viskozitesini arttırarak adhezyon etkisiyle teknedeki boyaların kağıda tutunmasını sağlarlar. |

Tablo 1. Kimyasal bileşenler ve etkileri

### 4.5. Kaplan Gözü Ebru Oluşumunu Etkileyen Diğer Etmenler

Kimyasalların dışındaki etkenler pH, yüzey gerilimi ve viskozitedeki değişiklikler de yayılım çapını ve desen oluşumunu etkiler.

| ETKİ EDEN ETMENLER | |
|---|---|
| **pH** | Karışımın asidik ya da bazik olması, boyaların yüzeyde yayılma biçimini etkiler. Örneğin, çok asidik ya da bazik ortamda boya topaklanabilir veya yayılmaz. |
| **VİSKOZİTE** | Denizkadayıfı ile hazırlanan kitrenin akışkanlığının oranı iyi bir ebru için çok önemlidir. Çok yoğun kitre de boyalar açılım göstermez. Viskozite arttıkça boyaların yayılması zorlaşır. Çökmenin ve yayılmanın aynı anda olması gereken kaplan gözü ebruda da netlik sağlanamaz. Az yoğun kitrede de boyalardan istenilen büyüklüklerde açılım etkisi gözlemleyemediğimiz gibi şekil bozuklukları da meydana gelebilir. Aynı şekilde boyanın viskozitesi de kaplan gözü ebru için önemli etkenlerdendir. Boyanın viskozitesi de yoğun olması durumunda, boya kitreye batar. Bu da daha fazla öd kullanımına sebep olur. Daha fazla öd kullanımı da boyanın canlılığını kaybetmesine sebep olur. |
| **YÜZEY GERİLİMİ** | Öd miktarı arttıkça yüzey gerilimi düşer, boya daha rahat yayılır. |

Tablo 2. Etki eden diğer etmenler

### 4.6. ALÜMİNYUM SÜLFAT+SODYUMBİKARBONAT REAKSİYONU




Şekil 19. $Al_2(SO_4)_3$ ezilmiş toz halde (https://images.app.goo.gl/XXaDHH1xEF93ZfvD9)



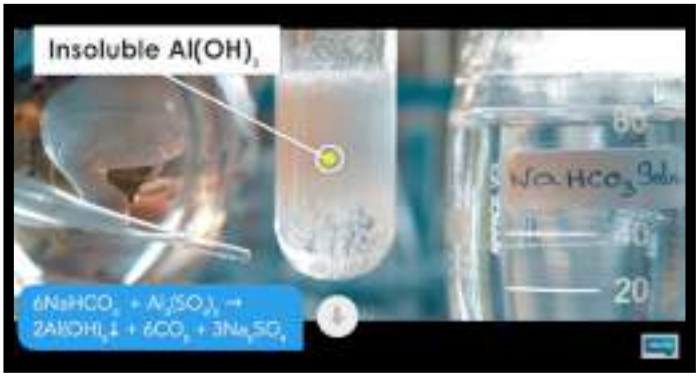

Şekil 20. $Al_2(SO_4)_3$ çözeltisi deney tüpünde(https://images.app.goo.gl/XXaDHH1xEF93ZfvD9)




Şekil 21. $NaHCO_3$ toz halde (https://youtu.be/V7g2ZUjDkcQ?si=Y5dcdgDCMIL2kfkT)




Şekil 22. $NaHCO_3$ sulu çözeltisi (https://youtu.be/V7g2ZUjDkcQ?si=iDgpL_--ETJ9rkpC)



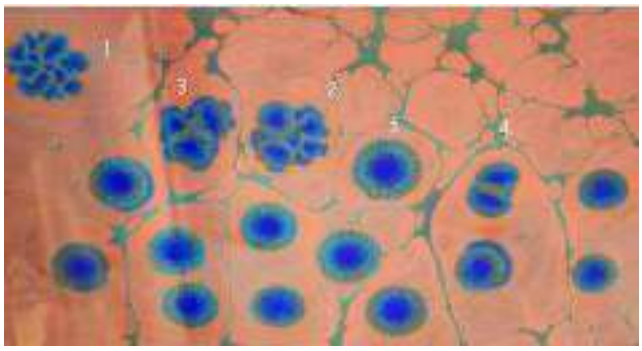

Şekil 23. $Al(OH)_3$ çökelme reaksiyonu (https://youtu.be/sL4OabKynmw?si=w8tnHcmObndM_xdI)

**$Al_2(SO_4) + 6NaHCO_3 \rightarrow 3Na_2SO_4 + 2Al(OH)_3 + 6CO_2$**

- Üç farklı beherde %2'lik $Al_2(SO_4)_3$, $NaHCO_3$ ve $K_2CO_3$ çözeltileri hazırlanır.
- Birleştirmenin yapılacağı beherin içerisine 20 mL alüminyum sülfat çözeltisi eklenir.
- Üzerine 20 ml sodyum bikarbonat çözeltisi eklenerek gözlemler yapılır. $CO_2$ gazının çıkması sebebiyle beherde güçlü bir reaksiyon görülecektir. Bu nedenle eklenecek olan sodyum bikarbonat damla damla zerk edilmelidir. Reaksiyonun sonlanması ve çökelek oluşumu gözlemlenmelidir
- Boya içine 10 ml çözelti alınır. Boyanın yoğunluğunun arttığı gözlemlenir.
- Ardından 10 ml potasyum karbonat çözeltisi eklenerek reaksiyon gözlenir. II. reaksiyon sonucunda da $CO_2$ çıkışı olacağı için yavaş yavaş damlalar halinde ekleme yapılmalıdır.

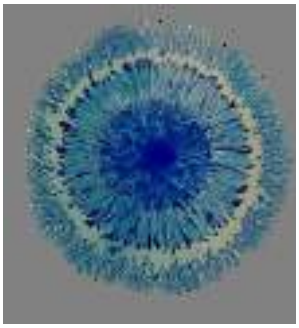
Hazırlanan kaplan gözü sıvısıyla, asidik metal iyonlarının ($Al^{3+}$) bikarbonat ve karbonat iyonları ile çözünme, çökelme ve gaz çıkışı reaksiyonları gösterdiği gözlemlendi. $Al(OH)_3$ çökeleği, çözeltimizden metal iyonlarının uzaklaştırılabileceğini gösterir. $CO_2$ gazı çıkışı, karbonat/bikarbonatın asidik iyonlarla verdiği tipik bir reaksiyondur. Bu gaz çıkışı ile misellerin oluşumunun gerçekleştiği tahmin edilmektedir.
Öd ayarı yapılmış (normal çiçek ayarından biraz daha kıvamlı) boyanın içerisine hazırlanan sıvı damla damla damlatılır. Eklenen damlalarla birlikte hazırladığımız boya daha yoğun hale gelmektedir. Verilen ölçüler boya-öd karışımı ve zemin ebrusunun öd ayarına göre farklılıklar göstermektedir. Dikkat edeceğimiz noktalardan birisi de kaplan gözü ebrusunu yapacağınız kitre denizkadayıfından yapılmalıdır. Kıvam arttırıcılar kullanılmamalıdır. Kaplan gözü ebru çalışırken istediğimiz formu yakalayabilmek için kitre ve boyada yeterli viskozite sağlandığında boya damlası dairesel olarak yayılır. pH dengesi sağlandığında boya çökmez ya da dağılmaz. Yüzey gerilimi zemin ebrusu ve öd ayarı yapılmış boya ile sağlandıktan sonra damlaların yüzeyde düzgün yayılımı sağlanır. Bu kimyasal birliktelik hepsinin bir arada oluşturulması, desenin netliğini, oluşan misellerin çepere doğru yayılımını ve renklerin canlılığını etkiler. Kaplan gözü

sıvısı eklenen boya en az 1-2 hafta dinlendirilmelidir Tekneye atılan zemin ebrusunun öd ayarı dikkatli yapılmalıdır. Burada da devreye yüzey gerilimi girmektedir. Her bir aşamasında farklı bir etkene dikkat edilmektedir. Damlatılan karışım yüzey gerilimine göre açılım göstermektedir.



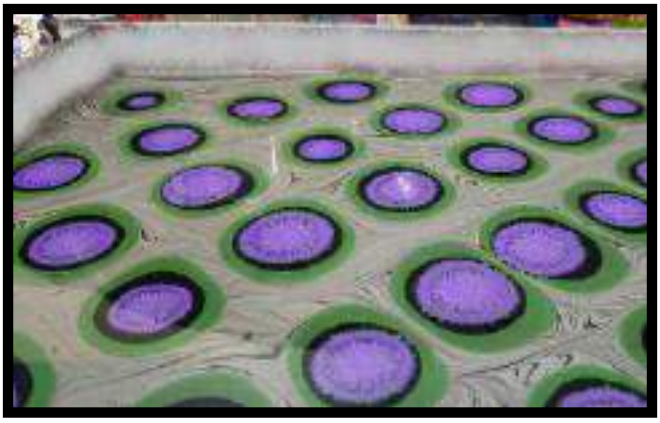
Şekil 24. Ayar aşaması (Sevgi BOZKURT)

Zemin ebrusuna damlatılan damla istenilen formu hemen vermeyebilir. $K_2CO_3$ sıvısı istenilen miseller yakalanana kadar damla damla ilave edilebilir. Bahsi geçen etkenler dışında, ebru yapılan yerin sıcaklığı, kitrenin ısısı, ortamın tozu gibi nedenlere bağlı olarak istenilen form hemen yakalanamayabilir. Bu nedenle oluşturulan sıvının hassa bir şekilde damla damla ilavesi gerekmektedir. Sıvından eklenen her bir damlada teknede yayılma oranı gözlemlenmelidir. Şekil 42 de gösterilen sırayla yayılım önce küçük parçalar halindeyken giderek büyük parçalar halini alacaktır. İstenilen şekil önce nokta şeklinde görülür.(5) Bir süre sonra içte bir nokta ve dıştaki hareye doğru kıl şeklinde birleşmeler gözlemlenir.



Şekil 25. Kaplan gözü ebru, Sevgi BOZKURT-2025

Damlalar tekneye istenilen oranda biz yardımıyla yerleştirilir. Bu aşamadan sonraki görseller her sanat dalında olduğu gibi sanatçının hayal gücüne bağlıdır.



Şekil 26. Kaplan gözü ebru, (Sevgi BOZKURT-2025)

## 5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

Bu çalışma kapsamında ele alınan kaplan gözü ebrusu, klasik ebru sanatının incelikli bir yorumu olarak öne çıkmakta ve özellikle desen yapısındaki detaylarla diğer ebru türlerinden ayrılmaktadır. Renk geçişlerinin belirginliği, katmanlı formu gibi karakteristik özellikleri ile farklı bir görünüm sunmaktadır.

Kaplan gözü ebrusu, kimyasal bileşenlerin kontrollü etkileşimiyle ortaya çıkan ve klasik ebru sanatına yenilikçi bir boyut kazandıran özgün bir tekniktir. Alüminyum sülfat, sodyum bikarbonat ve potasyum karbonat gibi maddelerin, öd ile dengelenmiş boya karışımına eklenerek denizkadayıfı bazlı yoğun kıvamlı suya damlatılmasıyla elde edilen bu teknik, yalnızca görsel açıdan değil, aynı zamanda kimyasal süreçler açısından da dikkat çekici sonuçlar doğurmaktadır.

Kaplan gözü ebrusunun, geleneksel ebru teknikleriyle uyumlu olmakla birlikte, desen oluşturma aşamasında daha kontrollü müdahaleler gerektirmektedir. Ebru çeşitleri içerisinde kaplan gözü ebrusu, hem estetik hem de teknik açıdan önemli bir varyasyon olarak değerlendirilmektedir.

Araştırmanın temel amacı, bu özel ebru türünün geleneksel ebru sanatı içindeki yerini daha net biçimde ortaya koymaktır. Ayrıca bu desenin daha fazla tanıtılması, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması yönünde farkındalık yaratmak da çalışmanın bir diğer hedefidir.

Sonuç olarak, kaplan gözü ebrusu; ebru sanatında kimyasal sürecin yaratıcı bir bileşen olarak kullanılabileceğini gösteren nadir örneklerden biridir. Hem geleneksel sanat değerlerini koruyarak hem de bilimsel yenilikleri sanatla buluşturarak, ebru sanatına çağdaş bir ifade ve deneysel bir zenginlik kazandırmaktadır. Bu yönüyle, sanat ve bilimin kesişimizde yer alan bu teknik, gelecekte hem sanatçılar hem de araştırmacılar için ilham verici bir çalışma alanı sunmaktadır. Kaplan gözü ebrusu; hem sanatsal çeşitliliğe katkı sunması hem de klasik Türk ebru sanatında yenilikçi yorumlara imkân tanıması bakımından dikkatle incelenmesi gereken özgün bir türdür

**KAYNAKÇA**


Arıtan, A. S. (2001). *Türk ebru sanatı ve günümüzdeki ebru uygulamaları*. Konya.

Ataman Chemicals. (28.05.2025). Potassium carbonate. https://www.atamanchemicals.com/potassium-carbonate_u26058/?lang=TR

Ataman Chemicals. (28.05.2025). Sodium sulfate. https://www.atamanchemicals.com/sodium-sulfate_u29821/?lang=TR

Babaoğlu, T. A. (2024). *Osmanlı ebru tarihi ve sanatçıları (16–18. yüzyıllar)*. İstanbul.

Çoktan, A. (1992). *Türk ebru sanatı*. İstanbul.

Derman, U. (1977). *Türk sanatında ebru*. İstanbul: Akbank.

Dere, Ö. F. (2020). *Yeni başlayanlar için ebru sanatı*. İstanbul: İnkılâb Basım Yayım.

Dere, Ö. F., Başkar, İ. Y. & Güner, E. (t.y.). *Anadolu İmam Hatip Liseleri ebru*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

MEB. (2024). *Kimya 10. sınıf ders kitabı*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

MEB-Çakan, Y. G. (2022). *Geleneksel Türk sanatları: Ebru 12*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

OKimya. (28.05.2025). Alüminyum sülfat (Koagülantlar). https://okimya.com.tr/koagulantlar/aluminyum-sulfat/

OKimya. (28.05.2025). Sodyum bikarbonat (Alkali kimyasallar). https://okimya.com.tr/alkali-kimyasallar/sodyum-bikarbonat/

ScienceSir. (2023, 25 Aralık). *[$Al_3(SO_4)$ + $NaHCO_3$]* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=V7g2ZUjDkcQ

ScienceSir. (t.y.). *Science Sir kanalı*. YouTube. https://www.youtube.com/@science_sir

Solechem. (28.05.2025). Potasyum karbonat. https://www.solechem.com/urun/potasyum-karbonat

Solechem. (28.05.2025). Sodyum bikarbonat. https://www.solechem.com/urun/sodyum-bikarbonat/

Solechem. (28.05.2025). Sodyum sülfat. https://www.solechem.com/urun/sodyum-sulfat/

Sözen, M. (1998). *Geleneksel Türk el sanatları*. İstanbul.

Sungur, N. (1994). Sanat ve kimya bir arada: Ebru. *Bilim ve Teknik Dergisi*, *55*, 59.

Vikipedi. (28.05.2025). Kitre. https://tr.wikipedia.org/wiki/Kitre

Vikipedi. (28.05.2025). Potasyum karbonat. https://tr.wikipedia.org/wiki/Potasyum_karbonat

Vikipedi. (28.05.2025). Sodyum bikarbonat. https://tr.wikipedia.org/wiki/Sodyum_bikarbonat

Yılmaz, B. (2018). *Yeni başlayanlar için ebru sanatı*. Dorlion Yayınevi.

Özsu, B. (08.06.2025) *Kaplan gözü ebru* [Video]. You Tube https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=I0UZENSjg0M https://youtu.be/I0UZENSjg0M?si=J5Ja0jnG90m6TuOn

# Keskin Meslek Yüksek Okulu Öčrencilerinin Fotosesleri

**İrem Açıkgöz**

Kırıkkale Üniversitesi Keskin Meslek Yüksekokulu Halkla İlişkiler Ve Tanıtım Ön Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0007-1967-8435 **E-Posta:** iremacikgoz0614@gmail.com

**Dr. Asuman Daşdemir**

Kırıkkale Üniversitesi Keskin Meslek Ve Yüksekokulu Eğitim Bölümü

**ORCID:** 0000-0003-3578-8232 **E-Posta:** dasdemirasuman@gmail.com

## Özet

Niteliklerini önemseyen ve bu yönde gelişim göstermeyi hedefleyen kurumlar, güçlü ve zayıf yönleriyle yüzleşebilmek amacıyla ihtiyaç analizlerinden faydalanmaktadır. Özellikle son yıllarda, Avrupa ülkelerinde hastane ve okul gibi kurumların daha nitelikli hizmet sunabilmesi amacıyla yenilikçi analiz yöntemlerine başvurulduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, bir eğitim kurumunda öğrenim gören öğrencilerin görüşleri; kurumun kendini geliştirmesi, güçlü yönlerini pekiştirmesi ve zayıf yönlerini iyileştirmeye yönelik çalışmalar gerçekleştirmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu araştırmanın amacı, Kırıkkale Üniversitesi Keskin Meslek Yüksekokulu'nda öğrenim gören 100 öğrencinin, kurumun güçlü ve zayıf yönlerine ilişkin görüşlerini fotoses yöntemiyle belirlemektir. Katılımcıların belirli bir mekânda, belirli bir konu, algı ya da deneyim çerçevesinde fotoğraflar çekerek bu görseller üzerinden öyküleme yapmalarını içeren fotoses, sanat temelli bir araştırma yöntemi olup, ülkemizde henüz yaygın şekilde kullanılmamaktadır. Bu araştırmada, katılımcılardan okulun çeşitli yaşam alanlarında fotoğraflar çekmeleri istenmiş, ardından bu fotoğraflar üzerinden gerçekleştirdikleri hikâyeleştirmeler aracılığıyla betimsel analiz yapılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen veriler dört ana tema altında toplanmıştır: 1. Güçlü İç Mekân Fotoğrafları 2. Güçlü Dış Mekân Fotoğrafları 3. Zayıf İç Mekân Fotoğrafları 4. Zayıf Dış Mekân Fotoğrafları. Elde edilen bulguların, okul yönetimine kurumun mevcut durumunu değerlendirme ve iyileştirme süreçlerinde rehberlik edeceği düşünülmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Fotoses, Sanat Temelli Araştırma Yöntemi, Fotoğraf

**Dipnot**

Bu araştırma, TÜBİTAK Bilim İnsanı Destek Programları Başkanlığı (BİDEB) tarafından yürütülen, 2209-A Üniversite Öğrencileri Araştırma Projeleri Destekleme Programı 2023 yılı 2. dönem kapsamında 1919B012324526 numaralı başvuru ile destek almaya hak kazanmıştır.

# Photovoice of Keskin Vocational School Students

**İrem Açıkgöz**

Kırıkkale University Keskin Vocational School Public Relations and Promotion Associate Degree Program

**ORCID:** 0009-0007-1967-8435 **E-Posta:** iremacikgoz0614@gmail.com

**Dr. Asuman Daşdemir**

Kırıkkale University Keskin Vocational and College Education Department

**ORCID:** 0000-0003-3578-8232 **E-Posta:** dasdemirasuman@gmail.com

## Abstract

Institutions that care about their qualifications and aim to develop in this direction benefit from needs analyses in order to face their strengths and weaknesses. Especially in recent years, it is known that innovative analysis methods have been used in European countries in order to provide more qualified services to institutions such as hospitals and schools. In this context, the opinions of students studying in an educational institution are of great importance for the institution to improve itself, to reinforce its strengths and to carry out studies to improve its weaknesses. The aim of this study is to determine the views of 100 students studying at Kırıkkale University Keskin Vocational School on the strengths and weaknesses of the institution by using the photovoice method. Photovoice, which involves the participants taking photographs in a certain place, within the framework of a certain subject, perception or experience, and narrating through these visuals, is an art-based research method that has not yet been widely used in our country. In this study, the participants were asked to take photographs in various living spaces of the school, and then descriptive analyses were made through the narratives they made over these photographs. The data obtained as a result of the research were categorised under four main themes: 1. Strong Indoor Photographs 2. Strong Outdoor Photographs 3. Weak Indoor Photographs 4. Weak Outdoor Photographs. It is thought that the findings obtained will guide the school management in the processes of evaluating and improving the current situation of the institution.

## Keywords

Photovoice, Art Based Research Method, Photography

**Footnote**

This paper has been prepared by the responsible author as an output of the research project supported by TUBITAK 2209-A University Students Research Projects Support Programme application within the scope of 2023/2.

## GİRİŞ

Fotoğraf sözcüğü eski Yunanca'da "photos-ışık, graphien-çizmek ve yazmak" olan sözcüklerinin birleşiminden "fotoğraf sözcüğü oluşmuştur ve "ışık ile yazmak, çizmek" anlamına gelir (Ertan ve Erutu, 2004:125, Akbaş ve İkizler, 2010:3). Fotoğraf içinde yaşadığımız dünyadan, çevreden alınan görüntülerdir. Fotoğraf makinasının icadından bu yana sürekli gelişmiş ve çok büyük yol kat etmiştir. Önceleri maliyetinin yüksek olması sebebiyle belli bir kesimin ilgi alanına girmekteyken, zamanla herkesin kullandığı bir araç haline gelmiştir (Kafalı, 2003:292). Artık herkes cep telefonu içerisinde birçok profesyonel fotoğraf makinası kadar kaliteli fotoğraf çekebilecek fotoğraf makinasına sahiptir. Dolayısıyla herkes çevresinde bulunan anlık görüntüleri kaydedebilir hale gelmiştir (Arat, 2020). Son yıllarda görsel kültürün yoğun bir şekilde artmasıyla beraber insanlar metinlerden daha fazla görseller üzerinden iletişim kurmaya başlamışlardır. Fotoğrafların araştırmalarda kullanımı da giderek artmaktadır. Fotoğraflar, verilerinin görselleştirilmesi ve desteklenmesi, okuyuculara daha etkili bir şekilde bilgi iletilmesi için kullanılabilir. Fotoğraf tekniği, kolay erişilebilir ve kullanılabilir yapısıyla sanat temelli yaklaşımlarla şekillenen sosyal araştırmalarda sıklıkla kullanılmaktadır. Bilginin yapılandırılmasında katılımcıların devreye girdiği yaratıcı fikirlerden biri olarak Fotoses, olguları incelemede fotoğrafın kullanılmasıyla farkındalığı arttırma ve değişiklik gerçekleştirebilmeye yönelik bir yaklaşımdır (Mclntyre, 2008, s.22). Bu yöntem, katılımcılara kamera verilerek 3 kendi yaşamlarına ilişkin çektikleri fotoğraflar yoluyla toplumsal gelişiminin desteklenmesine dayanır (Leavy, 2009, s.230; Holm, 2008, s.329,Mitchell ve Allnutt, 2008, s.258). Katılımcı eylem araştırmalarının temelinde katılım ve iş birliği olduğundan, fotoses katılımcılara kendilerini, yakın çevrelerini ve içinde yaşadıkları toplumu tanıtma olanağı sağlar. Belge niteliği taşıyan görsel imajın dolaysız anlatımı ile bilginin deneyimlerin etkili ve katılımcı paylaşımını birleştiren fotoses projelerinin 3 temel amacı bulunmaktadır (Wang ve Burris, 1997, ss.369-370);

- İnsanlara, topluluklarının güçlü yönlerini ve endişelerini kaydetme ve yansıtma olanağı sağlamak,
- Fotoğraflar üzerinden küçük ve büyük grup tartışmaları yoluyla önemli toplumsal konulara ilişkin hassas bilgi ve diyalog kurup geliştirmek
- Karar vericilere ulaşmak Bu amaçlar doğrultusunda Keskin Meslek Yüksek Okulu öğrencilerinin eğitim gördükleri kuruma ilişkin güçlü ve zayıf yönlerinin neler olduğunu belirlemede öğrencilerin görüşlerini ortaya koymak istenmiştir.

Türk Dil Kurumu (TDK) fotoğrafı "çeşitli araç ve malzeme kullanarak görüntüyü özel bir yüzey üzerinde sabitleme" olarak ifade etmektedir (TDK, 2023). Fotoğraflar, fotoğrafı çeken kişi bağlamında değerlendirildiğinde anlam bulan görüntülerdir. Örneğin bir kapı fotoğrafı için bir kişi bunu dışarıya çıkış olarak betimleyebilirken bir diğer kişi ise içeriye/öze dönüş şeklinde yorumlayabilir. Fotoğrafın pek çok kullanım alanı bulunmakla beraber biri de araştırmalardır. Eğitim çalışmalarında fotoses projeleri yoluyla gerçekleştirilen eylem araştırmaları araştırmacılara okul ve öğrenme ortamının nasıl değiştirilebilip

iyileştirilebileceğine ilişkin iç görü kazandırabilir. Bir eğitim kurumundaki öğrencilerin görüşleri kurumun kendini geliştirmesi, güçlü yönlerini genişletmesi, artırması ve zayıf yönlerini güçlendirmeye yönelik çalışmalar yapması bakımından önemlidir. Bu araştırmada Keskin Meslek Yüksek Okulunda eğitim gören 100 öğrenciye kurumun güçlü ve zayıf yönlerini belirlemede görüşlerinin neler olduğunu fotoses yöntemiyle belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda araştırmada aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

- Keskin Meslek Yüksek Okulu öğrencilerinin kuruma dair olumlu fotosesleri neler olmuştur?
- Keskin Meslek Yüksek Okulu öğrencilerinin kuruma dair olumsuz fotosesleri neler olmuştur?

Katılımcı eylem araştırma yönteminin kullanıldığı bu araştırmada metin, ses, görsel (fotoğraf) ve performansın kullanıldığı farklı disiplinlerle, araştırma sürecine aktif katılım sağlayan katılımcıların geçmiş ve mevcut deneyimleri hakkında düşünmeleri ve yansıtmaları için yaratıcı fırsatlar sunulacaktır. Bu bağlamda çok az bilinen, fotoğraf ve fenomenolojiyi bir arada kullanma fırsatı sağlayan fotoses bir veri toplama aracı olarak kullanılacaktır. "Fotoses terimi" genellikle bir fotoğraf çekme tekniğini ifade eder. Fotoğrafçılıkta, "fotoses" genellikle fotoğraf makinesinde ayrıntılı bir şekilde ya da sahneyi çekmek için yapılan işlemleri kapsar. Fotoses görsel araştırma yöntemlerinden biridir ve genellikle toplumun belirli bir grubu veya katılımcıların perspektifini, bakış açılarını öğrenmek, ifade etmek ve denemek amacıyla kullanılır. Bu yöntem, öğrencilere fotoğraf çekme ve bu fotoğrafları kullanarak yaşadıkları deneyimleri anlatma fırsatı vermeyi sağlar.

Keskin Meslek Yüksek Okulunda eğitim gören araştırmacıların amaçlı örneklem yoluyla belirledikleri katılımcılardan fotoğraf çekmeleri istenerek algılarını yansıtan görüşlerini kayıt edilmiştir. Bu okulda eğitim gören öğrenciler zamanlarının büyük bir kısmını burada geçirmektedirler. Bu bakımdan okulun güçlü ve zayıf özelliklerini en iyi gören ve ortaya koyacak olan öğrencileridir. Okulun güçlü ve zayıf yönlerinin belirlenmesinin okula değer katacağı düşünülmektedir. Araştırma ile ortaya çıkan güçlü özelliklerin korunması ve yaygınlaştırılması, zayıf özelliklerinin ise güçlendirilmesi için okul yönetimine önemli mesajlar verecektir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki alt amaçlara ulaşılması hedeflenmektedir;

- Keskin Meslek Yüksek Okulu öğrencileri eğitim gördükleri kurumun güçlü ve zayıf yönlerini belirlemede araştırmanın önemini fark etmeleri.
- Araştırma ile Keskin Meslek Yüksek Okulu öğrencileri fotoğraflar yoluyla görüşlerini bir araya getiren fotoses yönteminin önemini kavramaları.
- Fotoğraf çekmenin araştırmalarda veri toplama aracı olarak kullanımını ve etkisini görmeleri.

Araştırmada kullanılacak fotoses yönteminde şu adımlar takip edilmiştir; Fotoğraf Çekme: Katılımcılar, eğitim aldıkları okula dair “güçlü” ve “zayıf” özelliklerine dair algıları veya deneyimleriyle ilgili

fotoğraflar çekmişlerdir. Bu fotoğraflar okullarındaki günlük yaşam alanlarından, okul bahçesinden, algı veya deneyimlerini yansıtan karelerden oluşmuştur. Fotoğrafları Analiz Etme ve Tartışma: Katılımcılar, çekilen fotoğrafları grup halinde analiz edilmiştir. Bu analiz süreci, fotoğrafların hikâyeleri ve paylaşımlarını içerecektir. Bu aşama bir grup tartışması şeklinde de gerçekleşebilir. Hikâye Oluşturma ve İfade: Katılımcılar, fotoğraflar üzerinden kendi hikâyelerini oluşturulmuştur. Bu hikâyeler, katılımcı kişilerin algı ve deneyimlerinden oluşan ifadelerini içermektedir. Karar Alıcılara Sunma: Fotoses projesinin sonunda, anlatılan hikâyeler ve fotoğraflar genellikle topluluğa, politikacılara, bu araştırmada yönetici ve idarecilere, belli kararlar almaları konusunda bir reçete sunacağı için ilgili kişilere sunulmuştur. Bu durum, kurumların kendilerini geliştirmelerine imkân sağlamıştır.

## YÖNTEM

Bir katılımcı eylem araştırma yönteminin kullanıldığı bu araştırmada sanat temelli araştırmalardan fotoses yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın katılımcıları Kırıkkale Üniversitesi Keskin Meslek Yüksek Okulunda eğitim gören 100 öğrenciden oluşmaktadır. Katılımcılar amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir.

İlk kez Caroline Wang ve Mary Ann Burris (1997)'in çalışmasında sözü edilen Fotoses, "insanların özel bir fotoğrafik teknik üzerinde toplumlarını tanımladığı, temsil ettiği ve geliştirdiği bir süreç" olarak tanımlanmaktadır. KEA'da yaygın olarak kullanılan fotoses projeleri katılımcıların "sesleri" aracılığıyla kendilerini dile getirebildikleri projelerdir. Seçilen fotoğraflar ve bir araya getirilmeleri süreci katılımcıların öyküsüne kendi seslerini katmaktadır (Mitchell ve Alluntt, 2008, s.259). Fotoses fotoğraf yoluyla bireylerin dünyasını anlayabilme olanağı sağlamaktadır. Katılımcılar çektikleri fotoğraflar ile günlük yaşamlarını dâhil oldukları topluluğun görünüşünü kendi bakış açılarıyla ifade eder ve bu yolla araştırmacı da birlikte çalıştığı topluluğu kavrayarak daha sağlam bir diyalog kurulabilir. Fotoses projeleri, hassas konular üzerine çalışmalar yapılan halk sağlığı, zihinsel hastalıklar, eğitim, sosyoloji gibi alanlarda araştırmacıların sıklıkla kullandığı esnek bir yaklaşımdır Wang(2006). Bu araştırma ile toplumsal eyleme geçebilmek için izlenecek 9 adımdan oluşan bir yol haritası planlanmıştır;

- Bir grup fotoses katılımcısı seçilmiştir.
- Katılımcılara fotoses yöntemi tanıtılmıştır .
- Etik kurul izni alınmıştır.
- Fotoğraflar için başlangıç temaları belirlenmiştir.
- Katılımcılara cep telefonlarından fotoğraf çekimini nasıl yapacakları, önemli teknik ve etik konularda bilgilendirme yapılmıştır.
- Fotoğraf çekmeleri için katılımcılara zaman verilmiştir.

- Fotoğrafları tartışmak ve temaları belirlemek için toplanılmıştır.
- Katılımcılarla birlikte fotoğrafların ve öykülerin karar vericileri ya da topluluk liderleri ile nasıl paylaşılacağına ilişkin bir sunum formatı planlanlanmıştır.

**Verilerin Toplanması ve Analizi**

Fotoses projeleri dört aşamadan oluşan bir süreçte gerçekleştirilmiştir:

1. Fotoğrafların çekilmesi: Katılımcıların kendilerine verilen cep telefonları ile fotoğraf çekmeleri istenmiştir.
2. Fotoğrafların seçimi: Katılımcılar çektikleri fotoğraflar arasında kendilerini yaşamlarını ve problemlerini en iyi ifade eden fotoğrafları seçmeleri istenmiştir.
3. Öyküleme: Katılımcılar çektikleri fotoğrafların öyküsünü paylaşacaklar. Fotoğraf karesini neden çektiklerini fotoğrafta görülenlere ne anlam yüklediklerini açıklayarak anlatmaları istenmiştir.
4. Kodlama: Katılımcıların çektikleri fotoğraflardaki ve öykülerdeki ortaklıklar belirlenmiştir.

Sanat temelli katılımcı yöntemlerin kullanıldığı araştırma süreçlerinde kullanılan ya da üretilen çalışmalarda bir nitelik aranmamasına rağmen estetik konusu önem taşımaktadır (Leavy, 2009, ss.227-228; Mclntoshe, 2013, s.61). Katılımcıların çektiği fotoğraf kareleri söz konusu olduğunda sanat eğitimi almamış bireylerden sanatsal nitelikli içerik ve görüntü beklemek doğru değildir. Ancak katılımcıların gözünde görülen dünyaya ilişkin her bir karenin aslında sanatsal öğeleri de içerisinde barındırdığı unutulmamalıdır. Sanat insanların yaşamlarını, düşüncelerini ve bakış açılarını dışa vurma yollarının en dolaysız şeklidir. Bir tiyatro oyununda neye güldüğü, dinlediği müzikte neden duygulandığı, baktığı resimde ne gördüğü gibi unsurlar, bireylerin estetik yöntemleri olaylara bakış açıları ve dünyayı anlamlandırma şekilleri hakkında fikir vermektedir. Katılımcının fotoğraf makinesinin vizöründen ya da ekrandan gördüğü görüntü, kendi belleğiyle, içinde yaşadığı toplumun belleğiyle, tutum ve tavırlarını şekillendiren toplumsal kurallar ve geleneklerle birleşerek anlam kazanmaktadır. Bu yönüyle katılımcının fotoğraf çekme anı ve görüşme için seçtiği fotoğraflar sanatsal algılardan da beslenmektedir. Sanat temelli bir yaklaşım olarak Fotoses, büyük resimden ancak bazıları tarafından görülebilen küçük resimlerdeki dinamikleri ortaya çıkararak toplumsal dönüşüme katkı sağlar (Berg ve Lune, 2015, s.300).

## BULGULAR

Araştırmanın bulguları sonucunda dört farklı temaya ulaşılmıştır. Bunlar; “Güçlü İç Mekan Fotoğrafları”, ; “Güçlü Dış Mekan Fotoğrafları”, ; “Zayıf İç Mekan Fotoğrafları” ve ; “Zayıf Dış Mekan Fotoğrafları”. Bu temalar öğrencilerin yaptığı hikayeleştirmeler ile betimsel analizi yapılmıştır. Buna göre aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

**1. "Güçlü İç Mekan Fotoğraflar" Teması**












**1.1. "Güçlü İç Mekan Fotoğrafları" Temasının Ortak Özellikleri ve Sepebleri**

- Yapılan etkinliklerin sergilenmesinin öğrencilere farkındalık yarratığı ve bu etkinliklerin okuldaki diğer öğrencilerin görmesinin güzel olduğu düşünülüyor.
- Okul kütüphanesinin kullanışlı ve güzel olduğu, arkadaşları ile birlikte ve bireysel olarak ödev yapmak ve ders çalışmak için uygun olduğu düşünülüyor.
- Okul duvarlarına yapılan çizimlerin dikkat çekiçi ve farklı olduğu, güzel göründüğü düşünülüyor.
- Okuldaki müzik ve oyun odasının okul içerisindeki en renkli ve keyif veren yer olduğu, burada vakit geçirmenin keyifli olduğu düşünülüyor.

**2. "Güçlü Dış Mekan Fotoğrafları" Teması**









**2. 1. "Güçlü Dış Mekan Fotoğrafları" Ortak Özellikleri ve Sebepleri**

- Doğa ile iç içe olması ve temiz hava alınabilmesi, bankaların ve oturma alanlarının olmasının güzel olduğu düşünülüyor.
- Spor alanının olması öğrenciler için vakit geçirilecek güzel bir yer olduğu düşünülüyor.
- Okul etrafındaki boş arazilerin ağaçlandırılmasının ve çiçeklendirilmesinin güzel olduğu ve doğaya katkıda bulunulduğu düşünülüyor.
- Oturma alanlarına yakın çöp kovalarının çevre temizliği açısından güzel olduğunu düşünülüyor.

**3. "Zayıf İç Mekan Fotoğrafları" Teması**



**3.1. "Zayif İç Mekan Fotoğrafları" Ortak Özellikleri ve Sebepleri**

- Okul tuvaletlerinin temiz olmadığı peçete ve sabunun olmadığı, bazı zamanlar bozuk olduğu ve kullanılmadığı peçete ve sabunun konulamamsının yanlış ve hijyen kurallarına aykırı olduğu, kötü koktuğu düşünülüyor.
- Okul koridorlarında yeterli ışıklandırmanın olmadığı, basık göründüğü düşünülüyor.
- Yemekhanenin temizliğinin güzel olmadığı, hijyene dikkat edilmediği, düzenli olmadığı, bakımlarının yapılmadığı düşünülüyor.

- Mescidin küçük ve temiz olmadığı, içerinin rutubetli olduğu düşünülüyor.
- Okul giriş kapısının küçük ve dar olduğu. Yaz aylarında çok böceklendiği için girerken rahatsız ettiği düşünülüyor.
- Kantinin olmaması, otomatların çoğu zaman bozuk olması, çalışmaması, ayrıca ürün ve atıştımalık olması öğrenciler açısından kötü bir durum olduğu düşünülüyor.

**4. "Zayıf Dış Mekan Fotoğrafları" Teması**



**4.1. "Zayıf Dış Mekan Fotoğrafları" Ortak Özellikleri ve Sebepleri**

- Okul öğrenci girişinin küçük ve dar olduğu büyük olursa daha güzel olucağı düşünülüyor.
- Okulun dış cephelerinin bakıma ihtiyacı olduğu görüntü açısından güzel olmadığı düşünülüyor.
- Okulun özellikle kantin binasının çoğu yerinin kırık ve bakımının acil olduğu öğrenciler açısında tehlike yaratbileceği düşünülüyor.
- Okulda asansör olmasının çok güzel olduğu ama kullanılmadığı için öğrenciler için kötü bir durum olduğu düşünülmektedir.
- Okul bahçesinde boş arazilerin çok taşlı olduğu yürürken rahatsız ettiği düşünülmektedir. Okul bahçesinde bulunan minik havuzun bakımının yapılması, su doldurulmaması ve kirli olmasının çirkin bir görüntü yarattığı düşünülüyor.
- Okul bahçesindeki voleyboll sahasının etrafının kapanmasının daha iyi olucağı, topun dışarı kaçtığında sıkıntı yarattığı düşünülüyor.
- Okul bahçesinde çok fazla fare, köstebek deliği olduğu hem öğrencileri korkuttuğu hemde kötü bir görüntü yarattığı düşünülüyor bunlarla ilgili önlem alınırsa daha iyi olucağı düşünülüyor.

## SONUÇ

Araştırma sonucunda, Keskin Meslek Yüksek Okulu öğrencilerinin kuruma dair algıları ve deneyimleri fotoses yöntemiyle başarılı bir şekilde ortaya konulmuştur. Öğrenciler, okulun güçlü yönleri olarak özellikle sosyal imkanlar, öğretim kalitesi ve öğrenci dostu ortamı öne çıkarmıştır. Zayıf yönler olarak ise fiziksel altyapı eksiklikleri aksaklıklar belirlenmiştir.

Bu bulgular, okul yönetimine kurumun mevcut durumunu değerlendirme ve iyileştirme süreçlerinde önemli bir rehberlik sağlamıştır. Ayrıca, fotoses yönteminin eğitim araştırmalarında etkili bir veri toplama aracı olarak kullanılabileceği bir kez daha kanıtlanmıştır.

Bu araştırma ile yeni araştırmacılara yönelik bazı öneriler aşağıda belirtilmiştir;

- Fotoses yöntemi, benzer eğitim kurumlarında da uygulanarak kurumsal gelişim süreçlerine katkı sağlayabilir.
- Okul yönetimi, öğrencilerin belirlediği zayıf yönlere yönelik iyileştirme planları oluşturmalı ve bu planları öğrencilerle paylaşmalıdır.
- Gelecekte yapılacak araştırmalarda, fotoses yöntemi farklı disiplinlerle birleştirilerek daha kapsamlı sonuçlar elde edilebilir.

## KAYNAKLAR

Akbaş F., İkizler, E. (2010). Fotoğraf Teknik Okumaları, Say Yayınları.

Arat, T. (2020). İletişim aracı olarak fotoğraf, Aksaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi Aksaray İletişim Dergisi, Cilt 2, Sayı 1

Berg, B. L. and Howard L. (2015), Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Çev.: Hasan Aydın, Konya: Eğitim Yayınevi.

Ertan, G. ve Erutku, B. (2004). Fotoğraf Terimleri Sözlüğü, Say Yayınları.

Kafalı, N. (2003). "Bir Görsel İletişim Aracı Olan Fotoğrafta Belirginlik", Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, (8).

Leavy, P. (2009). Method meets art: Arts-based research practice. Guilford Press.

McIntosh P. (2013). Case Studies in Using the Arts in Teaching and Learning in Higher Education, Intellect Press

TDK (2023), Fotoğraf, https://sozluk.gov.tr/

Wang, C. ve Burris, M., A. (1997). Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment, Health Education and Behavior, https://doi.org/10.1177/109019819702400309

# Optik Yanılsama ve Sanat: Çağdaş Seramik Sanatı Üzerinden Bir Değerlendirme

**Elmas Gündoğdu Duman**

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü

**ORCID:** 0009-0009-8440-9324 **E-Posta:** elmas.gundogdu@gmail.com

**Prof. Dr. Safiye Başar**

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü

**ORCID:** 0000-0003-1958-714X **E-Posta:** sbasar@kocaeli.edu.tr

## Özet

Algı ve bilinç üzerine yapılan çalışmalar gerçekle görünen arasındaki ince çizgiyi anlaşılır kılmaya çalışır. Zihnimiz dünyayı anlamlandırırken bazı yanılsamalarla karşılaşır. Bu yanılsamalar fiziksel dünyanın doğrudan görüntüsünden ziyade, bilişsel süreçler ve çevresel uyaranların etkileşimi sonucunda ortaya çıkar. Ayrıca algının sınırlarını ortaya koyarak, gerçeklik algımızın ne kadar sübjektif olduğunu gözler önüne serer.

Sanat tarihi algının sınırlarını zorlayan çok sayıda yanılsama örneği içerir. Rönesans döneminde perspektif tekniklerinin gelişmesiyle, üç boyutlu algının iki boyutlu bir yüzeye yansıtmaya çalışıldığı görülmektedir. Perspektifle başlayan yanılsama, optik yanılsamalara temel oluşturmuştur. Josef Albers 1920'li yıllarda renk kuramları geliştirmiş ve 1965'te New york Modern Sanatlar Müzesi'nde Op Art (optik Sanat) adıyla ilk sergi düzenlenmiştir. Optik sanatçılar, soyut geometrik sanattan, Bauhaus'un araştırma yöntemlerinden, konstrüktivizm' den ve De Stijl yaklaşımından yararlanmışlardır.

Optik sanat yapıtlarında göz görüntüyü kavrar, izleyici yer değiştirdiğinde eser hareketlenir. Aslında gözün algıladığı titreşen bir ritim yoktur. Gözün retina tabakasında bir araya gelerek varlık kazanırlar. Bu yanılsama eser ve izleyici arasındaki etkileşimi artırır.

Bu çalışmada, optik yanılsama olgusunu farklı dönem sanatçılarından yola çıkarak çağdaş seramik sanatı üzerinden bir okuma amaçlanmaktadır. Seramik sanatında optik yanılsamanın ilk örnekleri yunan amforalarında geometrik desenlerle üç boyutlu algının iki boyutlu yüzeyde kendini göstermiştir. Bu çalışmalar, hem geleneksel perspektif kavramlarını hem de modern teknolojik yaklaşımları harmanlayarak yeni formlar ortaya koyar.

Yenilikçi ifadeler yaratan seramik sanatçıları optik yanılsamanın derinlik hissi uyandırma, ışık-gölge oyunlarıyla izleyicinin mekânsal algısını genişletme, uzamsal oyunlarla geometrik ritimler ve kütle- boşluk kavramları üzerinde yoğunlaşırlar.

## Anahtar Kelimeler

Yanılsama, Optik Sanat, Görsel algı , Perspektif

# Optical Illusion and Art: An Evaluation Through Contemporary Ceramic Art

**Elmas Gündoğdu Duman**

Kocaeli University Fine Arts Faculty Ceramics Department

**ORCID:** 0009-0009-8440-9324 **E-Posta:** elmas.gundogdu@gmail.com

**Prof. Dr. Safiye Başar**

Kocaeli University Faculty of Fine Arts Ceramics Department

**ORCID:** 0000-0003-1958-714X **E-Posta:** sbasar@kocaeli.edu.tr

## Abstract

Studies on perception and consciousness attempt to make the fine line between reality and the visible understandable. Our minds encounter some illusions while making sense of the world. These illusions emerge as a result of the interaction of cognitive processes and environmental stimuli rather than the direct image of the physical world. In addition, by revealing the limits of perception, they reveal how subjective our perception of reality is.

Art history contains numerous examples of illusions that push the boundaries of perception. With the development of perspective techniques during the Renaissance, it is seen that three-dimensional perception was attempted to be reflected on a two-dimensional surface. The illusion that began with perspective formed the basis of optical illusions. Josef Albers developed color theories in the 1920s and the first exhibition under the name Op Art (Optical Art) was organized in 1965 at the New York Museum of Modern Art. Optical artists benefited from abstract geometric art, Bauhaus research methods, constructivism and the De Stijl approach.

In optical artworks, the eye grasps the image, and when the viewer changes place, the work moves. In fact, there is no pulsating rhythm that the eye perceives. They come together in the retina of the eye and come into being. This illusion increases the interaction between the work and the viewer.

This study aims to read the phenomenon of optical illusion through contemporary ceramic art, based on artists from different periods. The first examples of optical illusion in ceramic art were seen on Greek amphoras, where geometric patterns on a three-dimensional perception were reflected on a two-dimensional surface. These works blend both traditional perspective concepts and modern technological approaches, creating new forms.

Ceramic artists who create innovative expressions focus on the optical illusion's ability to create a sense of depth, to expand the viewer's spatial perception with light-shadow games, and to use spatial games to create geometric rhythms and mass-void concepts.

## Keywords

Illusion, Optical Art, Visual Perception, Perspective

## GİRİŞ

Optik yanılsama, insan görsel sisteminin fiziksel gerçeklikten sapmalar göstererek çevresel uyaranları farklı algılaması sonucu ortaya çıkan bir olgudur. Bu olgu, uzun yıllar boyunca sadece psikoloji ve görsel algı bilimlerinin araştırma konusu olmuşken; 20. yüzyıldan itibaren sanat dünyasında da kendine geniş bir alan bulmuştur. Görsel sanatlarda optik yanılsamaların kullanımı, özellikle izleyiciyle kurulan ilişkiyi dönüştürmüş; izleyiciyi yalnızca edilgen bir gözlemci konumundan çıkararak, algının bizzat yönlendirildiği ve sorgulandığı bir deneyimin öznesi hâline getirmiştir (Livingstone, 2002; Gregory, 1997).

Optik sanat (Op Art) olarak bilinen bu yaklaşım, en temelde çizgi, renk, kontrast, tekrar ve geometri gibi formel ögeleri kullanarak izleyicinin algısal dengesini bozan ya da sarsan düzenlemelerle çalışır. Bu hareketin öncüsü olarak kabul edilen Victor Vasarely, optik illüzyonları estetik bir amaç doğrultusunda işleyen sanatçılardandır ve 1960'lı yıllarda bu tür illüzyonlara dayalı resim ve yüzey çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Ancak optik sanat yalnızca resimsel bir teknikle sınırlı kalmamış, ilerleyen yıllarda farklı disiplinlerle birleşerek yeni biçimlere bürünmüştür. Bu disiplinlerden biri de seramik sanatı olmuştur.

Çağdaş seramik, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yalnızca zanaatkar bir uğraş ya da işlevsel nesne üretimi olarak değil; plastik sanatların özgür ve kavramsal bir alanı olarak yeniden şekillenmiştir (Cooper, 2000). Seramik sanatçıları, özellikle optik sanatın imkânlarını keşfederek yüzey üzerinde yanılsama, derinlik, hareket ve titreşim gibi görsel etkileri yaratmaya yönelmişlerdir. Bu bağlamda, seramik yalnızca elle biçimlendirilen bir materyal değil; aynı zamanda izleyiciyle optik bir oyun kuran aktif bir yüzeye dönüşmüştür. Siyah-beyaz geometrik desenler, ton geçişleri, çizgisel bozulmalar ve ritmik formlar aracılığıyla, durağan yüzeylerde hareket yanılsaması yaratılmış; böylece sanatçı ile izleyici arasında algısal bir etkileşim kurulmuştur (Levinson, 2005).

Geleneksel form ve tekniklerin ötesine geçerek, optik yanılsamayı merkezine alan çağdaş seramik sanatçıları, izleyicinin yalnızca baktığı değil, aynı zamanda sorguladığı ve deneyimlediği eserler üretmişlerdir. Bu sanatçılar arasında Elizabeth Fritsch, Dorothy Torivio, Beate Andersen, Greg Payce, Bodil Manz, Ogata Kamio, Olivier van Herpt ve Jin Eui Kim gibi isimler öne çıkmaktadır. Söz konusu sanatçılar, seramiğin biçimsel olanaklarını ve yüzey zenginliğini kullanarak hem estetik hem de algısal düzeyde yoğun etkiler üretmişlerdir.

Bu bağlamda, optik yanılsamanın çağdaş seramik sanatı içerisindeki işlevi yalnızca görsel bir estetik üretmekle sınırlı kalmamış, aynı zamanda izleyicinin gerçeklik algısını yeniden kurmaya yönelik eleştirel bir tavır da geliştirmiştir. Sanatçılar, biçim ile boşluk, yüzey ile derinlik, gerçek ile hayal arasında bir gerilim alanı yaratarak, çağdaş sanatın temel meselelerinden biri olan "Gösterilen ile görülen arasındaki fark" ı tartışmaya açmışlardır. Dolayısıyla optik yanılsama, yalnızca bir görsel aldatmaca değil; sanatın kavramsal derinliğini besleyen bir strateji olarak değerlendirilmelidir.

Bu çalışma, optik yanılsama olgusunu çağdaş seramik sanatı bağlamında ele alarak; farklı dönem ve coğrafyalardan sanatçıların eserleri üzerinden algının nasıl yönlendirildiğini, bozulduğunu ya da yeniden inşa edildiğini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Sunumun temelini oluşturan sanatçı ve eser analizleri, optik yanılsamanın çağdaş seramikte nasıl anlam kazandığını ortaya koyarak; seramiğin estetik, algısal ve kavramsal boyutlarına dair kapsamlı bir bakış sunmayı hedeflemektedir.

## 1. Optik Sanat Akımı (OP ART)

Optik sanat akımı (Op Art), 20. yüzyılın ortalarında gelişen ve izleyicinin görsel algısını bilinçli olarak yönlendirmeyi hedefleyen bir sanat hareketi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu akımda sanatçılar, çizgi, kontrast, renk geçişleri ve geometrik tekrarlar gibi ögeleri kullanarak optik yanılsamalar yaratmakta ve izleyicinin görsel algısını dinamik bir sürece dönüştürmektedir (Kedik, 1999).

Op Art'ın öncülerinden Victor Vasarely, sanatın yalnızca temsil edici değil, algıyı doğrudan etkileyen bir deneyim olması gerektiğini savunmaktadır. Vasarely'nin eserlerinde yüzeyde oluşan titreşim etkileri, izleyicinin sabit bir düzleme baktığı hâlde hareket algılamasına yol açmaktadır. Bu illüzyonlar, göz retinasında oluşan sinyallerin beyin tarafından yorumlanması sürecindeki sapmaları ortaya koymaktadır (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 1993).

1965 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen "The Responsive Eye" sergisi, Op Art akımının uluslararası düzeyde tanınmasını sağlamaktadır. Sergide yer alan çalışmalar, optik efektlerin yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda bilimsel ve psikolojik bir zemin üzerine inşa edildiğini göstermektedir. Bu noktada Op Art, Bauhaus'un deneysel yaklaşımlarından, De Stijl'in geometrik sadeliğinden ve Konstrüktivizm'in sistematik formlarından beslenmektedir (Sarnıç, 2011).

Op Art'ın en belirgin özelliği, izleyicinin esere tepki veren bir özne olarak konumlandırılmasıdır. Bu akımda sanat eseri, izleyici ile etkileşim kuran bir yüzey değil; algının doğrudan müdahale edildiği bir platform olarak işlev görmektedir. İzleyicinin konumu, hareketi ve bakış açısı eserin algılanışını değiştirmekte; böylece sanat eseri durağanlıktan uzak, sürekli yeniden inşa edilen bir deneyim sunmaktadır. Bu bağlamda Op Art, çağdaş seramik sanatında kullanılan optik illüzyonların temel kavramsal zeminini oluşturmaktadır. Seramik yüzeyde uygulanan ritmik desenler, çizgisel bozulmalar ve ton geçişleri, Op Art'ın görsel stratejilerini seramiğin maddesel dokusuyla birleştirerek yeni anlatım olanakları yaratmaktadır. Bu bağ kurulmadan, seramikteki optik yanılsamaların tarihsel ve kavramsal temeli eksik kalmaktadır (Uğur, 2019).

## 2. Optik Sanat Akımının Seramik İçinde Kavramsal Derinliği

Optik sanatın seramik yüzeyle buluşması, ilk etapta geleneksel motif anlayışının ötesine geçerek, desenin yalnızca süsleme değil, algı yönlendirme aracı olarak kullanılmasını beraberinde getirmektedir. Bu süreçte

geometrik formlar, kontrast ilişkileri ve ritmik tekrarlar, seramik sanatçıları tarafından yalnızca estetik amaçlarla değil; aynı zamanda optik bir etki yaratmak amacıyla tercih edilmektedir (Sarnıç, 2011).

Antik dönem Yunan seramiğinde görülen amforalar, geometrik düzenin ve optik etkinin ilk örneklerini barındırmaktadır. Dairesel ve spiralin tekrarına dayalı desenler, dönemin teknolojik imkânlarına rağmen izleyicinin gözünde hareket ve hacim hissi oluşturmaktadır. Bu uygulamalar, iki boyutlu yüzeyin üç boyutlu algılanmasını sağlamaktadır (Baklan Önal, 2018).

Modern dönemde ise bu yönelim daha sistematik ve deneysel bir nitelik kazanmaktadır. Özellikle Bauhaus okulunun form-işlev ilişkisini yeniden yorumladığı seramik tasarımlar, optik etkinin yüzeyde nasıl kontrol edilebileceğine dair ilk çağdaş örnekleri sunmaktadır. Yüzeyle hacim, çizgiyle boşluk arasındaki ilişki, bu dönemle birlikte bilinçli bir optik yapı olarak değerlendirilmektedir (Sarnıç, 2011).

Optik sanatın seramiğe entegre edilmesi, 20. yüzyılın ortalarından itibaren hız kazanmakta ve yüzey tasarımının ötesinde, formun da algısal manipülasyona dahil edildiği yapılar ortaya çıkmaktadır. Desenlerin form ile uyumlu olarak uygulanması, seramiği yalnızca dekoratif bir nesne olmaktan çıkararak, izleyiciyle etkileşime giren bir sanat nesnesi hâline getirmektedir.

Bu dönemde seramik, malzeme olarak sadece fiziksel değil, algısal bir alan olarak da yeniden tanımlanmaktadır. Çizgi, desen, gölge ve renk gibi görsel bileşenler, seramiğin statik doğasını kırmakta ve izleyicinin bakışına göre değişkenlik gösteren yüzeyler oluşturmaktadır. Bu yapılar, seramiğin çağdaş sanat içerisinde kavramsal bir konum kazanmasına olanak tanımaktadır.

## 3. Çağdaş Seramikte Optik Yanılsamanın Uygulama Biçimleri

Çağdaş seramik sanatında optik yanılsamanın uygulanışı, yalnızca yüzey süslemesi ile sınırlı kalmamakta; biçim, boşluk, ışık ve hatta izleyici hareketiyle doğrudan ilişkilendirilen çok katmanlı bir deneyim alanı oluşturmaktadır. Sanatçılar, desen, ton geçişi, geometrik yoğunluk, ritmik tekrar ve çizgisel deformasyon gibi teknikleri kullanarak seramik nesne üzerinde görsel gerilim yaratmaktadır. Bu gerilim, izleyicinin sabit bir nesneye bakmasına rağmen hareket algılamasına yol açmakta, optik etki ile fiziksel gerçeklik arasında bir belirsizlik yaratmaktadır. Özellikle ton geçişli bantlar, eş merkezli halkalar ve zikzak desenler, düz bir yüzeyde derinlik ve titreşim yanılsaması oluşturmaktadır. Bu yöntem hem desenin yönü hem de izleyicinin bakış açısıyla değişkenlik göstermektedir (Sarnıç, 2011).

Seramik formun üç boyutlu doğası, bu yanılsamaları daha güçlü hâle getirmektedir. Biçimin kıvrımları, üzerindeki desenlerin yönünü ve etkisini değiştirmekte; böylece desen-form ilişkisi izleyicinin algısını doğrudan yönlendirmektedir. Bu birliktelik, özellikle hareket hissi yaratan yüzeylerde seramiğin geleneksel sabitliğini kırmaktadır. Ayrıca seramikte kullanılan sır, matlık-parlaklık dengesi ve yüzey dokusu gibi fiziksel unsurlar da optik etkinin bir parçası hâline gelmektedir. Örneğin, mat bir yüzeyde desen daha durağan

algılanırken, parlak sır kullanılan bir yüzeyde ışığın yansıması optik illüzyonu kuvvetlendirmektedir. Böylece teknik detaylar, optik sanatın görsel stratejilerini desteklemektedir (Tok, 2024).

Çağdaş uygulamalarda izleyicinin konumu, hareketi ve bakış yönü de seramik nesnenin algılanışını doğrudan etkilemektedir. Bu da seramik nesnenin anlamını sabitleyen değil, sürekli yeniden kuran bir düzlemde var olmasına neden olmaktadır. Böylelikle çağdaş seramik, yalnızca nesne üretimi değil; algı, bilinç ve mekân deneyimiyle birleşen çok katmanlı bir ifade aracı olarak şekillenmektedir (Sarnıç, 2011).

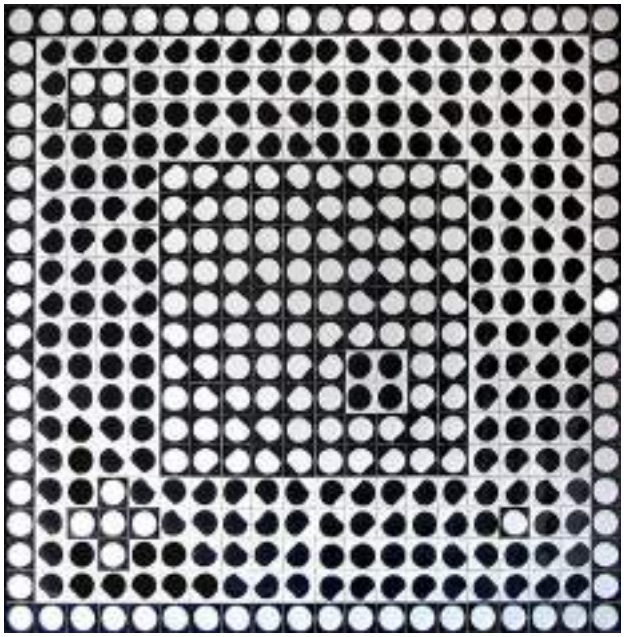
## 4. Algıların Sınırında Sanat

Sanat tarihinde, algının sınırlarını zorlamak sanatçıların sıklıkla başvurduğu estetik bir strateji olmuştur (Popper, 1975). Özellikle 20. yüzyıl ortalarından itibaren gelişen modernist ve avangard yaklaşımlar, sanatın temsil işlevinden uzaklaşıp izleyicinin algı düzeyine doğrudan müdahale eden formlar geliştirmesine zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda ortaya çıkan optik sanat (Op Art) akımı, yalnızca estetik kaygılardan değil, aynı zamanda algı biliminin sunduğu olanaklardan beslenen deneysel bir sanatsal ifade biçimi olarak değerlendirilmelidir (Shiffman, 2017).

Op Art sanatçıları, çizgi, renk, kontrast ve geometrik tekrarlar aracılığıyla izleyicinin görsel algısında titreşim, hareket ya da derinlik illüzyonu yaratmayı hedeflemektedir. Bu biçimsel öğeler, özellikle sabit yüzeylerde dahi algılanan dinamik etkiler üreterek, sanat ile bilim arasındaki etkileşimi görünür kılmaktadır (Martinez-Conde & Macknik, 2010). İzleyici, bu eserler karşısında sadece gözlemleyen değil, aynı zamanda göz aldanması üzerinden eserin bir parçası hâline gelen aktif bir özneye dönüşür. Dolayısıyla bu tür sanatta izleme deneyimi, estetikten çok daha fazlasıdır; algı süreçlerinin bilinçli bir sorgulamasıdır.

Optik illüzyonun seramik sanatıyla birleşmesi ise bu etkileşimi üç boyutlu bir düzleme taşır. Seramik gibi maddi yoğunluğu olan bir yüzeyde, optik yanılsama teknikleri kullanılarak yalnızca form değil, aynı zamanda algısal derinlik ve hareket hissi yaratılabilir. Bu geçiş, seramik sanatının geleneksel işlevselliğinden çıkarak, kavramsal ve deneysel bir sanat pratiğine dönüşmesinin de bir göstergesidir (Gombrich, 2002).

Op Art'ın kurucusu olarak kabul edilen Victor Vasarely, 1964 tarihli *Caopeo* adlı yapıtında, siyah-beyaz kontrastlar ve geometrik tekrarlar yoluyla düz yüzey üzerinde titreşim etkisi yaratır. Eser, bakış açısına göre değişen dairesel hareket izlenimi ile optik ritim duygusu oluşturur. Bu çalışma doğrudan seramik malzeme kullanmasa da, yüzey organizasyonu ve desenin algısal etkisi, çağdaş seramik sanatçıları için ilham kaynağı olmuştur.



Görsel 1 Victor Vasarely, “Caopeo”, (1964)

İngiliz seramik sanatçısı Elizabeth Fritsch, seramik yüzeyde optik yanılsamayı kullanan öncü isimlerdendir. 1980 tarihli “Optical Pot adlı” eserinde, yüzeyde sarmal biçimde kıvrılan çizgiler aracılığıyla derinlik ve hareket hissi yaratır. Bu hareket izlenimi, izleyicinin konumuna göre değişen bir perspektif oluşturur. 1990 tarihli “A Tall Vase with Blown Away Design” ise daha dikey bir formda, taş seramik üzerinde uygulanan geometrik düzenlemelerle biçimsel illüzyon yaratır. Fritsch’in eserlerinde form ile desen uyumu, seramiği yalnızca maddi bir yüzey değil, görsel bir deneyim alanına dönüştürmektedir.



Görsel 2 Elizabeth Fritsch, “Optical Pot”, (1980)



Görsel 3 Elizabeth Fritsch, "A Tall Vase with Blown Away Design",(1990)

Acoma Pueblo geleneğinden gelen Dorothy Torivio, 1990 tarihli "Flattened Seed Pot" adlı eserinde, tekrarlı siyah-beyaz motiflerle spiral benzeri bir hareket yanılsaması üretir. Geleneksel desenlerin çağdaş optik etkiye dönüşmesi, bu eserde kültürel belleğin optik sanata entegre edildiği bir örnek sunar. Simetrik düzenin içinde saklı asimetrik titreşim, izleyicinin görsel dengesini bozar ve seramik yüzeyde dinamik bir derinlik algısı yaratmıştır.



Görsel 4 Dorothy Torivio, "Flattened Seed Pot", (1990)

Danimarkalı sanatçı Beate Andersen'in seramikleri, düz yüzey üzerinde hareket illüzyonu yaratma konusunda güçlü örneklerdir. "Violin Case" (1997), geleneksel keman kutusu formunun seramikte yorumlanmasıdır. Paralel çizgiler ve zikzak motiflerin yüzeydeki dağılımı, derinlik ve yön duygusu oluşturmuştur. "Large Open

Bowl" (1994) ise taş seramik üzerine uygulanan zikzak desenlerin optik titreşim üretmesi bakımından dikkat çekmektedir. Her iki eserde de izleyici, biçim kadar desenin yönlendirdiği bir algı düzenine çekilmektedir.



Görsel 5 Beate Andersen, "Volin Case", (1997)



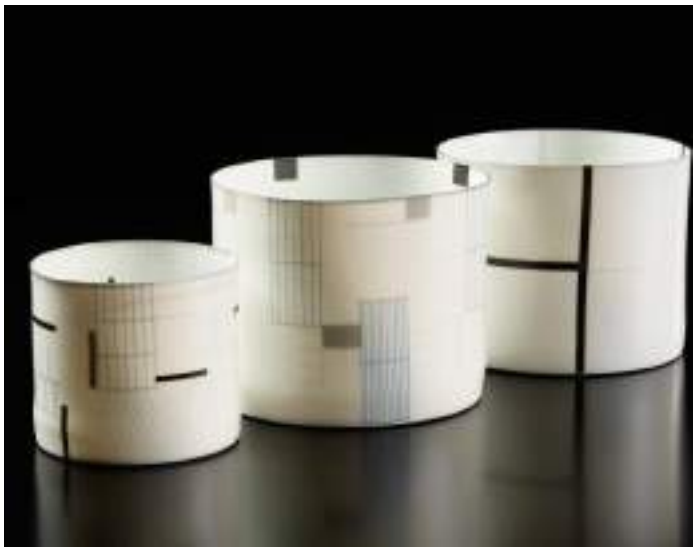
Görsel 6 Beate Andersen, "Large Open Bowl", (1994)

Greg Payce'in "Man Silhouette Vases" (2008) serisi, optik yanılsamayı nesneler arası boşlukta üreten nadir örneklerdendir. Yan yana dizilen vazo biçimlerinin arasındaki negatif alanda beliren insan silüetleri, ancak belirli bir perspektiften bakıldığında görünür hâle gelmiştir. Bu yapı, izleyicinin konumuna göre var olan ya da kaybolan görüntüler yaratmıştır. Kütle ve boşluk arasındaki ilişki, optik sanatın "Görünmeyeni görünür kılma" stratejisini üç boyutlu forma taşımaktadır.



Görsel 7 Greg Payce, “Man Silhouette Vases”, (2008)

Danimarkalı sanatçı Bodil Manz, ultra ince porselen kullanımıyla tanınmaktadır. “Repeated Forms: Three Cylinders” (2018) adlı eserinde, yarı saydam silindir biçimlerini iç ve dış yüzeylerde yer alan çizgilerle bütünleştirmektedir. Bu desenler, ışıkla etkileşime girerek hem hacmi hem de iç mekânı optik bir illüzyona dönüştürmektedir. Manz’ın bu yapıtı, ışık-gölge oyunlarının ve tekrarın optik algı yaratmadaki gücünü ortaya koymaktadır.



Görsel 8 Bodil Manz, “Repeated Forms: Three Cylinders”, (2018)

Japon sanatçı Ogata Kamio’nun “Waves” (2019) adlı yapıtı, neriage tekniğiyle oluşturulan renkli kil katmanlarının dalga benzeri yüzey formasyonlarına dönüştürülmesidir. Yüzeydeki organik kıvrımlar, renk geçişleriyle birlikte izleyicide sanki hareket ediyormuş gibi bir algı yaratır. Kamio’nun çalışması, seramiğin

doğasında bulunan plastisitenin, görsel yanılsama aracılığıyla duyusal bir deneyime dönüştürülmesinin örneğidir.



Görsel 9 Ogata Kamio, "Waves", (2019)

Güney Koreli Jin Eui Kim, seramik yüzeye uyguladığı ton geçişli bantlarla hacim algısını bozan yapıtlar üretmektedir. "OPject – Spherical Form" (2022) adlı eserinde, yüzeye eş merkezli olarak yerleştirilmiş gri-siyah tonlardaki şeritler, izleyicinin bakış açısına göre farklı derinlik ve hareket algıları yaratır. Bu yapı hem ışığın yüzeyle etkileşimine hem de gözün kontrasta verdiği tepkilere dayalı bir optik oyun üretmektedir.



Görsel-10 Jin Eui Kim, "OPject-Spherical Form", (2022)

### 5. Algıların Sınırında Sanata Dair Yorum

Optik yanılsama olgusunu temel alan çağdaş seramik eserleri, yalnızca gözle görülen biçimlerin üretimiyle sınırlı kalmamakta; algının, deneyimin ve bilincin sanatsal temsiline dönüşmektedir. Bu noktada sanatçı ile izleyici arasındaki ilişki tek yönlü bir aktarım değil, karşılıklı etkileşime dayanan çok katmanlı bir yapı hâline gelmektedir. Sanatçı, optik yanılsamayı yalnızca görsel bir teknik olarak değil, aynı zamanda gerçekliğin nasıl algılandığını sorgulayan bir düşünce biçimi olarak ele almaktadır.

Seramik hem yüzeysel hem de hacimsel bir sanat alanı olduğu için, optik sanatın illüzyon üretme kapasitesini derinleştirmektedir. Desen ile formun bütünleştiği yüzeylerde, çizgilerin hareket ettiği, boşluğun şekle dönüştüğü ve bakış açısının algıyı yeniden kurguladığı dinamik yapılar oluşmaktadır. Bu bağlamda sanat eseri, yalnızca estetik bir nesne değil; aynı zamanda algının sınırlarını test eden, görme biçimini dönüştüren bir araç olarak değerlendirilmektedir.

Sanatçının niyeti ile izleyicinin deneyimi arasında oluşan mesafe, optik yanılsamanın doğası gereği çoğu zaman bilinçli olarak korunmaktadır. Çünkü bu mesafe, eserin yalnızca görsel olarak değil, düşünsel düzlemde de yeniden okunmasını sağlamaktadır. Algıdaki sapma ya da belirsizlik, bir eksiklik değil; eserin anlam üretme sürecinin bir parçası olarak yapılandırılmaktadır. Bu nedenle, “Algının sınırında sanat” yaklaşımı, günümüz sanatında hem biçimsel yeniliklere hem de felsefi açılımlara olanak tanımaktadır. Bu yorum, optik seramik eserlerinin yalnızca teknik başarılarıyla değil; sundukları kavramsal içerik, izleyiciyle kurdukları ilişki ve gerçeklik algısını yeniden yapılandırma becerileriyle değerlendirilmeleri gerektiğini ortaya koymaktadır.

## SONUÇ

Optik yanılsama, çağdaş sanatın yalnızca görsel estetik değil, aynı zamanda algısal farkındalık ve bilinçli deneyim üretme hedefiyle şekillenen önemli bir kavramsal alanını oluşturmaktadır. Bu çalışmada, optik sanatın tarihsel gelişimi ile birlikte seramik yüzeyde nasıl yeniden biçimlendirildiği incelenmiştir. Seramik, optik sanatın görsel stratejilerini üç boyutlu forma taşıyarak yalnızca estetik bir yüzey değil, algının yeniden kurulduğu bir zemin sunmaktadır.

Çağdaş seramik sanatçıları, çizgi, ritim, ton geçişleri, derinlik yanılsamaları ve negatif alan gibi unsurları kullanarak izleyicinin görsel deneyimini dönüştürmektedir. Özellikle Victor Vasarely’den esinlenen biçimsel kurgu, Elizabeth Fritsch, Dorothy Torivio, Beate Andersen, Greg Payce, Bodil Manz, Ogata Kamio, Olivier van Herpt ve Jin Eui Kim gibi sanatçılar tarafından seramik malzeme üzerinde optik etkiler yaratmak amacıyla yeniden yorumlanmaktadır. Bu sanatçılar, seramik yüzeyin ötesine geçerek, hacim ile boşluk, ışık ile form ve görsellik ile kavramsallık arasında çok katmanlı bir ilişki kurmaktadır.

Çalışmada değerlendirilen sanat eserleri, seramiğin yalnızca geleneksel zanaatkârlığın bir parçası olmadığını; aynı zamanda görsel sistem, algı teorisi ve teknolojik üretim süreçleriyle etkileşim kuran çağdaş bir ifade aracı hâline geldiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda optik seramik, yalnızca nesne üretmeye değil; izleyicinin algı sınırlarını zorlamaya, mekânla kurduğu ilişkiyi dönüştürmeye ve bilinçli bir görsel deneyim yaratmaya hizmet etmektedir.

Sonuç olarak, optik seramik çalışmaları görme biçimlerini sorgulamakta; gerçeklik ile algı arasındaki sınırların ne kadar geçirgen olduğunu izleyiciye hatırlatmaktadır. Bu eserler, seramiği yalnızca gözle değil, zihinle de deneyimlenen bir sanat formu hâline getirmektedir.

## KAYNAKÇA

Baklan Önal, P. (2018). SANATTA MALZEMENİN YARATIM SÜRECİNDEKİ ROLÜ VE SERAMİK SANATINDA ESERE ÖZEL BÜNYE KULLANIMI . *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu* .

Cooper, E. (2000). Ten Thousand Years of Pottery. *University of Pennsylvania Press*.

Gombrich, E. H. (2002). *Sanatın Öyküsü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gregory, R. L. (1997). Eye and Brain: The Psychology of Seeing. *Oxford University Press*.

İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (1993). *Sanatta Devrim.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kedik, A. (1999). Modernleşme Süreci ve XX. Yy. Sanatı. *Anadolu Sanat Dergisi*, info:eu-repo/semantics/openAccess.

Levinson, P. (2005). Realspace: The Fate of Physical Presence in the Digital Age. *Rautledge*.

Livingstone, M. (2002). Vision and Art: The Biology of Seeing. *Harry N. Abrams*.

Martinez-Conde, S., & Macknik, S. L. (2010). *Sleights of Mind: What the Neuroscience of Magic Reveals about Our Everyday Deceptions.* Henry Holt.

Popper, F. (1975). Art of the Electronic Age. *Thames & Hudson*.

Sarnıç, K. Ö. (2011). OPTİK YANILSAMA ve SERAMİK SANATINDA KULLANIMI-UYGULAMALARI. *Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi*.

Shiffman, H. R. (2017). *Sensory Processes.* Wiley.

Tok, S. (2024). Kinetik Sanatın Çağdaş Seramik Sanatına Yansıması ve Kişisel Deneyim. *Journal of Art and Design Research, 5*(8).

Uğur, E. (2019). Op-Art (Optik Sanat) Akımının Görsel Algı ve Grafik Tasarım Kavramları Açısından Tanımlanması. *Iğd Üniv Sos Bil Der / Igd Univ Jour Soc Sci.*, 231-258.

## GÖRSEL KAYNAKÇASI

**GÖRSEL-1:** Victor Vasarely, *Caopeo* (1964).

Erişim: https://christo.fils-fine-arts.de/en/projects/wrapped-coast

**GÖRSEL-2:** Elizabeth Fritsch, *Optical Pot* (1980).

Erişim: https://www.art-almanac.com.au/living-archives-kaldor-public-art-projects

**GÖRSEL-3:** Elizabeth Fritsch, *A Tall Vase with Blown Away Design* (1990).

Erişim: https://www.galeriajoanprats.com/tag/wrapped-pont-neuf/

**GÖRSEL-4:** Dorothy Torivio, *Flattened Seed Pot* (1990).

Erişim: https://at.pinterest.com/pin/510103095265021931/

**GÖRSEL-5:** Beate Andersen, *Violin Case* (1997).

Erişim: https://americanart.si.edu/blog/eye-level/2010/01/936/christo-and-jeanne-claude-making-running-fence

**GÖRSEL-6:** Beate Andersen, *Large Open Bowl* (1994).

Erişim: https://postermuseum.com/products/running-fences-california

**GÖRSEL-7:** Greg Payce, *Man Silhouette Vases* (2008).

Erişim: https://www.ignant.com/2016/05/30/the-surrounded-islands-christo-jeanne-claud

**GÖRSEL-8:** Bodil Manz, *Repeated Forms: Three Cylinders* (2018).

Erişim: https://www.japantimes.co.jp/culture/2016/09/20/arts/opening-tokyo-christo-jeanne-claude-umbrellas-japan-usa-1984-91-documentation-exhibition/

**GÖRSEL-9:** Ogata Kamio, *Waves* (2019).

Erişim: https://artpictures.club/autumn-2023.html

**GÖRSEL-10:** Jin Eui Kim, *OPject – Spherical Form* (2022).

Erişim: https://daydreamtourist.com/2013/01/17/the-gates-in-central-park-2005

## İNTERNET KAYNAKÇASI


- Tate Modern. (t.y.). *Optical Art*.
  Erişim: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/o/optical-art
- Museum of Modern Art (MoMA). (t.y.). *Op Art*.
  Erişim: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/op-art/
- The Art Story Foundation. (t.y.). *Op Art Movement*.
  Erişim: https://www.theartstory.org/movement/op-art/
- Khan Academy. (t.y.). *Op Art and Optical Illusions*.
  Erişim: https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/op-art
- Science Museum. (t.y.). *Art and Optical Illusions*.
  Erişim: https://www.sciencemuseum.org.uk/

# İnsansonrası Ontolojiler: Okoyomon'un Distopik Ekosistemi

**Ecem Yerman**

Bağımsız Araştırmacı

**ORCID:** 0009-0007-4630-2820 **E-Posta:** ecemyerman@gmail.com

## Özet

Bu çalışma, Precious Okoyomon'un 59. Venedik Bienali'nde sergilenen Dünyanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek (2022) adlı enstalasyonunu ekofeminist ve postkolonyal teoriler çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Okoyomon'un sanat pratiği üzerinden, "istilacı tür" kavramı ile doğa, öteki ve şiddet arasındaki ilişkiler tartışmaya açılmaktadır. Bu çözümleme, disiplinlerarası bir okuma yöntemiyle; queer kuram, ekofeminizm ve postkolonyal perspektiflerden yararlanılarak yapılmaktadır.

Sanatçının bu enstalasyonunda, erkek-insan'ın kendi hırsları ve arzuları neticesinde uyguladığı şiddetle sömürgeleştirdiği, yersizyurtsuzlaştırdığı, talan ettiği, mülksüzleştirdiği, tahakküm altında tuttuğu ve hatta yok etmek istediği oluş biçimleri bedenleşerek kendi habitatını oluşturur.

Farklı ontolojilerin bir araya gelerek alternatif bir ekosistem kurduğu bu yapıt, minör ve majör varoluş biçimlerinin iç içe geçtiği bir diyalog ortamı sunar. Kir, kan, toprak, solucanlar, kelebekler, su, şeker kamışı, fermente maddelerle etkileşim halindeki mikroorganizmalar ve kudzu gibi istilacı türlerin kullanımıyla enstalasyon; tıpkı kimliklerimiz gibi sürekli dönüşen, değişen ve sabitlenemeyen süreçlerden geçer.

Kadın-oluş, siyah-oluş, canavar-oluş, bitki-oluş ve hayvan-oluş gibi "öteki"likler üzerinden kolonyalist ve erkek egemen sistemin hiyerarşik yapısı parçalanır. Hem politik hem de poetik bir dünya tahayyülüyle karşı karşıya kalırız. Beyaz-Batılı bakış açısının şekillendirdiği, anlamlandırdığı kavramların değişken yapısını ortaya koyarken, tarihi "öteki"lerin gözünden yeniden biçimlendirir.

Şiir, mitoloji ve distopik romanlardan etkilenerek oluşturduğu alternatif evrende "istilacı tür"ün ve "tehlikeli" olanın kim olduğunu sorgulatır. Bununla beraber sömürgeci anlayışın ıslah etmek istediği ve hem sömürge hem de kadın bedeni ile ilişkilendirdiği doğa Okoyomon'un evreninde geleceği doğuran aktif ver üretken bir roldedir. Şiir, performans ve heykelin birlikte var olduğu bu enstalasyon, canlı ve cansız varlıkların temsiliyetini maddesel bir düzlemde yeniden kurarak, sınırları aşan ontolojik ve duyusal söylem-direniş alanı açar.

## Anahtar Kelimeler

Kudzu, Canavar, Öteki, İstilacı, Ekosistem, Sömürgecilik

# Posthuman Ontologies: The Dystopian Ecosystem of Okoyomon

**Ecem Yerman**

Independent Researcher

**ORCID:** 0009-0007-4630-2820 **E-Posta:** ecemyerman@gmail.com

## Abstract

This study aims to analyze Precious Okoyomon's installation To See the Earth Before the End of the World (2022), exhibited at the 59th Venice Biennale, through the lenses of ecofeminist and postcolonial theories. Through Okoyomon's artistic practice, the work opens a discussion on the relationship between nature, alterity, and violence within the framework of the notion of "invasive species." This analysis adopts an interdisciplinary approach, drawing from queer theory, ecofeminism, and postcolonial perspectives.

In this installation, the forms of becoming that have been colonized, displaced, plundered, dispossessed, dominated, and even targeted for eradication by man through his desires and ambitions, are embodied and establish their own habitat.

By bringing together different ontologies, the work constructs an alternative ecosystem, creating a space for dialogue where minor and major modes of existence intersect. Using elements such as dirt, blood, soil, worms, butterflies, water, sugarcane, microorganisms interacting with fermented substances, and invasive species like kudzu, the installation undergoes continuous transformation—much like our identities—resisting fixity and stability.
Through forms of becoming such as becoming-woman-, becoming-monster, becoming-plant and becoming- animal, the hierarchical structure of colonial and patriarchal systems is dismantled. The viewer is confronted with both a political and poetic vision of the world. While revealing the unstable structure of concepts shaped and defined by the white Western gaze, the work reimagines history from the perspective of the "other."

Drawing on poetry, mythology, and dystopian literature, Okoyomon constructs an alternative universe that questions who or what is deemed an "invasive" or "dangerous" entity. Furthermore, the nature that colonial thinking sought to domesticate—and which has historically been linked to both the colonized and the female body—assumes an active and generative role in Okoyomon's cosmology. Blending poetry, performance, and sculpture, the installation reconfigures the representation of animate and inanimate beings on a material level, opening an ontological and sensorial space of resistance that transcends boundaries.

## Keywords

Kudzu, Monster, Other, Invasive, Ecosystem, Colonialism

## GİRİŞ

1993 doğumlu sanatçı ve şair Precious Okoyomon, ilk olarak 2020'de Museum Für Moderne Kunst Frankfurt'da daha sonra da 2022 Venedik Bienali kapsamındaki *Rüyaların Sütü* (*The Milk of Dreams)* sergisi için ürettiği *Dünyanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek* (*To See the Earth before the End of the World*) enstalasyonu ile tarihötesi (*transhistorical*) bir alan yaratarak, bu alanı müze mekânına taşır. Sergi alanı, sürekli dönüşüm geçiren ve "benzer-varlık"lar (being-like subjects) halinde yeniden biçim kazanan bir habitat haline gelir. Yapıtın başlığı, Octavia E. Butler'ın *Parable of the Sower* ve *Parable of the Talents* adlı romanlarında yer alan kurgusal bir dinden alınmıştır. Serginin temel önermesi, dünyanın tohumunun her yere taşınabileceği ve uyum yoluyla varlığını sürdürebileceği fikridir. Bu yaklaşım, bizleri mutasyon, değişim ve hareket üzerine bir teoloji düşünmeye davet eder. (Museum für Moderne Kunst, 2020) Bununla birlikte Édouard Glissant'ın yazdığı *Monsieur Toussaint* adlı oyundan da ilham alan Okoyomon, bu yerleştirmeyle ekolojik isyan ve devrim politikasını çağırmayı amaçlar. (La Biennale di Venezia, 2022)

Bu bildiri Okoyomon'un *Dünyanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek* adlı yerleştirmesini posthümanist, ekofeminst ve postkolonyal kurumlar çerçevesinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Deleuze ve Guattari'nin 'oluş' kavramı ile Braidotti'nin 'insan-sonrası özne' tanımı, yapıtın ontolojik inşasını çözümlemede kuramsal temel olarak kullanılmaktadır.

Bu doğrultuda *Dünyanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek*,(görsel 1-2-3-4) yalnızca bir sanat nesnesi değildir. Aynı zamanda bizlere başka türden düşünme, hissetme ve var olma biçimlerinin olanaklılığını ortaya koyan ontolojik bir teklif, bir poetik-politik direniş sahasıdır. Enstalasyon erkek-insanın kendisinin dışında kalan oluş biçimlerine uyguladığı tahakkümcü politikalara ve şiddete bedenselleşerek karşı koyarak kendi alternatif anlatısını kurar. Bu anlatı yalnızca içerikle değil, madde ve biçim aracılığıyla da inşa edilir. Erkek-insanın şiddetinin mağduru olan varoluş biçimleri; bitkiler, mikroorganizmalar, toprak, kudzu, kan, kir, su, kelebekler ve mitolojik figürler bu alanda bir araya gelir ve alternatif bir habitat oluşturur. Bu habitat, Braidotti'nin tanımladığı "insan sonrası özne"nin sahnesidir: ilişkisel, farklılaşan, gömülü ve bedenli bir varoluşun inşasıdır. (Braidotti,2021) Tüm bu varoluş biçimleri hiyerarşileri yıkarak birlikte hareket eder ve alternatif bir söylem üretir. Canlı-cansız, insan-insan olmayan ayrımını bulanıklaştırır. Okoyomon, yapıtında farklılıkları ayrıştırıcı dilden sıyırarak, yeni varoluş biçimlerini olumlayan şiirsel bir dil meydana getirir.

Bu bağlamda Okoyomon'un işi, özneyi soyut bir evrenselcilikten çıkararak "biz"in sabit, yekpare bir özne olmadığını gösterir. "Biz" artık yalnızca insanlar değiliz; biz, suyla, mikroorganizmayla, kudzuyla, kelebekle iç içe geçmiş bir öznelliğin, ekosistemin parçası konuma geliriz. Braidotti bunu zoe/jeo/tekno dolayımlı maddi ilişkilerin içkinliğinde tanımlar. İnsan sonrası özne artık yalnızca antropolojik değil; toprağa, teknolojiye ve ötekilere açılmış bir "dünya-oluş"tur. (Braidotti, 2021)

Braidotti'nin kavramsallaştırdığı "oluş" biçimlerinin Okoyomon'un yapıtında bedenleşerek form kazanır. Kadın-oluş, siyah-oluş, bitki-oluş, canavar-oluş, hayvan-oluş ve yabani-oluş gibi kavramlar, Okoyomon'un işinde yalnızca teorik düzeyde kalmaz, aynı zamanda maddesel karşılıklar da bulur. Her biri, ataerkil ve sömürgeci sistemin sabitleyici, kısıtlayıcı, sınırlayıcı ve durağan kimlik tanımlarına karşı, geçirgen, melez, değişken ve akışkan kimlikler önerir.

Oluş kavramının kurucu gücü Deleuze ve Guattari'den gelir. Onların kavramsallaştırdığı minör oluşlar -kadın-oluş, canavar-oluş, hayvan-oluş, bitki-oluş- sabit kimliklerin ve normatif kategorilerin altını oyar. Hannah Stark'ın belirttiği gibi, bu oluş biçimleri feminist teori açısından yalnızca eleştirel değil, aynı zamanda yaratıcı kavramsal üretimin de önünü açar (Stark, 2019). Okoyomon'un figürleri, tam da bu minör oluşların somutlaştığı hâllerdir. Ne tam anlamıyla insan, ne hayvan, ne tanrı, ne de bitkidir… Her biri moleküler, akışkan ve geçirgendir.

Molar beden; tanıdık, sabit ve normatif kimliklerle tanımlanırken, moleküler olan hareketlidir, dönüşür, kaçış çizgileri üretir. Okoyomon'un enstalasyonundaki tüm varlıklar—solucanlar, kudzular, kelebekler ve figüratif bedenler—moleküler bir yapıya sahiptir. Tanımlanamazlıkları ise onları hem bir tehdit hem de bir potansiyel olarak okunabilir kılar. Değişim ve dönüşüm halinde olan kimlik halleri önerir. Dünyaya, oluş biçimlerine bakış açımızı sorgulatır. (Stark, 2019)

Kudzu, kelebekler, şeker kamışı ve topraktan yapılmış mitolojik figürler, bienalin başlangıcından bitişine kadar kontrol dışı bir şekilde değişim ve dönüşüm süreçlerinden geçer. Bu unsurlar zamanla alana yayılır ya da kaybolurlar. Ne hâle gelecekleri, nasıl şekillenecekleri önceden belirlenmemiştir; tamamen doğal akışlarına bırakılmışlardır. Sanatçının sürece dışsal müdahaleyi reddeden bu yaklaşımı, doğayla kurulan ilişkide tahakkümsüzlüğü ve karşılıklı etkileşimi öne çıkararak, ekofeminist bir perspektifi yansıtır. Bununla birlikte mitolojik figürlerin hem maddesel bileşenleri (toprak, kir, ham yün, kudzu) hem de zamanla dönüşen, sarmaşıklarla çevrilen formları, yapıtın beden, kimlik ve aidiyet kavramlarını sabitlemeyi reddeden postkolonyal ve queer kuramsal okumaları davet eder.

Tüm bu maddesel, ontolojik ve poetik katmanlar göz önüne alındığında, söz konusu yerleştirmenin kavramsal olarak nasıl çözümlenebileceği sorusu gündeme gelir.

Bu doğrultuda, bildiri metni Rosi Braidotti'nin insan-sonrası ontoloji ve "oluş" kavramları çerçevesinde şekillenmektedir. Braidotti'nin çizdiği ilişkisel, gömülü ve çoklu özne anlayışı, Okoyomon'un yerleştirmesindeki siyah-oluş, bitki-oluş, canavar-oluş gibi varoluş biçimlerinin analizi için teorik bir omurga sunar. Bu temel doğrultusunda, Judith Butler, Mary Douglas, Édouard Glissant ve Richard Kearney gibi düşünürlerin fikirleri yardımcı açılımlar olarak ele alınmaktadır.

## 1. Oluş Figürleri

Okoyomon'un *Dünayanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek* (Görsel 1-2-3-4) adlı yapıtı bütünsel olarak dünya-oluş'un mekânsallaşmış, bedenleşmiş halini sunar. Aynı içinde yaşadığımız dünya gibi enstalasyon da değişken, yaşam ve ölüm döngüsünü içinde barındıran, sınırlanamayan, sabitlenemeyen ve öngörülemeyen bir yapıya sahiptir. Bu yapısı ile içinde barındırdığı oluşlar arasında anlam kaymasına, geçirgen ve akışkan kimliklendirmelere olanak sağlar. Okoyomon'un kullandığı her bir öge (maddi, formsal ve kuramsal) birden fazla oluş biçimi ile ilişkiseldir, bir aradadır ve bu iç içelik molar olana, erkek-insan'ın kimliklendirme şekline direnç gösterir.

"Hümanist Erkekinsan, kendi rasyonel temsiline dahil ettikleri kadar, bu temsilden dışladıklarıyla da kendini tanımlar. Bu hümanist özne, farklılıkları değersizleştirici bir hiyerarşik derecelendirme üzerinden ele alarak cinselleştirilmiş, ırksallaştırılmış ve doğallaştırılmış "ötekiler"in saldırganlık ve şiddetle dışarıda bırakılmalarını meşrulaştırır. Ötekiler değersizleştirilmiş fark konumunu doldurur; en iyi durumda toplumsal olarak marjinalleştirilmiş, en kötü durumda ise harcanabilir bedenlerden ibaret alt-insan konumuna indirgenmişlerdir. Erkek-insan imgesi, kültürel özgünlüklerin yerini sahte bir evrensellikle, normalliğin yerini ise normatif dayatmalarla dolduran cinsiyetçilik, homofobi, transfobi, sömürgecilik ve ırkçılık üzerine kurulu toplumsal sistemleri hayata geçirir." (Braidotti, 2021, s.137)

Okoyomon'un yapıtı ise farkı olumlayıcı bir unsur olarak kullanarak post-kolonyalist düşüncenin dışlayıcı ve değersizleştirici politikalarına, uyguladığı şiddet ve tahakküme karşı bir söylem oluşturur. Böylelikle farklılık ikili karşıtlıklardan oluşan kartezyen hiyerarşiden veya ötekiliğin alt birimlerinden sıyrılarak ayrıştırıcı ve sınıflandırıcı inşa süreçlerine meydan okur. Olumsuz, küçümseyici anlamdırmanın yerini kapsayıcılık alır. Olumlayıcı direnç yoluyla erkek-insanın bütünlükçü, sabit düzeni sekteyi uğratılır. Kudzu, toprak, kir, kelebekler, mitolojik tanımlanması güç figürler Okoyomon'un oluşturduğu distopik ekosistemde hem anlamsal olarak hem maddesel birer göçebedir olarak bedenselleşerek mekânı istila ederler.

"Beden, öz değildir; biyolojik bir töz bile değildir: Bir kuvvetler oyunu, yeğinlikler yüzeyi, kökeni olmayan saf simulakradır. Bu yüzden Deleuze, bedeni, cinselliği ve cinsiyetlenmiş kimlikleri özcü tanımlardan kurtarır. Bedenleşmiş özne; hareketlilik, değişebilirlik ve geçişli bir tabiat üzerinden tanımlamam birbiriyle kesişen kuvvetler (duygulanımlar), mekânsal-zamansal değişkenlerden ibaret bir sürecin ifadesidir." (Braidotti, 2017, s. 332)

Erkek-insan kendini molar bir yapıda, bölünmez ve yekpare bir bütünsellikte görür. Okoyomon'un distopik ekosisteminde moleküler yapılar, majör ve minör oluşlar; antikapitalist, sömürgecilik karşıtı, feminist ve queer yani "öteki" olarak nitelendirilen bileşenlerden meydana gelir. Bununla beraber Beyaz Batılı Hümanist erkek-insan için "doğa" da Antik Yunan ve Aydınlanma felsefesinin getirisi olan Kartezyen bakış açısı neticesinde "öteki" ler arasında yerini almaktadır ve bu doğrultuda ehlileştirilmeye çalışılmaktadır. Okoyomon'un

yapıtında ise doğa tüm yabaniliği, vahşiliği ile meydan okur. Hepimizi yutacak, bedenlerimizi sarıp ele geçirecek bir güce sahiptir.



**Görsel 1:** *Dünyanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek*, (*To See the Earth before the End of the World*), 2022, Venedik Bienali

Toprak, bitkiler, hayvanlar, mikroorganizmalar, su ve özne olarak görülmeyen siyahlar, göçmenler, kadınlar, prekaryalar, lgbti+'lar, engelliler çeşitli sınıflandırmalar ve sınırlandırmalar sistemine tabii tutulurlar. Bunun sonunca tüm bu ögeler ya canavarlaştırılarak düşman olarak görülür ya da varoluşları görmezden gelinerek asimile edilirler. Okoyomon'un bize alternatif bir dünya, yeryüzü oluşu sunduğu yapıtında bizleri bu ikircikli politikalar ile yüzleştirerek, varoluş biçimlerine bakış açımızı sorgulatır.

"Yeryüzü, arzu ve üretimin ilkel, yabanıl birliğidir. Çünkü yeryüzü sadece emeğin çoklu ve bölünmüş nesnesi değildir, aynı zamanda biricik, bölünmez mevcudiyettir, gerisin geriye üretici güçlere düşen ve onları doğal ya da kutsal varsayım olarak temellük eden eksiksiz bedendir. Toprak, üretken bir öge ve temellük edişin bir sonucu olabilirken, yeryüzü, sebepsiz büyük durağanlıktır, toprağın müşterek temellükünü ve kullanımı koşullandıran, üretim üzerindeki ögedir. Bütün üretim sürecinin kaydının tutulduğu, emeğin nesnelerinin, emek güçleri ile araçlarının kaydedildiği, ve eyleyiciler ile ürünlerin paylaşıldığı yüzeydir." (Deleuze & Guattari, 2020, s.207)

Marx ise toprağın yoksullaşması sonucunda, bizleri ekolojik bir krizin beklediğini öngörmüştü Emek sürecini doğa ile insanlık arasında kurulan "metabolik ilişki" olarak tanımlar. Endüstrileşmiş kapitalist toplumda, işin-emeğin zanaatindeki, üretimindeki gelişme olarak addedilen yöntemlerin sadece işçiyi soyup sömürgeciyi kazandırmakla kalmayıp, aynı zamanda torağı da soyduğundan, verimsizleştirdiğinden dem vurur. Marx bu durum sonucunda "metabolik bir yarık meydana" geldiğini iddia eder. Toprak geçici bir şekilde verimlilik kazanır. Kalıcılık olmadığı gibi zenginliğin asıl kaynakları da yok edilir. Günümüz şartları ile değerlendirirsek tohumlar için bu durum geçerlidir. (Foster, 2023) Zamanının ve ikliminin dışında yetişmesi ve büyümesi beklenen ve bunun için çeşitli katkı maddeleri kullanılarak ekilen tohumlar hem toprak için hem de bizler için geri dönüşü zor olan zararlara neden olmaktadır. Okoyomon'un benimsediği distopik tohum felsefesine başka

bir boyut kazandıran bu görüş, ekolojik krizin nedenlerine metabolik yarığın tarihsel kodlarına ışık tutar. Okoyomon'un figürleri adeta bu yarıktan çıkmış birer canavar, tanrısal unsur niteliğindedir ve bizi bekleyen sona dair uyarıda bulunurlar.

"Yaşayan organizmalar birbirleriyle ve inorganik dünya ile normal etkileşimleri içinde sürekli olarak başka organizmalardan besin ve enerji alırlar, ya da yeşil bitkisel fotosentez yaparak, topraktan besin alırlar ve daha sonra aldıkları besinler kaynaklandıkları yerlere geri dönerek bu bütünlüklü "besin ağı" içindeki organizmalara aktarırlar. Bu süreçte çekilen enerji organizmanın işleyişinde kullanılır, ancak sonuçta bir kısmı toprakta ayrıştırılması zor organik madde halinde kalır. Bitkiler kökleri aracılığıyla toprakla sürekli ürün alışverişinde bulunurlar. Besinleri alırlar ve enerji açısından zengin bileşikler yayarak köklerin yakınında aktif bir mikrobiyolojik bölge oluştururlar. Bu bitkileri yiyen hayvanlar ya da yedikleri besinin küçük bir kısmını kullanan diğer hayvanlar kalan kısmı yanındaki yerlere dışkı ve idrar olarak bırakırlar. Öldükleri zaman toprak organizmaları bedenlerinde bulunan besinleri ve enerjiyi kullanırlar. Yaşayan organizmaların, (mineral, canlı ya da daha önce canlı olan) madde ile etkileşimleri öyledir ki, ekosistem sadece hafifçe etkilenir ve besinler ilk olarak elde edilmiş oldukları yere geri dönerler. Ayrıca jeolojik zaman ölçeğinde minerallerin içinde ufalanmış olan besinler ayrışırlar ve gelecekteki organizmaların kullanımına uygun hale gelirler. Böylelikle doğal ekosistemler besinden yoksun kalma veya üretken toprak gibi sağlıklı çevrelerdeki başka şeylerin kaybı yüzünden normal olarak "zayıf düzeşmezler"." (Foster, 2023, S.64-65)

İşte Okoyomon'un yerleştirmesi de benzer şekilde bu döngüsel oluş rejimini somutlaştırır: toprak, kudzu, çürüyen gövdeler, kelebeklerin ölü bedeni… Burada insan bir özne değil, ekosistem içindeki bir düğüm olarak konumlanır.Bu türden karşılıklı dönüşümsellik ve düğümsellik, yalnızca ekolojik değil, ontolojik bir mesele olarak da ele alınabilir. Bu bağlamda, Deleuze ve Guattari'nin "oluş" kavramı ve Stark ve Braidotti'nin bu kavramı insan sonrası bağlamda yeniden ele alış biçimleri Okoyomon'un yerleştirmesini düşünmek için üretken bir çerçeve sunar.

## 2. Oluş Biçimleri ve Direniş

### 3.1.Kudzu

Okoyomon'un kudzu kullanımı bu dünya-oluşun somutlaştığı başlıca örneklerden biridir. Japonya'dan ABD'ye getirilen ve kısa sürede istilacı hâle gelen bu bitki, sömürgecilik tarihinin ve ekolojik çöküşün sembolüdür. Ancak Okoyomon bu istilacı bitkiyi yalnızca geçmişin bir izi olarak değil, aynı zamanda geleceği doğuran bir fail olarak işler. Tarihsel, biyolojik ve politiktir. Kudzu burada bir "bitki-oluş" figürüne dönüşür: dirençli, yayılan, bastırılmış belleğin bedenlenmiş halidir.

Octavia E. Butler'ın kitabının kahramanı Lauren Olamina'nın geliştirdiği Earthseed öğretisi, "tohum" metaforu etrafında şekillenir: insan potansiyelini kök salma, büyüme ve hem gerçek hem de metaforik anlamda yeni ekosistemlere yayılma imkânı ve vizyonu taşır. Bu yaklaşıma göre insan bedeni, düşüncesi ve

inancı da bir bitki gibi gelişir; çevresel koşullara yanıt verir, dönüşür. Earthseed'in "Tanrı değişimdir" felsefesi, bitkilerin çevresel koşullara yanıt vererek evrim geçirmesiyle benzerlik gösterir.Bu açıdan kudzunun tarihselliği ve anlamsal değişimi ile örtüşür. Hem Okoyomon'un hem de Butler'ın kurduğu distopik dünyada doğa hem tehdit hem umut kaynağıdır. Doğa artık insana hizmet eden bir "kaynak" değildir; kendine özgü bir faaliyeti vardır. Bu bağlamda bitki-oluş, insan-merkezli özne tasarımının sınırlarını aşarak, ekosistemle birlikte evrimleşen bir varoluş biçimini ortaya koyar. (Butler, 2000)



**Görsel 2**: *Dünyanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek* (*To See the Earth before the End of the World*), 2022, Venedik Bienali

Bununla birlikte bastırılan olduğu gibi bastırana karşı direncin de temsili hâline gelir. Tıpkı Butler'ın Earthseed felsefesinde olduğu gibi: doğanın tohumları hem geçmişi taşır hem geleceği üretir. Okoyomon'un yapıtında bitki-oluş'un karşılığı olan Kudzu sessizdir ama inatçıdır; yıkar ama yeniyi doğurur.

Kudzu'nun sınırları aşması, 1876'da Philadelphia'daki Yüzüncü Yıl Fuarı'nda Japonya Pavyonu'nda sergilenmesiyle başlar. Ardından 1883'te New Orleans Fuarı'nda Güney eyaletlerine tanıtılarak Amerika'nın güneyine yayılır. Köle emeğiyle yapılan yoğun pamuk tarımı Amerika'nın Güney eyaletlerinde toprak erozyonuna neden olmuştur. Toprağı sağlamlaştırmak için büyüme hızı ile ünlü olan Kudzu devreye sokulur. Nerdeyse tamamen yok olma tehlikesinde olan eyaleti kurtarıcı bir "silah" olarak kullanılır ancak Japonya'dan binlerce mil uzaklıktaki yeni ortamında kudzu, çevresindeki her şeyi yutan "Güneyi yiyen sarmaşık" lakabı kazanan bir canavara dönüşür. Bununla birlikte kudzu istilacı türlerin oluşturduğu mecazi bir isme dönüşmüştür. Buna karşın köleleştirilmiş emeğin ekolojik sistemde oluşturduğu büyük yıkıma çare olarak önerilmiş başarısız bir tedavi yöntemi oluşu ise büyük ölçüde unutulmuştur. Bugün dahi Kudzu güney eyaketlerin temel altyapısının bir parçası olmaya devam etmektedir. Nitekim bitki ortadan kaldırıldığında toprak yeniden erozyon tehdidiyle karşı karşıya kalacaktır. Başka bir açıdan kudzuyu ele almak gerekirse, bugün kudzu yetiştiriciliği suç olarak kabul edilmektedir. Bu durum "Güney'i Yiyen Sarmaşık" adlandırması ile canavar-oluş'a dönüşmesinin sonucudur. Zorla yerinden, toprağından edilen ve gittikleri yerlerde tehlikeli olarak görülüp şeytanlaştırılan, ötekileştirilen insanların durumları ile benzerlik taşır. "Yabancı" tedirgin

edicidir, çünkü bilinmezlik taşır ve bu sebepten canavar olarak görülüp korkulur. Kudzu'da ıslah edici bir silah olarak getirildiği ABD'de kendinden başka türün yaşamasına izin vermeyerek, kendini dönüştürmeye ve toprağı ıslah etmeye çalışan erkek-insanın sitemine, ekolojik anlayışına musallat olur. "İstilacı tür" terimi izinsiz giriş ile özdeşleştirilirken, Okoyomon'un yapıtında ise zorla yerinden edildiğini ve bunun neticesinde düşmanca bir iklimde hayatta kalmaya çalıştığını ortaya koyar. Kudzu; hayatta kalma, insanlar ve doğal dünya arasında zorlayıcı bir diyalog oluşturur.

Bu bağlamda kudzu, yalnızca bir bitki-oluş değil, aynı zamanda "canavar-oluş"un da bir ifadesidir. Yabancı, köksüz ve kontrol edilemeyen varlık olarak kudzu, biyopolitik sınırların dışına taşan ve insan merkezli sistemlerin huzursuz edici ötekisi hâline gelir.

## 3.2.Toprak-Kir

Okoyomon'un yerleştirmesinde toprak, yalnızca doğanın bir yüzeyi değil; siyah bedenlerin, seslerin ve hafızanın gömüldüğü, aynı zamanda yeniden doğduğu bir alandır. Siyah-oluş, bu bağlamda yalnızca toplumsal bir kategori değil; toprağa sinmiş bastırılmış belleğin ve maddesel direncin ifadesidir. Toprak, burada hem tahakküm ve şiddet uygulayan sistemin sessiz tanığı, hem de bastırılmışa rağmen varoluşun dönüştürücü aracıdır. Siyah-oluş; toprakta eriyen, onunla karışan ama oradan yeniden varlık bulan bir oluş biçimi hâline gelir. Braidotti'nin ifadesiyle, "oluş" sabit ve özsel bir kimlik değil; ilişkisel, gömülü ve maddesel bir varoluşun sürekli dönüşüm hâlidir. Bu bağlamda Okoyomon'un siyah figürleri, toprağın belleğinde yankılanan şiirsel bir varoluş olarak karşımıza çıkar.

Toprakla iç içe geçmiş figürler yalnızca siyah-oluş'un maddesel temsilcileri değil, aynı zamanda bastırılmış hafızanın ve atalardan devralınan ontolojik belleğin taşıyıcılarıdır. Mary Douglas'ın "kir" kavramı, bu figürlerin biçimsel ve simgesel özelliklerini anlamak açısından açıklayıcıdır: Kir, yalnızca hijyenik değil; aynı zamanda sembolik bir tehdittir. Düzenin dışında kalan, sınıflandırılamayan, sınırları ihlal eden her şey "kirli" sayılır. Okoyomon'un figürleri ise tam da bu kirli olanı olumlayan, norm dışı bedenler olarak belirir. Judith Butler'ın analizleriyle birlikte düşünüldüğünde, bu tür bedenler yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda politik olarak da tehlikelidir; çünkü mevcut cinsiyet ve kimlik rejimlerini istikrarsızlaştırırlar. Rosi Braidotti'nin "oluş" kavramı ise bu istikrarsızlığı bir tehdit değil, dönüşüm olanağı olarak değerlendirir: Bedensel sınırların geçirgenliği, yeni varoluş biçimlerinin önkoşuludur. Ana tanrıça heykellerini andıran bu figürler, siyah-oluş'un, kadın-oluş'un, canavar-oluş'un ve hayvan-oluş'un hem anlamsal hem maddesel hem de biçimsel düzeyde kesiştiği noktaları temsil eder.

Bu figürler, aynı anda hem yaşamı hem ölümü hem anneliği hem tehdidi hem tanrıçayı hem canavarı içinde barındırır. Okoyomon'un şiirsel evreninde kutsallık ile kirlik birbirine içkin hâle gelir; bu iki zıt kavram ayrışmak yerine iç içe geçer. Oluş, tam da bu gerilimli birliktelikten, yani saflık ile bozulmuşluğun, kutsallık ile mundarlığın kesişiminden doğar.

Mary Douglas, *Saflık ve Tehlike* adlı eserinde, bedenin hem fizyolojik hem de toplumsal anlamda savunmasız ve kırılgan olduğunu, ancak tam da bu özellikleri nedeniyle kültürel düzen için tehdit unsuru hâline geldiğini belirtir. Bu nedenle, beden kültürel düzen tarafından tehdit olarak görülür ve böylece ötekileştirilir. İğrenilen, uzak durulması gereken, görülmek istenmeyen bir yapıya dönüşür.

"Bütün uçlar tehlikelidir. Şu ya da bu yöne çekilecek olursa, asli deneyimin biçimi değişir. Her türden fikir yapısının uçları savunmasızdır, saldırıya açıktır. Bedendeki deliklerin, bedenin özellikle savunmasız noktalarını simgelemesi muhtemeldir. Bu noktalardan çıkan maddelerin marjinal maddeler olduğu gün gibi ortadadır. Tükürük, kan, süt, idrar, dışkı ve gözyaşı dışarı çıkarak bedenin sınırlarına karşı gelir. Bedensel kabuklar, deri, tırnak, saç kırpıntıları ve ter için de bu böyledir. Hata, bedensel uçları diğer bütün uçlardan ayrı olarak değerlendirmekten kaynaklanmaktadır. Kişinin bedensel ve duygusal deneyimine karşı tavrını kültürel ya da toplumsal deneyiminden öncelikli saymak için bir neden yoktur." (Douglas, 2021, s.153)

Bu maddeler Douglas'a göre bedenin sınırlarını ihlal eder ve böylece kültürel yapılar için tehdit oluşturur. Kir, sadece hijyenik değil, aynı zamanda sembolik bir olgudur. Sistemin dışında olan, düzeni tehdit eden her şey kirli addedilir. Tıpkı yerlerinden edilen insanlar gibi, kudzu gibi… Okoyomon'un yerleştirmesinde figürlerin toprakla karışması, kudzu tarafından bedenlerin sarılması ya da kelebeklerin çürüyerek toprağa sinmesi tam da bu türden sınır ihlalleriyle ilişkilidir. Burada beden, kendine ait olanı dışarı bırakmakla kalmaz; dışarısını da içeri alır. Oluş, bu sınırların geçirgenliğinde mümkün olur.

Judith Butler'ın norm dışı bedenlere yönelik dışlama ve tiksinme rejimlerine dair analizleriyle birlikte düşünüldüğünde, Douglas'ın "uçlar" kavramı ve Okoyomon'un figürleri yalnızca biyolojik değil; aynı zamanda politik olarak da tehlikelidir. Çünkü bu bedenler, normatif düzenin sınırlarını ihlal eder.

Tüm öteki oluş biçimleri cinsel fark üzerinden yapılan eksiklik ve olumsuzlamalar üzerinden dışlayıcı politikalara tabi tutulurlar. Toplumsal olarak "dış" ı oluştururlar. Judith Butler'a göre "olmak ya da "cinsiyetli" olma zorunluluğu, tamamen kavranamayan ve tamamen kapsamlı olmayan eril ve dişilin farklılaştırılmış bir üretimini ve düzenlemesini gerektirir. Daha da ötesi, bu zorunluluk, bu yasak, "kurucu bir dış"ı -koruyan bir dile gelmeyeni, yaşayamayanı, anlatılamayanı ve bunun için de maddeselliğin sınırlarını korumakta başarısız olanı- gerekli kılar ve kurar. Performatifliğin normatif kuvveti –"varlık" olarak neyi nitelediğini kurma gücü- sadece yineleme değil, dışlamayı da işler. Bedenler söz konusu olduğunda da, bu dışlamalar, kendi dışkı sınırları (*abject borders*) olarak ya da kati bir biçimde yadsınmış olarak anlama musallat olur: yaşayamayan, anlatılamayan, travmatik olan olarak" (Butler, 2014, s. 266)



**Görsel 3:** *Dünyanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek (To See the Earth before the End of the World),* 2022, Venedik Bienali

Okoyomon, topraktan yeniden güçle, dirençle yeniden doğan ve varoluşunu itaatsizliğinden alan belirli bir kimlik kalıbına uymayan melez figürlerle sömürgeleştirici, köleleştirici sistemin sınırlarını aşar. Sabit, normatif düzenin yerine düzensizliği koyar. Sanatçı, enstalasyonda oluşturduğu ekosistemdeki döngüsel süreçlere müdahale etmez. Farklı ihtimallere olanak tanır.

Okoyomon "yeni bir ontoloji" istediğini ifade ederek; "Siyahlık hareket etmeyen dünyadır ve insanın bize bıraktığı hiçbir şey kalmamıştır, insan sadece her zaman sahip olduğu şeyi yeniden üretebilir. Yeni bir varoluş biçimine ihtiyacımız var" der. (Dozier, 2022) Toprağın, kirin mekânı ele geçirmesine izin vererek, bu durağan dünyaya hareket olanağı sağlar. Kir, Douglas'a göre, yalnızca fiziksel değil; sembolik bir sınırsızlıktır. Bir şeyin yanlış yerde bulunmasıdır. Kirli olan, düzenin dışında kalandır. Ancak Douglas, aynı zamanda bu düzensizliğin yeni bir düzenin başlangıcı olabileceğini de söyler. Okoyomon'un kanlı toprağı, fermente mikroorganizmaları, ayrışan bedenleri ve yabani bitkileri; tam da bu anlamda "kirli"dir. Ama bu kir, bir çürüme değil; bir doğum, bir geleceğin hamurudur.

Bu bağlamda, Okoyomon'un işi yalnızca poetik bir çevre eleştirisi değil, aynı zamanda Batı aklının saflaştırma ve sınıflandırma takıntısına karşı yöneltilmiş bir karşı-kozmostur. Enstalasyonda yer alan tanımlanması güç tanrısal figürler –toprakla yoğrulmuş, kudzuya bulanmış, kelebeklerce kuşatılmış formlar– izleyicinin anlamlandırma arzusuna direnç gösterir. Onlar birer "canavar"dır – ama burada canavar, korkutucu değil; dönüştürücü bir figürdür.

"Yabancılar, tanrılar ve canavarlar, bizleri uçurumun kıyısına kadar getiren aşırılık deneyimlerini simgeler. Yerleşik kategorilerimizi çökertip yeniden düşünmemiz için kışkırtırlar bizi. Malumu meçhulle tehdit ettikleri için, korku ve titremeyle, ayırırlar çoğu zaman. Cehenneme veya cennete sürülürler ya da insan topluluğundan kovulup yabancıların ülkesine gönderilirler." (Kearney, 2012, s. 15)

Richard Kearney'nin "canavar" kavramı burada önem kazanır. Kearney'e göre canavar, yalnızca bir kirlilik ya da anormallik işareti değildir. Aynı zamanda bir uyarıdır – *monere.* Canavar, bizi sınırlarımızla, kimliklerimizle, korkularımızla yüzleştiren bir oluş hâlidir. (Kearney, 2012) Okoyomon'un toprak ve kudzuyla kaplı figürleri de bu anlamda canavardır: sınırsız, korkutucu ama aynı zamanda uyarıcı. Canavarlık burada bir tür ontolojik alarmdır. Bununla beraber Kearney, Kant'çı bir yaklaşımla "yüce"yi ele alır. Yücenin, doğanın karşısında duyumsal kapasitemizin yetersiz kaldığı, ama bu yetersizliğin özgürleşme duygusuna dönüştüğü bir andan söz eder. Okoyomon'un işine baktığımızda da benzer bir duygusal yapı kurulur: bizi aşan, tanımlayamadığımız, korktuğumuz ama aynı zamanda hayranlık duyduğumuz bir madde-zihin evreniyle karşılaşırız. Bu, tam anlamıyla bir "canavarın zuhurudur": korku ve huşunun iç içe geçtiği bir karşılaşma. (Kearney, 2012)

Okoyomon'un figürleri yalnızca sömürgecilik ve ataerkillik bağlamında şekillenen "öteki" oluşlarla değil, aynı zamanda queer varoluş biçimleriyle de ilişkilidir. Canavar-oluş, bu noktada yalnızca korkulan ya da dışlanan bir varlık hâlini değil, aynı zamanda normatif kimlik yapılarını bozan bir potansiyeli temsil eder. Tanımlanamazlık, akışkanlık ve sabitlenemezlik gibi özellikler taşıyan bu figürler, queer ontolojinin merkezinde yer alan kimliksizleşme ve geçirgenlik ilkeleriyle örtüşür. Kutsal olanla kirli olanın, canlıyla cansızın, dişil olanla cinsiyetsizin aynı bedende bir araya gelişi, sadece politik değil, aynı zamanda ontolojik bir başkaldırıdır. Okoyomon'un şiirsel evreninde canavar, yalnızca uyarıcı ya da tehditkâr bir varlık değil; aynı zamanda başka türlü bir varoluş biçiminin habercisidir. Bu figürler, queer bedenin marjdan merkeze taşındığı, normların silikleştiği, ikiliklerin çözüldüğü bir alan yaratır.

### 3.3. Kelebekler

Kelebekler, yaşam ve ölüm, geçicilik ve kalıcılık gibi yaşamsal döngülerin sembolü olduğu kadar; yerleştirme mekânı içinde serbestçe uçuşlarıyla özgürlük ve esaret imgelerinin de bedenleşmiş hâlidir. Okoyomon'un yerleştirmesinde kelebekler, en küçük ama en yankılı varlıklardır. Bienal süresince yaşamaları, uçmaları ve ölmeleri planlanan siyah kırlangıçkuyruk kelebekleri, *Dünyanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek'*in(Görsel 1-2-3-4) hem maddesel hem de metaforik eşmerkezini oluşturur. Sanatçının bu canlıları "ana kurulumun parçası" olarak dâhil etmesi, onları yalnızca doğanın bir uzantısı değil, aynı zamanda bağımsız bir işin "*The Sky Is Always Black: Fort Mose*" (2022) taşıyıcıları olarak görmesinden kaynaklanır. Bu filmde olduğu gibi kelebekler, Siyah diasporanın tarihsel ve bedensel hareketliliğini sembolize eder: zorunlu göç, kaçış, özgürlük arayışı ve hiçbir yere tam olarak ait olamamanın yorgun uçuşu. (Dozier, 2022)

Yersizyurtsuz oluşun, dünya içine yerleşememenin tahribatını estetik bir şekilde sunar. Siyah- oluş'un benliğini dışarıya yansıtma ve dünyayı kendisine dahil etme çabasını gösterir. Tüm öteki oluşları kırılgan yapısında kucaklar ve bir arada olmak ister. Kök salma arzunu taşır. Hem bir siyah-oluş hem de hayvan-oluş formu olan kelebekler; kısa ömürleri nedeniyle kaybolacak, yitip gidecek olsalar da Okoyomon'un distopik ekosisteminde, alternatif yeryüzü-oluş'unda iz bırakırlar.

Luce İrigaray'a göre "dünyaya yerleşmek, gayrişahsi ve ayrışmasız bir dünyada kişinin eriyip yaklaştığı ve dokunduğu şeye dönüşmesi ya da aynı dünyanın aynı formalarına dokunanlarla aynılaştığı bir evrene dalması değildir. Bu tür bir deneyim çoğunlukla filozoflar, yazarlar ya da son yıllarda birçok insan tarafından sıkça telaffuz edilen usanç, tiksinti, melankoli ve bıkkınlık gibi hisler yüzünden kişinin tükendiği ve hapsolduğu bir dünya ile sonuçlanır. İnsanlık için gelecek yaratmak istiyorsak eğer; kendimizle ve dünyayla ilişkinin, kendimiz ile dünya arasındaki ilişkinin gerçekleşebilmesi için başka bir yol bulmalıyız." (İrigaray, 2021, s.39)



**Görsel 4:** *Dünyanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek (To See the Earth before the End of the World),* 2022, Venedik Bienali

Kelebekler uçarlar ama yerleşemezler. Görünürler ama sabitlenemezler. Onlar, diasporik hareketin, köleliğin, sömürgeciliğin, yerinden edilmenin şiirsel figürleridir. Rosi Braidotti'nin insan sonrası öznellik tanımıyla düşündüğümüzde, bu kelebekler insan olmayan faillerle kurulan transversal bir ittifakı işaret eder. Bu ittifak, şiiri de içerir. Okoyomon'un evreninde şiir yalnızca bir ifade değil; bir ontoloji biçimidir. Şiir, toprağın, bitkinin, organizmanın konuştuğu bir dildir. Édouard Glissant'ın *Poetics of Relation* kitabının düşünsel çerçevesine uygun olarak ortaya çıkan şiir olmadan bilim yarım kalır yaklaşımı, Okoyomon'un evreninde beden bulur. Şiir, burada bilgiyi yalnızca zihinsel değil; aynı zamanda maddesel ve ilişkisel kılan bir ontolojik işleve sahiptir. (Glissant,1997)

## 3. Sonuç

Okoyomon, yapıtı ile başka bir dünyanın kapılarını aralar. Politik, ideolojik ve ekolojik bir isyan sunar. Tüm sömürülenler adına, enstalasyondaki minör, majör ve moleküler oluşlar bir araya gelerek aynı dili konuşur; devrimin ve dönüşümün çağrısını haykırırlar. Çürümüş sisteme musallat olarak onun sınırlarını istila ederler. Bu musallat hâli, yalnızca bireysel değil; kolonyal geçmişin, bastırılmış bedenlerin ve sömürülmüş doğanın tarihsel yankısıdır. Okoyomon'un işi, bu geçmişin silinmediğini; tersine, şimdiye musallat olarak varlığını sürdürdüğünü gösterir. Rogozinski'ye göre;

"Musallat olunmuşluğun en dikkat çekici özelliklerinden biri zamansal tarzıdır. Kendine özgü bir zamansallığa sahiptir ki bu da hiçbir şekilde gündelik yaşamınkine benzemez: Varoluşumuzun olağan fenomenleri tezahür

edip sonrasında geçmişe kayarak canlı kuvvetlerini kaybederken ve unutulurlarken, musallat olunmuş kaybolmaz, geçmişe gömülerek geçip gitmez; daha ziyade yaşayan şimdiye bulaşıp içine yerleşen, aşılması imkânsız bir geçmiş gibi sürekli geri gelir, her an, her yeni izlenimde yeniden benimsenir." (Rogozinski., 2020, s. 229)

Okoyomon'un evreni, geçmişi ve bugünü olumlayıcı bir şekilde yeniden kurgulayarak geleceğe taşır. Bu açıdan kelebeklerin uçuşları, geleceğe dair bir umut taşır. Toprak, tüm oluşları içine alır, onlarla bütünleşir ve onları daha güçlü bir varoluş hâlinde yeniden doğurur. Kudzu ise isyankâr ve yabani doğasıyla toprağa kök salarak ona yerleşir; bastırılmış belleğin ve doğanın dirençli anlatısı olarak varlığını sürdürür.

Okoyomon'un yerleştirmesi, yalnızca geçmişle hesaplaşan ya da geleceğe dair umut taşıyan bir anlatı değil; aynı zamanda ekolojik ve queer bir dönüşüm tahayyülüdür. Bu iş, doğayı sabit, edilgen ve ehlileştirilmesi gereken bir öge olarak gören antropomerkezci bakışa karşı; doğanın kendine özgü belleğini, devingenliğini ve direncini görünür kılar. Queer kuramın sabit kimliklere yönelttiği eleştirilerle doğanın norm dışı, tanımsız, sınırları ihlal eden halleri kesişir. Okoyomon'un figürleri hem cinsiyetli hem cinsiyetsiz hem canlı hem cansız hem kutsal hem de kirli olabilir. Bu ikili geçişler, queer ontolojinin ve posthüman düşüncenin doğayla yeni bir ilişki biçimi kurmasına olanak tanır. Yerleştirme, tüm sabitleyici temsilleri dağıtarak insan-sonrası bir dünyanın maddesel ve şiirsel tahayyülünü sunar. Yerleştirmedeki tüm minör, majör ve moleküler oluşlar; Rosi Braidotti'nin tanımladığı biçimiyle insan-sonrası öznelliğin maddesel, ilişkisel ve gömülü hâllerini sahneler. Bu figürler, sabit kimliklerin çözülmesini değil, onların şiirsel ve maddesel dönüşümünü önerir. Queer kuramın sabitleyici temsillere karşı çıkışıyla, doğanın norm dışı, tanımsız, sınırları ihlal eden halleri kesişir. Canavar, bitki, tanrıça ya da kelebek olarak karşımıza çıkan figürler; Braidotti'nin ifadesiyle, posthüman özne "dünyaya açılan zoe/jeo/tekno dolayımlı" olarak bedenleştirir. (Braidotti,2021)

Bu oluşlar arasında sabit ve tekil bir varlık hiyerarşisi yoktur. Aksine, tüm varlık biçimleri birbiriyle hem çatışan hem de birbirini tamamlayan ilişkiler kurar. Yaşam, bu karşılaşmalardan doğar. Bu düşünceyi en açık biçimde ifade edenlerden biri Vanessa Lemm'dir:

"Organik yaşamın hafızası, yaşamın tümünün, onu oluşturan parçaların ahenkli bir denge yönünde olmasıyla, sabit ve sürekli bir mücadele olmadığını gösterir. Yaşamın bütünü, yaşamın tekil formlarının doğası gereği kesintisiz çoğullaştırılmasında, her biri diğerinin lehinde ve aleyhinde olan tüm yaşam formalarını içeren bir agonistik mücadeleyle kurulur." (Lemm, 2018, s. 31)

Okoyomon'un işi yalnızca sanatsal değil; aynı zamanda epistemolojik ve politik bir çağrıdır. Yeni ontolojiler, yeni ilişkiler ve yeni dünyalar kurmak isteyenler için, bu yerleştirme bir manifestodur: yaşayan, dönüşen, kirlenen ve yeniden doğan bir dünyanın şiirsel topografyası. Günümüzün kapitalist, patriyarkal, antropomerkezci ve postkolonyalist rejimlerinin sınırlarını tehdit eden potansiyelimizi açığa çıkarır.

**Kaynakça**

Braidotti, R. (2017) *Göçebe Özneler,* (Ö. Karakaş, Çev.), İstanbul: Kolektif Kitap

Braidotti, R. (2019) *Kadın-Oluş*, (E. Durmuş & M. Çelik, Çev.) İstanbul: Otonom Yayınları

Braidotti, R. (2021) *İnsan Sonrası Bilgi*, (S. Sam& E. Çaça, Çev.), İstanbul: Kolektif Kitap

Butler, J. (2014) *Bela Bedenler,* (C. Çakırlar& Z. Talay, Çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık,

Butler, O. E. (2000) *Parable of The Sower* (Warner Books ed.), Grand Central Publishing

Deleuze, G.& Guattari, F. (2020) *Anti-Odipus: Kapitalizm ve Şizofreni I*, (F. Ege& H. Erdoğan& M. Yiğitalp Çev.), Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları

Douglas, M. (2021) *Saflık ve Tehlike*, (E. Ayhan, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları

Dozier, A. (2022, Nisan 21). Precious Okoyomon ushers dirt, blood, and butterflies into the Venice Biennale. Artsy https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-precious-okoyomon-ushers-dirt-blood-butterflies-venice-biennale (Erişim Tarihi: 25.05.2025)

Glissant, É. (1997). *Poetics of Relation* (B. Wing, Trans.). University of Michigan Press. (Original work published 1990)

Kearney, R. (2012*), Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*, (B. Özkul, Çev.), İstanbul:Metis Yayınları

La Biennale di Venezia. (2022.), *Precious Okoyomon*.

https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/precious-okoyomon (Erişim Tarihi:25.05.2025)

Lemm, V. (2018) *Nietzsche'nin Hayvanları*, (V. Ay, Çev.), İstanbul: Gram Yayınları

Museum für Moderne Kunst. (t.y.). *Precious Okoyomon*.

https://www.mmk.art/en/whats-on/precious-okoyomon (Erişim Tarihi: 25.05.2025)

Rogozinski, J. (2020) *Ben ve Ten; Ego-Analize Giriş*, (M. Aktaş Çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık

Stark, H. (2019), *Deleuze'den Sonra Feminst Teori*, (Y. Cingöz Çev.), 1.Baskı, İstanbul: Otonom Yayınları

**Görsel Kaynakçası**

**Görsel 1:** *Dünyanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek (To See the Earth before the End of the World)*, 2022, Venedik Bienali- Kişisel Arşiv

**Görsel 2:** *Dünyanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek (To See the Earth before the End of the World),* 2022, Venedik Bienali- Kişisel Arşiv

**Görsel 3**: *Dünyanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek* (*To See the Earth before the End of the World*), 2022, Venedik Bienali- Kişisel Arşiv

**Görsel 4:** *Dünyanın Sonundan Önce Dünyayı Görmek (To See the Earth before the End of the World),* 2022, Venedik Bienali https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-precious-okoyomon-ushers-dirt-blood-butterflies-venice-biennale (Erişim Tarihi: 25.05.2025)

# Bireylerin Müzik Tercihleri Üzerine Nitel Bir Araştırma

**Elif Umay Akay**

Körfez Bilim ve Sanat Merkezi

**ORCID:** - **E-Posta:** nurhayato@gmail.com

**Zehra Akay**

Körfez Bilim ve Sanat Merkezi

**ORCID:** - **E-Posta:** zeynep.arakay@gmail.com

**Sümeyye İrem Yeter**

Körfez Bilim ve Sanat Merkezi

**ORCID:** - **E-Posta:** sumeyyeiremtr@gmail.com

## Özet

Bu araştırmanın temel amacı, bireylerin müzik tercihlerini etkileyen faktörleri derinlemesine incelemek ve müziğin bireylerin duygu durumu, anıları ve sosyal çevreyle olan ilişkisini ortaya koymaktır. Araştırmada nitel yöntem benimsenmiş ve veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Kocaeli ili Körfez ilçesinde yaşayan, yaşları 10 ile 68 arasında değişen, 23'ü erkek ve 33'ü kadın olmak üzere toplam 56 katılımcı, kolayda örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Veri toplama sürecinde gerekli izinler alınmış, katılımcıların mahremiyetine ve gönüllülük esasına titizlikle özen gösterilmiştir. Elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiş ve müzik tercihlerini etkileyen faktörler, müziğin duygu durumu ve anılar üzerindeki etkisi, müzik türleri ve bireysel farklılıklar ile sosyal ve kültürel etki olmak üzere dört ana tema belirlenmiştir. Araştırma sonuçları müzik zevkinin oluşumunda aile, çevre, kişisel deneyimler, duygusal durumlar ve sosyal faktörlerin önemli rol oynadığını göstermektedir. Özellikle çocukluk ve gençlik dönemlerinde aile ve çevrenin etkisi belirgin bir şekilde görülmekte; ilerleyen yaşlarda ise bireysel tercihler ön plana çıkmaktadır. Katılımcıların büyük bir kısmı, müziğin ruh halleri üzerinde doğrudan etkili olduğunu ve bazı müziklerin geçmişteki anıları canlandırdığını belirtmiştir. En çok tercih edilen müzik türleri arasında pop, Türk sanat müziği, slow ve halk müziği öne çıkarken, bazı katılımcıların enstrüman çalabiliyor olması, müzikle kurdukları bağı güçlendirmiştir. Şarkı sözleri ve melodi tercihi bireysel farklılık göstermekle birlikte, sosyal çevre ve kültürel mirasın da müzik seçimlerinde etkili olduğu görülmüştür. Sonuç olarak, müzik tercihleri çok boyutlu bir yapı sergilemekte ve hem bireysel hem de toplumsal dinamiklerin etkileşimiyle şekillenmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Müzik, Müzik Tercihi, Müzik ve Sosyal Yaşam

# A Qualitative Study on Individuals' Music Preferences

**Elif Umay Akay**

Gulf Science and Art Center

**ORCID:** - **E-Posta:** nurhayato@gmail.com

**Zehra Akay**

Gulf Science and Art Center

**ORCID:** - **E-Posta:** zeynep.arakay@gmail.com

**Sümeyye İrem Yeter**

Körfez Science and Art Center

**ORCID:** - **E-Posta:** sumeyyeiremtr@gmail.com

## Abstract

The primary aim of this study is to investigate the factors that influence individuals' music preferences in depth and to elucidate the relationship between music, emotional states, memories, and the social environment. A qualitative research design was adopted, with data collected through a semi-structured interview form. The study sample comprised 56 participants (23 males, 33 females) aged between 10 and 68 years, all residing in the Körfez district of Kocaeli province, selected via convenience sampling. All required legal and ethical approvals were obtained during data collection, with special attention given to privacy and voluntary participation. Data were analyzed using content analysis, resulting in the identification of four main themes: factors influencing music preferences, the effects of music on emotional states and memories, individual differences in music genres, and social and cultural influences. The findings demonstrate that family, environment, personal experiences, emotional states, and social factors significantly shape musical taste. The influence of family and environment is more prominent in childhood and adolescence, while individual preferences gain importance with age. Most participants reported that music has a direct impact on their mood and that certain songs evoke specific memories. The most frequently preferred genres are pop, Turkish classical, slow, and folk music, and playing an instrument strengthens participants' connection to music. Differences were also noted in the prioritization of lyrics versus melody, while social environment and cultural heritage continue to play a key role in music selection. Overall, music preferences are multidimensional, shaped by the interplay of individual and societal dynamics.

## Keywords

Music, Music Preference, Music and Social Life

**Giriş**

Müzik, bireyin iç dünyasıyla dış dünyası arasında köprü kuran güçlü bir sanat dalıdır. Duyguların dışavurumu, anıların tazelenmesi ve kimliğin inşasında etkili bir araç olan müzik, bireylerin yaşamlarında önemli bir yer tutmaktadır. Müzik tercihleri bireyin kişiliği, duygusal yapısı, sosyal çevresi, kültürel geçmişi gibi birçok faktörden etkilenmektedir. Bu bağlamda yapılan araştırmalar, müziğin bireyin sosyal ve psikolojik gelişimi üzerinde önemli etkiler yarattığını ortaya koymaktadır.

Amaç

Bu araştırmanın temel amacı, bireylerin müzik tercihlerini etkileyen faktörleri kapsamlı bir şekilde incelemektir. Araştırmada bireylerin müzikle kurdukları ilişkide rol oynayan yaş, cinsiyet, sosyal çevre, kültürel miras, kişisel deneyimler ve ruh hâli gibi etmenlerin ne derece etkili olduğu analiz edilmiştir. Ayrıca müziğin bireylerin duygusal durumları üzerindeki etkisi ve anılarla kurduğu bağ da detaylı şekilde ele alınmıştır.

**Bulgular**

Araştırma kapsamında elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiş ve dört ana tema altında sınıflandırılmıştır: Bu temalar şunladır: Müzik tercihini etkileyen faktörler, müzikle duygu durumu arasındaki etkileşim, müzik ve anılar arasındaki bağ ve aile ile sosyal çevrenin etkis

**1. Müzik Tercihlerini Etkileyen Faktörler**

Katılımcıların müzik zevklerini belirleyen temel etkenler arasında ruh hâli, kişisel değerler, yaşam tarzı, sosyal çevre, yaş, yaşam deneyimleri ve müzikal bilgi düzeyi (örneğin enstrüman çalma becerisi) yer almaktadır. Görüşmelerde bireylerin duygusal durumlarına göre farklı türde müziklere yöneldikleri, sosyal ilişkilerinin ve yaşamda edindikleri deneyimlerin de tercihler üzerinde etkili olduğu gözlemlenmiştir.

Katılımcı 50 (28 yaş, kadın, bankacı): "Mutluyken hareketli müzikler dinlerim, üzgünken ise slow ya da daha duygusal şarkılara yönelirim."

Katılımcı 13 (9 yaş, erkek öğrenci): "Müzik benim için gaz verir. Beni gaza getiren şarkıları tercih ederim."

Katılımcı 45 (15 yaş, öğrenci): "Hayata bakış açım müzik zevkimi şekillendiriyor."

Katılımcı 49 (35 yaş, erkek): "Kitaplar, yetiştiğim ortam ve hayata bakış açım müzik tercihimi etkiliyor."

Katılımcı 20 (11 yaş): "Babymonster'ın güzel müzik yapması beni etkiliyor."

Bu örnekler, müzik tercihlerinin yalnızca bireysel değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel etkilerle şekillendiğini göstermektedir. Özellikle genç bireylerin popüler müzik gruplarına yönelmesi, yaşla birlikte daha nostaljik veya anlam yüklü müzik türlerine ilginin artması bu dinamik yapıyı desteklemektedir.

**2. Müzikle Duygu Durumu Arasındaki Etkileşim**

Katılımcıların büyük çoğunluğu, dinledikleri müziklerin ruh hâlleri üzerinde doğrudan etkili olduğunu ve müziği bir baş etme aracı olarak kullandıklarını belirtmiştir. Stresli, üzgün ya da yalnız hissedilen zamanlarda daha çok yavaş tempolu ve sözleri anlam yüklü şarkıların tercih edildiği; mutlu ve enerjik dönemlerde ise daha hareketli parçalara yönelme eğilimi olduğu görülmüştür.

Katılımcı 49: "Üzüldüğümde arabesk bile dinleyebilirim, hatta bu ruh halimi daha da derinleştirir."

Katılımcı 20: "Üzgünken 'Die With a Smile' şarkısını dinliyorum, beni biraz daha rahatlatıyor."

Katılımcı 45: "Mutluysam hareketli, mutsuzsam yavaş ve duygusal müzikler seçiyorum."

Katılımcı 50: "Mutluyken enerjik şarkılar, üzgünken slow şarkılar dinliyorum."

Bu ifadeler, müziğin duygular üzerinde düzenleyici bir rol oynadığını ve bireylerin içsel dünyalarıyla kurdukları ilişkiyi anlamlandırmada önemli bir araç olduğunu göstermektedir.

**3. Müzik ve Anılar Arasındaki Bağ**

Araştırmada elde edilen bulgular, müziğin bireysel bellekle güçlü bir ilişki kurduğunu ve duygusal hafıza işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır. Katılımcılar, belirli şarkıların geçmişte yaşanmış olayları ve duyguları hatırlattığını ifade etmişlerdir. Özellikle çocukluk ya da gençlik dönemlerine ait müziklerin, o dönemlere özgü duyguların yeniden yaşanmasına neden olduğu gözlemlenmiştir.

Katılımcı 13: "Bir şarkıda sadece o şarkıyı dinlerken yaşanan bir anı aklıma gelir. O şarkı o ana aittir sanki."

Katılımcı 50: "Evet, üzgünken dinlediğim müzikler hâlâ hüznümü artırır."

Katılımcı 20: "Bazen 'Die With a Smile'ı dinlediğimde aklıma küçükken yaşadığım bir olay geliyor."

Katılımcı 45: "Evet, şarkı hareketliyse mutlu anıları, yavaşsa mutsuzlukları hatırlatıyor."

Bu veriler, müziğin yalnızca anlık ruh hâlini değil, aynı zamanda geçmişteki duygusal izleri de harekete geçiren bir unsur olduğunu, bireysel kimliğin inşasında anılarla bütünleşerek önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

**4. Aile ve Sosyal Çevrenin Etkisi**

Katılımcıların bazıları, aile üyelerinin ve sosyal çevrenin müzik tercihlerini etkilediğini açıkça belirtmişlerdir. Özellikle çocuklukta dinlenen müziklerin bireyin tercihlerini biçimlendirdiği ve zamanla bu zevkin içselleştirildiği gözlemlenmiştir.

Katılımcı 49: "Ailem beni etkiledi. Onlarla büyüdüğüm ortamda dinlenen müzikler zamanla benim de tercihim oldu."

Katılımcı 50: "Türkü dinlemeyi sevmemde ailemin etkisi oldu."

Bu ifadeler, aile ortamında dinlenen müziklerin bireyin müzik zevkinin temellerini oluşturabileceğini göstermektedir. Bununla birlikte, bazı bireylerin kendi zevklerini daha bağımsız yollarla inşa ettikleri de dikkat çekmiştir:

Katılımcı 20: "Benim üzerimde hiçbir etkileri yok. Kendi zevkimi kendim belirliyorum."

Katılımcı 45: "Yakınımdakilerin dinlediği şarkılar bazen benim de hoşuma gidiyor."

Bu çeşitlilik, müzik tercihlerinin oluşum sürecinde hem dışsal (aile ve çevre) hem de içsel (kişilik, bireysel beğeni) etkenlerin birlikte etkili olduğunu ve bu etkilerin kişiden kişiye değişkenlik gösterebileceğini ortaya koymaktadır.

**Sonuç, Tartışma ve Öneriler**

Araştırma bulguları, müzik tercihlerinin çok boyutlu bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Katılımcıların ifadelerine göre müzik, sadece bir eğlence aracı değil; aynı zamanda bir duygusal ifade ve sosyal etkileşim biçimi olarak işlev görmektedir. Özellikle çocukluk ve ergenlik dönemlerinde aile ve sosyal çevrenin etkisi belirgin olurken, yetişkinlikte bireysel deneyimler ve kişisel kimlik ön plana çıkmaktadır. Müzik, duygu düzenleme işlevi görmekte ve bireyin ruh haline göre seçilmektedir. Geçmişte yaşanan olaylar, anılarla ilişkili olarak bazı şarkılara duygusal anlamlar yüklenmektedir.

Bu çalışma, alanyazındaki Kamalı ve Temiz (2017), Kaçmaz (2017), Sağır ve Öztürk (2015) ve Şenel (2013) gibi araştırmalarla müzik tecihlerinin kişisel özelliklere bağlı olarak farklılık göstermesi bakımından örtüşmektedir. Bulgular, müzik zevkinin şekillenmesinde kişilik özellikleri, yaş, sosyal çevre, kültürel geçmiş gibi etmenlerin rolünü desteklemektedir Doğan (2008; 2020), Erdal (2009),

Öneri olarak, psikolojik danışma süreçlerinde müziğin bir araç olarak kullanılması, eğitimde farklı müzik türlerinin tanıtılması, ailelerin ve öğretmenlerin müzik tercihine saygılı olması ve kültürel mirasın müzik aracılığıyla aktarılması önerilmektedir.

**Kaynakça**

Doğan, H. (2008). İlköğretim II. kademe öğrencilerinin müzik türü tercihlerinin çeşitli değişkenler açısından değerlendirilmesi (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi, Sakarya.

Doğan, U. (2020). Ortaöğretim öğrencilerinin müzik beğeni ve tercihlerinin çeşitli değişkenler yönünden incelenmesi (Sivas/Zara örneği). Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 19(76), 1579–1600.

Erdal, B. (2009). Müzik türlerinin tercih edilmesinde kişilik özellikleri ve beğeni ilişkisi (Yayınlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Kaçmaz, D. (2017). Müzik tercihlerine ilişkin kuramsal bir inceleme. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 7(15), 141–152.

Kamalı, C., & Temiz, E. (2017). Ortaokul öğrencilerinin müzik tercihlerinin ve bu tercihleri etkileyen faktörlerin belirlenmesi. Fine Arts, 12(4), 280–298.

Sağır, A., & Öztürk, B. (2015). Sosyolojik bağlamda müzik ve kimlik: Karabük Üniversitesi örneği. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8(2), 121–154.

Şenel, O. (2013). Müzik algısı, müzik tercihi ve sosyal kimlik bağlamında müzikte önyargı ve kalıpyargı (Yayınlanmamış doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Yağişan, N. (2013). Üniversite öğrencilerinin müzik tercihleri ve saldırganlıkla ilişkisi. SED–Sanat Eğitimi Dergisi, 1(2), 96–113.

# Müzik ve Sağlık Arasındaki İlişkiye Dair Tezlerin İncelenmesi: Nitel Bir Doküman Analizi

**Yaren Sena Uçar**
Körfez Bilim ve Sanat Merkezi
**ORCID:** - **E-Posta:** sumeyyeiremtr@gmail.com

**Eda Güven**
Körfez Bilim ve Sanat Merkezi
**ORCID:** - **E-Posta:** edaguvven@gmail.com

**Sümeyye İrem Yeter**
Körfez Bilim ve Sanat Merkezi
**ORCID:** - **E-Posta:** sumeyyeiremtr@gmail.com

## Özet

Araştırmanın temel amacı, müzik ve sağlık ilişkisini inceleyen akademik tezlerin bulgularını derleyip değerlendirmek, elde edilen veriler ışığında alanda bilimsel farkındalık yaratmak ve ileride yapılacak çalışmalara katkı sağlamaktır. Çalışma kapsamında, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nde yer alan ve müzik ile sağlık temasını içeren toplam 14 tez incelenmiştir. Araştırma nitel desende tasarlanmış; veri toplama yöntemi olarak doküman incelemesi, örnekleme yöntemi olarak ise amaçlı örnekleme kullanılmıştır. Bu doğrultuda amaca uygun 9 yüksek lisans ve 5 doktora tezi sistematik biçimde analiz edilmiştir. İlgili Tezler belirlenirken müzik ve sağlıkla ilişkili olabilecek anahtar kelimeler belirlenmiş ; 2016-223 yılları arasında yayımlanan tezler incelenerek belirlenmiştir. Etik kurallara titizlikle riayet edilerek yürütülen çalışmada, tezlerin amacı, kapsamı, kullanılan yöntemler, veri toplama teknikleri, katılımcı grupları ve ulaşılan sonuçlar ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir.

Elde edilen bulgular, müziğin hem bireylerin ruh sağlığı üzerinde hem de çeşitli klinik süreçlerde tamamlayıcı ve destekleyici bir araç olarak işlev gördüğünü göstermektedir. İncelenen tezlerde müzik; stres ve kaygının azaltılması, duygusal rahatlama, motivasyonun artırılması, psikolojik iyilik hali ve sosyal uyum gibi pek çok başlıkta ele alınmıştır. Araştırmalarda genellikle anket, görüşme ve nitel analiz yöntemleri kullanılmış; farklı yaş gruplarından bireyler ve sağlık çalışanlarıyla çalışılmıştır. Bulgular, müzik terapinin anksiyete, ağrı, yaşam kalitesi ve uyku gibi sağlık göstergelerinde anlamlı iyileşmeler sağladığını ortaya koymaktadır. Ayrıca, çocuklarda müzik ve dans eğitiminin gelişimsel katkısı, hastalarda ise kaygı ve ağrı düzeyinin azalması vurgulanmıştır. Tarihsel analizler ise, müziğin geleneksel tedavi süreçlerinde köklü bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak, müzik çok boyutlu ve evrensel bir iyileştirici unsur olarak öne çıkmaktadır. Genel olarak, müzik ve sağlık alanındaki çalışmalar, müziğin çok boyutlu ve evrensel bir iyileştirici unsur olduğunu göstermektedir.

## Anahtar Kelimeler

Müzik, Sağlık, Nitel Araştırma, Doküman Analizi, Tez İnceleme

# Analysis of Theses on the Relationship Between Music and Health: A Qualitative Documentary Review

**Yaren Sena Uçar**

Gulf Science and Art Center

**ORCID:** - **E-Posta:** sumeyyeiremtr@gmail.com

**Eda Güven**

Gulf Science and Art Center

**ORCID:** - **E-Posta:** edaguvven@gmail.com

**Sümeyye İrem Yeter**

Körfez Science and Art Center

**ORCID:** - **E-Posta:** sumeyyeiremtr@gmail.com

## Abstract

The primary aim of this research is to compile and evaluate the findings of academic theses The primary aim of this research is to synthesize and evaluate the findings of academic theses investigating the relationship between music and health, to foster scientific awareness, and to inform future research. Within this context, 14 theses addressing music and health, accessed from the National Thesis Center of the Council of Higher Education, were examined. The study was designed as qualitative research, utilizing document analysis as the data collection method and purposive sampling for thesis selection. Accordingly, 9 master's and 5 doctoral theses were systematically analyzed. The research process was conducted with strict adherence to ethical standards, and each thesis was evaluated in terms of its aims, scope, methodology, data collection techniques, participant groups, and findings.

The results indicate that music serves as both a complementary and supportive tool for mental health and in various clinical contexts. The examined theses addressed diverse themes such as stress and anxiety reduction, emotional relaxation, increased motivation, psychological well-being, and social adaptation. Frequently used research methods included surveys, interviews, and qualitative content analysis, with participants ranging from healthcare professionals to individuals of various age groups. The findings demonstrate that music therapy provides significant improvements in health indicators such as anxiety, pain, quality of life, and sleep. Additionally, music and dance education were shown to support developmental outcomes in children and reduce anxiety and pain among patients. Historical analyses confirm that music has a long-standing tradition in traditional therapeutic practices. In summary, the research supports the view that music is a multidimensional and universal therapeutic agent with significant contributions to health and well-being.

## Keywords

Music, Health, Qualitative Research, Document Analysis, Thesis Review

**Giriş**

İnsanlık tarihi boyunca müzik, yalnızca bir sanat formu olarak değil; aynı zamanda bireyin ruhsal, duygusal ve hatta fiziksel iyilik haline katkı sağlayan bir araç olarak değerlendirilmiştir. Modern tıbbın gelişimiyle birlikte, alternatif ve tamamlayıcı tedavi yaklaşımlarına olan ilgi artmış; bu bağlamda müziğin sağlık alanındaki işlevleri akademik çevrelerde de giderek daha fazla araştırma konusu hâline gelmiştir. Özellikle ruh sağlığı, stres yönetimi, ağrı kontrolü, uyku düzeni gibi pek çok fizyolojik ve psikolojik süreçte müzikten yararlanılabileceği yönündeki bulgular, bu alandaki bilimsel merakı tetiklemiştir.

Bu çerçevede, Türkiye'de gerçekleştirilen lisansüstü tez çalışmalarının müzik ve sağlık ilişkisi özelinde ne tür sonuçlara ulaştığı, hangi yöntemlerle yürütüldüğü ve hangi sağlık temaları çerçevesinde ele alındığı önem taşımaktadır. Ancak, bu tezlerin sistematik bir biçimde incelendiği, bütüncül çıkarımlar sunan bir derleme çalışmasının sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. Bu araştırma, söz konusu boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

**Amaç**

Bu çalışmanın temel amacı, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nde yer alan ve müzik ile sağlık temalarını içeren akademik tezlerin bulgularını sistematik biçimde incelemek ve değerlendirmektir. Bu bağlamda çalışma, müzik ile sağlık ilişkisini ele alan tezlerin; Amaçları ve kapsamlarını, Kullanılan araştırma yöntemlerini, Katılımcı gruplarını, Ulaştıkları bulguları detaylı bir şekilde analiz etmeyi; elde edilen veriler ışığında bu alanda bilimsel farkındalığı artırmayı ve gelecekte yapılacak çalışmalara katkı sağlamayı hedeflemektedir.

**Yöntem**

Araştırma, nitel araştırma deseni doğrultusunda doküman incelemesi yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Tezler, amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenmiş; müzik ve sağlık ilişkisini ele alan 9 yüksek lisans ve 5 doktora tezi sistematik olarak analiz edilmiştir. İnceleme sürecinde tezlerin tüm metinleri ayrıntılı olarak okunmuş ve içerik analizi tekniği kullanılarak temalar belirlenmiştir. Araştırma süreci boyunca etik ilkelere azami derecede riayet edilmiştir. Bu araştırma, müzik ile sağlık arasındaki ilişkiyi ele alan lisansüstü tezlerin sistematik bir şekilde incelenmesini amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi (YÖK Tez) veri tabanında sistematik bir tarama gerçekleştirilmiştir. Tarama sürecinde, "müzik ve sağlık", "müzik ve hastalık", "müzik ve tedavi", "müzik ve iyilik" anahtar kelimeleri hem birlikte hem de ayrı ayrı kullanılarak kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Ayrıca, müzikle ilişkili olarak "stres" ve "iyi oluş" kavramları da anahtar kelime kombinasyonlarına dahil edilmiştir. Bu doğrultuda kullanılan anahtar kelime grupları aşağıdaki gibidir:

- “müzik ve sağlık”
- “müzik ve hastalık”
- “müzik ve tedavi”
- “müzik ve terapi”
- “müzik ve iyi oluş”
- “müzik terapi”

Dâhil Edilme Kriterleri

- Tezlerin YÖK Ulusal Tez Merkezi’ne kayıtlı olması
- Tezlerin yüksek lisans veya doktora düzeyinde hazırlanmış olması
- Müzik ve sağlık ilişkisinin temel konu olarak ele alınmış olması
- 2016–2023 yılları arasında yayımlanmış olması
- Türkçe yazılmış olması

Dışlama Kriterleri

- Müzik veya sağlık konularından yalnızca biriyle ilgili olup iki kavram arasındaki ilişkiyi ele almayan tezler
- Müzik kavramının yalnızca dolaylı bir unsur olarak yer aldığı çalışmalar
- Erişime kapalı, tam metnine ulaşılamayan tezler

Belirtilen kriterlere göre yapılan inceleme sonucunda, müzik ve sağlık ilişkisine odaklanan 14 lisansüstü tez inceleme kapsamına alınmıştır. Bu tezlerde müziğin; hastalıkların tedavi süreçlerinde, psikolojik iyilik hâlinde, terapi ve rehabilitasyon uygulamalarında kullanımına ilişkin çeşitli yaklaşımlar tespit edilmiştir.

**Bulgular**

İncelenen tezlerin büyük çoğunluğunda müziğin ruh sağlığı üzerindeki olumlu etkileri ön plandadır. Bulgular genel olarak aşağıdaki temalarda toplanmıştır:

Stres ve Kaygının Azaltılması: Müzik dinlemenin ve aktif müzik yapmanın bireylerde stres seviyelerini düşürdüğü ve kaygıyı azalttığı vurgulanmaktadır.

Psikolojik İyilik Hali: Müziğin bireylerin duygu durumunu düzenlediği, motivasyonlarını artırdığı ve genel psikolojik iyilik haline katkıda bulunduğu belirtilmiştir.

Klinik Süreçlerde Destekleyici Rol: Özellikle ameliyat öncesi ve sonrası süreçlerde müzik terapinin ağrıyı azalttığı, uyku kalitesini artırdığı ve hastaların kendilerini daha iyi hissetmelerini sağladığı gözlemlenmiştir.

Gelişimsel Katkılar: Çocuklara yönelik çalışmalarda müzik ve dans eğitiminin sosyal-duygusal ve bilişsel gelişim üzerinde olumlu etkileri olduğu ifade edilmiştir.

Tarihsel Arka Plan: Bazı tezlerde müziğin geleneksel tedavi biçimleri içinde nasıl kullanıldığına dair tarihsel analizler yapılmış; özellikle Anadolu'da müziğin kadim bir şifa aracı olarak kullanıldığı aktarılmıştır.

Araştırmalarda çoğunlukla nitel yöntemler, görüşmeler ve yarı yapılandırılmış anketler tercih edilmiştir. Katılımcı grupları ise sağlık çalışanları, hasta bireyler, çocuklar ve üniversite öğrencileri gibi farklı demografik yapılardan oluşmaktadır.

Çalışmada analiz edilen 14 akademik tezden elde edilen veriler, müzik ve sağlık ilişkisine dair çeşitli tematik bulgulara ulaşılmasını sağlamıştır. Bu bulgular, hem psikolojik hem de fiziksel sağlık alanlarında müziğin destekleyici rolünü ortaya koymaktadır:

Ruh Sağlığı ve Psikolojik İyilik Hali: Tezlerin büyük çoğunluğunda müzik, stres, anksiyete ve depresyon belirtilerinin azaltılmasında etkili bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Katılımcılar müzik dinlemenin duygusal rahatlama sağladığını, ruhsal dengeyi güçlendirdiğini ifade etmiştir.

Klinik Süreçlerde Tamamlayıcı Rol: Müzik terapisi, onkoloji, doğum süreci, psikiyatri ve kronik hastalık tedavilerinde tamamlayıcı bir müdahale yöntemi olarak kullanılmış ve olumlu sonuçlar alınmıştır. Özellikle ağrı yönetimi, uyku kalitesi ve yaşam kalitesi üzerinde olumlu etkiler gözlemlenmiştir.

Katılımcı Profili ve Uygulama Alanları: İncelenen çalışmalarda çocuklar, yetişkinler, yaşlı bireyler ve sağlık çalışanları gibi çok çeşitli gruplar üzerinde araştırmalar yürütülmüştür. Bu durum, müzik uygulamalarının geniş bir hedef kitleye hitap ettiğini göstermektedir.

Kullanılan Araç ve Yöntemler: Tezlerde en sık kullanılan veri toplama yöntemleri arasında anketler, yarı yapılandırılmış görüşmeler ve gözlem yer almaktadır. Veri analizinde ise betimsel analiz ve içerik analizi gibi nitel yöntemler öne çıkmıştır.

Müziğin Motivasyon ve Sosyal Uyum Üzerindeki Etkisi: Bazı tezlerde müzik eğitiminin, çocukların sosyal becerilerinde ve öz güven gelişiminde olumlu etkilere sahip olduğu; ayrıca sağlık çalışanlarının stresle baş etme süreçlerinde müziğin motivasyon artırıcı bir rol oynadığı belirlenmiştir.

**Tarihsel Bağlam**:

Özellikle doktora düzeyindeki bazı tezlerde müziğin Osmanlı dönemindeki tıbbî işlevleri incelenmiş; geçmişte müziğin geleneksel tedavi yöntemleriyle sıkça kullanıldığına dair arşivsel verilere ulaşılmıştır. Bu araştırma kapsamında incelenen 14 akademik tezden elde edilen veriler, müziğin hem bireysel ruh sağlığı hem de çeşitli klinik uygulamalarda tamamlayıcı ve destekleyici bir araç olarak önemli bir role sahip olduğunu ortaya koymuştur.

Müzik, yalnızca estetik bir sanat formu değil, aynı zamanda bireylerin psikolojik iyi oluşlarını destekleyen, duygusal regülasyona katkı sunan ve fizyolojik tepkiler üzerinde olumlu etkiler yaratabilen çok boyutlu bir müdahale aracıdır**.**

Tez bulgularına göre müzik;

- Stresin azaltılması,
- Anksiyete ve depresyon belirtilerinin hafifletilmesi,
- Ağrı yönetimi,
- Uyku kalitesinin artırılması,
- Yaşam kalitesinin iyileştirilmesi,
- Sosyal uyum ve motivasyonun güçlendirilmesi gibi alanlarda anlamlı katkılar sağlamaktadır.

Sonuç olarak; müzik, hem bireyin içsel dünyasına hem de sosyal çevresiyle kurduğu ilişkilere etki eden, bilimsel temellerle desteklenmiş, evrensel ve çok yönlü bir iyileştirici unsur olarak değerlendirilebilir.

**Sonuç, Tartışma ve Öneriler**

Elde edilen veriler ışığında, müziğin yalnızca estetik bir deneyim aracı değil; aynı zamanda çok boyutlu bir iyileştirici unsur olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ruh sağlığı, fizyolojik iyilik hali, sosyal etkileşim ve yaşam kalitesi gibi pek çok alanda müzik terapinin etkili sonuçlar doğurduğu anlaşılmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen tezlerin bulguları, müziğin psikolojik ve fizyolojik sağlık üzerindeki olumlu etkilerini açık biçimde ortaya koymakta; bu bulgular literatürdeki önceki çalışmalarla büyük ölçüde örtüşmektedir. Müzik terapinin hem bireysel hem de klinik düzeyde destekleyici ve tamamlayıcı bir rol oynadığı, çeşitli çalışmalarda vurgulanmıştır.

Örneğin, Altun (2017) tarafından yaşlı bireyler üzerinde yapılan çalışmada müziğin ruh sağlığı üzerinde olumlu etkiler sağladığı, özellikle yalnızlık ve depresyon düzeylerinde azalma meydana getirdiği rapor edilmiştir.

Benzer şekilde, Arslan (2016), müzik eğitimi almış bireylerde psikolojik iyi oluş düzeylerinin daha yüksek olduğunu belirlemiş, müziğin duygusal dayanıklılığı artırıcı rolüne dikkat çekmiştir. Bu sonuçlar, çalışmamızda elde edilen müziğin ruh sağlığını destekleme bulgusunu güçlendirmektedir.

Çalışmaların çoğu, müzikle tedavinin yan etkisiz, maliyetsiz ve kolay uygulanabilir bir yöntem olduğunu; özellikle ruh sağlığı alanında önemli bir destekleyici işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, bazı

tezlerde müziğin etkisinin bireysel farklılıklara bağlı olarak değişebileceği ve her bireyde benzer sonuçlar doğurmayabileceği de belirtilmiştir.

Bu alandaki bulgular doğrultusunda aşağıdaki öneriler sunulmaktadır:

1. Uygulama Alanlarının Genişletilmesi: Müzik terapinin sağlık hizmetlerinde tamamlayıcı bir araç olarak daha yaygın kullanımı teşvik edilmelidir.
2. Çapraz Disipliner Çalışmalar: Müzik ve sağlık ilişkisini inceleyen tezlerin psikoloji, psikiyatri, nörobilim ve eğitim bilimleri gibi farklı disiplinlerle iş birliği içinde yürütülmesi önerilmektedir.
3. Nicel Araştırmaların Artırılması: Alanın gelişimi için kontrollü deneysel araştırmalar ve uzun dönemli etki analizlerinin yapılması gerekmektedir.
4. Farklı Yaş ve Kültürel Gruplarla Çalışmalar: Çocuklar, yaşlılar, farklı kültürel geçmişe sahip bireylerle yapılacak çalışmalar, müziğin etkisinin kapsamını anlamada katkı sağlayacaktır.
5. Tezlerin Yaygınlaştırılması: Bu alandaki tezlerin erişilebilirliğinin artırılması ve sağlık çalışanlarına yönelik eğitimlerde içeriğe dâhil edilmesi önerilmektedir.

**Kaynakça**

Altun, M. (2017). Yaşlılarda müziğin ruh sağlığına etkisi: Bir alan araştırması (Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Antalya.

Arslan, T. (2016). Müzik eğitimi alan bireylerde psikolojik iyi oluş ve sağlık ilişkisi (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Baştuğ, P. R. (2022). Müziğin insanın mental durumuna etkilerinin incelenmesi (Yüksek Lisans Tezi), Üsküdar Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Çelik, A. (2020). Müziğin travma sonrası stres bozukluğunda tamamlayıcı tedavi olarak kullanımı (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Demirtaş, H. (2021). Onkoloji hastalarında müzik terapi uygulamalarının tedavi sürecine etkisi (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Gür, S. (2018). Müziğin doğum sürecindeki kadınların kaygı düzeyine etkisi (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Medipol Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Işıldak, E. (2022). IX.–XIX. yüzyıl edvârlarında müzik – sağlık ilişkisi ve Osmanlı'da müzikle tedavi (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Kara, M. (2021). Müzik dinlemenin hastane ortamında yatan hastaların kaygı düzeyine etkisi (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Keskin, N. (2022). Psikiyatri hastalarında müzik terapisinin etkileri (Doktora Tezi), Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Küçükgül, F. (2023). Çeşitli müzik türlerinin acil servis sağlık çalışanlarının stres, anksiyete ve yaşam kalitesine etkisi (Doktora Tezi), İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, Acil Tıp Ana Bilim Dalı, İzmir.

Öztürk, S. (2019). Çocuklarda müzikle tedavi uygulamalarının psikolojik iyilik haline etkisi (Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Şenol, T. (2023). Türkiye'de müzik eğitim kurumları bünyesindeki akademisyenlerin müzik ve sağlık ilişkisine yönelik görüşlerinin incelenmesi (Yüksek Lisans Tezi), Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.

Sönmez, S. (2018). Müziğin stres ve anksiyete üzerindeki etkisinin sağlık çalışanları örneğinde incelenmesi (Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yılmaz, E. (2020). Müzik terapinin kronik hastalarda yaşam kalitesi üzerine etkisi (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

# Seramik Sanatında Sıvı Çamura Daldırma Yöntemi ve Kullanım Olanakları Üzerine Bir Deneme

**Arş. Gör. Dr. (Assist. Dr.) İmre Deniz Işıktaş**

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü

**ORCID:** 0000-0001-7689-8353 **E-Posta:** imredeniz.isiktas@omu.edu.tr

## Özet

Seramik üretimi, geçmişten günümüze, geleneksel yöntemlerin yanı sıra modern tekniklerin de kullanıldığı bir disiplindir. Bu çalışma, son yıllarda sanatsal seramiklerde sıklıkla kullanılan Sıvı Çamura Daldırma (Slip Dipping) yöntemini incelemekte ve çeşitli denemelerle detaylandırmaktadır.

Günümüzde seramik sanatında form inşa etmek için; elle şekillendirme, çömlekçi tornası, döküm yöntemi, şablon yöntemi ve 3D baskı gibi yaygın teknikler kullanılmaktadır. Çamura daldırma yöntemi ise bunlardan farklı olarak, organik esaslı nesnelerin sıvı döküm çamuruna batırılarak, gözenekli yapılarının çamuru emmesi ve kuruduktan sonra bisküvi pişirimiyle organik malzemenin yanıp yok olması, geride kırılgan bir seramik kabuk bırakması prensibine dayanır.

Çalışmada sıvı çamura daldırma yöntemi üç farklı başlık altında deneyimlenmiştir: bunlar kalıpla şekillendirme, serbest şekillendirme, formu kaplayarak şekillendirme olarak tanımlanabilir. Denemelerde kağıt mendil, dantel, cam teli, mutfak bezi, sünger ve pamuk gibi farklı materyaller kullanılmış, her birinin doku ve çamur tutma özellikleri gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak, bu yöntemde materyalin yapısının şekillendirme tekniğini belirlediği, yüksek pişirim derecesinin (1100°C) formu sağlamlaştırdığı tespit edilmiştir. Çalışma, seramik sanatında sıvı çamura daldırma yöntemini kullanacak sanatçılara yol göstermeyi ve literatüre katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Seramik, Sanat, Materyal, Şekillendirme

# An Essay on Slip Dipping Method and Usage Possibilities in Ceramic Art

**Arş. Gör. Dr. (Assist. Dr.) İmre Deniz Işıktaş**
Ondokuz Mayis University Faculty of Fine Arts Ceramics and Glass Department
**ORCID:** 0000-0001-7689-8353 **E-Posta:** imredeniz.isiktas@omu.edu.tr

## Abstract

Ceramic production is a discipline that uses both traditional methods and modern techniques from past to present. This study examines the Slip Dipping method, which has been frequently used in artistic ceramics in recent years, and details it through various experiments.

Today, common techniques used to build forms in ceramic art include hand shaping, pottery wheel, casting method, template method, and 3D printing. The slip dipping method, unlike these, is based on the principle of immersing organic-based objects in liquid slip clay, allowing their porous structures to absorb the clay, and after drying, the organic material burns away during bisque firing, leaving behind a fragile ceramic shell.

In the study, the Slip Dipping method was experienced under three different headings: these can be defined as shaping with molds, free shaping, and shaping by covering the form. In the experiments, different materials such as paper tissues, lace, glass wire, kitchen cloth, sponge and cotton were used, and the texture and clay retention properties of each were observed.

As a result, it was determined that the structure of the material determines the shaping technique in this method, high firing temperature (1100°C) strengthens the form. The study aims to guide artists who will use the slip dipping method in ceramic art and contribute to the literature.

## Keywords

Ceramics, Art, Material, Shaping

**Giriş**

İnsanlık tarihi boyunca müzik, yalnızca bir sanat formu olarak değil; aynı zamanda bireyin ruhsal, duygusal ve hatta fiziksel iyilik haline katkı sağlayan bir araç olarak değerlendirilmiştir. Modern tıbbın gelişimiyle birlikte, alternatif ve tamamlayıcı tedavi yaklaşımlarına olan ilgi artmış; bu bağlamda müziğin sağlık alanındaki işlevleri akademik çevrelerde de giderek daha fazla araştırma konusu hâline gelmiştir. Özellikle ruh sağlığı, stres yönetimi, ağrı kontrolü, uyku düzeni gibi pek çok fizyolojik ve psikolojik süreçte müzikten yararlanılabileceği yönündeki bulgular, bu alandaki bilimsel merakı tetiklemiştir.

Bu çerçevede, Türkiye'de gerçekleştirilen lisansüstü tez çalışmalarının müzik ve sağlık ilişkisi özelinde ne tür sonuçlara ulaştığı, hangi yöntemlerle yürütüldüğü ve hangi sağlık temaları çerçevesinde ele alındığı önem taşımaktadır. Ancak, bu tezlerin sistematik bir biçimde incelendiği, bütüncül çıkarımlar sunan bir derleme çalışmasının sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. Bu araştırma, söz konusu boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

**Amaç**

Bu çalışmanın temel amacı, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nde yer alan ve müzik ile sağlık temalarını içeren akademik tezlerin bulgularını sistematik biçimde incelemek ve değerlendirmektir. Bu bağlamda çalışma, müzik ile sağlık ilişkisini ele alan tezlerin; Amaçları ve kapsamlarını, Kullanılan araştırma yöntemlerini, Katılımcı gruplarını, Ulaştıkları bulguları detaylı bir şekilde analiz etmeyi; elde edilen veriler ışığında bu alanda bilimsel farkındalığı artırmayı ve gelecekte yapılacak çalışmalara katkı sağlamayı hedeflemektedir.

**Yöntem**

Araştırma, nitel araştırma deseni doğrultusunda doküman incelemesi yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Tezler, amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenmiş; müzik ve sağlık ilişkisini ele alan 9 yüksek lisans ve 5 doktora tezi sistematik olarak analiz edilmiştir. İnceleme sürecinde tezlerin tüm metinleri ayrıntılı olarak okunmuş ve içerik analizi tekniği kullanılarak temalar belirlenmiştir. Araştırma süreci boyunca etik ilkelere azami derecede riayet edilmiştir. Bu araştırma, müzik ile sağlık arasındaki ilişkiyi ele alan lisansüstü tezlerin sistematik bir şekilde incelenmesini amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi (YÖK Tez) veri tabanında sistematik bir tarama gerçekleştirilmiştir. Tarama sürecinde, "müzik ve sağlık", "müzik ve hastalık", "müzik ve tedavi", "müzik ve iyilik" anahtar kelimeleri hem birlikte hem de ayrı ayrı kullanılarak kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır. Ayrıca, müzikle ilişkili olarak "stres" ve "iyi oluş" kavramları da anahtar kelime kombinasyonlarına dahil edilmiştir. Bu doğrultuda kullanılan anahtar kelime grupları aşağıdaki gibidir:

- “müzik ve sağlık”
- “müzik ve hastalık”
- “müzik ve tedavi”
- “müzik ve terapi”
- “müzik ve iyi oluş”
- “müzik terapi”

Dâhil Edilme Kriterleri

- Tezlerin YÖK Ulusal Tez Merkezi’ne kayıtlı olması
- Tezlerin yüksek lisans veya doktora düzeyinde hazırlanmış olması
- Müzik ve sağlık ilişkisinin temel konu olarak ele alınmış olması
- 2016–2023 yılları arasında yayımlanmış olması
- Türkçe yazılmış olması

Dışlama Kriterleri

- Müzik veya sağlık konularından yalnızca biriyle ilgili olup iki kavram arasındaki ilişkiyi ele almayan tezler
- Müzik kavramının yalnızca dolaylı bir unsur olarak yer aldığı çalışmalar
- Erişime kapalı, tam metnine ulaşılamayan tezler

Belirtilen kriterlere göre yapılan inceleme sonucunda, müzik ve sağlık ilişkisine odaklanan 14 lisansüstü tez inceleme kapsamına alınmıştır. Bu tezlerde müziğin; hastalıkların tedavi süreçlerinde, psikolojik iyilik hâlinde, terapi ve rehabilitasyon uygulamalarında kullanımına ilişkin çeşitli yaklaşımlar tespit edilmiştir.

**Bulgular**

İncelenen tezlerin büyük çoğunluğunda müziğin ruh sağlığı üzerindeki olumlu etkileri ön plandadır. Bulgular genel olarak aşağıdaki temalarda toplanmıştır:

Stres ve Kaygının Azaltılması: Müzik dinlemenin ve aktif müzik yapmanın bireylerde stres seviyelerini düşürdüğü ve kaygıyı azalttığı vurgulanmaktadır.

Psikolojik İyilik Hali: Müziğin bireylerin duygu durumunu düzenlediği, motivasyonlarını artırdığı ve genel psikolojik iyilik haline katkıda bulunduğu belirtilmiştir.

Klinik Süreçlerde Destekleyici Rol: Özellikle ameliyat öncesi ve sonrası süreçlerde müzik terapinin ağrıyı azalttığı, uyku kalitesini artırdığı ve hastaların kendilerini daha iyi hissetmelerini sağladığı gözlemlenmiştir.

Gelişimsel Katkılar: Çocuklara yönelik çalışmalarda müzik ve dans eğitiminin sosyal-duygusal ve bilişsel gelişim üzerinde olumlu etkileri olduğu ifade edilmiştir.

Tarihsel Arka Plan: Bazı tezlerde müziğin geleneksel tedavi biçimleri içinde nasıl kullanıldığına dair tarihsel analizler yapılmış; özellikle Anadolu'da müziğin kadim bir şifa aracı olarak kullanıldığı aktarılmıştır.

Araştırmalarda çoğunlukla nitel yöntemler, görüşmeler ve yarı yapılandırılmış anketler tercih edilmiştir. Katılımcı grupları ise sağlık çalışanları, hasta bireyler, çocuklar ve üniversite öğrencileri gibi farklı demografik yapılardan oluşmaktadır.

Çalışmada analiz edilen 14 akademik tezden elde edilen veriler, müzik ve sağlık ilişkisine dair çeşitli tematik bulgulara ulaşılmasını sağlamıştır. Bu bulgular, hem psikolojik hem de fiziksel sağlık alanlarında müziğin destekleyici rolünü ortaya koymaktadır:

Ruh Sağlığı ve Psikolojik İyilik Hali: Tezlerin büyük çoğunluğunda müzik, stres, anksiyete ve depresyon belirtilerinin azaltılmasında etkili bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Katılımcılar müzik dinlemenin duygusal rahatlama sağladığını, ruhsal dengeyi güçlendirdiğini ifade etmiştir.

Klinik Süreçlerde Tamamlayıcı Rol: Müzik terapisi, onkoloji, doğum süreci, psikiyatri ve kronik hastalık tedavilerinde tamamlayıcı bir müdahale yöntemi olarak kullanılmış ve olumlu sonuçlar alınmıştır. Özellikle ağrı yönetimi, uyku kalitesi ve yaşam kalitesi üzerinde olumlu etkiler gözlemlenmiştir.

Katılımcı Profili ve Uygulama Alanları: İncelenen çalışmalarda çocuklar, yetişkinler, yaşlı bireyler ve sağlık çalışanları gibi çok çeşitli gruplar üzerinde araştırmalar yürütülmüştür. Bu durum, müzik uygulamalarının geniş bir hedef kitleye hitap ettiğini göstermektedir.

Kullanılan Araç ve Yöntemler: Tezlerde en sık kullanılan veri toplama yöntemleri arasında anketler, yarı yapılandırılmış görüşmeler ve gözlem yer almaktadır. Veri analizinde ise betimsel analiz ve içerik analizi gibi nitel yöntemler öne çıkmıştır.

Müziğin Motivasyon ve Sosyal Uyum Üzerindeki Etkisi: Bazı tezlerde müzik eğitiminin, çocukların sosyal becerilerinde ve öz güven gelişiminde olumlu etkilere sahip olduğu; ayrıca sağlık çalışanlarının stresle baş etme süreçlerinde müziğin motivasyon artırıcı bir rol oynadığı belirlenmiştir.

**Tarihsel Bağlam**:

Özellikle doktora düzeyindeki bazı tezlerde müziğin Osmanlı dönemindeki tıbbî işlevleri incelenmiş; geçmişte müziğin geleneksel tedavi yöntemleriyle sıkça kullanıldığına dair arşivsel verilere ulaşılmıştır. Bu araştırma kapsamında incelenen 14 akademik tezden elde edilen veriler, müziğin hem bireysel ruh sağlığı hem de çeşitli klinik uygulamalarda tamamlayıcı ve destekleyici bir araç olarak önemli bir role sahip olduğunu ortaya koymuştur.

Müzik, yalnızca estetik bir sanat formu değil, aynı zamanda bireylerin psikolojik iyi oluşlarını destekleyen, duygusal regülasyona katkı sunan ve fizyolojik tepkiler üzerinde olumlu etkiler yaratabilen çok boyutlu bir müdahale aracıdır**.**

Tez bulgularına göre müzik;

- Stresin azaltılması,
- Anksiyete ve depresyon belirtilerinin hafifletilmesi,
- Ağrı yönetimi,
- Uyku kalitesinin artırılması,
- Yaşam kalitesinin iyileştirilmesi,
- Sosyal uyum ve motivasyonun güçlendirilmesi gibi alanlarda anlamlı katkılar sağlamaktadır.

Sonuç olarak; müzik, hem bireyin içsel dünyasına hem de sosyal çevresiyle kurduğu ilişkilere etki eden, bilimsel temellerle desteklenmiş, evrensel ve çok yönlü bir iyileştirici unsur olarak değerlendirilebilir.

**Sonuç, Tartışma ve Öneriler**

Elde edilen veriler ışığında, müziğin yalnızca estetik bir deneyim aracı değil; aynı zamanda çok boyutlu bir iyileştirici unsur olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ruh sağlığı, fizyolojik iyilik hali, sosyal etkileşim ve yaşam kalitesi gibi pek çok alanda müzik terapinin etkili sonuçlar doğurduğu anlaşılmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen tezlerin bulguları, müziğin psikolojik ve fizyolojik sağlık üzerindeki olumlu etkilerini açık biçimde ortaya koymakta; bu bulgular literatürdeki önceki çalışmalarla büyük ölçüde örtüşmektedir. Müzik terapinin hem bireysel hem de klinik düzeyde destekleyici ve tamamlayıcı bir rol oynadığı, çeşitli çalışmalarda vurgulanmıştır.

Örneğin, Altun (2017) tarafından yaşlı bireyler üzerinde yapılan çalışmada müziğin ruh sağlığı üzerinde olumlu etkiler sağladığı, özellikle yalnızlık ve depresyon düzeylerinde azalma meydana getirdiği rapor edilmiştir.

Benzer şekilde, Arslan (2016), müzik eğitimi almış bireylerde psikolojik iyi oluş düzeylerinin daha yüksek olduğunu belirlemiş, müziğin duygusal dayanıklılığı artırıcı rolüne dikkat çekmiştir. Bu sonuçlar, çalışmamızda elde edilen müziğin ruh sağlığını destekleme bulgusunu güçlendirmektedir.

Çalışmaların çoğu, müzikle tedavinin yan etkisiz, maliyetsiz ve kolay uygulanabilir bir yöntem olduğunu; özellikle ruh sağlığı alanında önemli bir destekleyici işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, bazı

tezlerde müziğin etkisinin bireysel farklılıklara bağlı olarak değişebileceği ve her bireyde benzer sonuçlar doğurmayabileceği de belirtilmiştir.

Bu alandaki bulgular doğrultusunda aşağıdaki öneriler sunulmaktadır:

1. Uygulama Alanlarının Genişletilmesi: Müzik terapinin sağlık hizmetlerinde tamamlayıcı bir araç olarak daha yaygın kullanımı teşvik edilmelidir.
2. Çapraz Disipliner Çalışmalar: Müzik ve sağlık ilişkisini inceleyen tezlerin psikoloji, psikiyatri, nörobilim ve eğitim bilimleri gibi farklı disiplinlerle iş birliği içinde yürütülmesi önerilmektedir.
3. Nicel Araştırmaların Artırılması: Alanın gelişimi için kontrollü deneysel araştırmalar ve uzun dönemli etki analizlerinin yapılması gerekmektedir.
4. Farklı Yaş ve Kültürel Gruplarla Çalışmalar: Çocuklar, yaşlılar, farklı kültürel geçmişe sahip bireylerle yapılacak çalışmalar, müziğin etkisinin kapsamını anlamada katkı sağlayacaktır.
5. Tezlerin Yaygınlaştırılması: Bu alandaki tezlerin erişilebilirliğinin artırılması ve sağlık çalışanlarına yönelik eğitimlerde içeriğe dâhil edilmesi önerilmektedir.

**Kaynakça**

Altun, M. (2017). Yaşlılarda müziğin ruh sağlığına etkisi: Bir alan araştırması (Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Antalya.

Arslan, T. (2016). Müzik eğitimi alan bireylerde psikolojik iyi oluş ve sağlık ilişkisi (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Baştuğ, P. R. (2022). Müziğin insanın mental durumuna etkilerinin incelenmesi (Yüksek Lisans Tezi), Üsküdar Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Çelik, A. (2020). Müziğin travma sonrası stres bozukluğunda tamamlayıcı tedavi olarak kullanımı (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Demirtaş, H. (2021). Onkoloji hastalarında müzik terapi uygulamalarının tedavi sürecine etkisi (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Gür, S. (2018). Müziğin doğum sürecindeki kadınların kaygı düzeyine etkisi (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Medipol Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Işıldak, E. (2022). IX.–XIX. yüzyıl edvârlarında müzik – sağlık ilişkisi ve Osmanlı'da müzikle tedavi (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Kara, M. (2021). Müzik dinlemenin hastane ortamında yatan hastaların kaygı düzeyine etkisi (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Keskin, N. (2022). Psikiyatri hastalarında müzik terapisinin etkileri (Doktora Tezi), Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Küçükgül, F. (2023). Çeşitli müzik türlerinin acil servis sağlık çalışanlarının stres, anksiyete ve yaşam kalitesine etkisi (Doktora Tezi), İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, Acil Tıp Ana Bilim Dalı, İzmir.

Öztürk, S. (2019). Çocuklarda müzikle tedavi uygulamalarının psikolojik iyilik haline etkisi (Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Şenol, T. (2023). Türkiye'de müzik eğitim kurumları bünyesindeki akademisyenlerin müzik ve sağlık ilişkisine yönelik görüşlerinin incelenmesi (Yüksek Lisans Tezi), Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.

Sönmez, S. (2018). Müziğin stres ve anksiyete üzerindeki etkisinin sağlık çalışanları örneğinde incelenmesi (Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yılmaz, E. (2020). Müzik terapinin kronik hastalarda yaşam kalitesi üzerine etkisi (Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

**Giriş:**

Seramik üretimi, Neolitik dönem olarak adlandırılan M.Ö. 7000 yılından beri hala geleneksel yöntemlerin kullanıldığı bir disiplin olsa da günümüzde kullanılan yeni şekillendirme yöntemleri, bu disiplinde yapılan sanatsal üretimlerin çeşitlenmesini sağlamaktadır. Başlangıcından günümüze seramik üretimi bir ihtiyaç doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Buna rağmen her zaman estetik bir kaygı taşımaktadır. Bu sebeple seramik ürünler saf çamurun şekillendirilip ortaya konulmasıyla değil; form, dekorlama, astar ve sırlama gibi çeşitli müdahalelerle kimi zaman işleve uygun, kimi zaman sanatsal aynı zamanda da estetik ögeler içeren bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Doğası gereği seramik üretiminde çamurun belirli bir sıcaklıkta pişirilmesi ile bünyenin değişime uğraması söz konusudur. Bundan dolayı da deformasyon ve hatalar kimi zaman ortaya çıkmaktadır. Bin yıllardır bu disiplinde üretim yapan gerek zanaatçı gerek sanatçılar türlü hata ve zorlukları aşmak için çok çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir. Bu sebeple seramik alanında çok fazla teknik ve bu tekniklerin derin detaylar içerdiği söylenebilir. Bu çalışmada sanatsal seramiklerde son yıllarda sıklıkla karşılaşılan bir yöntem olarak sıvı çamura daldırma yöntemi incelenmiş çeşitli denemelerle bu yöntemin detaylandırılması sağlanmaya çalışılmıştır.

## 1. Günümüzde Seramik Sanatında Kullanılan Şekillendirme Yöntemleri:

Seramik disiplininde her bir şekillendirme yöntemi, sanatçının yaratıcı ifadesine göre çeşitlilik göstermektedir. Geleneksel yöntemler el işçiliğini öne çıkarırken, modern yöntemler teknolojiyi de işin içine katarak seramik sanatına yeni boyutlar kazandırmayı amaçlamaktadır. En basit ve eski yöntemlerden, günümüzde teknolojinin katkısı ile kullanılmakta olan yöntemlere, sanatçının çalışmasını ortaya çıkarmasında aracı olarak bu sürecin daha hızlı, kolay ve kalıcı olmasını desteklemek amacıyla kullanılmaktadır. Aşağıda yer alan en genel şekillendirme yöntemleri olup kimi zaman farklı isimlerle anılabilmektedir. Bu yöntemlerin dışında özellikle endüstriyel üretimde çok daha detaylı yöntemler bulunmasına rağmen çalışmanın sınırlılıkları açısından bu yazıda, sanatsal üretimde sıklıkla kullanılan yöntemlere değinilmiştir. Bu çalışmada sıvı çamura daldırma ise tüm bu işlemleri hem içermesi ile hem de yeni bir yöntem olarak incelenmiştir.

### 1.1.Elle Şekillendirme Yöntemi:

Elle şekillendirme en eski ve geleneksel seramik şekillendirme yöntemlerinden biridir. Bu yöntem kilin elle doğrudan müdahalesiyle istenen şekle getirildiği bir teknik olup seramiğe tamamen kişisel ve organik bir estetik kazandırır. Bu yöntemin içeriğinde genellikle üç ana şekillendirme öne çıkmaktadır.

**1.1.1.Levha (Plaka) Yöntemi**: Kil, oklava veya bir silindir yardımıyla düz bir levha haline getirilir ve bu levhalar kesilerek birleştirilir. Kare, dikdörtgen veya farklı geometrik formlar oluşturmak için uygundur.

**1.1.2.İtme veya Sıkma**: Bu teknikte, küçük bir kil parçası parmaklar kullanılarak ortasından sıkıştırılır ve yukarı doğru şekil verilir. Kâse ve küçük kaplar yapmak için yaygın olarak kullanılmaktadır.

**1.1.3.Sucuk (Coil) Yöntemi**: Kil, uzun ince çubuklar haline getirilir ve üst üste yerleştirilerek yükseltilir. Sucuklar birleştirilip yumuşatılarak daha pürüzsüz formlar elde edilir. Büyük formlar ve heykelsi yapılar için uygundur.

### 1.2. Çömlekçi Tornası

Çömlekçi tornası, dönen bir tezgah üzerine yerleştirilen kilin şekillendirilmesine dayalı bir yöntemdir. Sanatçı ellerini kullanarak kili ortalar ve ardından yukarı doğru çekerek form verilmesini sağlar. Çömlekçi tornası, genellikle simetrik ve dairesel formlar üretmek için kullanılır.

### 1.3. Döküm Yöntemi

Döküm yöntemi, seramiğin endüstriyel üretiminde yaygın olarak kullanılan bir tekniktir. Bu yöntemde sıvı kil, alçı bir kalıba dökülür. Kalıp, sıvı çamurun içindeki suyu emerek kilin şekil almasını sağlar. Fazla çamur dökülerek içi boş bir yapı elde edilir. Döküm yöntemi özellikle seri üretim ile yapılan uygulamalarda veya yüzeyin daha pürüzsüz olmasının istenildiği durumlar için uygun görülmektedir.

### 1.4. Şablon Yöntemi

Bu yöntemde kil, önceden hazırlanmış bir kalıbın içine yerleştirilerek veya üzerine bastırılarak şekil alır. Kalıplar genellikle alçıdan veya kaplanmış ahşaptan yapılır. Bu şablonların içi veya dışı istenen şekli verecek şekilde hazırlanır.

### 1.5. Üç Boyutlu Baskı (3D Printing)

Son yıllarda teknolojiyle birlikte gelişen 3D baskı, seramik sanatında da yer bulmuştur. 3D yazıcılar, seramik malzemeyi katman katman dökerek veya yükselterek üç boyutlu bir form oluşturur. Bu yöntem, son derece hassas ve karmaşık formlar oluşturmak için kullanılabilir. 3D baskı ile oluşturulan seramik formlar için çeşitli makinalar kullanılmaktadır. Seramik alanında toz, sıvı ve macun kıvamındaki malzemeler kullanılarak form verme işlemini yapan bu yöntem, her biri farklı teknoloji ve makine yöntemi gerektirmekte ve henüz masraflı bir üretim şekli olarak tanımlanabilmektedir.

## 2. Sıvı Çamura Daldırma Uygulamaları

Yukarıda sayılan genel yöntemlerin dışında seramik sanatçıları yeni denemelerle farklı uygulamalar yaparak üretim sürecinin daha verimli bir şekilde gerçekleşmesini sağlamaya çalışmaktadır. Sanatçıların bu yöntemi

kullanmasındaki asıl amaç, nesnenin dokusunun veya formunun en doğal halinde kalmasını istemelerinden kaynaklanmaktadır. Bu yöntemde nesnenin kimi özelliklerini sanatsal ifadelerinde aslına en yakın şekilde koruyarak kendisini bir şablon gibi kullanmak söz konusudur.

Sıvı Çamura Daldırma yöntemi İngilizce Slip Dipping olarak isimlendirilmektedir. İngilizcede slip kelimesinin Türkçe karşılığı olarak sıvı çamur kelimesi gelmektedir. Sıvı çamura daldırma yönteminde kullanılan çamur sulu seramik çamurudur. Bu çamurun genel kullanım alanı kalıpla şekillendirmede döküm çamuru olarak kullanılmasıdır. Arcasoy (s.87) döküm çamurunu; Özsüz ve sert maddelerin bilyeli değirmenlerde öğütülerek, su ve elektrolit eklenip dinlendirilerek hazırlanan çamurlar olarak ifade eder (2020). Bu çamurlar içindeki hammaddelere ve pişme derecesine göre kimi zaman stoneware kimi zaman da porselen olarak adlandırılmaktadır. Bu yöntem her tip sıvı çamurun kullanımını içermekte çamurun derecesi yükseldikçe daha iyi sonuçlar vermektedir.

Sıvı çamura daldırma yöntemi, yüzeyin dekoratif veya koruyucu bir kaplama ile kaplanmasını sağlamayı amaçlayarak, altında yer alan formun bir kopyasını oluşturmak üzerine kurgulanmıştır. Süreç seramiğin gözenekli yapısına bağlı olarak çalışır. Döküme batırılan nesnenin gözeneklerine dolan çamurun sertleşmesi ana formu oluşturmaktadır. Bu sebeple form vermesi beklenilen nesnenin organik esaslı ve su çekme kapasitesinin yüksek olması yöntemin başarısını etkilemektedir.

Seramik disiplininde kağıt gibi organik esaslı bünyeler geçmişten beri kullanılmaktadır. Bununla formun daha ince ve hafif olması sağlanmaktadır. “Seramik bünyelerde genellikle kütle ağırlığını azaltmak ve kuru mukavemeti sağlamak amacı ile kullanılan organik katkılar; kökleri, dalları, yaprakları, kabukları dahil olmak üzere tüm bitkiler ile hayvan kılı, talaş, reçine ve türevleridir. Kağıdın hammaddesi selülozda ağaç ve bitki liflerinden elde edildiği için doğal olarak organik katkıların içinde yer almaktadır” (Özer, Kurşuncu, 2012, s.121). Organik esaslı seramik bünyeler formun daha hafif, ince olmasını sağlayarak sanatçılara yeni anlatım olanakları sunmaktadır. Bu yöntemde ise dokuyu veya formu taklit etmek için bu nesneler çamura daldırılarak kullanılmaktadır.

Sıvı çamura daldırma yönteminde, ana şekillendirme malzemesi olarak kullanılacak nesneler; kağıt, kumaş, karton, sünger, pamuk gibi çamura batırılarak malzemenin bünyesinin çamuru içine çekmesi beklenir ardından kurutularak bisküvi pişirimi yapılır. Sonuç olarak organik bir malzemeden oluşan nesne yanarak yok olur. Geriye kırılgan bir seramik kabuk bırakır. Ortaya çıkan bu formun daha sonrasında sırlanarak veya sırlanmadan yüksek derece sıcakta pişirilerek sinterleşmesi bununla da formun daha dayanıklı hale getirilmesi sağlanmaktadır.

Literatüre bakıldığında kimi sanatçıların döküme daldırma yöntemini kullanırken, arap zamkı veya cam suyu ile öncesinde veya süreç içerisinde nesnelere uygulamalar yaptığı, bununla formun daha sağlam olmasını

sağladığı görülmüştür. "Kalınlığın çok ince olduğu durumlarda, kuruyan form üzerine fırça ile yeniden döküm çamuru eklenir. Bir diğer yöntem ise arap zamkı (CMC) karıştırılmış döküm çamurunun forma fırça ile sürülmesi veya arap zamkının (CMC) sulandırılarak, kurutulmakta olan ya da kurutulmuş nesnenin üzerine birkaç kat, fırça ile sürülmesidir. Bu yöntemlerle formun pişirim sırasında dayanıklılığı artırılmaya çalışılmıştır" (Şan Aslan, s.277).

Seramik sanatında endüstriyel üretimden farklı olarak işleve yönelik kriterler beklenmez dolayısıyla ortaya çıkan çalışmalarda seramik disiplininde hata olarak görülen bazı durumların kimi zaman çalışmaya estetik bir yarar sağladığı görülebilmektedir. Yine de ortaya çıkan çalışmaların seramik alanının belirli yeterliliklerini taşıması gerekmektedir. Bu yöntemle uygulamalar yapılırken dikkat edilmesi gereken önemli detaylar bulunmaktadır. Bu çalışma sıvı çamura daldırma yönteminde, hata payını en aza indirerek estetik açıdan yeterli formlar inşa edilmesi için yapılan uygulamalarla yöntemin daha verimli şekilde kullanılmasını amaçlanmaktadır.

### 2.1. Deneysel Çalışmalar:

Denemelerde kullanılacak yöntemin çeşitli kategorilere ayrılması ile daha detaylı bir anlatım sağlanmaya çalışılmış, bununla da yöntemin farklı uygulamalarla nasıl çeşitlendirilebildiği görülmektedir. Geleneksel şekillendirme yöntemlerini de içeren bu kategorizasyon üç farklı başlık altında denemeleri ve bunların detaylı uygulamaları ile varılan sonuçları içermektedir.

#### 2.1.1. Kalıpla Şekillendirme Yöntemi:

Bu yöntemde çamura batırılan malzeme alçı kalıba sıvanarak kalıbın şeklini alması beklenir. Bu denemede materyalin kalıba sıvanması gerektiği için açık kalıp yöntemiyle oluşturulan formlar kullanılmıştır. Kalıpla şekillendirme, kullanıma bağlı olarak daha ince formlar oluşturmayı mümkün kılabildiği gibi farklı dokuların da ortaya çıkmasını sağladığı için sanatçıya avantaj sağlayan bir işlem olarak tanımlanabilir. Kalıpla şekillendirmede yer alan deneme 1'de kağıt mendil, deneme 2'de dantel bir parça kullanılmıştır. Bu denemelerde formun kalıba temas ettiği kısmı, kalıbın şeklini ve dokusunu aldığı için malzemenin dokusunun görünürlüğünde kayıplar oluşmaktadır. Kalıpla temas eden bölgedeki çamur kalınlaştıkça da yüzeyde doku kaybı ve düzleşme görülmektedir. Bunun yanı sıra formun iç boşluğunda kullanılan malzemenin dokusu kontrol etmeye müsait olduğundan daha görünür olup, bununla da formun kendi içerisinde bir kontrast oluşturmasını sağladığı düşünülebilir.



**Resim 1.** Deneme 1-2 materyalleri



**Resim 2.** Deneme 1 çamura daldırma



**Resim3.** Deneme 2 çamura daldırma

Seramik alanında uygulama yaparken sırın veya çamurun uygun akışkanlıkta olması gerekmektedir bu sebeple viskozitesine dikkat edilmelidir. Çizer viskoziteyi; "Bir sıvının akmaya karşı gösterdiği direnç" olarak tanımlamıştır (Çizer, 2024, s.284). Uygulama yapılırken ilk olarak sıvı döküm çamurunun çok katı veya çok sıvı olmamasına dikkat edilmelidir. Materyalin, homojen bir şekilde karıştırılan döküm çamuruna daldırılıp çıkarıldıktan sonra gerekirse tekrardan daldırılması gerekmektedir. Elle kontrol edildiğinde çamurun bünyeye nüfuz etmesi beklenmektedir. Bunun için materyale göre çeşitlilik gösterse de sıkıp tekrar emdirmek veya birkaç kez çamura daldırmak gerekebilmektedir.

Materyalin iyi bir şekilde içine çamuru çektiği düşünülüyorsa şekil vermek istenilen alçı kalıbın taban ve duvarlarına materyali sıvayarak sabitlemek gerekmektedir. Bazen materyal mendil gibi ince bir yapıya sahipse belirli bir kalınlığı alması için kat kat uygulama yapılabilmektedir. Ardından alçı tabakanın fazla suyu emmesi ile form kuruyarak küçülme gösterir, bu sürenin sonunda alçı kalıptan çıkarılır.



**Resim 4.** Deneme 1 kuruma aşaması



**Resim 5.** Deneme 2 kuruma aşaması

Deneme 1 ve 2' de temas eden dış yüzeylerindeki dokularının büyük ölçüde kaybolduğu görülmüştür. Burada çamurun kalıba daha yoğun temas etmesi ve dokuyu örtmesi söz konusudur. Fakat iç tarafta var olan dokular son derece belirgin görülmektedir. Deneme 2' de materyalin tek kat olmasından dolayı veya iyi çamur çekmemesinden kaynaklanan kalıba temas ettiği yerlerde boşluklar görülmüştür. Buralara henüz form kurumadan yine materyalin kendisini kullanarak yama veya akıtma ile eklemeler yapılabilmektedir. Buradaki denemelerde rötuş yapılmamış yöntem en kaba haliyle deneyimlenmiştir. 950 C derecede elektrikli fırında bisküvi pişirimi yapılan formlar henüz fazlasıyla kırılgan haldedir.



**Resim 6.** Deneme 1 sırlı pişirim



**Resim 7.** Deneme 2 sırlı pişirim

Bisküvi pişirimi sonrasında deneme 1 ve 2 şeffaf sırla daldırma yöntemiyle sırlanmış ve sır fırınında 1040 derecede pişirilmiştir. Sırlama yapılırken daldırılan yerlerin eşit sır çekmediği bunun da bünyenin kalınlığı ve su çekme kapasitesinden kaynaklandığı düşünülebilmektedir. Sırlı yüzeyin daha düzgün çıkması için hazırlanan sırın daha sulu olması ve ikinci kez daldırma işlemi yapılması ile daha homojen bir sonuç elde edilebileceği sonucuna varılmıştır.

### 2.1.2. Serbest Şekillendirme:

Bu yöntem çamura batırılan malzemenin kendi hacmini kullanarak veya çeşitli müdahalelerle (asmak, sıkıştırmak, kat kat eklemek, elle müdahale etmek) şekillendirilmesini sağlayarak sanatçıya özgür bir şekillendirme alanı sağlamaktadır. Burada malzeme seçimi önemli olup kendine ait dokusu olan materyallerin bu dokuyu bozulmadan koruduğu gözlemlenmektedir.

Deneme 3'te sentetik içeren cam teli, Deneme 4'te mutfak bezi ve Deneme 5'te pamuk kullanılmıştır. Cam telinin denemesindeki amaç sentetik bazlı materyallerde döküme daldırma yönteminin başarısını test etmektir. Diğer iki malzeme su çekme özellikleri yüksek materyaller olduğundan onlarda sucuk yönteminde olduğu gibi kat çıkarak form oluşturulmuştur.



**Resim 8.** Deneme 3 çamura daldırma



**Resim 9.** Deneme 3 çamura daldırma



**Resim 10.** Deneme 4 materyali



**Resim 11.** Deneme 4 çamura daldırma



**Resim 12.** Deneme 5 materyali



**Resim 13.** Deneme 5 çamura daldırma



**Resim 14.** Deneme 3 kuruma aşaması



**Resim 15.** Deneme 4 kuruma aşaması



**Resim 16.** Deneme 5 kuruma aşaması

Cam teli çamura daldırılmış ve elle şekil verilmiştir. Materyalin şekil alma doğasına uygun biçimde form verildikten sonra kimi yüzeylerin çamuru tutmadığı görülmüş tutan yerlerin de çok ince bir tabaka halinde tutunduğu gözlemlenmiştir. Bu sebeple kuruma gerçekleştikten sonra tekrar tekrar çamura daldırılarak

katmanların kalınlığı ve bünyenin tamamının kaplanmaya çalışıldığı söylenebilir. Deneme 4'te her bir katman büyükten küçüğe olacak şekilde tek tek çamura daldırılmış bünyenin iyice çamuru emmesi sağlanarak üst üste eklenerek form oluşturulmuştur. Deneme 5'te ise pamukların orta kısmı kesilmiş geri kalan çerçeve gibi kısmı tek tek çamura daldırılarak üst üste yığılmış ve form ortaya çıkmıştır. Kat kat yığılan formlar tek tek çamura daldırıldığı ve ardından birbirleri üzerine eklenerek içi dolu bir form oluşturmuştur bu sebeple de pişirildikten sonra diğer bünyelere göre mukavemetinin daha yüksek olduğu gözlemlenmiştir.



**Resim 17.** Deneme 3 sırlı pişirim



**Resim 18.** Deneme 4 sırlı pişirim.



**Resim 19.** Deneme 5 sırlı pişirim

Daldırma yöntemiyle şeffaf sırla sırlanan formlar, 1100 C derecede pişirim yapıldıktan sonrasında diğer örneklerde olduğu gibi sırda çatlaklar, yer yer matlaşmalar ve sırın yüzeyde eşit dağılmaması gibi sorunları yinelemiştir. Her ne kadar sır pişirimi yüksek derecede yapıldığından formların çok daha sağlam ve dirençli olması sağlanmış olsa da yüzeydeki eşitsizliklerin ve dokulardaki farklılıkların aynı sebeplerden kaynaklandığı düşünülmüştür. Yüzeydeki eşitsizlikler veya çatlaklar artistik amaçlı sırlarla yapıldığında bu etkilerin pozitif bir yönde dönüştürülebilir olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada bu tip denemeler yapılmamış olsa da yeni artistik sır denemelerine ihtiyaç duyulduğu gözlemlenmiştir.

### 2.1.3. Formu kaplama yöntemi:

Bu yöntem daha az gözenekli veya gözeneksiz yapıları kaplamak ve şablonunu çıkarmak açısından verimlilik sağlamaktadır. Yöntemde seçilecek materyal önemlidir çünkü hem organik olması hem de çok fazla çamuru içine çekmemesi gerekmektedir. Yarı sentetik materyaller de bu yöntem için uygun bulunmaktadır. İnce bir kaplama, strüktürü oluşturan materyalin yanarak yok olmasından sonra çökme yaratabileceği gibi, kalın bir kaplama ise formun kaybolmasına detayların yok olmasına sebep olmaktadır. Deneme 6' da deniz kabuğu, deneme 7' de sünger kullanılmıştır. Deneme 6' da form çamura daldırıldıktan sonra kurutulmuş ardından tekrardan daldırılmıştır bu işlem toplamda 4 kez tekrarlanmıştır. Bu tekrarlarla formun detaylarının kaybolduğu daha yumuşak bir yapı oluştuğu görülmüştür. Deneme 7 ise çok materyalin gözenekli olmasından dolayı çamuru iyi emmiş ve form ağırlaşmıştır. İlk çamura daldırmanın ardından tekrardan daldırıldığında formun alt kısmının içinin dolduğu gözlenmiş üst tarafların daha az çamur çektiği görülmüştür. Bisküvi pişiriminin ardından deneme 6 tamamen parçalanmış şekilde fırından çıkmıştır. 7 ise iyi bir şekilde formunu tamamen korumaktadır.



**Resim 20.** Deneme 6 çamura daldırma



**Resim 21.** Deneme 6 kuruma aşaması



**Resim 22.** Deneme 7 çamura daldırma



**Resim 23.** Deneme 7 kuruma aşaması



**Resim 24.** Deneme 6 bisküvi pişirimi



**Resim 25.** Deneme 7 bisküvi pişirimi



**Resim 26.** Deneme 7 sır pişirimi

Formun alt tarafı daldırılarak şeffaf sır ile sırlanmıştır. Üst tarafında ise daha sıvı halde daldırma sır uygulanmıştır. Pişirimin 1100 C derecede yapılmasından sonra deneme 7'de başarılı bir sonuç elde edilmiştir. Deneme 7'nin üst tarafı az bir sır çekmiş buna rağmen darbelere karşı dayanıklılığında artış gözlenmiştir. Alt tarafta içine daha fazla çamur emdiği için sır da daha iyi tutunmuş, daha sağlam ve yüksek pişirimde deforme olmadan formunu korumuştur.

**Sonuç:**

Çalışmada seramik disiplininde kullanılan yöntemlerin kısa bir özeti verilmiş deneysel çalışmalar bölümünde ise bu tekniklerin materyale göre şekillendirme yöntemleri seçilerek uygulamalarla gösterilmeye çalışılmıştır. Sıvı çamura daldırma yönteminde materyalin yapısı, kullanılacak yöntemi genel olarak belirlemektedir. Tek bir materyale farklı şekillendirme yöntemleri kullanarak form kazandırılabileceği gibi çamurun renklendirilmesi veya astar kullanımı bu yöntemde mümkün görünmektedir. Ortaya çıkacak formu istenilen şekilde inşa etmek için malzemeyi tanımak, öncesinde çeşitli denemeler yapmak gerekmektedir.

Bu yöntemle oluşturulan formun boşlukları fazla olduğundan yüksek dereceye uygun çamur kullanılması uygun görülmektedir. Düşük derecede yapılan denemelerde sıklıkla dokunma ve darbelere karşı dayanıksızlık gözlenmiştir. Yapılan denemelerde 1100 C derecede yapılan pişirimlerin daha düşük derecelerde yapılan pişirimlere göre formu sağlamlaştırdığı formun deformasyona karşı direnç sağladığı görülmüştür.

Çalışmada yapılan denemelerin boyutları küçük tutulmuş bununla malzeme ve enerji tüketimi açısından verimlilik sağlanmıştır. Seramik alanında formun boyutunun büyüdükçe kuruma ve pişirim sırasında ortaya çıkan sorunların da arttığı gözlemlenir, bu sebeple bu yöntemle yapılacak çalışmalarda da bunun dikkate alınması gerekmektedir.

Denemelerde sırsız çalışmaların yüksek pişirim yapıldığında sinterleşeceği ve sırlı çalışmalara göre daha az hata vereceği öngörülmüştür. Sırlı çalışmalarda ise sıklıkla sır hataları ve çatlamalar gözlemlenmiştir. Bu hataların; sırın bisküvi bünye tarafından eşit şekilde emilmemesinden, sırla bünyenin uyumlu olmamasından veya yüzeydeki boşluklu yapıdan kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu çalışmanın, seramik disiplininde sıvı çamura daldırma yöntemini kullanarak yapılacak uygulamalar için örnek oluşturması istenilmiş ve literatüre katkıda bulunması amaçlanmıştır.

**Kaynakça:**

Arcasoy, A., Başkırkan, H. (2020). *Seramik Teknolojisi.* Literatür Yayıncılık. İstanbul.

Çizer, S. (2024). *Seramik Sözlüğü*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları. İstanbul.

Özer, L., Kurşuncu, *A. (2012). Kağıt katkılı sanat seramikleri*. Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 3(3), 120-137.

Şan Aslan, P. (2019). *Seramikte Alternatif Bir Yöntem: Döküm Çamuruna Nesne Daldırma ile Şekillendirme.* İdil Dergisi, cilt 8 (54), 275-282.

**Görsel Kaynakça:**

Resim 1.  Kişisel Arşiv

Resim 2. Kişisel Arşiv

Resim 3. Kişisel Arşiv

Resim 4. Kişisel Arşiv

Resim 5. Kişisel Arşiv

Resim 6. Kişisel Arşiv

Resim 7. Kişisel Arşiv

Resim 8. Kişisel Arşiv

Resim 9. Kişisel Arşiv

Resim 10. Kişisel Arşiv

Resim 11. Kişisel Arşiv

Resim 12. Kişisel Arşiv

Resim 13. Kişisel Arşiv

Resim 14. Kişisel Arşiv

Resim 15. Kişisel Arşiv

Resim 16. Kişisel Arşiv

Resim 17. Kişisel Arşiv

Resim 18. Kişisel Arşiv

Resim 19. Kişisel Arşiv

Resim 20. Kişisel Arşiv

Resim 21. Kişisel Arşiv

Resim 22. Kişisel Arşiv

Resim 23. Kişisel Arşiv

Resim 24. Kişisel Arşiv

Resim 25. Kişisel Arşiv

Resim 26. Kişisel Arşiv

# Çocuk Gözünden Sanat: Bilsem Öğrencilerinin Sanat Algısına İlişkin Bir Fenomenolojik Analiz

**Beyza Erol**

Körfez Bilim ve Sanat Merkezi

**ORCID:** 0009-0001-9565-4984 **E-Posta:** beyzaerol4106@gmail.com

**Yusuf Gözüdeli**

Körfez Bilim ve Sanat Merkezi

**ORCID:** 0009-0009-8561-7141 **E-Posta:** yusuyus@gmail.com

## Özet

Sanat kavramının özcü, anti-özcü ve kümecik yaklaşımlar çerçevesinde hâlâ tartışmalı olması, çocukların bu çok-boyutlu kavramı nasıl anlamlandırdıklarının incelenmesini güncel ve önemli kılar. Bu çalışma, Körfez Bilim ve Sanat Merkezi'nde öğrenim gören 20 öğrencinin sanat algılarını tematik ve demografik açıdan analiz ederek literatürdeki kuramsal tartışmalarla ilişkilendirmeyi amaçlamaktadır.

Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden betimleyici fenomenoloji deseninde tasarlanmış nitel bir çalışmadır. Basit tesadüfi örneklemle seçilen 8-16 yaş arası 9 kız 11 erkek öğrenci ile yarı yapılandırılmış görüşmeler yürütülmüş; dört açık uçlu soru aracılığıyla elde edilen veriler içerik çözümlemesiyle tematik olarak analiz edilmiştir. Yaş, cinsiyet ve BİLSEM alanı (genel yetenek, müzik, resim) demografik karşılaştırmalarda kullanılmıştır.

Araştırma sonucunda sanatın tanımı "kendini ifade etme", "soyut duygu-hayal", "somut örnek" ve "tanımlamakta güçlük" temalarına ayrılmıştır. Sanat eseri örnekleri resim (%70), müzik (%20), mimari ve edebiyat (%10) şeklinde dağılmıştır. Sanat eseri değerlendirme ölçütleri toplumsal onay ile bireysel/estetik ölçütler arasında iki kutup göstermiştir. Sanatın amacı kendini ifade, estetik haz, toplumsal mesaj ve boş zaman değerlendirme eksenlerinde toplanmıştır. Demografik karşılaştırmalar, kız öğrencilerin duygu vurgusuna, erkek öğrencilerin ise "ün" kriterine odaklandığını; yaş ilerledikçe kavramsal soyutlamanın arttığını ortaya koymuştur. Çocukların sanat algısı çoğulcu ve bağlamsaldır; tekil tanımlardan ziyade kümecik yaklaşıma yakındır. Sanatla ilgili uygulamalarda öğrencilerin demografik özelliklerine ve bireysel farklılıklarına duyarlı olunmalıdır. Örneğin, sanat kavramı bazı öğrenciler için hâlâ soyut ve anlaşılması güç olduğundan, küçük yaştaki öğrencilerin ders içeriklerine sanatın ne olduğuna dair bölümler eklenebilir. Gelecek araştırmalar, daha geniş örneklemler ve karma yöntem tasarımlarıyla gelişimsel değişimleri izleyerek sanat pedagojisine derinlik katabilir.

## Anahtar Kelimeler

Sanat Algısı, Betimleyici Fenomenoloji, BİLSEM, Tematik Analiz, Çocuk ve Sanat, Demografik Farklılıklar

# Art Through the Eyes of Children: A Phenomenological Analysis of Bilsem Students' Perceptions of Art

**Beyza Erol**

Gulf Science and Art Center

**ORCID:** 0009-0001-9565-4984 **E-Posta:** beyzaerol4106@gmail.com

**Yusuf Gözüdeli**

Gulf Science and Art Center

**ORCID:** 0009-0009-8561-7141 **E-Posta:** yusuyus@gmail.com

## Abstract

The fact that the concept of art remains contested within essentialist, anti-essentialist, and cluster approaches makes it both timely and important to examine how children make sense of this multidimensional notion. This study seeks to connect the theoretical debates in the literature to the perceptions of art held by twenty students at the Körfez Science and Art Center by analyzing those perceptions thematically and demographically. The research is a qualitative study designed according to the descriptive phenomenology pattern; semi-structured interviews were conducted with nine female and eleven male students aged eight to sixteen selected through simple random sampling, and the data obtained through four open-ended questions were analyzed thematically via content analysis. Age, gender, and BİLSEM field (general ability, music, visual arts) were used in demographic comparisons. The findings show that students' definitions of art fall into the themes of "self-expression," "abstract feeling-imagination," "concrete example," and "difficulty in definition." Artwork examples were distributed as painting (70 percent), music (20 percent), and architecture and literature (10 percent). Evaluation criteria revealed two poles between social approval and individual/aesthetic measures. The purposes of art clustered around self-expression, aesthetic enjoyment, social messaging, and leisure activity. Demographic comparisons indicate that female students emphasize emotion, whereas male students focus on "renown," and that conceptual abstraction increases with age. Children's perceptions of art are pluralistic and contextual, closer to a cluster approach than to singular definitions. Art-related practices should be sensitive to students' demographic characteristics and individual differences; for instance, because the notion of art remains abstract and challenging for some students, lessons for younger pupils could include explicit sections on what art is. Future research employing larger samples and mixed-method designs may track developmental changes and add depth to art pedagogy.

## Keywords

Perception of Art, Descriptive Phenomenology, BİLSEM, Thematic Analysis, Children and Art, Demographic Differences

## Giriş

### Sanatın Tanımı Üzerine Yaklaşımlar

Sanatın ne olduğu ve bir şeyin sanat eseri olarak kabul edilebilmesi için hangi kriterlerin gerektiği, estetik felsefede uzun yıllardır tartışılan temel meselelerden biridir. Sanat kavramının tam olarak nasıl tanımlanacağı konusunda literatürde ortak bir görüş bulunmamaktadır. Son yüzyılda estetik kuramcılar "sanat nedir?" sorusuna tatmin edici bir yanıt bulmaya çalışsalar da bunun çok zor olduğu belirtilir (Balkır, 2020; Mikalonytė & Kneer, 2023). Mikalonytė ve Kneer (2023), sanatın tanımını bulma çabasının estetik felsefede temel bir tema olduğunu ancak kabul gören tek bir tanımın çıkmadığını vurgular. Bu durum "sanat gerçekten tanımlanabilir mi, tanımlanabilir ise nasıl bir tanımı olmalı?" sorusunu gündeme getirmiştir. Nitekim sanatın tanımına dair kuramsal yaklaşımlar genel olarak üçe ayrılır: özcü tanımlar, ayrık (disjunktif) tanımlar ve kümecik (cluster) tanımlar (Mikalonytė & Kneer, 2023; Özbaş & Çeliksap, 2025).

Özcü (essentialist) tanımlar, bir nesnenin sanat eseri sayılabilmesi için gerekli ve yeterli koşullar öne sürer. Örneğin tarihsel ve biçimsel özcü tanımlara göre bir eser, daha önce tanınmış bazı sanat eserlerine kasten benzerlik göstermeli veya sanatçısı onu önceki sanat kategorilerine dâhil etme niyetiyle yaratmış olmalıdır. Kuramsal olarak Arthur Danto ve George Dickie gibi isimlerin öne sürdüğü kurumsal tanım da özcü bir yaklaşımdır: buna göre bir nesnenin sanat statüsü kazanabilmesi, onu yetkili sanat mercilerinin (sanat dünyasının) sanat olarak ilan etmesine bağlıdır. Özcü tanımlar arasında ayrıca işlevsel tanımlar da bulunur. Bu yaklaşıma göre sanat, belli bir amaç veya işleve göre tanımlanır; örneğin geleneksel estetikçi görüş, sanatın amacının insanın estetik deneyim ihtiyacını karşılamak olduğunu söyler. Ancak tek bir işlev belirtmeyip sanatın birden çok işleve hizmet edebileceğini savunan modern varyasyonlar da vardır (Stecker, 2005).

Özcü tanımlara karşıt olarak ortaya çıkan anti-özcü yaklaşımlar ise sanatın sabit bir tanımı olamayacağını savunur. Wittgenstein'ın "aile benzerliği" kavramından esinlenen Weitz (1956) gibi düşünürlere göre sanat, tüm örneklerinde ortak olan tek bir nitelikle tanımlanamaz; sadece bazı benzer özellik kümeleri paylaşılır. Bu görüşe uygun olarak Morris Weitz, sanatın tanıma kapalı (open concept) bir kavram olduğunu ileri sürmüştür. Anti-özcü perspektifte geliştirilen iki önemli model, disjunktif (ayrık) ve kümecik (cluster) tanımlardır. Ayrık tanımlar, farklı koşul kombinasyonlarının her birinin sanat için yeterli olabileceğini, ancak her bir kombinasyonun diğerlerinden bağımsız olduğunu belirtir. Kümecik kuramı ise sanatın birkaç tipik özelliğini listeler; bu özelliklerin hiçbirinin tek başına zorunlu olmadığı, ancak yeterince çoğunun bir arada bulunmasıyla bir nesnenin sanat olarak kabul edilebileceği görüşündedir. Nitekim, birçok farklı sanat tanımı tartışılmış olmasına rağmen genel geçer tek bir tanım yapılamadığı hem Türkçe hem de İngilizce literatürde sıkça dile getirilir (Özbaş & Çeliksap, 2025).

Yakın dönem çalışmaları, sanat tanımında çoğulcu eğilimlerin güçlendiğini göstermektedir. Örneğin Mikalonytė ve Kneer'in (2023) deneysel estetik araştırması, sıradan insanların sanat kavramında esnek bir bakış açısına sahip olduğunu ortaya koymuştur. Bu çalışma, bir nesnenin sanat sayılması için niyet, estetik değer veya kurumsal onay gibi faktörlerin hiçbirinin vazgeçilmez görülmediğini bulgulamıştır. Sonuçta halkın sanat anlayışı, tek kriterli özcü tanımlardan ziyade kümecik bir kavrama işaret etmektedir (Mikalonytė & Kneer, 2023). Benzer şekilde, sosyoloji literatüründe de sanat değerlendirmesinde nesnel ölçütler olmadığı, değerlendirmenin çoğunlukla öznel yargılara dayandığı vurgulanır (Laukkanen, 2025). Bu bulgular, sanatın tanımına ilişkin olarak tekil ve evrensel kriterler yerine bağlama ve algıya göre değişebilen özellikler bütününün dikkate alınması gerektiğini ortaya koyan gelişen bir eğilimi yansıtmaktadır.

Özetlemek gerekirse; sanatın ne olduğu ve bir şeyin sanat eseri olarak kabul edilebilmesi için hangi kriterlerin gerektiği, estetik felsefede uzun yıllardır tartışılan temel meselelerden biridir. Literatürde, sanat kavramının tanımına ilişkin ortak bir uzlaşı bulunmadığı sıkça vurgulanmaktadır (Balkır, 2020; Mikalonytė & Kneer, 2023). Geleneksel özcü yaklaşımlar, sanat eserini belirli gerekli ve yeterli koşullara bağlarken; modern anti-özcü yaklaşımlar, sanat kavramının açık uçlu ve bağlama göre değişen bir yapı taşıdığını ileri sürmektedir (Weitz, 1956; Stecker, 2005). Özellikle kümecik (cluster) tanımlar ve disjunktif modeller, sanatın belirli özelliklerin bir arada bulunmasıyla kavranabileceğini savunmakta ve sanatın doğasını çoğulcu bir perspektifle ele almaktadır (Mikalonytė & Kneer, 2023; Özbaş & Çeliksap, 2025). Güncel çalışmalar, halkın sanat anlayışının da bu esnek ve çoğulcu modele yaklaştığını göstermektedir (Laukkanen, 2025).

Bu çerçevede yürütülen bu araştırmanın amacı, sanat kavramına ilişkin literatürdeki kuramsal tartışmaları ortaya koymak ve Körfez Bilim ve Sanat Merkezi'nde öğrenim gören öğrencilerin sanat algılarını tematik ve demografik değişkenler üzerinden incelemektir. Araştırma, hem kuramsal hem de uygulamalı bir yaklaşım benimseyerek sanat kavramına ilişkin kavrayışın teorik temelini ve çocukların bu kavramı nasıl algıladıklarını birlikte değerlendirmeyi hedeflemektedir.

**Amaç**

Bu araştırmanın temel amacı, sanat kavramının akademik literatürdeki farklı tanımlarını ve yaklaşımlarını ortaya koymak ve bu kuramsal zemini temel alarak, Körfez Bilim ve Sanat Merkezi öğrencilerinin sanata bakış açılarını incelemektir. Literatürde sanatın tanımına ilişkin özcü, anti-özcü ve kümecik yaklaşımlar gibi çeşitli kuramsal çerçeveler bulunmasına karşın, çocukların bu kavramı nasıl algıladığına dair çalışmalar sınırlıdır. Bu nedenle, çocukların sanat algısına yönelik yapılacak bu tür niteliksel çalışmalar, eğitim ve sanat pedagojisi alanında önemli bir boşluğu doldurabilir.

Araştırmanın önemi, iki temel noktada toplanmaktadır. İlk olarak, sanat kavramının çok boyutlu yapısına ilişkin güncel literatürün sistemli bir şekilde taranması, sanat eğitimi ve estetik kuram açısından kuramsal bir katkı sağlamaktadır. İkinci olarak, çocukların sanat algısının yaş, cinsiyet ve ilgi alanlarına göre nasıl farklılaştığını ortaya koymak, sanat eğitimi programlarının öğrencilerin bireysel farklılıklarını dikkate alacak şekilde yeniden yapılandırılmasına ışık tutabilir. Böylelikle hem sanat eğitimi uygulayıcılarına hem de sanat felsefesi araştırmacılarına yönelik değerli veriler sunulması hedeflenmektedir.

**Yöntem ve Veri Analizi**

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden **betimleyici fenomenoloji deseni** kullanılarak tasarlanmıştır. Veriler iki aşamada elde edilmiştir. İlk aşamada, sanat kavramının tanımına ilişkin Türkçe ve İngilizce literatürde yer alan akademik çalışmalar incelenmiş; son 10 yıl içinde yayımlanan makale, kitap ve bildirilerden yararlanılarak sanatın tanımına yönelik teorik yaklaşımlar analiz edilmiştir. İkinci aşamada ise, basit tesadüfi örnekleme yöntemiyle belirlenen 20 öğrenciyle yapılan yapılandırılmış görüşmeler yoluyla veriler toplanmıştır.

Öğrencilerin yaşları 8 ile 16 arasında değişmektedir; katılımcıların 11'i erkek, 9'u kızdır. Öğrenciler Körfez Bilim ve Sanat Merkezi'nde "genel yetenek" (12 öğrenci), "müzik" (9 öğrenci) ve "resim" (1 öğrenci) alanlarında öğrenim görmektedir. İki öğrenci müzik ve genel yetenek alanlarında çift dallıdır. Görüşmelerde öğrencilere dört açık uçlu soru yöneltilmiş ve elde edilen veriler, içerik çözümlemesi tekniğiyle tematik olarak analiz edilmiştir. Her bir soruya verilen cevaplar, ortak içeriklerine göre gruplanarak alt temalar oluşturulmuştur. Ayrıca, yaş, cinsiyet ve öğrenim görülen BİLSEM alanı gibi demografik değişkenler dikkate alınarak veriler karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Analiz sürecinde, sanat algısındaki farklılıkları belirlemek amacıyla demografik faktörlerin etkisi incelenmiş; yaş, cinsiyet ve alan değişkenlerine göre anlamlı örüntüler tespit edilmeye çalışılmıştır.

**Sınırlılıklar**

Bu çalışmanın bulguları, yalnızca Körfez Bilim ve Sanat Merkezi'ndeki 20 öğrenciyle yapılan görüşmelere dayanmaktadır. Bu nedenle sonuçlar, daha geniş öğrenci gruplarına genellenemez. Ayrıca, yapılandırılmış görüşme sorularına verilen yanıtlar öğrencilerin kişisel algılarına dayanmakta olup, subjektif yorumlar içerebilir.

**Bulgular**

Katılımcıların yaşları 8 ile 16 arasında değişmekte olup çoğunluğu 9–12 yaş aralığındadır. Öğrencilerden 11'i erkek, 9'u kız olup; Bilim ve Sanat Merkezi'nde "genel yetenek" (12 öğrenci), "müzik" (9 öğrenci) ve "resim" (1 öğrenci) alanlarında öğrenim görmektedir. (2 öğrenci müzik ve genel yetenek alanlarında çift dallı öğrenim görmektedir). Öğrencilere yöneltilen dört temel soruya verilen yanıtlar, içerik çözümlemesi yoluyla alt temalar hâlinde kategorize edilmiştir. Ayrıca, öğrencilerin yaş, cinsiyet ve BİLSEM alanlarına göre verdikleri cevaplar dikkate alınarak demografik değişkenler doğrultusunda sanat algısına dair dikkat çekici eğilimler de değerlendirilmiştir.

**1. Sanatı Nasıl Tanımlarsınız?**

Bu soruya verilen yanıtlar, dört alt tema altında toplanmıştır. Öğrencilerin önemli bir kısmı (*8 öğrenci*), sanatı "kendini ifade etme yolu" olarak tanımlamıştır. Bu, sanatın bireysel bir anlatım biçimi olarak algılandığını ortaya koymaktadır. *5 öğrenci*, sanatı "hayal, duygu, rüya" gibi soyut ögelere dayandırarak tanımlamış, böylece sanatın iç dünyayla olan bağını vurgulamıştır. *5 öğrenci* ise sanatı, "resim, müzik, heykel" gibi somut örnekler üzerinden açıklamıştır. Buna karşın *2 öğrenci* sanatın tanımını yapmakta zorlandığını belirtmiştir. Bu durum, sanat kavramının bazı öğrenciler için hala soyut ve kavranması güç bir alan olduğunu göstermektedir.

**2. Bir Sanat Eseri Örneği Verir misiniz?**

Sanat eseri örnekleri, beş başlık altında sınıflandırılmıştır. Öğrencilerin büyük çoğunluğu (*14 öğrenci*), görsel sanatlar (resim) alanına ait eserleri örnek göstermiştir. "Mona Lisa", "İnci Küpeli Kız", "Çığlık" ve "Son Akşam Yemeği" bu kategori altında sıklıkla zikredilen örneklerdendir. Müzik eserleri, *4 öğrenci* tarafından belirtilmiş; bu örnekler arasında Mozart'ın besteleri, Türk Marşı ve Fazıl Say'ın eserleri yer almaktadır. Mimari (1 öğrenci) ve edebi eserler (1 öğrenci) sınırlı sayıda öğrenci tarafından örneklendirilmiştir. *1 öğrenci* ise sanat eseri örneği verememiştir. Bu dağılım, öğrencilerin görsel sanatlara daha aşina olduklarını ve örneklerini bu alandan seçme eğiliminde olduklarını ortaya koymaktadır.

**3. Bir Şeyin Sanat Eseri Olup Olmadığına Nasıl Karar Verirsiniz?**

Öğrencilerin bu soruya verdikleri yanıtlar dört temada toplanmıştır. *8 öğrenci*, sanat eserinin toplum tarafından beğenilmesi veya ünlü olması gibi dışsal kriterlere vurgu yapmıştır. *10 öğrencinin* ise özgünlük, estetik değer, emek gibi bireysel ve içsel ölçütlere göre değerlendirme yaptığı görülmüştür. *1 öğrenci*, eserin sanat dalına ait olup olmamasını bir kriter olarak görmüştür. Bu bulgular, sanat eseri değerlendirmesinde bazı öğrencilerin sosyal onaya, bazılarının ise bireysel deneyime dayalı kararlar verdiğini göstermektedir.

**4. Sanatın Amacı Nedir?**

Sanatın amacıyla ilgili yanıtlar da çeşitlilik göstermiştir. *9 öğrenci*, sanatın bir "kendini ifade biçimi" olduğunu ifade etmiştir. *4 öğrenci*, sanatın huzur verme, estetik üretme gibi bireysel faydalarına dikkat çekmiştir. *5 öğrenci*, sanatın toplumu etkileme, mesaj verme ve öğretici olma yönüne vurgu yapmıştır. *2 öğrenci* ise sanatı boş zamanı değerlendirme aracı olarak görmüştür. Bu bulgular, öğrencilerin sanatın işlevini hem bireysel hem de toplumsal bağlamda değerlendirdiklerini göstermektedir.

**5. Demografik Değişkenlere Göre Değerlendirme**

Görüşme kayıtlarına dayanan tematik analizde, öğrencilerin yaş, cinsiyet ve BİLSEM alanlarına göre verdiği sanat eseri örnekleri ve tanımlar incelendiğinde bazı dikkat çekici eğilimler göze çarpmaktadır. Öncelikle görsel sanatlara (özellikle resim) yapılan yoğun atıf, farklı yaş gruplarından ve cinsiyetlerden öğrencilerde ortak bir eğilim olarak belirginleşmiştir. "Mona Lisa", "İnci Küpeli Kız", "Çığlık" ve "Son Akşam Yemeği" gibi resim temelli örnekler, özellikle genel yetenek ve resim alanındaki öğrenciler tarafından sıklıkla tercih edilmiştir. Öte yandan müzik alanında öğrenim gören öğrenciler, daha çok müzik eserlerine (Mozart, Fazıl Say, Türk Marşı gibi) yönelmiş olup bu durum alanla ilişkili bir duyarlılığın yansıması olarak değerlendirilebilir. Kız öğrencilerin, sanatın duygularla ilişkisini daha sık vurguladığı, buna karşın erkek öğrencilerin ise sanat eserlerinin "ünlü olması" veya "güzel görünmesi" gibi ölçütlerle değerlendirme eğiliminde olduğu gözlenmiştir. Ayrıca, 9–11 yaş grubu öğrencilerin sanatın tanımına dair daha genel ve sezgisel ifadeler kullandığı, 12 yaş ve üzerindeki öğrencilerin ise tanım ve değerlendirmelerinde daha soyut ve kavramsal düşünceler sundukları dikkati çekmektedir. Bu durum, yaş ve alan düzeyine bağlı olarak sanat algısının gelişimsel bir doğrultuda şekillendiğini göstermektedir.

**Öneriler**

Bu araştırmanın bulgularına dayanarak aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

1. Sanat Eğitimi Programları: Eğitim programları, sanatın sabit ve tek boyutlu bir kavram olmadığı gerçeğini dikkate alarak, öğrencilere sanatın farklı tanımlarını ve işlevlerini keşfetme fırsatları sunmalıdır. Programlar, öğrencilerin bireysel sanat algılarını destekleyecek esnek yapılandırmalara sahip olmalıdır.
2. Öğrenci Merkezli Yaklaşımlar: Sanat eğitimi uygulamalarında, öğrencilerin yaş, cinsiyet ve ilgi alanı gibi bireysel farklılıklarına duyarlı olunmalı; sanat algılarındaki çeşitlilik desteklenmelidir. Özellikle soyut düşünme becerisi gelişmekte olan yaş gruplarına yönelik yaratıcı düşünceyi teşvik eden etkinlikler artırılmalıdır.

3. Sosyal ve Kültürel Farklılıklara Duyarlılık: Öğrencilere sadece Batı merkezli klasik sanat eserleri değil, farklı kültürlere ait çeşitli sanat eserleri de tanıtılmalı; böylece sanat anlayışlarında kültürel çoğulculuk geliştirilmelidir.
4. İleri Düzey Araştırmalar: Bu araştırmanın sınırlı örneklem büyüklüğü nedeniyle elde ettiği sonuçlar daha geniş ve farklı sosyo-kültürel gruplarla yürütülecek araştırmalarla desteklenebilir. Ayrıca, nicel ve nitel veri toplama yöntemlerinin birlikte kullanıldığı karma yöntem çalışmalarıyla sanat algısına ilişkin daha derinlemesine analizler yapılabilir.
5. Sanat Algısının Gelişimsel İncelenmesi: Öğrencilerin yaş ilerledikçe sanat kavramına nasıl farklı açılardan yaklaştıkları, uzunlamasına tasarlanan çalışmalarla izlenebilir. Bu tür araştırmalar, sanat eğitiminde gelişimsel yaklaşımlar geliştirilmesine katkı sağlayacaktır.

**KAYNAKÇA**

Balkır, S. (2020). Sanat-sanatçı ve bir meta nesnesi olarak sanat eseri. Journal of Arts, 3(1), 31-44.

Kaya, A. (2025). Suut Kemal Yetkin'in sanat, estetik ve şiir üzerine düşünceleri. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (45), 146-185.

Laukkanen, H. (2025). Artists as cultural intermediaries: How professional artists present their work on homepages and Instagram accounts. The Journal of Arts Management, Law, and Society.

Mikalonytė, E. S., & Kneer, M. (2023). What is art? The role of intention, beauty, and institutional recognition. In M. Goldwater et al. (Eds.), 45th Annual Conference of the Cognitive Science Society: Proceedings (pp. 3039-3045).

Özbaş, İ., & Çeliksap, S. (2025). Kavramsal sanat ve fotoğrafta estetik. Art Vision, 31(54), 71-81.

Stecker, R. (2005). Aesthetics and the philosophy of art. Rowman & Littlefield.

Weitz, M. (1956). The role of theory in aesthetics. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 15(1), 27–35.

# Geçici Formlar, Kalıcı Mesajlar: Kar ve Buz Heykellerinin Çağdaş Sanattaki İşlevi ve Ekolojik Farkındalık

**Dr. Naci Edi**

Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Faültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-2813-222X **E-Posta:** artedims@gmail.com

## Özet

Günümüz "Küresel Erime" olgusu, yalnızca çevresel değil, aynı zamanda sosyo-kültürel ve estetik boyutlarıyla da giderek daha belirgin biçimde gündeme gelmektedir. Bu bağlamda, bilimsel disiplinlerin yanı sıra sanat alanında da söz konusu çevresel krize yönelik artan bir duyarlılık ve üretimsel yönelim gözlemlenmektedir. İlgili bilim dalları, iklim krizinin ciddiyetini uluslararası düzeyde yayımlanan acil durum bildirileri, istatistiksel verileri kamuoyuna sunarken, bu durumun gezegenin ekolojik dengesi ve sürdürülebilir yaşam koşulları açısından taşıdığı hayati öneme dikkat çekmektedir. Sanat alanı da özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkisini yoğun biçimde hissettiren Postmodern paradigma doğrultusunda, bu küresel soruna karşı duyarlılığını estetik, kavramsal ve politik yönelimlerle somutlaştırma çabasına girmiştir. Land Art (Arazi Sanatı), Fluxus ve Ekolojik Sanat gibi öncü akımlar, çevresel farkındalık ile sanatsal üretim arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamaktadır. Bu akımlar, doğaya müdahale etmekten ziyade onunla diyalog kurmayı hedefleyen bir anlayışla, çevresel meseleleri hem tema hem de malzeme düzeyinde sanatsal pratiğe entegre etmiştir. Bu çerçevede, özellikle 20. yüzyılın sonlarında ve 21. yüzyılda küresel ölçekte daha görünür hale gelen kar ve buz heykel çalışmaları, geçicilik, dönüşüm ve doğal döngüler gibi kavramlar üzerinden, yenilenebilirlik ve sürdürülebilirlik ilkelerinin sanattaki özgün yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu heykeller, yalnızca estetik değer taşımakla kalmayıp, aynı zamanda doğrudan iklim değişikliğiyle ilişkili olan malzeme ve erime süreçleri sayesinde, izleyiciyle çevresel farkındalık üzerinden etkileşim kuran güçlü metaforik araçlar hâline gelmiştir. Bu araştırma, geçici sanat bağlamı içerisinde kar ve buz heykellerinin çağdaş sanattaki konumunu, işlevselliğini ve kavramsal derinliğini sorgularken; aynı zamanda iklim değişikliğine yönelik toplumsal duyarlılığı artırma, çevresel bilinç inşa etme ve gezegenin yaşanabilirliğine katkı sağlama potansiyelini irdelemeyi amaçlamaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Kar, Buz, Heykel, Küresel, Ekoloji

# Ephemeral Forms, Permanent Messages: The Function of Snow and Ice Sculptures in Contemporary Art and Ecological Awareness

**Dr. Naci Edi**

Agri Ibrahim Cecen University Faculty of Education Fine Arts Education Department

**ORCID:** 0000-0002-2813-222X **E-Posta:** artedims@gmail.com

## Abstract

The contemporary phenomenon of “Global Warming” is increasingly coming to the forefront not only in environmental terms but also with its socio-cultural and aesthetic dimensions. In this context, alongside scientific disciplines, there has been a growing sensitivity and creative orientation within the field of art in response to the ongoing ecological crisis. While relevant scientific branches underscore the urgency of the climate crisis through internationally published emergency declarations and statistical data—drawing attention to its critical implications for the planet’s ecological balance and sustainable living conditions—the art world, particularly since the second half of the 20th century, has sought to materialize its awareness of this global issue through aesthetic, conceptual, and political approaches aligned with the postmodern paradigm. Pioneering movements such as Land Art, Fluxus, and Ecological Art have redefined the relationship between environmental awareness and artistic production. Rather than intervening in nature, these movements aim to establish a dialogue with it, integrating environmental concerns into artistic practice both thematically and materially. Within this framework, snow and ice sculptures, which have gained increased visibility globally especially in the late 20th and 21st centuries, are considered original artistic reflections of the principles of renewability and sustainability—embodied through concepts such as ephemerality, transformation, and natural cycles. These sculptures not only possess aesthetic value, but also function as powerful metaphorical tools that engage viewers through an environmental consciousness, made tangible by the materials’ intrinsic connection to climate change and their inherent processes of melting. This study aims to explore the position, functionality, and conceptual depth of snow and ice sculptures within the framework of ephemeral art, while also examining their potential to enhance public awareness of climate change, foster environmental consciousness, and contribute to the livability of the planet.

## Keywords

Snow, Ice, Sculpture, Global, Ecology

**Giriş**

İklim değişikliği, günümüzde yalnızca çevresel değil, aynı zamanda sosyo-kültürel ve estetik boyutlarıyla da ele alınması gereken çok katmanlı bir kriz olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle "küresel ısınma" kavramının 2024 birleşmiş milletler raporuna göre "küresel erime" sürecine girdiğimiz bu günlerde, insanlığın gezegendeki varlığını tehdit eden ekolojik sorunların başında gelmektedir. Bu bağlamda, iklim krizine karşı toplumsal duyarlılık geliştirme çabası sadece bilimsel verilerle sınırlı kalmamakta; sanat da bu sürece eleştirel, duyusal ve kavramsal katkılar sunan önemli bir alan hâline gelmektedir. Sanatın bu işlevi, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkisini gösteren Postmodern paradigma ve onunla birlikte gelişen sanat hareketleriyle birlikte daha da görünür hâle gelmiştir. Suzi Gablik'in çevresel ve toplumsal sorumlulukla sanat ilişkisini ele aldığı önemli bir esere atıfta bulunarak, modernizmin bireyci ve form odaklı sanat anlayışına karşı, sanatın toplumsal, etik ve ekolojik işlevlerini savunan bir yaklaşımı belirtmiştir[1].

Land Art, Ekolojik Sanat (Ecological Art), Fluxus gibi akımlar, doğa ile kurulan ilişkiyi yeniden tanımlamış; sanatın yalnızca insan merkezli üretimle sınırlı kalmaması gerektiğini savunmuştur. Bu anlayışla doğan ekolojik sanat, doğayı hem tema hem de malzeme düzeyinde sanatın merkezine yerleştirmiştir. "*Çevrede sanat uygulamalarının öncüsü sayılan R. Smithson ve W. De Maria çalışmalarında, insanın doğayla ilişkisinin manevi / ruhsal boyutlarını sorgulamışlar ve doğa ile özdeşleşme eğilimi içinde olmuşlardır. Onların bu eğilimi, doğaya ve insanlara hükmetmekten ziyade, doğal güçlerle iş birliği içinde olmayı, onlara saygı göstermeyi ve insanın da tümüyle doğanın bir parçası olmasını gerektiriyordu*"[2]. Postmodern dönemde doğa ve efemera (geçici, kısa ömürlü öğeler) sanatta önemli bir yer edinmiştir. Bu dönemde sanatçılar, doğayı yalnızca bir tema olarak değil, aynı zamanda bir malzeme ve süreç olarak kullanmışlardır. Efemera ise, kalıcılık yerine sürece, deneyime ve geçiciliğe vurgu yapan postmodern sanat anlayışının bir parçası olmuştur. Bu yaklaşımlar, doğayla daha duyarlı, çevreci ve eleştirel bir sanat dilinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Çevreci hareketlerin yükselişiyle birlikte, bu harekete duyarlılık gösteren sanatçılar çevresel yaklaşımlarını sanat alanına taşıyarak, doğal döngüleri ve süreçleri eserlerinin merkezine yerleştirdiler. Joseph Beuys, çevreci hareketlerin sanatla ilişkilendirilmesinde önemli bir rol oynarken, A. Sonfist ise ekolojik sanat kavramının çağdaş bir sanat akımına dönüşmesine öncülük etmiştir. Her iki sanatçı da yeryüzündeki flora ve fauna dengesinin yeniden sağlanması yönündeki önerilerini sanatsal ifadelerle etkili biçimde ortaya koymuşlardır[3].

Bu bağlamda kar ve buz gibi doğada kendiliğinden var olan, geçici ve dönüşüme açık materyallerin sanatsal malzeme olarak kullanımı, çağdaş sanatta hem estetik hem de etik açıdan dikkat çeken örnekler sunmaktadır. Özellikle 21. yüzyılda artan çevre bilinci ile birlikte, kar ve buz heykelleri sadece estetik objeler olarak değil, aynı zamanda iklim krizine dair farkındalık oluşturma potansiyeline sahip metaforik araçlar

[1] Gablik, Suzi. The Reenchantment of Art. Thames and Hudson- "Sanatın Yeniden Büyülenmesi", 1991.

[2] Hamdi GÖKOVA, Çevresel Sanatta Doğa Unsurları ve Süreçlerinin Yeri ve Önemi, Tykhe, 2020; 5(9): 175-189, s. 188

[3] Hamdi GÖKOVA, Çevresel Sanatta Doğa Unsurları ve Süreçlerinin Yeri ve Önemi, Tykhe, 2020; 5(9): 175-189.

olarak değerlendirilmiştir. Bu heykeller, erime süreciyle birlikte izleyicide geçicilik, kayıp ve doğayla uyumlu bir yaşam biçimi hakkında güçlü mesajlar uyandırmaktadır. Sanatçılar bu tür geçici malzemeleri kullanarak, doğayla çatışmayan, aksine onunla işbirliği yapan bir sanat dili oluşturmakta; bu yaklaşım da sürdürülebilirlik kavramının sanatsal düzlemdeki ifadesi olarak değerlendirilmektedir Araştırmamızda, kar ve buz heykellerinin çağdaş sanattaki yerini ve işlevini incelemeyi amaçlamakta; bu tür eserlerin yalnızca estetik nitelikleri değil, aynı zamanda çevresel duyarlılığı artırma potansiyeli üzerinden nasıl anlam kazandığını irdelemektedir. Bu kapsamda, geçici sanat bağlamında üretim gerçekleştiren sanatçıların örnek eserlerine yer verilecek; bu eserlerin izleyiciyle nasıl bir etkileşim kurduğu ve ekolojik farkındalık yaratmadaki rolleri ele alınacaktır.

**Sanatçı Örnekleri:** Kar ve buz heykelleri, doğrudan doğa ile iç içe gerçekleşen üretim süreçleri ve geçici doğaları sayesinde, çağdaş sanat içerisinde özgün bir yer edinmiştir. Bu tür sanat üretimleri özellikle soğuk iklim bölgelerinde festivaller, bienaller ya da bireysel sanatsal performanslar aracılığıyla kamuya açık alanlarda sergilenmektedir. Sanatçılar bu bağlamda doğanın sunduğu malzemeleri estetik bir dile dönüştürmekle kalmayıp, aynı zamanda izleyiciye ekolojik bir mesaj da sunmaktadır.

**Andy Goldsworthy**

Andy Goldsworthy, Çevreci, fotoğrafçı ve heykeltıraş kimliğine sahip olan sanatçı, İngiltere'de dünyaya gelmiştir. Sanatçının çevreci duyarlılığı ve fotoğrafçılıkla olan ilişkisi, doğa ile kurduğu derin bağın temelini oluşturmaktadır. Doğa ile iç içe geçirdiği süreçler, onun sanat üretiminde yalnızca bir tema değil, aynı zamanda bir ortak üretici olarak yer almasına olanak tanımaktadır. Bu doğrultuda sanatçı, doğayı yalnızca temsil etmekle kalmayıp, onunla bütünleşen ve doğanın özünü yansıtan eserler üretmektedir. Ortaya koyduğu çalışmalar, doğayı estetik bir nesne olmanın ötesinde, yaşayan, dönüşen ve sanatsal sürecin aktif bir bileşeni olarak konumlandırmaktadır. "*Doğayı sadece estetik bir metaymış gibi algılayıp, onu sadece çıkarlarımız doğrultusunda kullanarak göz ardı edişimize sessiz kalmayan çevreci sanatçı…*[4]

Goldsworthy, doğadan topladığı malzemeleri buz, kar, yaprak, ağaç dalları ve taş, kullanarak geçici heykeller üretmekte, bu eserlerin zamanla doğaya geri dönmesine izin vermektedir. Özellikle sanatçının "Icicle Star" (Buz Salkımı Yıldızı, 1987) adlı eseri, yalnızca estetik bir biçim değil, aynı zamanda zaman, erime ve dönüşüm gibi temaları içermektedir. Goldsworthy'nin ifadesiyle, "Eserin yok oluşu, onun anlamının bir parçasıdır" (Goldsworthy, 1990). Bu yaklaşım, geçiciliği bir kusur değil, doğanın döngüselliğine dair sanatsal bir kabul olarak ortaya koymaktadır. Andy Goldsworthy, kayanın üzerinde bulduğu buz sarkıtlarından bu narin heykeli yapmıştır. Buz sarkıtları, tükürük kullanılarak yıldızın merkezinde birbirine yapıştırarak buz sarkıtlarının tabanlarını mühürlemek için dondurmuştur. Yıldız, fotoğraflanmak üzere kayanın üzerinde dengelenmiştir. Bu sanat eseri, özellikle doğanın güzelliğini, kırılganlığını ve geçici yönlerini vurgulamaktadır

[4] Yıldız İlden, S., & Tufan, M. M. (2020). Andy Goldsworthy Eserlerinde Kendiliğindenlik Olgusu. Sanat Dergisi (36), s.70.

Sanatçı, sanat eserini tamamlamak için gereken süreci belgelemek için dikkatli notlar almış, başarıları ve başarısızlıkları bir anlatı olarak kaydetmiştir **(Görsel-1)**



**Görsel 1**: Andy Goldsworthy, Icicle Star" (Buz Salkımı Yıldızı, 1987. Görsel Kaynak: https://www.knowitall.org/photo/ephemeral-art-icicle-star-artopia

**Olafur Eliasson**

Doğa dostu sanatçıları arasında yer alan İzlanda-Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson, iklim değişikliğini sanat yoluyla gündeme getiren en etkili çağdaş sanatçılardan biridir. Doğaya karşı duyarlı olan sanatçı farklı yerleştirme ve uygulamalarıyla dikkatleri üzerine çekmektedir. Eserlerinden biri olan 2014 yılında gerçekleştirdiği "Ice Watch" adlı yerleştirmede, Grönland'dan getirilen büyük buz blokları, Kopenhag şehir meydanına yerleştirilmiştir. Daha sonra Londra'da tekrar yeni bir yerleştirme yapmıştır **(Görsel -2)**. Bu buzların erime süreci izleyiciye zamanın geçişini ve iklim krizinin görünmezliğini somut bir biçimde göstermektedir. Eliasson, bu projesiyle ilgili şöyle der: "Buz parçaları sizleri bekliyor. Elinizi buza koyun, dinleyin, koklayın, bakın ve dünyamızın geçirdiği ekolojik değişimlere tanık olun. Gözden ve gönülden ırak olan, bizi eylemsizleştirir. Umarım Ice Watch, özdeşleşebileceğiniz ve hepimizi meşgul eden anlatılara dair bir yakınlık, varlık ve ilgi uyandırır. Birlikte bireysel eylemlerde bulunma ve sistemik değişimi zorlama gücüne sahip olduğumuzu kabul etmeliyiz. Gel Grönland buz tabakasına dokun ve o da sana dokunsun. Birlikte iklim bilgisini iklim eylemine dönüştürelim" [5]

[5] Aksoy, H. (2022). Olafur Elıasson'un Sanatında Bir Ortaklık Alanı Olarak Doğanın Yeniden Üretimi. İn sanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, 2(1), s. 54



**Görsel 2**: Olafur Eliasson, Eriyen Buzullar Yerleştirme, Londra, 2018, Görsel Kaynak: https://www.artichoke.uk.com/art-change-olafur-eliassons-ice-watch-art-great-potential-changing-world/

**Nele Azevedo**

1950 yılında Brezilya'da doğan bağımsız sanatçı ve araştırmacı Nele Azevedo, uluslararası alanda gerçekleştirdiği sanatsal etkinliklerle dikkat çekmiş ve çeşitli ödüllere layık görülmüştür. Küresel ısınmaya karşı geliştirdiği eleştirel duruşuyla tanınan Azevedo, Brezilya, Fransa, İtalya, Almanya, Çin ve İngiltere gibi birçok ülkede sergiler düzenlemiş; özellikle kamusal alanlar, anıtsal yapılar ve iktidar simgesi mekânları tercih ederek eserlerini bu alanlarda konumlandırmıştır. Sanatçının çalışmaları, iklim krizine yönelik toplumsal farkındalık yaratma çabasının sanatsal bir yansıması olarak değerlendirilmektedir.[6]

Sanatçı, uluslararası düzeyde birçok ödülün sahibi olmasının yanı sıra, 2002 yılında başlattığı Minimum Anıt Projesi ile kentsel mekâna yönelik sanatsal müdahalelere yönelmiştir. Bu kapsamda özellikle Brasília, Salvador, Curitiba, São Paulo, Havana (Küba), Tokyo ve Kyoto (Japonya), Paris (Fransa), Braunschweig ve Berlin (Almanya), Porto (Portekiz) ile Floransa (İtalya) gibi çağdaş metropollerde kamusal anıtlar üzerine gerçekleştirdiği müdahaleler aracılığıyla yalnızca çağdaş sanat çevresinde değil, küresel ölçekte de tanınan bir figür haline gelmiştir.

Nele Azevedo heykellerinin bu muhteşem fotoğrafları Birmingham'daki Chamberlain Meydanı'nda sergilenen Minimum Monument adlı eserini sergilemiştir. Heykeller inanılmaz ve insan üstünde doğa ve insanın yaşam içinde olan bütünsel birlikteliğinin yaşayan bir kopyası biçimde yaşam ve son buluşun adeta bir birleşimini gözler önüne sermiştir. Birinci Dünya Savaşı'nda hayatını kaybeden kadın ve erkekleri temsil etmek için 5.000 küçük buz figürü yapan Azevedo, sergiden önce sahaya yakın bir yere eserlerin kurulumu için 20 gönüllüden oluşan bir ekip ve 10 özel sandık dondurucu kullanmıştır **(Görsel-3).**

[6] Arantes, Priscila, Nele Azevedo, Minimal Anıt: Acil Durum olarak Sanat, 16, 02, 2020, https://www.neleazevedo.com.br/monumento-minimo-arte-como-emergenc. Erişim Tarihi 04,06,2025



**Görsel 3:** Nele Azevedo, Birmingham'daki Chamberlain Meydanı, İngiltere. **Görsel Kaynak:** https://www.stepheneinhorn.co.uk/blogs/blog/the-amazing-minimum-monument-by-nele-azevedo

**David Popa**

Buz yüzeyleri üzerine yaptığı resim ve şekillerle tanınan sanatçı, özellikle Kuzey Kutbu'na yakın coğrafyalarda sanat pratiğiyle dikkat çekmiştir. *"David Popa, New York'ta doğup büyümüş ve şu anda Finlandiya'da yaşayan bir sanatçıdır. Sanat kariyerine, 1980'lerde New York graffiti sahnesinin öncülerinden biri olan babası Albert Popa'nın etkisiyle başlamıştır. Bu erken dönem deneyimleri, onu sokak sanatı ve büyük ölçekli duvar resimleriyle tanıştırmıştır. Ancak zamanla, doğayla daha derin bir bağ kurma arzusuyla, sanatını doğrudan doğal ortamlarda icra etmeye yönelmiştir".*[7] Doğal malzemelerle çalışan sanatçı, üretim sürecinde çevre kirliliğine dikkat çekmekte ve bu yaklaşımıyla çevreci kimliğini sürdürmektedir. "*Popa'nın çoğunlukla İskandinav bölgesindeki adalar ve adacıklar üzerine yaptığı büyük ölçekli eserler, fotoğraf, kısa film ve daha yakın zamanda özgün dijital sanat eserleri aracılığıyla belgeleniyor ve sunuluyor (Popa'nın eserleri, insanoğlunun kökeni, doğası ve kaderi açısından antropoloji alanına girmeyi amaçlıyor). Kömür, toprak pigmentleri ve öğütülmüş kabuklar gibi doğal pigmentler kullanarak, 40.000 yıl önce ilk mağara resimlerinde kullanılmış olabilecek aynı hammaddeleri kullanıyor"*[8]. Doğal malzemeleri tercih eden sanatçı, üretim sürecinde çevreye zarar vermemeyi ilke edinerek çevresel duyarlılığını ön planda tutmakta; bu yönüyle, çevre kirliliğine dikkat çeken ve ekolojik sanat anlayışını benimseyen bir tutum sergilemektedir. (Görsel 4)

[7] mtart agency, David Popa, Toprak Sanatı, https://mtart.agency/david-popa/?utm_source=chatgpt.com
[8] Chanten Brown Marguaux, David Popa ve dünyanın Gücü, 17 Ocak 2022. Web Sayfası, https://www.cantenacbrown.com/en/2022/01/17/lets-meet-david-popa/



**Görsel 4:** David Popa "Serap" 2. kırık seri çalışması. Foto: David Popa.

**Ceyhun Konak**

1980 yılında Trabzon'da doğan Türk akademisyen, heykeltıraş ve yönetmen, Asya, Avrupa ve Amerika kıtalarında düzenlenen uluslararası kar ve buz heykel yarışmaları ile sanat organizasyonlarına katılarak çeşitli dereceler elde etmiştir. Sanatçı, Türkiye'de geçici heykel sanatının önemli temsilcilerinden biri olarak, özellikle kar ve buz malzemeleri üzerine gerçekleştirdiği özgün çalışmalarıyla bu alanda dikkat çekici katkılar sunmuştur **(Görsel 5)**.



Görsel 5: Ceyhun Konak, ABD, 2023 "Dünyayı Boynuzlarında Taşıyan Anadolu Boğası"

Sanatçının ortaya koyduğu eserlerde, heykel sanatına özgü biçimsel ve yapısal nitelikler dikkat çekmekte olup, bu eserler, plastik sanatların temel öğelerini taşıması bakımından klasik anlamda katı heykel sanatının karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Kullanılan hacim, form, kütle ve mekânsal yerleştirme gibi unsurlar, sanatçının geleneksel heykel anlayışını çağdaş estetik yaklaşımlarla yeniden yorumladığını göstermektedir. Bu bağlamda sanatçının üretimleri, hem maddesel bir varlık olarak heykelin somut doğasına hem de kavramsal boyutuyla güncel sanat söylemlerine katkı sunmaktadır.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Kar ve buz heykelleri, çağdaş sanatın ekolojik duyarlılık taşıyan üretim biçimlerinin güçlü örnekleri arasında yer almaktadır. Geçici doğaları, malzemenin doğrudan iklimsel koşullara bağlı olması ve erime süreçlerinin izlenebilirliği sayesinde, bu tür eserler sanat ile çevre arasında doğrudan bir ilişki kurmaktadır. Andy Goldsworthy'nin doğaya saygı duyan yaklaşımı, Olafur Eliasson'un kamusal alandaki etkileşimli yerleştirmeleri Nele Azevedo'nun minimal çalışmaları ya da David Popanın devasa buz kütleleri üzerine işlediği görseller, hepsi sanatın çevresel farkındalık yaratma işlevine işaret etmektedir.

Bu eserler aynı zamanda sanatın geleceğe dair nasıl bir sorumluluk üstlenebileceğini de gözler önüne sermektedir. Sadece sanatsal ifade aracı olarak değil, toplumsal bilinç oluşturma, politik mesaj taşıma ve davranış değişikliği yaratma gibi işlevlerle de değerlendirilmeleri mümkündür. Bu bağlamda, sanat eğitimi ve kültür politikalarının da kar ve buz gibi doğal malzemelerle yapılan sanat üretimlerini desteklemesi önem arz etmektedir.

"Ayrıca bu tür eserlerin geçici doğası, "sürdürülebilirlik" kavramına da yeni bir yorum getirmektedir. Kalıcı olmayan ama etkileyici olan bu işler, çevreye zarar vermeyen, enerji tüketmeyen ve hatta doğanın döngüsüne katkıda bulunan sanat anlayışlarının gelişmesi açısından da önemlidir Bu nedenle, sanatçılar kadar küratörler, sanat eleştirmenleri ve izleyiciler de bu anlayışa açık olmalı; sanatın ekolojik etkileri üzerine daha fazla düşünmelidir.

Sonuç olarak, kar ve buz heykelleri, sadece görsel birer sanat ürünü değil, aynı zamanda doğa ile insan arasındaki kırılgan ilişkiyi temsil eden metaforlar olarak da değerlendirilmelidir. Bu çalışma, bu tür geçici sanat üretimlerinin çağdaş sanattaki yerini belirlemenin yanı sıra, gelecekteki sanat üretimlerinde çevresel sorumluluğun nasıl daha etkin bir şekilde üstlenilebileceğine dair bir perspektif sunmayı amaçlamıştır. Özellikle iklim değişikliği gibi küresel bir krize karşı, sanatın hem bireysel hem de toplumsal düzeyde nasıl bir dönüşüm aracı olabileceği konusu, bundan sonraki akademik çalışmalara da ilham kaynağı olabilir.

**Kaynaklar:**

**Gablik, Suzi.** The Reenchantment of Art. Thames and Hudson- "Sanatın Yeniden Büyülenmesi", 1991.

**GÖKOVA, Hamdi**, Çevresel Sanatta Doğa Unsurları ve Süreçlerinin Yeri ve Önemi, Tykhe, 2020; 5(9): 175-189, s. 188

**GÖKOVA, Hamdi**, Çevresel Sanatta Doğa Unsurları ve Süreçlerinin Yeri ve Önemi, Tykhe, 2020; 5(9): 175-189.

**İlde, Yıldız, S., & Tufan, M. M**. (2020). Andy Goldsworthy Eserlerinde Kendiliğindenlik Olgusu. Sanat Dergisi (36), s.70.

**Aksoy, H.** (2022). Olafur Elıasson'un Sanatında Bir Ortaklık Alanı Olarak Doğanın Yeniden Üretimi. İn sanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, 2(1), s. 54

**Arantes, Priscila**, Nele Azevedo, Minimal Anıt: Acil Durum olarak Sanat, 16, 02, 2020, https://www.neleazevedo.com.br/monumento-minimo-arte-como-emergenc. Erişim Tarihi 04,06,2025

**mtart agency**, David Popa, Toprak Sanatı, https://mtart.agency/david-popa/?utm_source=chatgpt.com

**Cantenac**, Brown Marguaux, David Popa ve dünyanın Gücü, 17 Ocak 2022. Web Sayfası, https://www.cantenacbrown.com/en/2022/01/17/lets-meet-david-popa/

# Gotik Resim Sanatında İfade Aracı Olarak Giyim ve Renk

**Burcu Özer**

Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0008-3715-4886 **E-Posta:** burcu06kartal@gmail.com

**Dr. Asuman Daşdemir**

Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü

**ORCID:** 0000-0003-3578-8232 **E-Posta:** asumandasdemir@kku.edu.tr

## Özet

Gotik sanat, 12. yüzyılın ortalarından itibaren özellikle Batı Avrupa'da gelişen ve mimariyle özdeşleşmiş olsa da, resim sanatı açısından da oldukça zengin bir görsel dil sunan dönemdir. Bu dönem resimlerinde figürlerin taşıdığı giysiler ve kullanılan renkler yalnızca dekoratif unsurlar değil, aynı zamanda dönemin kültürel, sosyal ve dini kodlarını yansıtan anlam yüklü semboller olarak değerlendirilmelidir. Bu bildiri, Gotik dönem resim sanatında giyim ve rengin birer ifade aracı olarak nasıl işlev gördüğünü analiz etmeyi amaçlamaktadır. Gotik resimlerinde özellikle dini sahnelerde kullanılan giyim detayları; figürlerin sosyal sınıfını, dinsel rolünü ya da hikâyedeki konumunu izleyiciye aktaran güçlü araçlardır. Benzer şekilde, Gotik resim sanatında renk tercihleri rastlantısal olmayıp, belirli sembolik anlamlar çerçevesinde yapılandırılmıştır. Özellikle mavi renk, göksel saflık, sadakat ve kutsallıkla ilişkilendirilirken; kırmızı, ilahi aşk, ruhani tutku ve fedakârlık gibi kavramların görsel temsili olarak değerlendirilmiştir. Giyim ve renk tercihleri aynı zamanda Gotik dönemin toplumsal yapısı, sınıf ayrımları, zanaat üretimi ve estetik anlayışı hakkında da ipuçları verir. Bu çalışmada, özellikle altar panoları, elyazması minyatürleri ve fresklerde yer alan örnekler üzerinden giysi ve renklerin anlatıdaki işlevleri incelenecektir. Sanatçının bilinçli seçimlerle yarattığı bu görsel dilin, dönemin izleyicisi üzerindeki etkisi ve günümüz sanat tarihi açısından taşıdığı anlam tartışmaya açılacaktır. Böylelikle Gotik resim sanatında görünüşün ötesinde bir anlam evreni sunan giyim ve renk unsurlarının, anlatı gücünü nasıl pekiştirdiği ortaya konulacaktır.

## Anahtar Kelimeler

Gotik Resim Sanatı, Giyim ve İfade, Renk Kullanımı, Anlam ve Biçim

**Dipnot**

Bu bildiri özeti sorumlu yazarın yüksek lisans tez konusundan esinlenerek hazırlanmıştır.

# Clothing and Colour as a Means of Expression in Gothic Painting

**Burcu Özer**

Kirikkale University Institute of Social Sciences Painting Graduate Program

**ORCID:** 0009-0008-3715-4886 **E-Posta:** burcu06kartal@gmail.com

**Dr. Asuman Daşdemir**

Kırıkkale University, Faculty of Fine Arts, Department of Basic Education

**ORCID:** 0000-0003-3578-8232 **E-Posta:** asumandasdemir@kku.edu.tr

## Abstract

Gothic art is a period that developed especially in Western Europe from the mid-12th century onwards, and although it is identified with architecture, it also offers a very rich visual language in terms of the art of painting. The clothes worn by the figures and the colours used in the paintings of this period should be considered not only as decorative elements, but also as meaningful symbols reflecting the cultural, social and religious codes of the period. This paper aims to analyse how clothing and colour function as a means of expression in Gothic period painting. The details of clothing used in Gothic paintings, especially in religious scenes, are powerful tools that convey the social class, religious role or position of the figures in the story to the viewer. Similarly, colour preferences in Gothic painting are not random, but structured within the framework of certain symbolic meanings. In particular, the colour blue is associated with celestial purity, loyalty and holiness, while red is considered as the visual representation of concepts such as divine love, spiritual passion and sacrifice. Clothing and colour preferences also give clues about the social structure, class distinctions, craft production and aesthetic understanding of the Gothic period. In this study, the functions of clothing and colours in the narrative will be examined, especially through examples in altar panels, manuscript miniatures and frescoes. The impact of this visual language created by the artist with conscious choices on the audience of the period and its meaning in terms of contemporary art history will be analysed.

## Keywords

Gothic Painting, Clothing and Expression, Use of Colour, Meaning and Form

**Footnote**

This abstract was inspired by the responsible author's master's thesis topic.

## GİRİŞ

Plastik sanatların en önemli unsuru olan renk, özellikle resim sanatının vazgeçilmez bir aracıdır. Rengin varlığı ışığa bağlıdır dolayısıyla ışık yoksa renk de yoktur. (TDK) sözlüğü tarafından renk; "Cisimler tarafından yansılanan ışığın gözde oluşturduğu duyum" olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu (2025). Cisimlerin insan gözüyle algılanarak beyine iletilmesiyle oluşan renk, insan doğasında farklı duygusal tepkimelere dönüşebilmektedir. Bu bakımdan renk, günlük yaşamın yanı sıra sosyal, askeri ve sanat gibi alanlarda bir söylem dili oluşturmaktadır (Başbuğ, 2020 s. 231). Yüzyıllar boyu resim sanatında kullanılan renk, uzun bir gelişim süreci geçirmiştir. Bu süreçte, rengin doruğa ulaştığı dönemlerden biri hiç kuşkusuz Gotik Sanat dönemidir. Ortaçağ döneminde Batı Avrupa'ya hakim olan sanat ve mimari tarzı. Gotik Sanatı denilince ilk akla gelen şüphesizdir ki görkemli mimari yapılar ve vitraylı pencerelerdir. Gotik Sanatın, bir sanat anlayışı, üslubu ya da stili olarak ortaya çıktığı dönemden itibaren, kendisinden sonra gelişen sanat üslupları ve akımları üzerinde etkili olduğu ileri sürülmektedir. Sanatçı kavramının oluşumuna öncülük ettiği ve Rönesans Sanatının ortaya çıkışına zemin hazırladığı belirtilen bu dönemin, modern sanat tarihine kadar uzanan birçok sanatsal sürecin temelini oluşturduğu ifade edilmektedir. Sanatın doğuşunun genellikle Rönesans Dönemi ile özdeşleştirilmesinin ise Gotik Sanatının tarihsel öneminin arka planda kalmasına neden olduğu düşünülmektedir (Ayaydın, 2010 s.118). Gotik Sanatı on ikinci yüzyılın ortasından on dördüncü yüzyılın sonuna kadar süren iki yüzyılı kapsayan bir Orta Çağ sanat hareketidir. Fransa'da ortaya çıkan bu stil, on ikinci yüzyılın başlarındaki Romanesk dönemden evrilmiş ve heykel, panel resim, vitray, fresk ve aydınlatılmış el yazmasını kapsayacak şekilde gelişmiştir (National, 2025). Gotik dönemin en önemli sanatçısı ve öncüsü olarak kabul edilen Giotto di Bondone, sanat anlayışında boyut, form, mekân, konuya uygunluk ve doğallığa büyük önem vermiştir. Bu dönemde, Floransa'da Giotto ile birlikte resim sanatında köklü değişimlerin yaşandığı kabul edilmektedir. Floransa Okulu olarak anılan ressamlar grubu, eserlerinde Antik Yunan'ı çağrıştıran insancıl değerleri yeniden canlandırmışlardır. Söz konusu okulun, resim tekniği açısından da iki temel yeniliğe öncülük ettiği belirtilmektedir: perspektif anlayışının geliştirilmesi ve renk kullanımında sağlanan ilerleme. Böylece Floransa Okulu'nun, hem içerik hem de teknik açıdan resim sanatına yön veren bir rol üstlendiği ifade edilmektedir (Güvemli, 2007, s. 50).

### 1. Gotik Dönem

Giotto di Bondone rönasansa geçişte bir köprü görevi görmüştür fakat Masaccio (1401-1428) rönesans dönemine doğrudan ışık tutan kişi olmuştur. Giotto'nun figürlerinin rölyef etkisi taşıdığı, buna karşın Masaccio'nun figürlerinin daha heykelsi bir nitelik kazandığı görülmektedir. Perspektifi ilk kulanan öncülerden olan Paolo Uccello (1397-1475) tuval üzerinde nesneleri bir araya getirmekten daha fazlasını yaparak mekan içerisinde derinlik oluşturmayı başarmıştır. İzleyenlere tek noktaya sabitleyip, resim içerisinde çizgisel derinlik sağlamıştır. Perspektif alanında yaptığı araştırmalarına yoğunlaşmasından dolayı resimsel bütünlüğü sağlamakta sıkıntı yaşamıştır(Gökova, 2018 s. 99). Gotik dönemin önemli sanatçıları arasında yer

alan Giotto, yalnızca resimde değil, heykelde de perspektifi ustalıkla kullanmış; paletinde daha geniş renk tonlarına yer vermiştir. Onun figürleri, hacimli yapıları ve insani duyguları ikna edici biçimde yansıtmalarıyla dikkat çekerken, neredeyse ölçülebilir derinliğe sahip yeni bir resimsel alan anlayışı geliştirmiştir. Bu yönüyle, Giotto, modern Avrupa resminin öncüsü kabul edilir. Aynı dönemde Jean Pucelle, Robert Campin ve Jan van Eyck gibi sanatçılar daha zarif figürlerle dini temaları işlerken, canlı renkler ve ışık oyunlarıyla kutsal atmosferler yaratmayı hedeflemişlerdir. Duccio ise İtalyan-Bizans stiline lirik bir ruh ve derinlik kazandırırken, onun öğrencileri Simone Martini, Lippo Memmi ve Pietro Lorenzetti de biçemi daha süslü ve bedensel bir anlatıma doğru geliştirmişlerdir (Visituffizi, 2023). Ortaçağ sanat anlayışında, kutsal tarihin somut olaylarını görsel olarak aktarırken, aynı zamanda bu olayların içsel ve ruhani anlamlarını da vurgulama görevini üstlenir. Bu bağlamda sanat, bir sorun çözme aracı olarak işlev görmekle birlikte, Yeni Ahit'in mesajlarını iletmede de etkin bir rol oynamalıdır. Tasvirlerde ayrıntıdan çok, güçlü bir ifade dili tercih edilir; figürler izleyiciye dönük biçimde yerleştirilir ve kompozisyonda sadelik gözetilerek içeriğin daha kolay anlaşılması sağlanır. Dinsel gerçeklik genellikle düz bir yüzeyde aktarılır; ikonada ise üç boyutluluk tercih edilmez ve illüzyona karşı durulur. Ortodoks geleneğinde yer alan ikonalar, İsa, Meryem ya da azizlerin tahta üzerine, genellikle mumlu ve yumurtalı boyalarla yapılmış dinsel betimlemelerdir. Bu ikonalar, figür ya da nesneleri doğal biçimlerinden uzaklaştırarak işler ve ters perspektif kullanımıyla izleyicinin dikkatini doğrudan imgenin kendisine yönlendirmeyi amaçlamaktadır. (Ouspensky & Lossky, 1982, s. 41). Gotik dönem başında eserlerde doğal unsurlara pek yer verilmemiştir. Perspektif ise resmin ortasına konulan büyük figür tasvirleri ile sağlanmaya çalışılmıştır. Gotik dönemdeki dini konulu resimler de konunun ele alınışında herhangi bir eleştirinin olmaması sebebiyle, olumlayıcı görsel ideolojinin sınırında değerlendirilebilir. Dini misyon yüklenen resim sanatı giderek önemli olan daha gerçekçi betimleme tarzı ile dindışı görüntüleri de eserlere ithal etmektedir. Dua kitabı olarak hazırlanan elyazmalarındaki minyatürlerde günlük yaşamın ve nesnelerin ayrıntılarına fresklerde çokça yer verilmektedir. Fresklerde ayrıntılar daha gerçekçi işlenmektedir (Öndin, 2020, s. 63).

## 2. Gotik Dönemde Renk

Hıristiyanlık inancında renklerin, sadece görsel unsurlar değil, aynı zamanda derin sembolik anlamlar taşıyan araçlar olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, kutsal metinlerle, kilise gelenekleriyle ve tarihsel arka planla ilişkilendirilerek belirli renklerin çeşitli ruhsal ve duygusal değerleri temsil ettiği anlaşılmaktadır. İbadet ve içsel deneyim sürecinde bu sembolizmin önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Özellikle siyah ve beyaz renklerin, birçok kültürde olduğu gibi Hıristiyanlıkta da karşıt anlamlar taşıdığı görülmektedir. Siyahın çoğu zaman olumsuzluk, ölüm ya da kötücül güçlerle ilişkilendirildiği; beyazın ise barış, masumiyet ve İsa Mesih'in fedakârlığı gibi olumlu kavramların temsili olarak öne çıktığı ifade edilebilir (Öner, 2023 s. 1201).Tarihsel süreç içerisinde renkler, yalnızca estetik tercihler olarak değil, aynı zamanda dini, toplumsal ve ahlaki anlamlarla da yüklü semboller olarak değerlendirilmiştir. Antik Roma'dan Ortaçağ Avrupa'sına kadar mor rengin genellikle yönetici sınıflarla ilişkilendirildiği, altın ve kırmızının ise zenginlik, güç ve

asaletin birer göstergesi olarak soylular tarafından tercih edildiği anlaşılmaktadır. Buna karşılık, kahverengi ve gri gibi daha sade tonların, özellikle işçi sınıfı ve köylüler tarafından kullanıldığı, bu renklerin sadelik ve yoksullukla özdeşleştirildiği görülmektedir. Ahlaki bağlamda ise beyaz rengin temizlik ve erdemle, siyahın günah ve karanlıkla, kırmızının tutku ve tehlikeyle, yeşilin umut ve doğallıkla, mavinin ise sadakat ve güvenle ilişkilendirildiği ifade edilebilir. Dinsel anlamda ise beyaz; masumiyet ve ilahi nurla, siyah; yas ve tevazuyla, kırmızı; kutsal ruh ve şehitlikle, mavi; saflık ve sonsuzlukla, yeşil ise hem İslam'da hem de bazı antik inançlarda cennet, doğa ve yeniden doğuşla bağlantılandırılmıştır. Renklerin taşıdığı anlamlar giysiyle birleştiğinde, giyim bir iletişim aracına dönüşmektedir (Mazlum, 2011).

### 3.Gotik Dönemde Giyim ve Renk

"Giyim" terimi, Türkçede "giyme işi, biçimi" olarak tanımlanırken; "giysi" kelimesi her türlü giyim eşyasını kapsar. TDK'ya göre "kıyafet" ise giysi ve resmî giysi olarak iki şekilde tanımlamaktadır. Resim sanatında giysilerin ön planda olduğu kompozisyonlar, dönemin kültürel ve düşünsel yapısını yansıtır. Giyim tercihleri, bireylerin hem dönemin moda anlayışına dayanan güçlü toplumsal normlara hem de kültürel çeşitliliğe nasıl karşılık verdiklerini anlamak açısından önemli bir inceleme alanıdır. Toplumsal statü ve cinsiyetin açık bir göstergesi olan giyim, sembolik sınırların korunması ya da aşılması süreçlerinde rol oynar ve tarihsel olarak toplumsal konumların algılanma biçimlerini ve statü farklılıklarının nasıl oluştuğunu ortaya koymaktadır (Yıldız, 2015 s.250). 10. yüzyıla tarihlenen İstanbul Ayasofya'daki güney giriş alınlığında yer alan "Meryem, Konstantin ve Justinien" panosunda ve 14. yüzyıla ait "Deesis" kompozisyonunda, üslup farklılıklarına rağmen Meryem figürünün betimleme özellikleri süreklilik gösterir; mavi elbisesi, başını ve omuzlarını örten saçaklı mavi şalı ile alın ve omuzlardaki haç motifleri her iki eserde de aynıdır ( Mercangöz, Z. 2017, s.4). Gotik dönemde Meryem Ana'nın mavi giysilerle tasvir edilmesi, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda saflık ve kutsallığı simgeleyen sembolik bir strateji olarak değerlendirilmiştir. Bu dönemde giysi, yalnızca bir örtü değil, duygunun ve estetik anlayışın taşıyıcısı hâline gelmiştir. Kumaşın dokusu, giysinin anlamsal temelini oluştururken; ipek zarafeti, keten doğallığı, yün ise güveni temsil etmiştir. Kesim, bedenin biçimini estetik bir bakışla ortaya çıkaran bir araç olarak kullanılmış, heykelsi bir ifade sağlamıştır. Dikim ise tasarım düşüncesinin somutlaştığı yer olarak, sabır ve ustalıkla duyguyu biçime dönüştürmüştür. Giysideki renk tercihleri ise duygusal ve kavramsal anlamlarıyla, sanatın izleyiciyle kurduğu ilişkide önemli bir araç olmuştur. Renk hem çağrışımlar yaratmış hem de izlenimi yönlendiren bir ifade dili olarak işlev görmüştür (Halis, 2018). Hristiyan sanatında figürlerin giysileri ve renk tercihleri, onların toplumsal ve ruhani statülerini sembolize etmektedir. Azizler, yaşam tarzları, erdemleri ve bazen şehitlikleri doğrultusunda ya sade ya da gösterişli biçimde giydirilmiştir. Örneğin, mütevazı kumaşlar dünyevi zevklerden uzak durmayı temsil ederken, altın işlemeler ve değerli taşlar ruhani yüceliği vurgulamaktadır. Renklerin sembolik anlamları da oldukça belirgindir; mavi saflık ve cenneti, kırmızı soylu kişileri, beyaz ise masumiyeti, mor çok nadir bulunup çok pahalı olduğu için de aşırı zenginliği ifade etmekteydi. Melek figürleri ise genellikle saf ve ilahi doğayı yansıtan uzun, akıcı giysilerle betimlenir. Özellikle savaşçı melekler zırh içinde gösterilerek "Tanrı'nın

savaşçıları" olarak tanımlanmaktadır. Ortaçağda kıyafetlerin katmanlı yapısı ve renk uyumları da kişinin toplumsal statüsüne dair ipuçları taşır; parlak ve doygun renkler, ipek ve kadife gibi pahalı kumaşlarla birleştirilerek zenginliği simgelemektedir (Erdoğan, 2023). 14. yüzyılda giyim alanında önemli bir dönüşüm yaşanmış; bol ve düz kesim giysiler yerini bedeni saran, daha biçimli tasarımlara bırakmıştır. Bu dönemde terzilik gelişmeye başlamış, giysi parçalarının birleşimi ve dar kolların süslenmesi amacıyla düğme kullanımı yaygınlaşmıştır. Ayrıca, geleneksel renk uyumu anlayışı terk edilerek zıt renklerin tercih edildiği, hatta iki farklı renkten oluşan giysilerin moda haline geldiği görülmüştür (Orsborne,2013, s. 64). Gotik dönemde Çok amaçlı bir giysi olan Houppelande, 1360 ta ortaya çıkmış tunik, manto, ve harmani gibi diğer kollu dış giyim eşyalarının yerini almıştır. Kadınlar Uzun, yere sürünen kolları olan elbiseler giyerlerdi. Örneğin, mavi kadife bir elbisenin üzerine altın işlemeli bir kemer takarlardı. Başlarına uzun konik hennine (başlık) geçirirlerdi; bu başlık beyaz ve ipek tüllerle kaplı olurdu. Erkekler, Şövalyeler kırmızı veya koyu mavi tuniklerin üstüne zırh kuşanırdı. Savaş dışı zamanlarda yeşil ya da mor tonlarda, kısmi altın detaylı tunikler giyerlerdi. Çocuklar, Asil çocuklar, yetişkinlerin kıyafetlerinin küçük versiyonlarını giyerdi; kız çocukları özellikle beyaz ve pastel renklerde, hafif işlemeli giysiler giyerdi. Rengin giyim üzerindeki etkileri sanatla birleştiğinde, anlamlar görecelilik kazanır; çünkü burada sanatçının duygu yoğunluğu belirleyici olur (Kutlu & Elibol, 2020 s. 158).Tekstil ürünlerinde estetik kaygılar ön plandayken, sanatta sanatçının iç dünyası daha baskın görülmektedir. Sanatçılar dönemsel duygu dalgalanmalarına bağlı olarak farklı biçimlerde eserler üretirler. Gotik dönem, duygunun ve dramatikliğin yoğun olarak yaşandığı bir süreçtir. Dönemin resimlerinde içe dönüklük hâkimdir ve çoğunlukla dini ve uhrevi temalar işlenmiştir. Gotik sanat, tıpkı diğer dönemler gibi dini anlatıları yüceltmek amacıyla ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, katedrallerin dış mimarisindeki ihtişam iç mekâna da fresk ve vitray süslemeleriyle yansımış biçimde görürüz. Dinin sanat eserlerinde konu olarak ele alınması, sanatçının duygularını yansıtmasında etkili olmuştur. Bu duygusal etki, figürlerden giysilere kadar tüm sanatsal unsurlarda kendini göstermektedir. Sanatçılar bu dönemde, nesneleri olduğu gibi yansıtmak yerine, hissettiklerini izleyiciye aktarmayı tercih etmişlerdir. Bu dönemde sanat eserlerinde kullanılan giysiler ve renkler yalnızca estetik bir unsur olmanın ötesinde, dönemin inanç ve düşünce dünyasını yansıtan sembolik anlamlar da taşımaktadır. Renkler, her çağın kendine özgü simgesel anlatılarını barındırırken, bu semboller genellikle belirli hikâyelerle ilişkilendirilir. Ancak bu hikâyelerin evrensel ya da mutlak bir gerçekliğe dayanması beklenmez; çünkü sembollere yüklenen anlamlar zamanla değişebilir ve bu anlamlar arasında her zaman tutarlılık bulunmayabilir (Akçakaya, 2018 s. 376). Gotik dönemde ise izleyicinin duygusal katılımını sağlamak amacıyla renkler sembolik olarak kullanılmış ve figürlerin kıyafetlerinde hem sınıfsal hem de ruhani mesajlar verilmesi amaçlanmıştır.

## YÖNTEM

Bu çalışma, nitel bir araştırma niteliği taşımakta olup, Gotik dönem resimlerinde giysi ve renk unsurları" İkonografi, imgelerin tanımlanması, sınıflandırılması ve tarihsel bağlamda anlamlarının çözümlenmesine odaklanan bir yöntemdir" (Erişti, 2020, s. 12). Kullanılarak analiz yapılmıştır. Çalışma

kapsamında seçilen eserler, temsil ettikleri tarihsel bağlam ve sınıf, din ve ruhani kimliklerin yansıması açısından zengin anlam taşıyan örneklerdir. Veriler, sanat tarihi literatüründe ki birincil ve ikincil kaynaklar ışığında yorumlanmıştır. Bu çalışmada Gotik dönemde önemli bazı eserler üzerinden renk ve giysi kullanımı incelenecektir.

## 1. Eser Analizleri

### 1.1. Giotto di Bondone – "Lamentation (The Mourning of Christ)" (1304–1306)



**Görsel 1:** Giotto di Bondone, *The Lamentation of christ/ İsanın ağıtı*, 1304–1306, Fresk (ıslak sıva üzerine tempera), Yaklaşık 200 × 185 cm, Scrovegni Şapeli, Padova, İtalya

Giotto'nun 1304–1306 tarihleri arasında Padova'daki Scrovegni Şapeli'ne yaptığı bu fresk, yalnızca ikonografik değil, aynı zamanda figürlerin duygularını bedensel ve kıyafetsel jestlerle yansıtan erken bir anlatımcılık örneğidir. Resimin merkezinde çarmıhtan indirilmiş cansız biçimde yerde yatan isa konumlandırılmıştır. Başında ona ağıt yakmakta olan meryem ve birkaç figür yer almaktadır. Kompozisyonun üst merkezinde on adet melek olduğu düşünülen tasvir yer almaktadır. Eserdeki figürlerin giysileri sade olmakla birlikte, drapeli çizgiler aracılığıyla hareket ve duygu yüklüdür. Kadın figürlerin üzerindeki uzun, vücuda oturan giysiler dönemin Bizans etkili kıyafet biçimlerini taşımakla birlikte, Giotto bu giysilere hacim ve ağırlık hissi kazandırarak gerçekçi bir modelleme başarır. Sanat tarihçisi Ernst Gombrich bu konuda şu değerlendirmeyi yapar: Giotto, figürlerin giysilerini yalnızca birer örtü olarak değil, duygunun ve anlatının taşıyıcısı olarak ele alır. Kumaşın düşüş yönü ve katlanma biçimi, karakterin iç dünyasını yansıtır (Gombrich, 1997 s.135). Gerçekten de bu sahnede, Meryem'in ve diğer kadın figürlerin yas içindeki duruşları, giysi kıvrımlarıyla pekiştirilmiştir. Drapeler, sadece hacim değil, duygusal tonlama da yaratır. Giotto'nun renk tercihleri rastlantısal değildir. Ana figürler mavi, kırmızı, toprak ve beyaz tonlarıyla giydirilmiştir. Meryem'in giydiği koyu mavi manto, geleneksel ikonografiye uygun olarak onun saflığını ve ruhaniyetini vurgularken,

çevredeki figürlerin daha sade ve mat renkli giysileri yas atmosferini destekler. Gökyüzündeki meleklerin giysileri ise göksel varlıkları temsil etmek amacıyla daha açık ve uçuşan formlarda işlenmiştir. Özellikle İsa'nın bedeninin çevresinde yoğunlaşan renk kontrastları, izleyicinin dikkatini merkezi trajik an'a yönlendirmektedir. Giotto'nun figürleri, statü ya da sınıfsal farklılıklardan çok anlatının bütünlüğüne hizmet eden sade giysilerle betimlenmiştir. Bu tercih, İncil anlatılarındaki evrensel insan temasını ön plana çıkarır. İncilde şu şekilde geçmektedir; Kadınların "sade giyimle, edepli ve ölçülü tutumla ... iyi işlerle süslenmeleri" gerektiği ifade edilir (Mukaddes, 2003, Yuhanna 3:16). Özellikle kadın figürlerin başörtüleri ve yere kadar uzanan giysileri, dönemin hem dini hem de sosyal normlarını yansıtırken, aşırı süslemeden kaçınılmış olması anlatının trajik niteliğiyle uyumludur.

### 1. 2. Simone Martini – "Annunciation" (1333)



**Görsel 2:** Simone Martini ve Lippo Memmi, *Annunciation/ Müjde*, 1333, Tahta panel üzerine Tempera ve altın varak, Uffizi Galerisi, Floransa.

Annunciation eserinde dört kadın figür sıralı olarak yan yana betimlenmiştir. Bu kadınlardan biri sağda diğeri solda ayakta durmaktadır. Soldaki kadın elinde değnek ve mürekkep kalemi, sağdaki kadın ise haç ve mürekep kalemi tutmaktadır. Eserin Sol tarafında, gökyüzünden gelen ışığın yöneldiği bir noktada, kanatlı biçimde tasvir edildiğinden dolayı melek olduğu izlenimi veren bir figür bulunmaktadır. Diz çökmüş ya da hafif eğilmiş bir şekilde durmaktadır. Giydiği uzun giysi genellikle açık renkli, zarif ve ışıkla uyum içindedir. Bir elinde zambak benzeri çiçek tutmaktadır. Sağ tarafta ise Meryem tasviri yer almaktadır. Bir sütunun ya da duvarın ardında, daha içerdeki bir bölümde, başı hafif öne eğik durmaktadır. Üzerinde uzun, çoğunlukla mavi ya da kırmızı renkte bir giysi vardır. Meryem'in ifadesi sakin, biraz şaşkın ama kabullenici ifade edilmiştir. Elinde bir kitap bulunmaktadır. Meryem Ana, koyu mavi tonlarında, altın varakla süslenmiş zarif bir manto ile betimlenmiştir. Bu renk seçimi, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda ikonografik bir ifadedir. Orta Çağ boyunca Meryem'e özgü renk olarak kabul edilen mavi, saflık, alçakgönüllülük ve ilahi annelik gibi

temaları sembolize eder. Maphorionun hem erkekler hem de kadınlar için manastır elbisesinin bir parçası olarak kullanılan, baş ve omuzları örten bir giysi türü olduğu belirtilmektedir. Bu giysi, sanatsal temsillerde sıklıkla Meryem ve diğer kutsal kadınların geleneksel kıyafeti olarak yer almaktadır. Meryem'e atfedilen maphorion genellikle mavi, kahverengi veya erguvan renklerinde tasvir edilirken, bu giysilerin üzerinde altın noktalar veya haç biçiminde süslemelerin bulunduğu aktarılmaktadır (Çoruhlu ve Erdoğan, 2020).Müjde adlı bu yapıt, Marco Pierini'ye göre sanatçının biçimsel soyutlama anlayışında önemli bir evrimi temsil eder. Bu eser, mekânın artık Giotto'nun ilkelerine göre değil, yüzeyde sıkıştırılmış ve zarif duruşlarla sezdirilen bir anlayışla ele alındığını gösterir. Melek ve Meryem'in maddi olmayan figürleri ile taht ve zambak vazosu gibi sembollerin yerleştirilmesi, eserde yeni bir mekân kavrayışını ortaya koyar. Figürlerin uzun oranları aristokratik bir mesafe duygusu yaratırken, giysi kıvrımlarının zarif ve doğrusal yapısı neredeyse dans eden kumaşlar gibi betimlenir ve bedenleri ruhani bir nitelik kazanır. Ayrıca, sanatçının altın varak üzerine boya uyguladığı özel tekniği ve yüzeye rölyef etkisi kazandırmak için kullandığı oyma işlemi, ışığın kullanımını da özgün kılar. Tüm bu unsurlar, kompozisyona hem zarafet hem de belli bir dinamizm kazandırır (Pierini, 2023).

### 1. 3. Limbourg Kardeşler – "Très Riches Heures du Duc de Berry" (1412–1416)



**Görsel 3:** Limbourg Kardeşler, *Très Riches Heures du Duc de Berry/ Berry Dükü'nün Çok Zengin Saatleri,* 1412-1416, El yazması minyatür, Musée Condé, Chantilly, Fransa.

"Très Riches Heures'de , takvim sayfaları da dahil olmak üzere bir dizi tam sayfa resim vardır. Takvim sayfaları genellikle mutlu köylülerin tarlaları sürdüğü ve hasadı yaptığı tarım sahnelerini gösterir. Arka planda Berry Dükü'nün belirli mülkleri olan kaleler ve manzaralar vardır. Aynı şekilde, sarayın içini de görürüz . Örneğin, Ocak ayında (sayfanın en üstünde tam hali ve yukarıda ayrıntısı) masanın başında oturan ve etrafta hediyelerin değiş tokuş edildiği Dük'ün kendisinin bir resmini görürüz. Muhtemelen, Limbourg'lar bu ritüel

değiş tokuşun bir parçası olmuşlardır; ortadaki gri sarkık şapkalı adam, Pavlus'un otoportresi olabilir. Şam ipeğinden yapılmış ve pahalı eşyalarla dolu olan masa, Dük'ün zenginliğini ve zevkini temsil etmektedir. Dük ile ilgili çeşitli arma motifleri de bulunabilir, örneğin altın zambak (örneğin Dük'ün üzerindeki mavi dairelerde). Arka planda, savaşa hazır bir şekilde bir kaleden çıkan şövalyelerin sahnesinin yer aldığı duvar halılarını görüyoruz." (Bolli, 2025).

Très Riches Heures, özellikle 15. yüzyılın Burgonya saray çevresini belgeleyen sahnelerinde, dönemin aristokrat modasını ayrıntılı biçimde yansıtmaktadır. Ay sahifelerinde örneğin; Ocak ve Mayıs aylarına baktığımızda asil karakterler, gösterişli tunikler, kadife pelerinler ve işlemeli başlıklar içinde resmedilmiştir. Bu giysiler yalnızca moda unsuru değil, aynı zamanda sosyal statü göstergesidir. Bu elyazmasında giyilen giysiler, kullanılan malzeme, renk ve moda dönem hakkında bilgiler sunmaktadır. Özellikle Mayıs sahnesinde, genç soyluların giydiği yeşil ve altın tonlu giysiler, bolluk ve uyanışı simgelerken, aynı zamanda dükün çevresindeki refahı gözler önüne sermektedir. Giysi kumaşları, ipek ve altın iplikle işlenmiş detaylarla bezeli olup, sınıfsal ayrımı görsel düzlemde pekiştiği görülmektedir. Ay sahifelerinin çoğunda kırsal yaşamı betimleyen sahnelerde, köylüler daha sade, işlevsel ve mevsime uygun giysiler giymektedir. Örneğin Şubat sahnesinde, köylüler iç mekânda kalın giysilere sarınmışken; Temmuz ayında tarla işçileri hafif, kısa kollu tunikler giyildiği görülmektedir. Bu gözlem, Limbourg Kardeşler'in yalnızca dini değil, aynı zamanda etnografik bir gerçekliğe de önem verdiklerini göstermektedir. Resmedilen bayan ve erkek figürler dönemin tarzına statü farkına uygun bir şekilde tasvir edilmiştir (Font, 2020).

El yazması minyatür sadece bir dua kitabı değil, aynı zamanda zamansal ve toplumsal bir belge işlevi gördüğünü kanıtlar niteliktedir. Renk kullanımı Très Riches Heures'da yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda zamanın döngüsünü, mevsimleri ve dini içerikleri görsel olarak anlatmanın ana aracıdır. Limbourg Kardeşler'in kullandığı mavi, kırmızı ve altın tonları özellikle kutsal sahnelerde öne çıkar. Mavi, göksel huzur ve Meryem'e özgü saflığı simgelerken; altın arka planlar Tanrısal ışığın görsel karşılığını simgelemektedir. Ağustos ayı sahnesine baktığımızda , buğday tarlalarının sarımsı tonları ve gökyüzünün berrak mavisi arasında kontrastlık sağlanmıştır. Buradaki amaç büyük olasıkla izleyiciye yazın ruhunu ve tarımsal döngünün kutsallığını yansıtabilmektir. Resimin içeriğini önemseyerek analiz yapmak hem ikonografik hem fenomenolojik bir estetik anlayışın göstergesidir. Sonuç olarak resimde kullanılan renk terimi; dış etmenler ve iç etmenlerin yansımalarına uğrayarak renge yüklediğimiz anlam üzerinde değişmelere sebep olmaktadır. (Aldoğan, 2023 s.1017).

### 1. 4. Rogier van der Weyden – "Descent from the Cross" (c. 1435)



**Görsel 4:** Rogier van der Weyden, *Descent from the Cross/ İsanın çarmıhtan indirilmesi,* Yaklaşık 1435, Tahta panel üzerine yağlı boya, Museo del Prado, Madrid.

Van der Weyden'in Çarmıhtan İndiriliş adlı eserinderesmin merkezinde çarmıhtan indirilmiş isa yer almaktadır. İsa için ağlayan Meryem ve onu çevreleyen bir grup insan tasvir edilmiş. Meryem Ana, gök mavisi uzun bir elbise içinde betimlenmiştir. Figürün beden dili, oğlunun cansız bedeniyle tam anlamıyla özdeşleşen dramatik bir pozda sunulmuştur. Bu fiziksel benzerlik, hem duygusal hem de teolojik bir yakınlığı temsil etmektedir.

Descent from the Cross Türkçesi/ İsanın çarmıhtan indirilmesi eserini şu ifadelerle anlatmaktadır; Resmedilen Deri, ahşap ve kumaşların dokularında kullanılan ışık ve gölge arasındaki kontrastlık, kullanılan doğal kusurların birebir resmedilmesi ve ışığın madeni alanlardaki parlaklığı ustalıkla işlenmiştir. Sanatçının, figürlerini kompozisyon içinde yerleştirme biçimi alanı nasıl değerlendirmemiz gerektiği hakkında örnek alınması gereken bir ders niteliği taşımaktadır. Fakat resmin tepesinde bulunan merdivenlerdeki genç adam figürü ile kompozisyon içerisindeki hareket bütünlüğünde bozulma oluşmaktadır. Merdivendeki genç adam, sağ elini çarmıha koyarken, İsa'nın bedeninden çıkarılan çivilerden ikisini tutar. İki uzun çividen birinin kenarı, illüzyonist ahşap çerçevenin önüne yerleştirilir, böylece izleyiciyi bu kadar ustaca yaratılan şeyin illüzyonist niteliği konusunda uyarmıştır "(Schoina, 2016). Meryem'in giysisindeki gök mavisi, geleneksel olarak saflık ve sadakati simgelerken, Mesih'in sarımsı beyaz bedeni ölümün soğukluğunu ve çarmıhtaki kurban oluşu temsil eder biçimde verilmiştir. Van der Weyden, renk aracılığıyla hem yasın hem de ilahi plana boyun eğişin sembolizmini kurar. Eserde yer alan diğer figürler, özellikle Arimatealı Yusuf, Nikodim, Aziz Yuhanna ve Mecdelli Meryem, karakterlerine özgü renkli ve detaylı giysiler içinde tasvir edilmiştir. Aziz Yuhanna'nın kırmızı elbisesi, sevginin ve çilenin; Mecdelli Meryem'in parlak sarı-mavi giysisi ise tövbenin

ve umutla karışık acının sembolünü çağrıştırmaktadır. Giysilerdeki zengin kumaş dokuları, figürlerin toplumsal statüsünü belirtmekten çok, sahnenin kutsal ağırlığını ve dramatik yoğunluğunu yüceltme işlevi görmektedir. Bu bağlamda, Van der Weyden'in gerçekçilik anlayışı yalnızca fiziksel değil, ruhsal bir gerçekliği de yansıtma çabası taşır. Eserde kullanılan renkler yoğun, doygun ve çarpıcıdır. Zemin ve fon sade tutulmuşken, figürler canlı renklerle öne çıkarılmıştır. Bu dramatik kontrast, izleyicinin dikkatini yalnızca fiziksel figürlere değil, onların manevi yüklerini çekiyormuş hissiyatı da uyandırır. Renkler verilmek istenen mesajların aktarımını açık bir şekilde vermektedir (Sancak, 2025). Özellikle mavi–kırmızı renk dengesinin yoğunluğu, İsa'nın çilesi ile annesinin acısı arasındaki içsel bağı kuvvetlendirir. Renkler burada yalnızca sembolik değil, anlatının duygusal şiddetini bedenleştiren bir dil halini alır.

### 1.5. Stefan Lochner – "The Madonna of the Rose Bower" (c. 1440)



**Görsel 5:** Stefan Lochner, *The Madonna of the Rose Bower /Gül Çardağındaki Meryem*, Yaklaşık 1440, Tahta üzerine tempera ve altın varak Yaklaşık 51 x 40 cm, Wallraf-Richartz Museum, Köln, Almanya

Stefan Lochner'in The Madonna of the Rose Bower (Gül çardaklı Meryem) adlı eserinde resmin merkezinde gülden bir çardak altında oturmakta olan bir Meryem tasviri ve kucağında oturan çocuk isa yer almaktadır. Çocuk isaya çicek ve meyve sunduğu düşünülen sağını ve solunu çevreleyen melek figürleri ile resim betimlenmiştir (Gombrich, 1997 s.176 ). Meryem Ana, zengin dokulu mavi bir manto ve altın işlemeli kırmızı bir iç elbise giymiş olarak taht üzerinde tasvir edilmiştir. Mavi, Gotik sanat geleneğinde olduğu gibi burada da onun saflığını ve göksel statüsünü simgelediği düşünmektedir. Kırmızı iç giysisi ise Mesih'in gelecekteki gücü ve kudretine gönderme yapmaktadır. Lochner, resme eklediği çiçekler ile resme ayrıca bir

anlam yükler. Beyaz güller geleneksel olarak Meryem'in saflığına ve bekaretine bir atıftır. Kırmızımsı renkleriyle güller ve çilekler, genellikle İsa'nın çilesi ve Meryem'in ruhunda yarattığı acı ve ızdırabın sembolü olarak düşünülebilir. Meryem'i çevreleyen ve koruyan gül çardağı ise üzerinde oturduğu parter ile birlikte Ezgiler Ezgisi'nde bahsi geçen hortus conclusus (kapalı bahçe) ile alakalıdır (González, 2014 s.10). Giysi yüzeylerindeki altın dokuma detayları ise Meryem'in ilahi bir figür olarak yüceltilmesini sağlar; bu detaylar onu dünyevi kadınlardan ayırır ve kutsal ikon statüsüne taşımaktadır. Meryem'in kucağındaki çocuk İsa, çıplak betimlenmiştir; bu betimleme ilahi masumiyetin ve insan bedeninin kutsallığının bir göstergesidir. Onu çevreleyen melekler ise ince tül benzeri giysilere bürünmüş, çoğunlukla pastel tonlarında elbiselerle resmedilmiştir. Melek giysileri, figürlerin eterik(hafif) doğasına işaret eder. Meleklerin giysilerinde hâkim olan açık pembe, soluk mavi ve altın sarısı tonlar, göksel saflığı ve ilahi armoniyi sembolize eder. Bu yumuşak renk düzeni, izleyicide barış ve huzur duygusu uyandırmayı hedefler. Gül rengi ve altın ışıkla bezeli atmosfer, hem Meryem'in ilahi doğasını hem de izleyici ile kutsal arasındaki görsel arabuluculuğu kuvvetlendirir. Böylece giysi, renk ve mekân tek bir sembolik düzen içinde bütünleştirilmiştir.(Al, 2021 s.85)

### 1.6. Duccio di Buoninsegna –"Madonna Rucellai" (c. 1445)



**Görsel 6:** Rucellai Madonna, *Duccio di Buoninsegna'*, (1445-1510), Ahşap üzerine tempera, altın arka plan, 429x290cm

Resmin merkezinde, tahtta oturmuş görkemli bir Hz. Meryem figürü yer alır. Meryem'in kucağında, sağ elini kutsayan bir hareketle kaldırmış bebek İsa bulunur. Tahtın çevresinde, simetrik şekilde dizilmiş, yüzleri Meryem'e dönük altı melek yer alır (üçü sağda, üçü solda). Eserde, özellikle Meryem'in cübbesinin dalgalı yaldızlı kenarında dikkat çeken zarif ve akıcı çizgisel bir anlayış görülür. Kompozisyonun bütünlüğü, özellikle meleklerin giysilerinde fark edilen ince ton geçişleri ve renklerin uyumlu birlikteliğiyle sağlanmıştır.

Leylak, pembe, mavi ve yeşilin farklı tonları, düzenli bir simetri ya da bilinçli karşıtlıklarla dengelenmiştir. Yüzeyde dekoratif bir zenginlik hakimdir; tahtta ve Çocuk İsa'nın kırmızı cübbesinde kullanılan mordant yaldız öne çıkmaktadır. (Gordon, 2003). Duccio'nun melek tasvirleri, farklı renk kombinasyonlarıyla sürekli hareket eden bir izlenim uyandırır ve Bakire'ye hayranlıkla bakmaktadır. İsa Mesih, altın rengi kırmızı kumaşıyla tanrısallığını simgelerken, Cimabue'deki gibi annesinin dizinde oturmak yerine, daha doğal bir şekilde, bir ayağını uyluğuna doğru iterken diğerini geri çekmektedir (Christiansen, 2008 s. 39). Burada çocuk İsa'nın cübbesi üzerinde kullanılan kırmızı rengi, kutsal ruh ve şehitlikle ilişkilendirebiliriz. Yapılan çalışmalara göre, ortaçağ resimleri ve sonraki dönemlere ilişkin yapılan değerlendirmelerde, kutsal figürlerin genellikle vücut hatlarını belli etmeyecek şekilde örtülü olarak tasvir edildikleri, renk kullanımında ise maphorion ve khitonda mavi, kahverengi ve kırmızı tonların ön planda olduğu, erguvan renginin daha çok maphorionda tercih edildiği; beyazın ise daha az kullanılarak çoğunlukla khitonlarda yer aldığı ifade edilmektedir. Altın rengin khitonlarda zaman zaman görülse de, bu rengin ağırlıklı olarak kıyafetlerin süsleme unsurlarında, etek ucu şeritleri ya da püskül gibi detaylarda kullanıldığı belirtilmektedir (Çoruhlu & Erdoğan, 2020 s. 59).

**SONUÇ**

Yukarıda yapılmış analizler, Gotik sanatın söyleminde giyim ve rengin yalnızca dekoratif değil, aynı zamanda ikonografik işlevler üstlendiğini ortaya koymaktadır. Gotik dönemi konu edinerek, dönemin resim sanatında giyim ve renk analizleri yapılmış, konuya ilişkin farklı yorumlarda bulunulmuştur (Erişti, 2019 s.12). Figürlerin dini kimlikleri, sosyal statüleri ve psikolojik durumları giysilerin yapısı ve renklerin seçimiyle aktarılmakta, bu durum izleyici ile duygusal ve teolojik bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Gotik resim sanatında giysi ve renk kullanımı, yalnızca görsel estetiği belirleyen unsurlar olmaktan öteye geçerek, dönemin sosyo-kültürel ve teolojik anlam dünyasını yapılandıran temel anlatı araçları olarak öne çıkmaktadır. Dini ikonografide özellikle Meryem figürü ve aziz betimlemelerinde tercih edilen mavi, kırmızı ve altın renkler; saflık, şehitlik ve ilahi nur gibi kavramların sembolik yansımalarını taşımaktadır. Benzer şekilde, figürlerin kıyafetlerindeki kumaş dokuları, kesim detayları ve süslemeler, karakterlerin sosyal statülerini, ruhani rollerini ve dramatik temsillerini güçlendiren bir anlatı derinliği sunmaktadır. Giotto'dan Van der Weyden'e, Martini'den, Duccio di Buoninsegna'ya kadar birçok Gotik sanatçı, figüratif ifadenin merkezine giysi ve rengi yerleştirerek izleyiciyi sadece bir sahneye tanıklık etmeye değil, aynı zamanda o sahnenin içsel duygusuna ortak olmaya davet etmiştir. Bu yönüyle Gotik sanat, sembolizmin görsel diliyle izleyiciyle derin bir duygusal ve teolojik bağ kurmayı başarmıştır. Bu çalışma göstermektedir ki, Gotik dönemde giyim ve renk, sanatsal kompozisyonun statik bileşenleri değil; aksine anlatının ruhunu şekillendiren dinamik ögelerdir. Sanatçının bilinçli tercihlerle yapılandırdığı bu görsel dil, dönemin kültürel kimliğinin bir yansıması olarak günümüz sanat tarihine önemli katkılar sunmaktadır.

**KAYNAKÇA**


1. Akçakaya, N. (2018). Renk sembollerine dair sosyolojik bir inceleme. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (SEFAD), 39, 373–388. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/506208
2. Ayaydın, A., (2010) "Gotik Sanatı'na Yirmi Birinci Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış", Ekev Akademi Dergisi Yıl: 14 Sayı: 44
3. Al, Y. (2021). *Alman Rönesans resim sanatında cennet imgeleri ve bahçe algısı* (Yüksek lisans tezi). Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
4. Aldoğan, A. (2023). [Makale başlığı]. Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 16(32), ss. [sayfa numaraları]. https://doi.org/[varsa DOI ya da erişim bağlantısı]
5. Başbuğ, Z. (2020, Mart). Renk teorilerinin yansımaları ve resim sanatı üzerine değerlendirmeler. Ulakbilge, 8(46), 230–239. https://doi.org/10.7816/ulakbilge-08-46-0
6. Bolli, C. M. (2025). Limbourg brothers, Très Riches Heures du Duc de Berry. Smarthistory. https://smarthistory.org/limbourg-brothers-tres-riches-heures-du-duc-de-berry/
7. Christiansen, K. (2008). *Duccio and the Origins of Western Painting*. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 66(1), 1–61.
8. Çoruhlu, T. ve Erdoğan, A. (2020). Bizans Dönemi Duvar Resimlerinden Örneklerle Bakire Meryem'in Giyim-Kuşamı. Antakiyat, 3 (1), 44-66
9. Erişti, S. D. (2019). Görsel araştırma yöntemleri ve etik. In S. D. Erişti (Ed.), Görsel Araştırma Yöntemleri: Teori, Uygulama ve Örnek (s. 12 ). Pegem Akademi Yayıncılık.
10. Erdoğan, B. (2023). Orta Çağ'da bir statü göstergesi: Kıyafetler. Söylenti Dergi. https://www.soylentidergi.com/orta-cagda-bir-statu-gostergesi-kiyafetler/
11. Font, L. (2020, January 5). 1410–1419: An overview. (Last updated August 19, 2020). Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/toah/hd/t1410/hd_t1410.htm
12. González, J. M. S. (2014). Sicut lilium inter spinas. Floral metaphors in late medieval Marian iconography from patristic and theological sources. Éikon Imago, 3(2), 1-32.
13. Gombrich, E. H. (1997). Sanatın öyküsü (B. Tabakçı, Çev.). Remzi Kitabevi. (Orijinal eser 1950 yılında yayımlanmıştır.)
14. Güvemli, Z. (2007). Sanat Tarihi, İstanbul: Varlık Yayınları

15. Gökova, H. (2018). Ön-Rönesans dönemi resim sanatının özellikleri ve temsile dönük çağdaş resim sanatı üzerindeki etkileri. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 20, 97–109.

16. Gordon, D. (2003). Duccio (di Buoninsegna). *Grove Art Online*. https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T023857

17. Halis, (2018). Ortaçağ giyim özellikleri. TekstilBilgi.net.https://tekstilbilgi.net/ortacag-giyim-ozellikleri.html

18. Mazlum, Ö. (2011). Rengin kültürel çağrışımları. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 31, 125–132. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/55729

19. Mercangöz, Z. (2017). Ortaçağ Hıristiyan tasvirlerinde Meryem'in mavi giysisi üzerine. Academia.edu. https://www.academia.edu/35940481/Ortac_ag_H%C4%B1ristiyan_Tasvirlerinde_Meryemin_Mavi_Giysisi_U_zerine

20. Mukaddes. (2003). *Kitabı Mukaddes*. Kitabı Mukaddes Şirketi.

21. National, (2025). National Galleries. Gotik Art. https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/glossary-terms/gothic-art

22. Ouspensky, V., & Lossky, L. (1982). The Meaning Of Icons. New York: Crestwood. esi Yayınları.

23. Orsborne, Amy, MODA; Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi, 2013, İstanbul.

24. Öner, Y. (2023). Hıristiyan renk sembolizminde siyah ve beyaz dikotomisi. Eskiyeni, 51, 1198–1212. https://dergipark.org.tr/tr/pub/eskiyeni/issue/80294/1376148

25. Öndin, N. (2020). Gotik Resim Ve Heykel Sanatı. İstanbul: Hayalperest Yayınevi Kitabı

26. Kutlu, N., & Elibol, B. (2020). *Kostüm tarihi*. Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi. https://www.scribd.com/document/587523912/Kostum-Tarihi

27. Pierini, M. (2023). Simone Martini's Annunciation, a summit of the Sienese school. Finestre sull'Arte. https://www.finestresullarte.info/en/works-and-artists/simone-martini-s-annunciation-a-summit-of-the-sienese-school

28. Sancak, M. E. (Çev.). (2025). Çarmıhtan İndiriliş (Rogier van der Weyden). PhilArchive. https://philarchive.org/archive/SANANRv1

29. Schoina, A. (2016, August 8). Rogier van der Weyden through "The Descent from the Cross". Archaeology Wiki. https://www.archaeology.wiki/blog/opinion/rogier-van-der-weyden-through-the-descent-from-the-cross/

30. Türk Dil Kurumu (2025). Bilim. Güncel Türkçe Sözlük. https://sozluk.gov.tr

31. Visituffizi, (2023a) Salon 2 Giotto ve 13. yüzyıl, Visituffizi. 11.09.2024 tarihinde https://www.visituffizi.org/halls/hall-2-of-giotto-and-the-13th century/ adresinden alınmıştır.
32. Yıldız, Ş. (2015). Gotik Dönem Mimarisi ve Dönem Giysi Tasarımlarına Etkisi. Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü.

**Görsel Kaynakça**

1. Giotto di Bondone. (1304–1306). Lamentation (The Mourning of Christ). Scrovegni Chapel, Padua, Italy.
2. https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/1lamenta.html
3. Hans Memling. (ca. 1485). Virgin and Child Enthroned [Panel painting].
4. https://www.wga.hu/html_m/m/memling/1early/virgin.html
5. Jan van Eyck. (1434). The Arnolfini Wedding [Panel painting]. National Gallery, London.
6. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait
7. Limbourg Brothers. (1412–1416). Très Riches Heures du Duc de Berry [Manuscript]. Musée Condé, Chantilly. https://www.wikiart.org/en/limbourg-brothers
8. Rogier van der Weyden. (ca. 1435). Descent from the Cross [Panel painting]. Museo del Prado, Madrid. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-descent-from-the-cross/5b6e3dc3
9. Simone Martini. (1333). Annunciation [Panel painting]. Uffizi Gallery, Florence. https://www.uffizi.it/en/artworks/annunciation-simone-martini
10. Stefan Lochner. (ca. 1440). The Madonna of the Rose Bower [Panel painting]. Wallraf-Richartz Museum, Cologne. https://www.wallraf.museum/en/

# David Lynch Sinemasında Gerçeklik ve İllüzyon: Lacan'ın Arzu, Eksiklik ve "Objet Petıt A" Kavramları Üzerinden Analizi

**Hakan Acar**

İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0007-3934-220X **E-Posta:** aacarhkn@gmail.com

**Dr. Metin Yasan**

İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0008-9896-5420 **E-Posta:** metin.yasan@nisantasi.edu.tr

## Özet

Bu çalışma, David Lynch'in sinemasında gerçeklik ve illüzyonun yapılandırılışını, Jacques Lacan'ın psikanalitik kuramındaki arzu, eksiklik ve objet petit a kavramları üzerinden incelemektedir. Nitel araştırma yöntemi benimsenen çalışmada, Lacancı psikanalize dayalı film çözümlemeleri yapılmıştır. Lynch'in anlatı dili, öznenin tatmin edilemeyen arzusu etrafında şekillenen, sürekli kırılan ve yeniden inşa edilen bir gerçeklik zemini sunar. Bu yapı, Mulholland Drive'da Diane'in oyunculuk arzusuyla yarattığı ideal benlik olan Betty üzerinden görünür hale gelir; karakter, gerçek hayattaki başarısızlığını kurgusal bir kimlikle telafi etmeye çalışır. Lost Highway'de Fred, suçluluk duygusuyla baş edebilmek için zihinsel bir kopuş yaşayarak Pete adlı alternatif bir kimliğe bürünür; böylece eksikliğini psikotik bir kaçışla örtbas eder. Inland Empire'da ise, objet petit a'yı Nikki'nin oynadığı karakter Sue ile kendi kimliği arasındaki sınırların silikleşmesinde açığa çıkarır; arzunun peşinden sürüklenen Nikki, gerçeklik algısını giderek kaybeder. Bu filmlerde özne, anlamla arasında kapanmayan bir boşluk içinde yer alırken; izleyici, Lacancı anlamda sürekli bir bölünmüşlük ve belirsizlik deneyimi yaşar. Çalışma, Lynch'in estetik tercihlerinin psikanalitik bir temele dayandığını ve sinemasının klasik anlatı biçimlerinin ötesine geçen, gerçekliği sorgulayan özgün yapılar sunduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Sinema, Lynch, Lacan, Psikanaliz, Gerçeklik, İllüzyon

# Reality and Illusion in David Lynch's Cinema: An Analysis of Lacan's Concepts of Desire, Lack and "Objet Petit A"

**Hakan Acar**

Istanbul Nisantasi University Institute of Graduate Education Radio Television and Cinema Graduate Program

**ORCID:** 0009-0007-3934-220X **E-Posta:** aacarhkn@gmail.com

**Dr. Metin Yasan**

Istanbul Nişantaşı University Graduate Education Institute Radio, Television and Cinema Master's Program

**ORCID:** 0009-0008-9896-5420 **E-Posta:** metin.yasan@nisantasi.edu.tr

## Abstract

This study examines the construction of reality and illusion in David Lynch's cinema through Jacques Lacan's psychoanalytic concepts of desire, lack, and objet petit a. Adopting a qualitative research method, the study conducts film analyses based on Lacanian psychoanalysis. Lynch's narrative language presents a reality that is constantly fractured and reconstructed, shaped around the subject's unfulfilled desire. This structure becomes visible in Mulholland Drive through Diane's creation of an ideal self Betty born out of her desire to become an actress; the character attempts to compensate for her real-life failure through a fictional identity. In Lost Highway, Fred undergoes a mental rupture to cope with guilt, assuming an alternative identity named Pete, thereby masking his lack through a psychotic escape. In Inland Empire, objet petit a emerges in the blurring of boundaries between Nikki and the character she plays, Sue; as Nikki follows her desire, she gradually loses her grasp on reality. In these films, the subject exists within an unbridgeable gap from meaning, while the viewer experiences a continuous sense of fragmentation and uncertainty in the Lacanian sense. The study aims to demonstrate that Lynch's aesthetic choices rest on a psychoanalytic foundation and that his cinema offers original structures that transcend classical narrative forms and question the nature of reality.

## Keywords

Cinema, Lynch, Lacan, Psychoanalysis, Reality, Illusion

## 1. GİRİŞ

Sinema, gerçekliği temsil etme iddiasıyla var olan ancak aynı zamanda bu gerçekliği altüst eden bir görsel sanat formudur. David Lynch, gerçeklik ve illüzyon arasındaki geçişleri kendine özgü bir sinema diliyle yansıtan önemli yönetmenlerden biridir. Lynch sineması, izleyiciyi alışılagelmiş anlatı yapılarının ötesine taşıyarak bilinçdışının labirentlerinde dolaştırır; gerçeklik ve illüzyon arasındaki sınırları muğlaklaştırır. Bu çalışmada, Lynch'in filmlerindeki bu karmaşık gerçeklik algısını, Jacques Lacan'ın psikanalitik kuramı özelinde incelenmesi amaçlanmıştır. Lacan'ın arzu, eksiklik ve objet petit a kavramları, Lynch'in karakterlerinin bilinçdışı motivasyonlarını ve onların gerçeklikle kurdukları sorunlu ilişkiyi anlamak için kritik bir çerçeve sunar.

Lacan'a göre, insanın arzusu asla tam olarak tatmin edilemez, çünkü bu arzu Objet petit a (küçük öteki nesne) tarafından yönlendirilir ulaşılamaz bir eksikliğin simgesidir. Lynch sinemasında bu kavram, karakterlerin takıntılı arayışlarında, travmatik geçmişlerinde ve sürekli yinelenen sembollerinde kendini gösterir. Örneğin, Mulholland Drive'da Diane'in Betty'ye olan saplantısı ya da Lost Highway'de Fred'in kimlik karmaşası, Lacan'ın arzu ve eksiklik kavramlarıyla doğrudan bağlantılıdır. Lynch'in karakterleri, gerçekliği bir rüya, bir fantezi ya da bir kabus olarak deneyimler; bu da Lacan'ın Gerçek, Sembolik ve İmgesel üçlüsüyle paralellik gösterir.

Bu çalışma, Lynch'in filmlerindeki gerçeklik ve illüzyon ikilemini, Lacanyen psikanalizin merceğinden okuyarak, sinema ve psikanaliz arasındaki derin bağlantıyı ortaya koymayı amaçlamaktadır. Lynch'in anlatılarında sıkça karşımıza çıkan çift kimlikler, zamansal kırılmalar ve belirsiz sonlar, Lacan'ın kuramındaki eksikliğin ve arzu döngüsünün sinemasal yansımalarıdır. Sonuç olarak, bu çalışma, David Lynch'in filmlerini Lacanyen bir perspektifle ele alarak, sinemanın gerçeklik ve illüzyon arasındaki ince çizgiyi nasıl manipüle ettiğini göstermeyi amaçlamaktadır.

## 2. AMAÇ

Bu çalışmanın temel amacı, David Lynch'in Mulholland Drive (2001), Lost Highway (1997) ve Inland Empire (2006) filmlerini Jacques Lacan'ın psikanalitik kuramı çerçevesinde analiz ederek, Lynch sinemasında gerçeklik ve illüzyon arasındaki ilişkinin nasıl yapılandığını ortaya koymaktır. Özellikle Lacan'ın "arzu", "eksiklik" ve "objet petit a" kavramları temel alınarak, söz konusu filmlerde öznenin parçalanmış yapısının, arzunun yapısal olarak ertelenişinin ve gerçekliğin temsili imkânsızlığının sinemasal düzlemde nasıl temsil edildiği incelenmektedir.

Bu doğrultuda çalışma, Lynch'in klasik anlatı yapısını bilinçdışı süreçleri görselleştirmek üzere nasıl dönüştürdüğünü ve Lacancı özne kuramıyla nasıl örtüştüğünü açıklamayı hedeflemektedir. Filmlerdeki kimlik kaymaları, zaman-mekân kırılmaları ve anlatı boşlukları gibi unsurlar, Lacan'ın özne kuramının temel dinamikleriyle ilişkilendirilerek yorumlanmaktadır. Böylece, Lynch'in sinemasının yalnızca

postmodern bir estetik içinde değil, aynı zamanda psikanalitik düzlemde, bilinçdışının görsel ve işitsel temsili olarak okunabileceği savunulmaktadır.

Bu çalışma, Lynch sinemasını Lacancı bir perspektiften ele alarak, sinema ile psikanaliz arasındaki etkileşimi derinleştirmeyi; aynı zamanda modern öznenin arzu, eksiklik ve kimlik sorunsalları çerçevesinde sinemasal düzlemde nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

## 3. YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma paradigması çerçevesinde yapılandırılmıştır ve film metinlerinin Lacancı psikanalitik kuram doğrultusunda yorumlanmasına dayanmaktadır. Nitel yöntem, çalışmanın kuramsal derinliği ve yorumlayıcı yaklaşımı açısından en uygun yöntem olarak benimsenmiştir. Araştırmanın temel veri kaynağını David Lynch'in Mulholland Drive (2001), Lost Highway (1997) ve Inland Empire (2006) adlı üç uzun metrajlı filmi oluşturmaktadır.

Çalışmada kullanılan başlıca analiz tekniği, metin temelli çözümleme ve psikanalitik film analizi yöntemlerinin birleşiminden oluşmaktadır. Metin temelli çözümleme, filmlerin anlatı yapısını, görsel ve işitsel öğelerini, karakter yapılarını ve dramatik yapıyı incelemeyi amaçlarken; psikanalitik film analizi, bilinçdışı süreçleri, öznenin yapısını, arzunun hareketini ve objet petit a'nın işlevini açığa çıkarmaya yöneliktir.

Lacan'ın özne kuramı, simgesel, imgesel ve gerçek düzlemleri içeren üçlü yapısı, "arzu"nun dilsel düzenle ilişkisi, "eksiklik"in öznenin kurucu unsuru oluşu ve objet petit a'nın temsil edilemeyen ancak özneyi sürekli hareket halinde tutan nesne konumundaki işlevi bu analizde temel kavramsal çerçeveyi oluşturmaktadır.

Filmler sahne sahne izlenmiş; kimlik bölünmeleri, anlatı boşlukları, tekrarlar, fantezi sekansları, zamansal kırılmalar ve gerçekliğin çözüldüğü anlar Lacan'ın kavramlarıyla eşleştirilerek yorumlanmıştır. Böylece her bir filmde öznenin arzuyla kurduğu ilişki, eksiklik duygusu ve objet petit a'nın biçimsel ya da simgesel temsilleri katmanlı bir okuma yöntemiyle değerlendirilmiştir.

Bu yöntemsel yaklaşım sayesinde, Lynch'in sinemasının sadece biçimsel değil, aynı zamanda yapısal ve bilinçdışı düzlemde Lacancı teorinin sinemasal izdüşümlerini sunduğu savunulmaktadır.

## 4. BAKIŞIN GÖLGESİNDE: PSİKANALİTİK KURAMIN SİNEMASAL YANKILARI

Sinemanın inşa ettiği gerçeklik üzerine yürütülen tartışmalar, çoğunlukla sinema ve temsil meselesine odaklanır. Gerçekliğe önem atfeden Bazin ve Kracauer gibi kuramcılar, sinemayı gerçekliğin sanatı olarak görür ve sinemanın, gerçekle kurduğu bağ ne kadar güçlü olursa, sanatsal değerinin de o ölçüde artacağını savunurlar (Gök 2007:117). Öyleki Bazin, sinema ile gerçeklik arasındaki bağı anlatmak için geometriden alınan 'asimptot' terimine başvurur. Bazin'in sinema kuramında, gerçekliğin temsili matematikteki asimptot kavramıyla açıklanabilir. Nasıl ki asimptot bir eğriye sonsuza dek yaklaşır ama dokunmazsa, kamera da gerçekliği giderek daha sadık yansıtabilir, ancak nihai bir özdeşlik asla mümkün olmaz (Bazin, 2011:213).

Sinema ile gerçeklik arasındaki ilişkinin bir diğer yönünü ise, sinemanın doğrudan bir gerçeklik üretmediğini, aksine gerçekliğin temsilinin yeniden temsili olduğunu savunan yaklaşımlarda mevcuttur. Bu yaklaşıma göre kameranın kaydettiği görseller, yönetmen ve senaryo yazarının kurguladığı bakış açılarının yeniden dramatize edilmiş bir yansımasıdır. Dolayısıyla kameranın sunduğu şey, doğrudan bir gerçeklik değil, gerçekliğin temsilinin bir kez daha temsil edilmesinden başka bir şey değildir. Zira bu durumda kamera, dış dünyadaki olgular arasından seçim yapar; neyin kadraja gireceğini belirler ve bu unsurları kurgu aracılığıyla kendi içsel gerçekliğine göre yeniden düzenler. Gerçekçi yaklaşımın, sanatçının öznel dünyasına uygun biçimde kurgulanmasında ise psikanalitik yaklaşım belirleyici bir rol üstlenir. Freud, heykel, resim, tiyatro ve edebiyat gibi farklı sanat disiplinlerinde üretilen eserleri incelemiş; bu eserleri sanatçıların bastırılmış içsel çatışmalarının ve psikolojik gerilimlerin sembolik yansımaları olarak ele alarak, psikanalitik yaklaşımı sanat alanına uyarlamıştır. Freud'un geliştirdiği bu bakış açısı, 1940'lı yıllarda edebiyat eleştirisinde etkisini göstermeye başlamış ve metin çözümlemelerinde yeni bir yöntem olarak öne çıkmıştır (Özden 2014:180). Zaman içinde sinema yönetmenleri, karakterleri ruhsal derinlikleriyle ele alarak, psikanalitik yaklaşımların sinema çözümlemelerine entegre edilmesine katkı sağlamışlardır. Sinema alanında psikanaliz temelli kuramsal çalışmalar ise 1970'li yıllarda Jean-Louis Baudry ve Christian Metz tarafından sistemli biçimde geliştirilmeye başlanmıştır. Psikanalitik kuram, karakterlerin ruhsal dinamikler çerçevesinde çözümlenmesine olanak tanıdığı gibi, karakter ile izleyici arasındaki bütünleşme sürecini de anlamlandırmaya yardımcı olur. Bu bağlamda Metz, Lacan'ın Ayna Evresi kuramından yararlanarak, izleyicinin perdedeki figürle kurduğu bütünleşmenin psikanalitik temellerini ortaya koymuştur (Erdoğan 1996:244). Her ne kadar Lacan doğrudan sinema üzerine bir kuramsal çerçeve sunmamış olsa da, onun dil kuramı ile bilinçdışını merkeze alan yaklaşımı, sinema alanında Lacan odaklı yoğun kuramsal okumaların yapılmasına zemin hazırlamıştır (McGowan 2012:17).

## 5. LACAN'IN DÜŞÜNCE EVRENİNDE PSİKANALİZ: FREUD'A DÖNÜŞ VE DİLSEL TEMELLİ TEORİ

Jacques Lacan'ın psikanalize getirdiği en köklü müdahalelerden biri, Freud'un kuramsal mirasını yeniden okumaya ve onu özgün bağlamına döndürmeye yönelik "Freud'a dönüş" çağrısıdır. Bu yaklaşım, özellikle psikanalizin 20. yüzyılda geçirdiği bilimsel ve toplumsal dönüşümlere karşı eleştirel bir duruş sergiler. Lacan, psikanalizi biyolojik ya da pragmatik indirgemelerden arındırarak dil, gösteren ve kültürel yapıların belirleyiciliğinde yeniden temellendirir. Bu bölüm, Lacan'ın psikanalizi dilsel ve yapısal bir düzleme oturtma çabasını ve Freud'un metapsikolojisine dönüşle inşa ettiği kuramsal yönelimi ele alır.

### 5.1 Freud'a Dönüş ve Dilsel Temelli Teori

Jacques Lacan, kendi psikanalitik yaklaşımını "Freud'a dönüş" olarak tanımlar. Bu yaklaşım, özellikle 20. yüzyılın ortalarında Kuzey Amerika'da yaygınlaşan ve bireyin topluma yeniden uyum sağlamaya odaklanan pragmatik Freud yorumlarına bir eleştiri niteliğindedir (Keskin ve Çelebi, 2009:720). Lacan, psikanalizin

özünden uzaklaştığını savunur ve Freud'un temel kavramlarını yeniden değerlendirerek kuramı asli temellerine döndürmeye çalışır.

20. yüzyılda, psikanalizin bilimsel bir disiplin olup olmadığına dair tartışmalar, analitik psikoloji ve bireysel psikoloji gibi çeşitli ekollerin doğmasına zemin hazırlamıştır. Lacan, bu ekollerin Freud'un kurduğu özgün yapıyı saptırdığını düşünür. Ona göre, Freud'un geliştirdiği temel kavramlar zamanla göz ardı edilmiş ve bu kavramların yeniden merkeze alınması gerekmiştir. Bu nedenle, bilinçdışının psikanaliz içerisindeki merkezi rolünü yeniden vurgulayan bir teori geliştirir.

Lacan'ın "Freud'a dönüş" çağrısı, psikanalizin temel kavramlarının ve özellikle metapsikoloji olarak bilinen, ruhsal süreçlerin ardındaki işleyişi açıklayan yapının yeniden ele alınmasını sağlar. Ancak Lacan, zamanla Freud'un düşüncelerinden kısmen uzaklaşır ve özgün bir kuramsal yapı ortaya koyar. Kuramı sürekli dönüşen, gelişen ve farklı düşünsel alanlara (felsefe, matematik, mantık) açık bir yapı gösterir. Lacan'a göre, kuramsal sistemler, insan deneyimini aşan veya ifade etmekte zorlanan yönler karşısında sessiz kalmamalıdır (Lacan, 2006:737). Bu düşünce, onun bilinçdışı ile dilin yapısal işleyişi arasında kurduğu ilişkiyi de destekler (Bowie, 2007:10).

Lacan, biyolojik yaklaşımlara ise mesafeli yaklaşır. Biyolojiyi ne temel bir referans noktası olarak kabul eder ne de insan ruhsallığını anlamada yeterli görür. Hatta, yalnızca biyolojiye dayalı açıklamaların, konunun özünü anlamayı engelleyebileceğini düşünür. Ona göre insan, öncelikle toplumsal ve kültürel bir varlıktır. Bu nedenle bilinçdışı, ancak dilsel yapılar, kültürel imgeler ve sembolik düzen aracılığıyla çözümlenebilir. Lacan'ın entelektüel çevresi de bu düşünceyi yansıtır: onunla birlikte çalışan ya da etkileyen kişiler daha çok sosyologlar, antropologlar ve dilbilimcilerdir; biyologlar değil.

Lacan'a göre psikanalizin temel meselesi, insanın konuşması ve bu konuşmanın içerdiği çok katmanlı anlamları çözümlemektir. Bu nedenle dilbilim, retorik ve şiir, onun kuramsal altyapısında merkezi bir yer tutar. Lacan, dili sadece iletişim aracı olarak değil, insanın özne olarak inşa edildiği, arzunun biçimlendiği ve bilinçdışının yapılandığı bir alan olarak görür. Bu nedenle, psikanaliz Lacan açısından yalnızca bireyin iç dünyasını değil, aynı zamanda kültürel süreçleri anlamaya yönelik bir araçtır (Bowie, 2007:18–19).

Jacques Lacan'ın özellikle 1950 ve 60'lı yıllarda geliştirdiği kuramlar, psikanalizi dilsel ve simgesel yapılar üzerinden ele alması açısından büyük önem taşır. Lacan, post-yapısalcı bir bakış açısıyla, Freud'un daha çok biyolojik dürtülere dayanan benlik anlayışını eleştirir ve bu anlayışı dil ve kültür merkezli bir eksene taşır (Smith ve Riley, 2016: 290).

**5.2 Ötekinin Bakışı ve Erişilemeyen Nesne: Lacancı Arzu Yapılanması**

Jacques Lacan'ın arzu anlayışı, gündelik dildeki istek, dürtü, talep ya da heves gibi kavramlardan farklı, özgün bir teorik zemine sahiptir. Her ne kadar Spinoza, Hegel ve Freud'un düşüncelerinden izler taşısa da, Lacan arzuyu özellikle bilinçdışı bağlamında ele alır (Gümüş ve Gariper, 2024:107-5). Lacan'ın psikanalitik yapısalcılığı çerçevesinde arzu, üç düzlemde biçimlenir: İmgesel, simgesel ve gerçek. İmgesel düzlemde

arzu; ihtiyaç, talep ve eksiklikle şekillenir. Simgesel düzlemde arzu; annenin arzusunun "Baba'nın Adı" ile yer değiştirmesi, fallus, objet petit a ve nesne seçimi gibi kavramlarla ilişkilidir. Gerçek düzlemde ise arzu; fantezi, kayıp ve imkânsızla kurulan bağ üzerinden tanımlanır (Lacan, 1977:195).

Lacan'a göre, öznenin kendi arzusunun farkına varması ve bu arzunun ne olduğunu keşfetmesi oldukça önemlidir. Bu nedenle arzu, özne, Öteki, eksiklik, bilinçdışı, objet petit a ve jouissance gibi temel Lacancı kavramlarla birlikte ele alınmalıdır. "Desire and Its Interpretation" başlıklı seminerde Lacan, arzunun konumunu özne ile gösteren arasındaki dilsel bir ilişkiyle açıklar. Dilin yapısı gereği arzu, bilinçdışına ait bir unsur olarak işler. Lacan'a göre arzu, hiçbir zaman tamamen doyurulamayan ve her zaman başka bir nesneye yönelen sürekli bir eksiklik hâlidir. Gösterenler arasındaki devinim içinde yer alır ve tatmin olmaktan çok devamlılığını sürdürmeyi hedefler (Lacan, 1991:5).

Arzu çoğu zaman ihtiyaç ve taleple karıştırılır; fakat Lacan bu kavramların birbirinden ayrıştırılması gerektiğini belirtir. İhtiyaç, organizmanın biyolojik gereksinimlerini karşılamaya yöneliktir ve giderildiğinde geçici bir tatmin sağlar. Ancak insan yavrusu ihtiyaçlarını dile getirebilmek için Öteki'ye, yani dil aracılığıyla talepte bulunur. Talep, yalnızca fiziksel ihtiyaçları değil, aynı zamanda sevgi ve tanınma isteğini de içerdiği için çift yönlüdür. Ancak ilk Öteki olan anne, çocuğun talep ettiği sevgiye tam anlamıyla karşılık veremez. Bu durum çocuğun hayal kırıklığı yaşamasına ve arzunun ortaya çıkmasına yol açar (Evans, 2006:40-41).

Lacan'ın "The Direction of Treatment and the Principles of Its Power" başlıklı metninde belirttiği gibi, "Arzu, talebin ötesinde ortaya çıkan bir üretimdir". Talep öznenin yaşamını şekillendirirken, ihtiyaç bu yapıdan ayrışır. Arzu, talebin yapısında yer alan bir eksiklik olarak kendini gösterir. Talep, sevgi talebinin merkezindeki hiçliği, Öteki'nin reddini ve dile getirilemeyeni temsil eder (Vanier, 2011:13-20). Bu nedenle arzu, ne bir iştahın karşılanması ne de doğrudan bir sevgi talebidir. Aksine, bu iki unsurun ayrışmasından doğan bir boşluk olarak anlaşılır (Lacan, 1994:54). Bu boşluk, ihtiyaç ile sevilme arzusu arasındaki uyuşmazlıktan ve Öteki'nin bu talebi karşılamadaki yetersizliğinden kaynaklanır (Bowie, 2007:154).

Öznenin doğumu bile aslında Öteki'nin yani ebeveynlerin belirli arzularının sonucudur. Çocuğun dünyaya gelişi, ebeveynin haz, tatmin, iktidar ya da ölümsüzlük gibi arzularıyla ilişkilidir. Doğum sonrası çocuk sahibi olma arzusu, simgesel düzlemde bir özne yaratma sürecine dönüşür. Özne, Öteki'nin bu arzusuna önce yabancılaşmak sonra ondan ayrışmak zorundadır. Yabancılaşma, öznenin kendi varoluşunun öncesinde şekillenmiş, kendisine dışsal bir arzuya dayalı olarak ortaya çıkması anlamına gelir. Ayrılma ise, öznenin bu yabancı arzuyla yüzleşerek kendi öznel konumunu kurma çabasıdır (Fink, 2020:87-88).

Lacan'ın sıkça vurguladığı, "öznenin arzusunun Öteki'nin arzusu olduğu" önermesi beş farklı biçimde yorumlanabilir (Evans, 2019:41-43):

**Arzu, Öteki'nin arzusudur:** Öznenin arzusu, başka bir öznenin neyi arzuladığına bağlı olarak şekillenir.

**Özne, Öteki aracılığıyla arzular:** Bir nesneyi arzu edilir kılan şey, başka birinin onu arzuluyor olmasıdır.

Arzu, ilk Öteki olan anneye yönelmiş yasak bir arzudur.

**Arzu metonimik bir yapıdır**: Arzu nesnesi sürekli ertelenir, yer değiştirir ve hiçbir zaman tam olarak tatmin edilemez.

**Arzu bilinçdışında konumlanır:** Özne, başkalarının arzularıyla kurduğu diyalektik ilişki üzerinden kendi arzusunu biçimlendirir.

Anne ile çocuk arasındaki ilk ilişkide fallus, merkezi bir rol üstlenir. Fallus, eksiksizliğin simgesi olarak annenin arzusunun nesnesi gibi görünür (Sarup, 2004:31). Bu dönemde çocuk, annenin arzusunun yalnızca kendisine yönelmediğini fark ettiğinde ilk hayal kırıklığını yaşar. Lacan, bu hayal kırıklığını sütten kesilme süreciyle ilişkilendirir ve çocukta "Bana ait olan bir şey elimden alındı" duygusunun oluştuğunu belirtir. Bu eksiklik duygusu, çocuğun annenin arzusuna cevap verebilmek adına onunla bütünleşme arzusunu doğurur. Ancak bu simbiyotik bağlılık, Oidipus kompleksinin tamamlanmasıyla birlikte sona erer (Chiesa, 2022:115).

Bu kopuş sürecinde, Baba'nın Adı simgesel düzene girişin ve kastrasyonun bir işareti olarak devreye girer. Çocuk, annenin fallusu olma konumundan vazgeçer ve böylece simgesel düzenin kurallarını kabul eder. Bu yasaklamadan kaynaklanan haz, Lacan tarafından jouissance kavramı ile tanımlanır (Žižek, 2016:230). Fallus, öznenin simgesel düzene geçişiyle birlikte ilk kayıp nesne hâline gelir. Bu kayıp, öznenin sürekli olarak aradığı ama hiçbir zaman tam olarak ulaşamadığı bir nesneye dönüşür. Lacan, bu durumu objet petit a kavramı aracılığıyla açıklar. Objet petit a, anneyle yaşanan ilk bütünlüğün yerini tutamaz; ancak öznenin arzusunu canlı tutan ve onu sürekli olarak yönlendiren bir yapı işlevi görür (Fink, 2020:101).

Lacan, bu kuramsal çerçeveyi Freud'un arzuyu sıradan bir psikolojik durum olarak değil, daha üst bir düzleme yerleştirdiği düşüncesiyle destekler. 15 Ocak 1964 tarihli seminerinde, Freud'un arzuya yüklediği yapısal önemi vurgular. Bu bağlamda Lacan, Sokrates'in yanıtlanmamış arzusu ile Freud'un arzu anlayışı arasında benzerlik kurar ve arzunun psikolojik değil, ontolojik bir temele dayandığını ileri sürer (Lacan, 2013:20).

### 5.3 Arzunun Göz Kırptığı Nokta: Objet Petit a'nın Sessiz Çekimi

Arzu, basitçe bir şeyi istemek olarak tanımlansa da, bu eylemin ötesine geçen çok daha karmaşık ve derin bir yapıya sahiptir. Arzunun var olabilmesi için hem arzulayan bir özneye hem de bu arzunun yöneldiği bir nesneye ihtiyaç vardır. Dolayısıyla arzu, özne ve nesne arasındaki ilişkiye dayanır; her iki öğe de birbirini tamamlayan bir yapının parçasıdır (Savaş, 2022:2).

Bu bağlamda Frédéric Lordon, insan varoluşunu "arzu eden bir varlık olmak" şeklinde tanımlar. Spinoza'ya göre ise var olmak, arzulamak ve bu nedenle eyleme geçmek anlamına gelir. Conatus kavramı ile Spinoza, canlı varlıkların kendilerini var etme çabasını açıklarken, bu çabanın aynı zamanda arzunun beden üzerinde harekete geçiren bir güç haline geldiğini ifade eder (Lordon, 2014:19).

En genel anlamıyla objet petit a, öznenin arzusunun simgesel düzlemde temsili olarak tanımlanabilir. Lacan'a göre özne, gösterenler zinciri içinde sabitlenemeyen, sürekli hareket hâlindeki bir varlıktır. Özne,

hangi gösteren tarafından kurulduğunun farkında olmasa da, bu gösterenlerin anlamları arasındaki farklardan oluşan bir boşlukta yer alır. Bu bağlamda özne, iki gösteren arasındaki ayrımı yaratan, anlamın sürekliliğini sağlayan bir yapı taşıdır. Lacan'a göre özneyi temsil eden bu gösteren, aynı zamanda arzuyu da tetikleyen bir güç taşır. Arzunun kökeni de tam burada yatar (Lacan, 2019:60).

Ulus Baker, Freud'un arzu ve aşk anlayışının Lacan tarafından nasıl dönüştürüldüğünü ele alırken, aralarındaki temel farklara dikkat çeker. Freud'a göre sevgi, libidinal bir düzenin parçası olarak, eksik olanın Öteki'nde aranmasıdır. Sevgi, bu bağlamda, öznenin kendi eksikliğini tamamlamaya yönelik bir yönelim olarak anlaşılır. Lacan ise bu yaklaşımı radikal biçimde yeniden yorumlar ve "Sevmek, sahip olunmayanı vermektir" ifadesiyle aşkın doğasına dair özgün bir kavrayış sunar. Baker, bu formülün aşkın temel dinamiğini özetlediğini savunur: Sevgi, kişinin kendisinde bulunmayanı Öteki'ne sunma jestidir. Aşkın en yoğun ve en yüce anı, yani moment sublime, bu eksikliğin temsiline verilen tepkide açığa çıkar (Baker, 2015:94).

Baker, aynı zamanda cinsel arzu ile Lacancı anlamda objet petit a arasında önemli bir ilişki kurar. Ona göre cinsel arzunun yöneldiği birine bağlanmak, her zaman o kişiyi sevmek anlamına gelmez. Aksine, bu süreçte özne, sevgi nesnesi aracılığıyla kendi içine dönerek libidinal bir yatırım gerçekleştirir; yani aslında kendini sevme deneyimi yaşar. Sevilen kişi, öznenin arzusal yönelimlerinin ötesinde bir konumda kalır ve tam da bu noktada objet petit a devreye girer. Tanımlanamayan, ancak öznenin tüm arzusunu yönelten o eksik, boşluklu alan objet petit a öznenin eksikliği deneyimleme biçimini belirler (Baker, 2015:108).

Bu nedenle arzuyu yalnızca cinsellikle sınırlamak yanıltıcı bir indirgemeye yol açar. Arzu, insanın davranışlarını ve yönelimlerini şekillendiren temel bir dinamik olarak, biyolojik dürtülerin çok ötesine geçer. Her türlü motivasyon ve yönelimin ardında arzusal bir yapı bulunur; dolayısıyla arzu, insan doğasının temel yapıtaşlarından birini oluşturur. Lewis A. Kirshner da objet petit a üzerine yaptığı çalışmada, arzunun sadece biyolojik temelli bir dürtü değil, yapısal bir eksiklikle ilişkili çok katmanlı bir oluşum olduğunu belirtir (Kirshner, 2005:2). Jean-Pierre Cléro ise arzunun, psikolojinin sınırlarını aşan ve insanın varoluşsal anlam arayışını içeren soyut bir yapıya sahip olduğunu vurgular (Cléro, 2011:30).

Lacan'a göre arzu, esas olarak Öteki'nin arzusudur; ya da başka bir deyişle, özne Öteki'nin neyi arzuladığını arzulamaktadır. Bu noktada Objet petit a, öznenin arzuyla bütünleşmesini sağlayan temel nedensellik yapısı olarak ortaya çıkar (Lacan, 2019:11). Lacan'ın Öteki kavramı da burada belirleyici hâle gelir. Onun kuramında Öteki, öznenin dilsel evreninde yer alan, ancak karşı cinsiyet konumu aracılığıyla belirginleşebilen bir yapıdır (Lacan, 2019:48). Lacan, Objet petit a'nın doğasını açıklarken, Öteki'nin yalnızca aseksüel (cinsellikten arınmış) bir biçimde özne karşısında temsil bulabileceğini ifade eder. Öteki'nin arzusal bir nesneye dönüşmesi mümkün değildir; çünkü bu onu aşkınlaştıran temsilin doğasına aykırıdır (Lacan, 2019:148).

Juan-David Nasio, Lacan'ın objet petit a kavramını geliştirirken Freud'un "Yas ve Melankoli" adlı metninden önemli ölçüde etkilendiğini belirtir. Freud'un bu metinde, kaybedilen kişiden bahsederken ısrarla

"kişi" yerine "nesne" (objet) terimini tercih etmesi, Lacan'ın düşüncesine teorik bir dayanak sağlamıştır. Nasio, Lacan'ın yalnızca bu metin üzerinden objet petit a kavramını geliştirdiğini ifade eder (Nasio, 2007:118). Lacan'a göre, objet a başlangıçta özellikle erkek özne açısından, eksik kalan partnerin yerini dolduran bir unsur olarak düşlemin temelini oluşturur. Bu nesne, bir temsil aracı olarak gerçeğin yerine geçer ve yüzeyde arzunun odağı hâline gelir (Lacan, 2019:74).

## 6. DAVİD LYNCH'İN SANATSAL ARKA PLANI VE SİNEMA DİLİNİN KÖKENLERİ

David Lynch, 1946'da Amerika Birleşik Devletleri'nde dünyaya gelmiş ve sanat eğitimi için Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde bulunmuştur. Sinemaya adım atmadan önce grafik tasarım alanında eğitim gören Lynch, aynı zamanda müzikle de yakından ilgilenen çok yönlü bir sanatçıdır. Sinema alanındaki resmi eğitimini American Film Institute'da tamamlamış, ardından ilk uzun metrajlı yapımı olan Silgikafa (1977) ile dikkat çekmiştir. Lynch sinemasının temel meselesi, gerçeklik ile kurmacanın iç içe geçtiği bir anlatı düzeni kurarak izleyiciyi fantastik bir deneyime sürüklemesidir. Filmlerindeki çelişkiler ve belirsizlikler, gerçek ile yanılsama arasındaki sınırları bulanıklaştırır; bu da hakikat algısını sorgulatan ve yerleşik gerçeklik anlayışını sarsan bir etki yaratır (Favaro, 2019:17). Lynch'in filmlerinde tasvir ettiği, toplumla ve kendi benliğiyle bağını yitirmiş, gerçeklik ile hayal arasında sıkışıp kalmış karakterler, sanatçının özellikle hayranlık duyduğunu belirttiği Edward Hopper ve Francis Bacon'ın tablolarındaki figürlerle dikkat çekici benzerlikler taşımaktadır (Güngör, 2016:16).

Lynch'in sinematik evreninde fantazi ve rüya unsurları, gerçekliği ilahi bir perspektiften yorumlayan ya da metafizik bir bakışla açıklayan herhangi bir anlatısal yapı barındırmaz. Lynch'in sinema dilinde, her ne kadar net bir çözüm sunulmasa da, izleyiciyi adeta bir dedektif gibi ipuçlarını takip etmeye yönlendiren unsurlar bulunur. Yaratmış olduğu gerçeklik algısında mekân ve zaman kurgusu, sıradan görünen ama pastiche öğeler taşıyan imgeler ve temalar üzerine inşa edilir. Lynch'in sinema anlayışına göre film, geleneksel anlatı araçlarından ziyade bir tür görsel resimdir. Ona göre sinemanın asıl gücü, seyircinin duygularını, bilinçaltını ve içgüdülerini harekete geçirebilmesinde yatar; bu nedenle de izleyici üzerinde silinmez bir etki bırakması esastır (Güngör, 2016:16). David Lynch'in sinematik evreni, izleyiciye geleneksel olmayan ve sıra dışı bir deneyim sunar. Yönetmenin filmlerinde absürtlük, onirik karmaşıklık, paranoyak öğeler, kaygı ve belirsizlik gibi temalar sıklıkla karşımıza çıkar. Lynch, ressam, grafik tasarımcı ve müzisyen kimliklerini sinema yönetmenliğiyle harmanlayarak, kendine özgü çok katmanlı ve melez bir sanatsal ifade biçimi geliştirmiştir. Lynch'in bu yaklaşımı, filmlerinin anlaşılmasını oldukça güçleştiren bir etki yaratmaktadır. Yönetmen, eserlerinin tek bir yorumla sınırlandırılmasından ziyade, her izleyicide farklı çağrışımlar uyandırmasını hedeflemektedir. Bu sayede kaos, belirsizlik ve anlam arayışı gibi unsurlar, yapıtlarına derin bir boyut kazandırmakta ve Lynch filmlerini çok katmanlı yorumlara açık metinlere dönüştürmektedir. Bu özgün tutum, diğer sinemacılar ve sinema meraklıları için ister doğrudan ister dolaylı yoldan önemli bir esin kaynağı oluşturmaktadır (Rodley, 2005:92-178).

## 7. LACAN VE LYNCH: ARZU, EKSİKLİK VE OBJET PETİT A KAVRAMLARIYLA MULHOLLAND DRİVE, LOST HIGHWAY VE INLAND EMPIRE'IN ANALİZİ

David Lynch'in Mulholland Drive, Lost Highway ve Inland Empire filmleri, gerçeklik ve illüzyon arasındaki sınırları bulanıklaştıran karmaşık yapılarıyla sinema dünyasında özel bir yere sahiptir. Bu çalışmada, Jacques Lacan'ın arzu, eksiklik ve objet petit a kavramları ışığında, bu üç filmdeki karakterlerin bilinçdışı dinamikleri ve arzuların yapısal işleyişi incelenecektir. Lacan'ın psikanalitik teorisi, Lynch'in sinemasındaki gizemli ve çok katmanlı anlatıyı çözümlemek için güçlü bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Böylece, filmlerdeki kimlik, gerçeklik ve arzu temalarının nasıl örüldüğü derinlemesine ele alınacaktır.

### 7.1 Lacan'ın Arzu, Eksiklik ve "Objet Petit a" Teorileri Üzerinden David Lynch'in Mulholland Drive Filminin Analizi

Mulholland Drive, klasik anlatı yapısının aksine iki ana eksende ilerleyen, düşsel ve gerçeklik düzlemlerinin iç içe geçtiği bir anlatı yapısı sunar. İlk bölümde Betty (Naomi Watts) karakteri, Hollywood'da oyuncu olma hayaliyle Los Angeles'a gelen masum, enerjik bir figür olarak çizilir. Rita (Laura Harring) ile tanışması ve ona yardım etme süreci, bir fantezi anlatısı gibi yapılandırılmıştır. Bu bağlamda, Lacan'ın "ayna evresi" kavramı ışığında, Betty'nin bu idealize edilmiş benlik imgesi, öznenin eksikliğini örten bir maskedir (Lacan, 1977:75). Fakat ikinci bölümde, Diane karakteri olarak aynı öznenin çökmüş, kıskançlık ve hüsranla dolu yönüyle karşılaşılır. Bu kopuş, Lacan'ın öznenin iç bütünlüğüne dair yanılsamanın parçalanışıyla ilgilidir.

Filmin anlatısal kırılması, yalnızca zaman-mekân algısının değil, öznenin bütünlüğünün de bir yanılsama olduğunu ortaya koyar. Diane/Betty'nin Rita/Camilla'ya olan arzusu, aynı zamanda kendi eksikliğiyle baş edememe biçimidir. Arzunun nesnesi olan Camilla, aynı zamanda ulaşılmaz, kayıp bir nesneye dönüşür. Bu durumda Rita/Camilla, Diane için bir "objet petit a" haline gelir: arzunun merkezi ama asla sahip olunamayacak olan nesne (McGowan, 2007:73). Bu nesneye yönelen arzu, özneyi giderek bir yok oluşa sürükler. Camilla'yı öldürme kararı, aslında öznenin arzu nesnesini yok etmesi değil, kendini parçalayacak olan eksikliği dışsallaştırma çabasıdır. Filmin anlatı yapısı, gerçek ile yanılsama arasındaki çizgiyi sürekli olarak bulanıklaştırır. Lynch'in kullandığı sürrealist imgeler, bilinçdışının film yüzeyine sızması olarak okunabilir. Özellikle kulübede sahne alan "Club Silencio" sekansı, Lacan'ın "gerçek" kavramına gönderme yapar. Burada hiçbir şeyin gerçek olmadığının ilan edilmesi, simgesel düzene ait tüm yapıların (dil, kimlik, arzu) bir yanılsama olduğunu hatırlatır. Lacan'ın "gerçek"i, simgeselin temsil edemeyeceği ve öznenin yüzleşmekten kaçtığı bir boyuttur (Ragland, 2004:25). Diane karakteri bu "gerçek"le yüzleştiği anda, fantezinin çöküşüyle karşı karşıya kalır ve intiharla sonuçlanan travmatik bir sona ulaşır.

Bu bağlamda, Diane karakteri yalnızca bir aşk acısı çeken değil; arzusunun yönünü, öznenin eksikliğini ve bilinçdışının bastırılmış içeriğini taşıyan Lacancı anlamda trajik bir özne olarak konumlandırılır. Betty'nin fantezi dünyası, Diane'in gerçekliğinin bastırılmış versiyonudur. Bu çifte yapı, filmin hem içerik hem de biçim düzeyinde Lacancı psikanalizin özneye dair temel varsayımlarını doğrular niteliktedir.

#### 7.1.1 Club Silencio Sahnesi: Arzunun Çöküşü ve Gerçeğin Kesişimi

Filmin en çarpıcı sekanslarından biri olan “Club Silencio” sahnesi, Lacancı psikanalizin üç temel düzlemi olan imgesel, simgesel ve gerçekin eşzamanlı olarak çöktüğü bir eşik olarak okunabilir. Betty ve Rita karakterleri, gece yarısı gizemli bir kulübe giderler. Sahnedeki adam mikrofonla izleyiciye şu sözlerle seslenir: ‘’ Banda yok. Hiçbir orkestra yok. Hepsi bir bant. Hepsi bir illüzyon.’’ Bu replikler, sinemasal temsilin, arzunun ve kimliğin yapaylığına doğrudan bir gönderme niteliğindedir.

Bu sahne Lacan’ın “gerçek” kavramıyla ilişkilidir: Gerçek, simgesel düzenin (dil, anlatı, mantık) dışında kalan, adlandırılamayan, fakat travmatik şekilde deneyimlenen boyuttur (Lacan, 1994:66). Club Silencio’da her şey bir kayıt, bir illüzyondur; sahnede şarkı söyleyen Rebekah Del Rio’nun sesi de playback’tir. Bu anda Betty ağlamaya başlar — çünkü fantezi çöküyordur. Lacan’a göre, özne arzusunu sürdürebilmek için sürekli bir anlam yanılsamasına, bir senaryoya (fantasmaya) ihtiyaç duyar. Fakat Club Silencio sahnesi, bu fantezinin olanaksızlığını ve öznenin arzuyla kurduğu sahte bütünlüğün çözüldüğünü simgeler (Lacan, 1977:322).

Sahnenin sonunda Betty’nin çantasında mavi bir kutu belirir Lacan’ın “objet petit a”sı olarak yorumlanabilecek bu nesne, arzu zincirinin boş merkezini temsil eder. Tüm film boyunca bu nesneye ulaşma arzusu vardır, ancak bu kutunun açılmasıyla birlikte anlatı kırılır ve idealize edilmiş Betty karakteri ortadan kaybolur. Arzu nesnesine ulaşmak, özne için arzunun sonudur; yani fantezinin yıkımıdır (McGowan, 2007:65-66).

**7.1.2 Diane’in İntihar Sahnesi: Eksiklikle Yüzleşme ve Öznenin Çöküşü**

Filmin ikinci bölümünde idealize edilmiş anlatı yerini parçalanmış, dağılmış bir gerçekliğe bırakır. Betty'nin yerini Diane alır; başarısız bir oyuncu, terk edilmiş bir âşık ve travma yüklü bir özne. Diane’in yaşadığı kıskançlık, Camilla’nın arzusunu elinden alamayışı, onu arzunun kendi içindeki eksik yapısıyla yüzleşmeye zorlar. Lacan’ın teorisinde arzu, hiçbir zaman tatmin edilemeyen, sürekli başka nesnelere yönelen, ama hep bir kaybın izini süren yapıdır (Fink, 1995:54).

Diane’in Camilla’yı öldürtmesi, öznenin arzunun nesnesini yok etme çabası gibi görünse de, aslında öznenin eksikliği dışsallaştırarak kurtulma girişimidir. Ancak bu nesnenin yok edilmesi, özneyi bir hiçlikle baş başa bırakır. Lacan’a göre “objet petit a” hem arzu edilen nesne hem de özneyi yapılandıran boşluktur; bu boşluk ortadan kalktığında özne de çöküşe uğrar (Ragland, 1995:25). Diane’in intiharı, bu çöküşün en radikal tezahürüdür: hem öznenin fantezisinin yok olması hem de simgesel düzenin çökmesi.

İntihar sahnesi, tüm anlatının tersyüz olduğu bir noktadır. Lynch’in kamerası, Diane’in boş evinde giderek kararan bir atmosfer yaratır. Yatak odasında tabanca sesinin ardından mavi ışıklar, hayalet figürleri ve geçmişten imgeler belirir. Bu noktada özne artık sadece “simgesel ölümle” değil, Lacan’ın “gerçek”iyle de karşı karşıyadır: adlandırılamayan, temsil edilemeyen, dolayısıyla öznenin çözüldüğü bir deneyim alanı (Copjec, 2002:35).

**7.1.3 Açılış Sekansı (Jitterbug Rüyası ve Kamera İçine Bakış)**

Filmin başındaki dans sekansı, karakterin rüyasına giriş niteliğindedir. Kamera içine bakan gülümseyen Betty figürü, Lacan'ın ‘'ayna evresi"ni çağrıştırır. Bu sahne, öznenin idealize edilmiş benlik imgeleriyle özdeşleşme sürecini temsil eder. Betty burada saf, umut dolu, arzularının gerçekleşebileceğine inanan bir özne konumundadır. Ancak bu sahte bütünlük, Lacan'ın deyimiyle imgesel düzeyin bir yanılsamasıdır: Betty aslında Diane'in bilinçdışından türeyen fantezi-benliktir.

Lacan'a göre özne, simgesel düzene (dil ve sosyal yapılar) girmeden önce, imgesel düzlemde bir bütünlük yanılsaması yaşar. Ancak bu bütünlük, öznenin gerçek yapısını temsil etmez; bölünme ve eksiklik temel bir yapıdır (Lacan, 1977:4).

Bu rüyasal sekansın içinde Betty'nin gerçek benliğiyle fantezi-benliği ayrışır: Diane'in arzularını gerçekleştiremediği hayatı, Betty figürü üzerinden bir fanteziye dönüşür. Bu sahne, filmin tamamının bir tür arzu fantezisi olduğunu imler. Betty, Diane'in "gerçekleşmemiş arzularının" idealize edilmiş suretidir.

**7.1.4 Audition Sahnesi: Arzunun Gerçekliği ve Simgesel Tuzağı**

Betty'nin bir oyuncu olarak seçmelere katıldığı sahnede, performansının aniden yoğun bir erotik çekime ve duygusal bir gerilime bürünmesi, öznenin arzu ile simgesel düzen arasındaki çatışmasına işaret eder. Seçmelerin gerçekleştiği mekân, tipik bir Hollywood simgesel düzenidir: arzunun vaat edildiği ama özneyi hep ertelenmiş bir konumda tutan alan.

Burada arzu, öznenin bir şeyi istemesi değil; eksikliğe verdiği yanıttır. Lacan'a göre arzu, nesneye değil, nesneye giden yolun kendisine bağlıdır (Žižek, 1991:6).

Sahnedeki erkek oyuncu ve yönetmenin bakışları, Lacan'ın "Büyük Öteki"sini temsil eder: Betty'nin arzusunu tanımlayan, yargılayan ve düzenleyen simgesel düzenin ta kendisi. Bu sahnede arzu Betty'ye ait gibi görünse de, aslında başkaları tarafından çerçevelenmiştir. Böylece özne, kendi arzusu sandığı şeyin aslında simgesel bir pozisyona yerleşmek olduğunu fark eder. Arzu nesnesi (başarı, tanınma) burada objet petit a'ya dönüşür  erişilmek istenen ama ulaşıldığında tatmin getirmeyen bir boşluk.

**7.1.5 Betty ve Rita'nın Yakınlaşma (Öpüşme) Sahnesi: Arzunun Nesnesiyle Yüzleşme**

İki kadın karakterin cinsel yakınlaşma sahnesi, filmin dramatik zirvelerinden biridir. Bu sahnede Rita, gerçek adını hatırlamamakta ve kimliğini aramaktadır; Betty ise ona yardım ederken aynı zamanda Rita'ya arzu duyar. Burada Rita, Betty için yalnızca cinsel çekim nesnesi değil, eksikliğini doldurma vaadi taşıyan bir figürdür.

Lacan'a göre arzu, öznenin içsel eksikliğini gidermek amacıyla bir nesneye yönelir; ancak o nesne, asla eksikliği dolduramaz çünkü arzu nesnesi yalnızca boşluğun yerini alan bir simgedir (Fink, 1995:91). Rita burada objet petit a konumundadır: hem arzu edilen hem de anlamlandırılamayan bir eksikliği temsil eden figür.

Bu sahne, öznenin arzusuyla doğrudan temas ettiği ve bu arzunun erotik düzlemde dile geldiği andır. Ancak izleyici için bu sahne, fantezinin sahnesidir; izlenen şey öznenin gerçek deneyimi değil, arzusunun simgesel temsilidir.

### 7.2 David Lynch'in Lost Highway Filminde Gerçeklik ve Kimliğin Çözülüşü: Lacan'ın Arzu, Eksiklik ve Objet Petit a Kavramlarıyla Bir Çözümleme

Lost Highway, öznenin parçalanmış yapısını ve kimliğin sürekliliğine dair illüzyonu sorgulayan bir anlatı kurar. Film boyunca Lacan'ın arzu ve eksiklik kavramları, karakterin gerçeklikten kopuşunu ve kimliğin bölünmesini açıklayan temel yapılar olarak öne çıkar. Objet petit a, karakterin arayışını yönlendiren ancak asla tam olarak ulaşılamayan bir eksik nesne olarak sahnelerde kendini gösterir. Gerçeklik, rüya, halüsinasyon ve fantazma arasında sürekli yer değiştiren anlatı yapısı, Lacancı öznenin daima eksik ve bölünmüş doğasını sinemasal düzlemde görünür kılar.

#### 7.2.1 Kuramsal Çerçeve

David Lynch'in Lost Highway (1997) filmi, kimliğin istikrarsızlığı, zamansal kırılmalar ve gerçekliğin çözüldüğü anlatısıyla, modern öznenin psikanalitik düzeyde çözümünü mümkün kılan sinemasal bir metin olarak değerlendirilebilir. Film, özellikle Jacques Lacan'ın özne teorisi bağlamında okunduğunda, gerçekliğin yalnızca bilinçli düzeyde değil, bilinçdışı arzular ve fantazmalar üzerinden şekillendiğini dramatik biçimde gösterir. Bu bağlamda Lacan'ın "arzu öznenin öznesidir" (Lacan, 2006:690), "eksiklik arzuya yön verir" ve "objet petit a, arzunun nedenidir" gibi kavramsal önermeleri Lost Hıghway'in anlatısal yapısının merkezine yerleştirilebilir.

Lacan'a göre özne, hiçbir zaman kendisiyle özdeş değildir; çünkü özne, simgesel düzene girişle birlikte eksikliğe mahkûm hale gelir. Bu eksiklik (manque), öznenin "tam" ya da "bütün" olamayacağını ve bu yüzden arzu etme durumuna mahkûm kaldığını ifade eder (Fink, 1995:54). "Objet petit a" bu bağlamda öznenin bilinçdışı fantezi evreninde yer alan, hiçbir zaman tam anlamıyla ulaşılamayan, ama arzuyu sürekli kılan nedensel nesnedir (Lacan, 1998:268). Lost Highway, öznenin arzu nesnesine ulaşamaması nedeniyle gerçekliği sürekli yeniden kurmak zorunda kaldığı ve sonunda kendi kimliğini de yitirip "başka bir ben" olarak var olmaya çalıştığı bir psikanalitik döngü örneği sunar.

#### 7.2.2 Film Analizi: Arzu, Eksiklik ve Kimliğin Parçalanması

David Lynch'in Lost Highway filmi, kimlik ve gerçeklik algısını sürekli olarak kıran, arzu ve eksikliğin karmaşık bir örüntü içinde işlediği bir psikolojik gerilim olarak öne çıkar. Film, Lacan'ın arzu ve objet petit a kavramları bağlamında, karakterlerin bilinçdışı arzularıyla yüzleşme süreçlerini ve eksiklik duygusunun kimlik üzerindeki yıkıcı etkisini sorgular. Kimliğin parçalanması teması, filmdeki anlatı yapısındaki kırılmalar ve dönüşümler aracılığıyla, izleyiciyi arzu ile gerçeklik arasındaki sınırların bulanıklığına davet

eder. Böylece Lost Highway, psikanalitik bir bakışla arzu ve eksiklik kavramlarının sinemadaki dramatik karşılığını derinlemesine yansıtır.

#### 7.2.2.1 Arzunun Dönüşen Nesnesi: Renee / Alice Karakteri

Fred Madison'ın eşi Renee ile olan ilişkisi, Lacan'ın arzu teorisinin temel bir tezahürüdür. Fred'in eşiyle cinsel ilişki kuramaması, Lacan'ın "eksiklik" kavramı ile doğrudan ilişkilidir. Renee, onun için ulaşılamaz ya da tatmin edilemez bir "diğeri"dir. Lacan, arzunun tatmin edildiği anda yok olduğunu, bu yüzden her arzu nesnesinin aslında bir başka şeye yönelmiş eksik temsil olduğunu belirtir (Žižek, 1992:13). Renee'nin filmde Fred tarafından öldürülüp ardından Alice olarak yeniden karşımıza çıkması, arzu nesnesinin Lacancı anlamda bu durum, öznenin arzularını ve eksikliklerini fantazi yoluyla zihninde yeniden şekillendirmesidir. Alice, Renee'nin erotize edilmiş versiyonudur; Fred'in arzusunun yeniden yapılandırılmış temsilidir. Ancak bu temsil de gerçek değildir ve sonunda Fred/Pete tarafından yeniden ulaşılmaz hale getirilir

#### 7.2.2.2 Kırılma Noktası: Kimlik Değişimi ve Fantastik Kaçış

Fred'in Pete Dayton olarak uyanması, Lacan'ın "gerçeklik düzeni" ile "simgesel düzen" arasındaki çatışmanın sonucudur. Gerçeklik, öznenin arzusunu taşıyamaz hale geldiğinde, özne onu "yeniden kurgular." Bu noktada özne simgesel düzenden çıkar ve fantezi evrenine geçer. Pete Dayton kimliği, Fred'in suç, kıskançlık ve impotans gibi bastırılmış arzularından kaçış fantezisidir. Lacan'a göre fantezi, öznenin arzusunu yapılandırma biçimidir ve özne çoğu zaman fantezinin içinde "kendini" değil, "arzu nesnesinin kendisine baktığı özneyi" oynar (Lacan, 1998:236).

Pete'in Alice'le yaşadığı tutkulu ilişki, arzu nesnesine ulaşma illüzyonudur. Ancak Alice'in Pete'e "Sen beni asla sahiplenemezsin" dediği sahne (Lost Highway, 1997), objet petit a'nın her zaman eksik kalan, ulaşılamaz doğasını doğrudan yansıtır. Arzu, doyumun sürekli ertelenmesiyle varlığını sürdürür. Pete'in bu noktada gerçeklikten kopmaya başlaması, Lacan'ın "gerçek olanın müdahalesi" ile açıklanabilir (Evans, 1996:162). Alice bir rüya gibi ortadan kaybolur; arzu çöker ve özne kimliğini tekrar yitirir.

#### 7.2.2.3 Video Kasetler, Döngü ve Gerçekliğin Çöküşü

Filmin başında ve sonunda yer alan video kasetler, Lacan'ın objet petit a'sının biçim değiştirmiş hali olarak okunabilir. Bu kasetler, özneye "dışarıdan bakan" bilinçdışı bir bakışı temsil eder; Lacan'ın "Büyük Öteki" kavramıyla ilişkilidir (Lacan, 2006:693). Fred'in evinde bulduğu kasetler, onun bastırdığı arzularının dışsallaşmış halidir; dolayısıyla özne kendi bilinçdışı yapısına bir "video" üzerinden şahit olur. Bu noktada kasetler, "gerçeğin döngüsel olarak geri dönüşü"nü temsil eder. Fred'in döngüsel olarak aynı olayı yaşaması, Lacan'ın travmatik "gerçek" (le réel) kavramıyla açıklanabilir: Gerçek, temsil edilemez olandır ama kendini sürekli arızalarla hissettirir (Žižek, 1989:162).

### 7.3 David Lynch'in Inland Empire Filminde Lacancı Arzu, Eksiklik ve Objet Petit a'nın Sinemasal Temsili

David Lynch'in Inland Empire filmi, Lacancı psikanalizdeki arzu ve eksiklik kavramlarını sinema diliyle etkileyici bir biçimde yansıtır. Film, objet petit a'nın ulaşılamaz doğasını, Laura Dern'in ikili rolü üzerinden parçalı bir anlatıyla ele alır. Lynch'in belirsiz mekân ve zaman kurgusu, öznenin bilinçdışındaki bölünmüşlüğü ve simgesel düzenin çatlaklarını görünür kılar. Karakterlerin kimlik karmaşası ve tekrarlayan sahneler, arzunun asla tatmin olmayan döngüsünü somutlaştırır. Film, Lacan'ın "Gerçek" kavramına paralel şekilde, travmatik bir boşluğun etrafında şekillenen bir gerçeklik sunar. Lynch'in sinematografik tercihleri, izleyiciyi bu arzu labirentine aktif bir şekilde dahil eder. Inland Empire, bu yönüyle psikanalitik sinema çalışmaları için zengin bir analiz malzemesi sunar.

### 7.3.1 Giriş ve Kuramsal Arka Plan

David Lynch'in Inland Empire filmi, hem biçimsel hem tematik düzeyde izleyicisini alışılmış anlatı kalıplarının dışına çıkaran, zamansal, mekânsal ve öznel tutarlılığı parçalayarak gerçeklikle kurmaca arasındaki sınırları silikleştiren bir yapı sunar. Film, çoğu zaman nedensellikten, kronolojiden ve sabit karakter kimliklerinden yoksundur. Bu yönüyle yalnızca klasik anlamda bir anlatı değil, aynı zamanda bilinçdışının yapısal işleyişine dair sinemasal bir simülasyon olarak değerlendirilebilir.

Bu analizde, Lynch'in bu anlatı yapısını Jacques Lacan'ın özne kuramı çerçevesinde ele alacağım. Lacan'a göre özne, dilin alanına girdiği andan itibaren bir "eksiklik"le maluldür (Lacan, 2006:429). Bu eksiklik, özneyi sürekli olarak tamamlanmaya, bütünlüğe ulaşma çabasıyla bir "arzu" ekseni etrafında döndürür. Ancak bu arzu, hiçbir zaman doğrudan nesnesine ulaşamaz çünkü arzulanan şeyin yerine geçen, onun temsilini yapan bir "küçük öteki nesne" yani objet petit a devreye girer (Evans, 1996:125). Lacan, bu nesnenin arzu tarafından yaratıldığını ancak onu doyuramayacağını belirtir. Arzu, tam da doyumsuzluğu içinde süreklilik kazanır (Fink, 1997:91). Inland Empire, bu Lacancı yapının neredeyse sinemasal bir laboratuvarı gibidir. Film boyunca karakterlerin kimlikleri çözülür, anlatı yapısı dağılır ve gerçek ile fantezi arasındaki sınır bulanıklaşır. Böylelikle öznenin eksik yapısı, arzunun körlemesine yönelişi ve objet petit a'nın sürekli ertelenen doğası filmde hem görsel hem de anlatısal düzeyde sahneye taşınır.

### 7.3.2 Film Analizi: Eksiklik, Arzu ve Objet Petit a'nın Sahne Temsilleri

Film, öznenin tamamlanma arzusunu tetikleyen eksiklik durumlarını sahne sahne yeniden üretir ve bu eksiklik, Lacan'ın objet petit a kavramıyla anlam kazanır. Arzu, karakterlerin eylemlerine yön verirken, ulaşılması imkânsız olan objet petit a sahnelerde sürekli ertelenen bir hedef olarak belirir. Öznenin parçalanmış kimliği ve gerçekliğin kırılgan doğası, bu kavramların görsel ve anlatısal düzeyde temsil bulmasını sağlar. Böylece film, Lacancı teoriyi yalnızca tematik olarak değil, sinemasal form üzerinden de deneyimlenebilir kılar.

#### 7.3.2.1 Eksiklik ve Öznenin Çöküşü: Kimliğin Parçalanışı

Jacques Lacan'a göre özne, dilin düzenine dâhil olduğunda, bir bölünmeyle karşı karşıya kalır. Bu bölünme, "Gerçek"in kaybıyla ortaya çıkan eksikliktir. Bu eksiklik, öznenin asla tamamlanamayacak bir arzu nesnesi arayışını tetikler (Lacan, 2006:429–432).

Inland Empire'da Nikki Grace, kariyerinde bir dönüş noktası olarak gördüğü yeni bir film projesine başlarken, kısa sürede Sue Blue adını taşıyan karakteriyle özdeşleşmeye başlar. Bu özdeşleşme giderek derinleşir ve gerçek ile kurmaca arasındaki sınır silinir. Nikki artık ne zaman kendi kimliğiyle ne zaman karakterin içinde hareket ettiğini ayırt edemez.

**Sahne İncelemesi – Ayna Sekansı:**

Nikki, Sue karakterinin duygularına kaptırıldığı bir sahne sonrası aynada kendine bakar ve bir süre sonra aynadaki yansıması hareket ederken kendisi sabit kalır. Bu görsel kırılma, Lacan'ın "ayna evresi"nden sonra gelen benlik illüzyonunun bozulmasıdır. Ayna, öznenin kendisini bütün olarak gördüğü yanılsamayı temsil eder; ancak bu sahnede o bütünlük parçalanır, benlik dağılır. Nikki'nin Sue ile birleştiği noktada, özne artık dilin düzeni içinde eksikliğini daha derinden hisseder.

**7.3.2.2 Arzunun Labirenti: Tekrarlayan Döngüler ve Travmatik Yüzleşmeler**

Lacan için arzu, hiçbir zaman doğrudan hedefe yönelen bir dürtü değildir. Aksine, arzu, "başka bir arzunun" izini sürer. Lacan bunu "Arzu, Öteki'nin arzusudur" şeklinde formüle eder (Lacan, 2006:690). Öznenin arzusu, kendi eksikliği kadar Öteki'nin eksikliğiyle de biçimlenir.

Film boyunca Nikki, bir sokakta tekrar tekrar yürürken farklı karakterlerle karşılaşır; kimi zaman yaralı bir kadını bulur, kimi zaman bir grup seks işçisiyle birlikte dans eder, kimi zaman bir adam tarafından takip edilir. Bu döngüsel yapılar, Lacan'ın "travmatik tekrar" kavramıyla uyumludur (Fink, 1997:54). Her döngü, öznenin eksik olanla karşılaşma arzusunu yansıtır; ancak bu karşılaşma hiçbir zaman gerçekleşmez. Çünkü arzu, nesnesine ulaşmakla değil, ulaşamamakla tanımlanır.

**Sahne İncelemesi – Karanlık Koridor ve Yüzleşme:**

Sue karakteri, elinde tornavidayla karanlık bir koridorda yürürken, geçmişin yankılarıyla yüzleşir. Bu sahnede ışık kaynakları sönük, diyalog neredeyse yoktur. Görsel bir boşluk içinde Sue'nun yüzü aydınlanır ve ekrana doğrudan bakar. Bu, öznenin bilinçdışıyla karşılaştığı anlardan biridir; fakat bu yüzleşme tam anlamıyla gerçekleşmez. Her şey bulanıktır, kesilir, yeniden başlar. Lacan'ın deyimiyle: "Gerçek, temsil edilemeyendir" (Lacan, 2006:697).

**7.3.2.3 Objet Petit a'nın Sahneye Yerleştirilmesi: Anlamın Boşluğu ve Gösteren Zincirindeki Fazlalık**

Lacan, objet petit a'yı arzu nesnesi olmaktan ziyade, arzunun hareketini sürdüren fazlalık olarak tanımlar. Bu nesne, özneyi eksik bırakır ve onun peşinden koşmasını sağlar (Evans, 1996:126). Inland Empire'da bu nesne, çoğu zaman simgesel ve görsel düzeyde sahneye yerleştirilir.

**Sahne 1 Tavşanlar (The Rabbits):**

Film boyunca tekrar tekrar karşımıza çıkan tavşan kostümlü insanlar, sessiz sahnelerde monoton şekilde konuşurlar. Konuşmaları arasında nedensel bağ yoktur; izleyici, bu sahneleri anlamlandırmakta zorlanır. İşte bu, objet petit a'nın işlevine benzer: bir "fazlalık", bir "boşluk", ama aynı zamanda anlam üretme girişiminin tetikleyicisi. Žižek'e göre bu tür anlatı boşlukları, özneyi anlam üretme arzusu etrafında döndürür (Žižek, 2001:26).

**Sahne 2 – Kırmızı Perde:**

Filmdeki kırmızı perdeler, özellikle Sue'nun farklı gerçeklik düzeyleri arasında geçiş yaptığı anlarda belirir. Kırmızı perde, Lynch'in diğer filmlerinde de (Mulholland Drive) sıklıkla objet petit a'nın simgesi olarak işlev görür. Burada da öznenin ulaşmak istediği ama asla ulaşamayacağı arzu nesnesi gibi perdeler sürekli açılır, kapanır, geçit olur ancak hiçbir şey nihayete ermez.

**Sahne 3 – Ağlayan Kadın ve Televizyon:**

Filmin bir yerinde, Sue'nun hikâyesi bir televizyon ekranında gösterilir. Ekranın başında ağlayan bir kadın vardır ve onun neden ağladığı izleyiciye açıklanmaz. Bu sahne, öznenin kendi travmasına tanık olmasını temsil eder. Ekran, arzuya yönelişin temsilidir; ama özne burada sadece dışarıdan bakar. Arzu nesnesi görünür, ancak erişilemez kalır.

## 8. ÖNERİLER

Bu çalışma, David Lynch'in sinemasını Lacan'ın arzu, eksiklik ve objet petit a kavramlarıyla inceleyerek, modern öznenin parçalanmış yapısının ve bilinçdışının sinemasal temsiline dair derinlemesine bir analiz sunmuştur. Elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

**Lynch Sineması ve Psikanaliz Arasındaki İlişkinin Derinleştirilmesi:** Lynch'in diğer yapıtları (Eraserhead, Blue Velvet, Twin Peaks) de Lacancı psikanaliz bağlamında incelenerek, yönetmenin bilinçdışı, arzu ve özneye dair yaratıcı evreni daha bütünlüklü biçimde değerlendirilebilir.

**Karşılaştırmalı Yönetmen Analizleri:** David Lynch'in anlatı biçimi, örneğin Luis Buñuel, Darren Aronofsky veya Charlie Kaufman gibi psikanalitik temalarla çalışan diğer yönetmenlerle karşılaştırmalı olarak ele alınabilir. Böylece Lacan'ın teorisinin sinemada farklı biçimlerde nasıl tezahür ettiği görülebilir.

**Arzunun Temsiline Odaklanan Sahneler Üzerine Mikro-Analizler:** Lynch'in filmlerindeki belirli sahnelerin örneğin Mulholland Drive'daki Club Silencio veya Lost Highway'deki gizemli adamın sahnesi ayrıntılı olarak çözümlenmesi, Lacancı kavramların somut düzlemde nasıl işlendiğini göstermek açısından zengin bir malzeme sunar.

**İzleyici Deneyimi ve Lacancı Özdeşleşme:** Lynch filmlerinin izleyici üzerinde yarattığı deneyim, Lacan'ın özdeşleşme ve ayna evresi kuramları çerçevesinde ele alınabilir. Bu perspektif, yalnızca film karakterlerinin değil, izleyicinin de Lacancı "eksik özne" konumunda nasıl yapılandığını analiz etmeye olanak tanır.

**Gerçeklik ve İllüzyon Temalarının Medya Kuramlarıyla Birleştirilmesi:** Lacancı kuram, Baudrillard'ın simülasyon kavramı gibi medya teorileriyle birlikte kullanılarak Lynch'in gerçeklik ve illüzyon temalarını çok katmanlı biçimde ele alan disiplinlerarası analizler yapılabilir.

**Kültürel ve Toplumsal Bağlamın Eklenmesi:** Lynch'in filmlerindeki arzunun kültürel, toplumsal veya ideolojik bağlamlarla ilişkisi incelenerek, Lacancı analize eleştirel teori perspektifi eklenebilir. Bu, özne ve arzu sorunsalını yalnızca bireysel değil, kolektif bir düzlemde de tartışmaya açar.

## 9. SONUÇ

Bu çalışma, David Lynch'in Mulholland Drive (2001), Lost Highway (1997) ve Inland Empire (2006) adlı filmlerini, Jacques Lacan'ın "arzu", "eksiklik" ve "objet petit a" kavramları bağlamında çözümleyerek, modern sinemanın bilinçdışı düzlemleri temsil etme kapasitesine teorik bir perspektiften ışık tutmuştur. Elde edilen bulgulara göre Lynch'in karakterleri, Lacan'ın tanımladığı biçimiyle arzu nesnesine yönelen ancak onu asla elde edemeyen, eksiklikle şekillenen bölünmüş özneler olarak yapılandırılmıştır. Bu bağlamda objet petit a, her üç filmde de hem anlatısal hem de görsel düzlemde bir "boşluk" olarak karşımıza çıkmakta; karakterlerin kimlik, zaman ve gerçeklik algılarında süreklilik arz eden çatlakları temsil etmektedir.

Bu çalışmanın bulguları, film analizinde psikanalitik yaklaşımın nasıl derinlemesine anlam üretimi sağladığını göstermektedir. Özellikle film yapımında, karakter inşasında Lacancı özne kuramı kullanılarak daha katmanlı anlatılar geliştirilebilir. Ayrıca sinema eğitimi alanında, Lacan'ın kuramı görsel anlatı yapılarının eleştirel çözümlemesinde etkili bir yöntem olarak kullanılabilir. Psikanaliz, sinema terapisi gibi alanlarda da Lynch'in filmleri, eksiklik, arzu ve kimlik çözülmesi temalarını işlerken psikodinamik süreçlerin görsel temsili açısından eğitimsel ve uygulamalı örnekler sunmaktadır.

Bu çalışma, hem Lacan'ın teorisini sinema alanına uygulayan mevcut literatürü geliştirmekte hem de David Lynch'in filmografisinin psikanalitik anlamda yorumlanmasına yeni bir katkı sunmaktadır. Mulvey, Žižek, Copjec ve McGowan gibi Lacancı film kuramcılarının açtığı tartışma zeminine, özellikle objet petit a'nın sinemasal temsili üzerine odaklanarak katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda, Lynch'in sinemasının yalnızca anlatı düzeyinde değil, estetik biçimlenişinde de Lacancı özne teorisinin izlerini taşıdığı gösterilmiştir. Özellikle "gerçeklik" ile "illüzyon" arasındaki geçirgen sınırın, Lacan'ın "Gerçek" (le Réel) kavramıyla örtüşmesi, çalışmanın teorik derinliğini artırmıştır.

Bu çalışma, arzu ve eksiklik temalarının Lynch'in üç filminde nasıl işlendiğine odaklanırken, yönetmenin diğer filmlerinde benzer yapıların nasıl kurulduğu sorusunu açık bırakmıştır. Örneğin Eraserhead (1977), Blue Velvet (1986) veya Twin Peaks evreni, Lacancı teorinin farklı bağlamlarda nasıl işleyebileceğini araştırmak açısından önemli potansiyeller taşımaktadır. Ayrıca objet petit a'nın yalnızca karakter düzeyinde

değil, izleyici konumlanışı açısından da nasıl işlev gördüğü, alımlama kuramı ekseninde daha ayrıntılı biçimde ele alınabilir.

İleride yapılacak araştırmalar, Lynch'in sinemasını yalnızca Lacan ile sınırlı kalmaksızın, Kristeva'nın "abject" kavramı, Baudrillard'ın simülasyon teorisi ya da Deleuze'ün sinema ontolojisi gibi diğer kuramsal çerçevelerle ilişkilendirerek disiplinlerarası bir perspektifle derinleştirebilir. Ayrıca, Lynch'in anlatı yapılarının günümüz dijital kültüründeki kimlik dağılması, yapay zeka ve sanal gerçeklik gibi temalarla olan ilişkisi, güncel sinema kuramlarıyla ilişkilendirilerek tartışılabilir. Bu doğrultuda, Lynch sineması psikanalitik çözümlemelerin ötesinde postmodern kimlik ve gerçeklik tartışmalarının da merkezine yerleştirilebilir.

**KAYNAKÇA**

Baker, U. (2015). Sanat ve Arzu. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bazin, A. (2011). Sinema Nedir?, çev. İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları.

BOWIE, M. (2007). Lacan (Çev. V. P. ŞENER). Ankara: Dost Kitabevi.

Chiesa, L. (2022). Öznelik ve Ötekilik Lacan'ın Felsefi Bir Okuması. Çeviren Hakan Gürvit, Axis Yayınları.

Clero, J. (2011). Lacan Sözlüğü. İstanbul: Say Yayınları.

Erdoğan, N. (1996). Sinema ve psikanaliz. Toplum ve Bilim, 70, 241-249.

Evans, D. (1996). An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. Routledge.

Evans, D.(2019). Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü. Çeviren Umut Yener Kara-Turgay Sivrikaya, Islık Yayınları.

Favaro, A. (2019). Kayıp Otoban'ın izinde: David Lynch'in postmodern dünyası. Akdeniz İletişim Dergisi, 13-31.

Fink, B. (2020).Lacancı Özne. Çeviren Kemal Güleç, Encore Yayınları.

Fink, B. (1995). The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance. Princeton University Press.

Gök, C. (2007). Sinema ve gerçeklik. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1(2), 112-123.

Gümüş, P. D., & Gariper, C. İNTİBAH ROMANINDA EKSİKLİĞİN METONİMİSİ BAĞLAMINDA ARZU GÖSTERENİ VE ÖZNENİN NESNE SEÇİMİ. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 16(32), 103-132.

Güngör, A. C. (2016). Sinema-resim ilişkisi bağlamında David Lynch ve 'Silgikafa' film. Aydın Sanat Dergisi, 9-26

KESKİN, Y., ÇELEBİ, V. (2009). Guy-Félix Duportail ile söyleşi (Çev. E. SÜNTER., İ. AYRIBAŞ). MonoKL Lacan Özel Sayısı (VI-VII), 720.

Kirshner, L. A. (2005). "Rethinking Desire: The Objet Petit a In Lacanian Theory". Article in Journal of the American Psychoanalytic Association, 53/1, ss.1-21.

Lacan, J.(1994) The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Trans. Alan Sheridan. London: Penguin.

Lacan, J. (1998). The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (A. Sheridan, Trans.). W. W. Norton & Company.

Lacan, J. (1977). "The Mirror Stage as Formative of the I Function." Écrits: A Selection. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton.

Lynch, D. (Director). (2006). Inland Empire [Film]. Studio Canal.

McGowan, T. (2012). Gerçek bakış: Lacan sonrası sinema kuramı. İstanbul: Say Yayınları.

McGowan, T. (2007). The Impossible David Lynch. New York: Columbia University Press.

Nasio, J. D. (2007). Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders. Ankara: İmge Kitabevi.

Özden, Z. (2014). Film eleştirisi: film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi. Ankara: İmge Kitabevi.

Sarup, Madan. Post-yapısalcılık ve Postmodernizm. Çeviren Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.

Savaş, Ö. (2022). OBJET PETİT A TEORİSİNE GÖRE "MEHLİKA SULTAN". Akademik Hassasiyetler, 9(18), 287-305.

Smith P, Riley A, (2016) Kültürel Kurama Giriş, (Çev: S. Güzelsarı ve İ.

Ragland, E. (2004). The Logic of Sexuation: From Aristotle to Lacan. SUNY Press.

Rodley, C. (1997). Lynch on Lynch. Boston: Faber and Faber.

Vanier, A. (2011). The Direction of the Treatment and the Principles of Its Power. Figures de la psychanalyse, 21(1), 13-20.

VAROLUN, O. (2014). Slavoj Zizek: İdeoloji kavramına Lacancı psikanalizden bakışın felsefi bir değerlendirmesi. (Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin).

Žižek, S. (1989). The Sublime Object of Ideology. Verso.

Žižek, S. (1991). Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. MIT Press.

Žižek, S. (1992). Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. MIT Press.

# Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi'nin Oyuncunun Bilinçaltı Yaratıcılığına Etkisi: Psiko-fiziksel Yaklaşım

**Kübra Nayman**

İstanbul Topkapı Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sahne Sanatları Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0004-3300-5104 **E-Posta:** kubranayman@stu.topkapi.edu.tr

**Arş. Gör. (Assist.) Görkem Ergin**

İstanbul Topkapı Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tiyatro Bölümü

**ORCID:** 0009-0000-3885-9089 **E-Posta:** gorkemergin@topkapi.edu.tr

## Özet

Bu araştırmanın amacı, Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi'nin, oyuncunun bilinçaltı yaratıcılığı üzerindeki etkilerini psiko-fiziksel yaklaşım doğrultusunda ele almaktır. Araştırma, oyunculuk sürecinde sahne üzerindeki hareketleri belirleyen etkenlerin sadece fiziksel eylemler olmadığını, bunun yanı sıra oyuncunun içsel yaşantılarını ve duygusal reaksiyonlarını biçimlendiren ana etkenler olduğunu vurgulamayı amaçlamaktadır. Stanislavski'nin kuramlarına dayanarak, oyuncunun fiziksel eylemleri vasıtasıyla bilinçaltındaki yaratıcı potansiyeli açığa çıkarabileceği görüşü, bu çalışmanın temelini oluşturur. Bu bağlamda, çalışmanın önemi, modern oyunculuk eğitiminde ve sahne performanslarında yaygın biçimde kullanılan psiko-fiziksel yöntemlerin temel ilkelerini daha ayrıntılı anlamayı sağlamasındadır. Özellikle oyuncuların, duygularını zorlamadan, fiziksel eylemler aracılığıyla doğal bir şekilde ortaya koymalarını mümkün kılan bu yöntem, gerçekçi ve güçlü bir performans yaratmanın önemini vurgular. Buna ek olarak, bilinçaltı yaratıcılık kavramı ile fiziksel eylemler arasındaki bağlantıyı açıklayarak fiziksel eylemler yönteminin kavranılmasına yeni bir bakış açısı getirmeyi amaçlamaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Stanislavski, Fiziksel Eylemler Yöntemi, Psiko-fiziksel Yaklaşım

# Stanislavski's Method of Physical Actions and Its Effect on the Actor's Subconscious Creativity: A Psycho-physical Approach

**Kübra Nayman**

Istanbul Topkapi University, Institute of Graduate Education, Performing Arts Master's Program

**ORCID:** 0009-0004-3300-5104 **E-Posta:** kubranayman@stu.topkapi.edu.tr

**Arş. Gör. (Assist.) Görkem Ergin**

Istanbul Topkapi University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Department of Theatre

**ORCID:** 0009-0000-3885-9089 **E-Posta:** gorkemergin@topkapi.edu.tr

## Abstract

This study aims to explore the effects of Stanislavski's Method of Physical Actions on the actor's subconscious creativity within the context of a psycho-physical approach. The research emphasizes that the factors shaping movements on stage are not merely physical actions, but also key elements that influence the actor's inner experiences and emotional responses. Based on Stanislavski's theories, the idea that an actor can unlock their creative potential through physical actions forms the core of this study. In this regard, the significance of the research lies in offering a deeper understanding of the fundamental principles of psychophysical methods, which are widely applied in modern acting training and stage performance. In particular, this method, which allows actors to express their emotions naturally through physical actions rather than by force, highlights the importance of developing realistic and compelling performances. In addition, it aims to bring a new perspective to the understanding of the method of physical actions by explaining the connection between the concept of subconscious creativity and physical actions.

## Keywords

Stanislavski, Method of Physical Actions, Psycho-physical Approach

## 1.GİRİŞ

Tiyatro sanatı, oyuncunun iç dünyasını bedensel ifadeyle sahneye taşıdığı; içsel yaşantılarla dışsal eylemlerin bütünleştiği yaratıcı bir süreçtir. Bu yüzden, yalnızca ezber yapmak ya da teknik olarak yeterli olmak yetmez. Gerçekliğe dayalı bir oyunculuk sergilemek, yalnızca metni ezberlemek ya da sahne üzerinde teknik olarak yetkin olmakla sınırlı değildir; aynı zamanda oyuncunun sahneye adım atmadan önce içsel bir hazırlıktan geçmesi gerekir.

Modern tiyatronun öncülerinden Konstantin Stanislavski, geliştirdiği sistemli oyunculuk yaklaşımıyla 20. yüzyıl sahne sanatlarına damga vurmuştur. Bu sistem, zaman içinde dönüşerek, özellikle Stanislavski'nin kariyerinin ileri dönemlerinde, zihinsel süreçlerle bedensel eylemleri birlikte ele alan "Fiziksel Eylemler Yöntemi"ne evrilmiştir. Oyuncunun bir karakterle sahici bir bağ kurabilmesi için yalnızca zihinsel bir hazırlık yetmez; aynı zamanda bedenin de bu sürece katılması gerekir. Stanislavski'nin bu alandaki yaklaşımı, oyuncunun yalnızca düşünsel düzeyde değil, bedensel olarak da rolün dünyasına girmesini öncelikli kılar. Duyguların sahnede zorlamayla değil, yapılan eylemler aracılığıyla kendiliğinden ortaya çıkabileceğini savunur. Bu da, oyunun duygusal derinliğini artıran ve izleyiciyle daha samimi bir bağ kuran bir oyunculuk biçimini mümkün kılar.

Bu çalışmada, Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi'nin oyuncunun bilinçaltındaki yaratıcı süreçlerle nasıl ilişki kurduğu ele alınmakta; bu psiko-fiziksel anlayışın günümüz oyunculuk eğitimindeki yeri irdelenmektedir.

### 1.1. Stanislavski Sistemi ve Fiziksel Eylemler Yöntemi

Oyuncunun sahne üzerinde tutarlı ve inandırıcı bir performans gösterebilmesi için psikolojik süreçlerini fiziksel eylemlerle entegre ederek rolü özümsemesini hedefleyen Stanislavski Sistemi, temelinde gerçekçilik olan bir oyunculuk yöntemidir. Stanislavski bu yöntem hakkında şunları söylemiştir;

> *"Sistemim bir saatte ya da bir günde açıklanamadığı gibi, düzenli ve uygulamalı şekilde senelerce çalışılmalıdır. Sistem ancak oyuncunun içselleştirdiği bi özellik haline gelince, oyuncu bunu farkında olmadan yapmaya başlayınca ve içten gelen bir doğallık kazanmaya başlayınca etkili olur."* (Stanislavski, 2011, s. 529).

Zaman içinde dönüşen bu sistem, Fiziksel Eylemler Yöntemi ile psiko-fiziksel bütünlüğe dayalı bir anlayışa evrilmiştir. Oyunculukta duyguları doğrudan yüzeye çıkarmaya çalışmak her zaman işe yarayan bir yöntem değildir. Stanislavski'nin fiziksel eylemler yaklaşımı, bu yüzden duyguların bastırılmadan ama

zorlama da olmadan, doğal biçimde ortaya çıkmasını önceleyen bir yolu tarif eder. Oyuncu sahnede bilinçli bir fiziksel eylemi yerine getirdiğinde, bu dışsal hareket zamanla içsel dünyasında bir tepkiye neden olur. Bedenden zihne uzanan bu etkileşim, duyguların rol içinde daha sahici ve etkileyici biçimde ifadesine olanak tanır. Böylece performans, yapaylıktan uzak, seyirciyle daha içten bir bağ kurabilen bir yapıya dönüşür.

Bu psiko-fiziksel etkileşim sayesinde, sahnede ortaya çıkan duygu yapay değil, doğal bir sürecin ürünü hâline gelir ve izleyiciye çok daha inandırıcı şekilde ulaşır. Sonuçta ortaya çıkan performans ise, ezberlenmiş bir duygunun taklidinden çok, içten gelen, sahici bir oyun hâline gelir.

### 1.2. Stanislavski'nin Oyunculuk Anlayışı

Stanislavski'ye göre oyunculuk, yalnızca bir rolü ezberleyip sahnede tekrar etmekten ibaret değildir. Onun anlayışında, oyuncunun karakteri gerçekten yaşaması, içselleştirmesi gerekir (Stanislavski, 1996a). Bir rolü sahnede inandırıcı kılmanın yolu, önce o karakteri zihinsel olarak kurmaktan, sonra da bu içsel tasarımı kendi bedeni ve ruhuyla bütünleştirerek sahneye taşımaktan geçer. Oyuncu ile karakter arasında kurulan bu bağ, sadece dışsal hareketleri değil, içsel dünyayı da içine alan bütünlüklü bir deneyim yaratır.

Stanislavski, oyuncunun yaptığı her hareketin bilinçli ve rolün yapısına uygun olması gerektiğini, kontrolsüz hareketlerin ise ifadenin gücünü zayıflatacağını savunur (Stanislavski, 1996b).

Oyuncunun bedensel kullanımına özel bir önem veren Stanislavski, fiziksel kapasitenin oyunculukta merkezi bir rol oynadığını belirtir. Stanislavski'ye (1996b) göre, birçok oyuncu bedenini yeterince tanımadığı için sahne üzerinde gerçeklik duygusu zedelenir. Moore (2006) ise performansın yalnızca zihinsel değil, aynı zamanda bedensel katılımla gerçekleşen psiko-fiziksel bir süreç olduğunu ifade eder.

Stanislavski'nin geliştirdiği sistem, salt teorik bir yapıdan ibaret olmayıp, uygulama ve deneyim yoluyla anlam kazanan bir yöntemdir. Bu sistem, aktörün zihinsel kavrayışının ötesine geçerek, sahnede etkin ve yaratıcı bir varlık gösterebilmesini amaçlayan, sistematik ve mantıksal bir çerçeve sunar (Benedetti, 2012). Oyuncunun kişisel deneyimiyle şekillenen bu yöntem, süreç içinde sürekli gelişime açıktır (Karaboğa, 2023).

Sistem, durağan bir model değil; oyuncunun bireysel keşfiyle evrilen bir yaklaşımdır. Yaratıcılığı ve gerçekliği yakalamanın nihai hedef olduğunu belirten Stanislavski, yöntemini bu hedefe ulaşmada bir araç olarak konumlandırır (Karaboğa, 2023).

### 1.3. Fiziksel Eylemler Yönteminin Gelişimi ve Temel İlkeleri

Stanislavski, oyunculuk kariyerinin ilerleyen dönemlerinde, oyuncunun sahnede sadece düşünerek ya da hissederek değil, bizzat bedeniyle sürece dahil olması gerektiğini fark etmiştir. Bu nedenle, "fiziksel eylemler" adını verdiği yaklaşımı merkeze almıştır. Ona göre sahnede yapılan hareketler yalnızca görünen bir dışavurum değil; aslında duyguyu harekete geçiren temel unsurdur. Zamanla bu anlayış, oyuncunun duygusal dünyasını uyaran temel bir yöntem hâline gelmiş; sahnede fiziksel bir eyleme giriştiğinde, bu hareketin kaçınılmaz olarak içsel bir tepkiyi de beraberinde getirdiği gözlemlenmiştir. Bu nedenle, Stanislavski'nin geç dönem oyunculuk anlayışı, hareket ile ruh hâli arasında doğrudan bir ilişki kurmayı temel alır (Merlin, 2001). Stanislavski, sahnede duyguların doğrudan zorlanarak değil, bedensel bir sürecin parçası olarak geliştiğini savunur. Ona göre oyuncunun iç dünyasında saklı kalan duygular, ancak fiziksel eylemlerle harekete geçebilecek bir potansiyele sahiptir. Bu bağlamda, sahnedeki hareket yalnızca dışsal bir ifade değil, aynı zamanda duygunun ortaya çıkmasını sağlayan temel bir kıvılcımdır. (Stanislavski, 1996a)

Stanislavski, oyuncunun sahnedeki performansının yalnızca fiziksel değil, ruhsal bir hazırlık süreci gerektirdiğini vurgulamıştır. Ona göre, oyuncu her rolü, bedensel alışkanlıkların ve içsel donukluğun ötesine geçerek canlı ve özgün bir biçimde canlandırmalıdır. Bu yaklaşım, fiziksel eylemler yönteminin temelinde yatan, beden ve ruhun birlikte çalışması fikrini destekler. Oyuncunun fiziksel hazırlığı, aynı zamanda ruhsal dönüşümünü de tetikler.

> *Rollerimi kötü yeniden doğumlardan, ruhsal taşlaşmadan, kötü alışkanlıkların ve hakikatsizliğin egemenliğinden nasıl kurtarabilirdim? Her performanstan önce fiziksel makyajın yanı sıra ruhsal bir makyaj da gerekliydi.* (Stanislavski, *Sanat Yaşamım*, s. 460-461.)

1930'lara doğru geldiğimizde Stanislavski'nin oyunculukla ilgili bakış açısı daha da şekillenmeye başlar. Artık sadece rolü anlamak ya da duyguyu "hissetmek" yeterli değildir ona göre; karakterin ne yaşadığını tam anlamıyla kavrayabilmek için o karakter gibi hareket etmek, yani bedeni işe dâhil etmek gerekir. Bu düşünce, zamanla "Fiziksel Eylem Yoluyla Analiz" adını alacak olan yöntemle sistemleşir. Oyuncu sahneye çıktığında, karakterin yapması gerekenleri gerçekten yapmaya başladığında —yani fiziksel olarak eyleme geçtiğinde— iç dünyasına daha doğrudan bir yol bulur.

Bu yöntemin temel yapı taşlarından biri de Stanislavski'nin meşhur "Sihirli Eğer" yaklaşımıdır. Oyuncu kendine "Eğer bu durumda ben olsaydım ne yapardım?" sorusunu sorduğunda, yalnızca düşünmekle kalmaz; durumu adım adım bedeninde canlandırmaya başlar. Doğaçlamalarla, kendi sözleriyle

sahneye yaklaşır ve fiziksel eylemleri deneyimledikçe, karakteri sadece zihinsel değil, duygusal olarak da içselleştirmeye başlar.

Fiziksel eylemler, oyuncunun sahnede mantıklı ve tutarlı bir gerçeklik kurmasına yardım eder. “Ne istiyorum? Bunu elde etmek için ne yaparım?” gibi sorular, oyuncunun içsel motivasyonunu şekillendirir. Bu sorulara verilen yanıtlar fiziksel olarak sahneye yansıdığında, oyuncunun ruhsal tepkileri de bu eylemlerle paralel gelişir. İşte bu sayede, izleyici açısından inandırıcılığı olan bir performans ortaya çıkar.

Stanislavski’nin bu dönemde üzerinde önemle durduğu başka bir konu da ritimdir. Her eylemin kendine ait bir ritmi olduğunu ve bu ritmin oyuncunun iç dünyasında bir duygu hareketi yaratabileceğini savunur. Fiziksel ritmi yakalayamayan bir oyuncunun duyguyu uyandırması da oldukça zordur. Bu yüzden sahnede eylem, yalnızca görünürde bir hareket değil; bir tür içsel titreşim hâline gelir.

Bu yaklaşım, duygunun sahnede doğrudan ortaya çıkarılmasından ziyade, küçük, somut eylemler üzerinden kademeli olarak inşa edilmesini önerir. Karmaşık hisler, fiziksel eylemler yoluyla sadeleşir ve sahneye daha organik bir biçimde taşınır. Duygular, eylemle birlikte akar; bu da sahiciliği beraberinde getirir.

Stanislavski, bu yöntem üzerine yaşamı boyunca çalışmaya devam etti. Ancak, sistemin nihai ve bütüncül hâlini tam anlamıyla yazıya dökme fırsatı bulamadı. Batı’da ise bu yaklaşımın erken versiyonları "Method" adıyla yayıldı. Ne var ki bazı yayıncıların metinleri kısaltarak ya da terimlerde değişiklik yaparak sunması, Stanislavski’nin sisteminin zamanla farklı yorumlara açık hale gelmesine neden oldu (Mimesis Dergi, 2020).

## 2. Psiko-fiziksel Yaklaşımın Kuramsal Temelleri

Stanislavski, oyunculukta beden ve zihnin birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini savunur. Ona göre oyuncunun sahnede gerçek ve içten duygular yaratabilmesi, bu duyguları zorla hissetmeye çalışmasından değil; sahne üzerindeki bilinçli ve anlamlı hareketler aracılığıyla kendiliğinden oluşmalarından geçer. Bu düşünce, bedenin harekete geçmesinin zihin üzerinde bir etki yarattığı fikrine dayanır. Stanislavski bu noktada, Pavlov’un deneylerinden esinlenerek, fiziksel eylemlerin bilinçaltı duyguları tetikleyebileceğini öne sürer. Yani sahnede yapılan her bedensel hareket, oyuncunun iç dünyasında bir duyguyu doğal biçimde uyandırabilir.

### 2.1. Zihin-Beden Bütünlüğü

Stanislavski'ye göre oyunculuk, bedenle zihin arasındaki bağın görmezden gelinmemesi gereken bir süreçtir. Ona göre insan davranışı, yalnızca düşünceyle ya da yalnızca hareketle açıklanamaz; ikisi birbirini tamamlar. Bu bakış açısıyla, oyuncunun sahnede duygusal derinliğe ulaşabilmesi için, bedensel eylemlerle iç dünyasına dokunması gerekir. Stanislavski (1996b), zihinsel ve fiziksel süreçlerin birbirinden bağımsız düşünülemeyeceğini savunur. Ona göre, her fiziksel eylemin ardında bir psikolojik neden, her psikolojik sürecin içinde de bedensel bir karşılık yer alır.

Bu görüş, deneysel psikoloji ile de desteklenmiştir. James-Lange kuramı, duyguların zihinsel süreçlerden değil, bedensel tepkilerden türediğini ileri sürer. Hornby (1992), bedensel tepkilerin duyguları tetiklediği görüşünü savunur; örneğin, insanların ağladıkları için üzüldüklerini, titredikleri için korktuklarını öne sürer. Benzer şekilde Whyman (2008) da, her içsel deneyimin mutlaka fiziksel bir yansıması olduğunu ve duyguların beden aracılığıyla dışa vurulduğunu belirtir.

Stanislavski, oyuncunun sahici bir duyguya ulaşabilmesi için önce harekete geçmesi gerektiğini düşünür. Stanislavski'ye göre sahnede gerçek bir duyguyu yakalamaya çalışmak, tek başına yeterli değildir. Stanislavski'ye göre oyuncunun sahnede duyguyu doğrudan yakalamaya çalışması çoğu zaman etkisiz kalabilir.

Bunun yerine, sahnede başlatılan basit bir fiziksel eylem, oyuncunun iç dünyasında o duygunun kendiliğinden oluşmasına zemin hazırlar. Stanislavski (1990) bu fikrini şöyle dile getirir: Ona göre, fiziksel bir hareketi kavramak, psikolojik bir hâli yakalamaktan daha ulaşılabilir bir başlangıçtır. Yani duygudan değil, bedenden başlamak gerekir. Çünkü iç dünya çoğu zaman hareketsizken sessizdir; ancak beden devreye girdiğinde onun da sesi açılır.

### 2.2. Duyguların Fiziksel Eylemle Tetiklenmesi

Stanislavski'ye göre, sahnede gerçek bir duygu yaratmak için doğrudan o duyguyu zorlamak çoğu zaman etkisiz kalır. Ona göre duygular, bilinçli çabayla çağrılamaz; ama doğru fiziksel eylemlerle adım adım, kendiliğinden ortaya çıkabilir. Bu yaklaşım, o dönemde bilim dünyasında da karşılık bulan Pavlov'un koşullanmış refleks kuramıyla belirli açılardan örtüşür. Oyuncunun sahnede gerçekleştirdiği bilinçli fiziksel eylemler, zaman içinde onun iç dünyasında beklenmedik duygusal tepkileri ortaya çıkarabilir. Bedenle başlatılan bu süreç, zihinsel ve duygusal katmanlara ulaşarak, oyuncunun bastırdığı ya da farkında olmadığı

yaratıcı kaynaklara dokunmasını mümkün kılar.

Bu konuda Merlin (2001), oyuncunun duygularını doğrudan oynamaya çalışmak yerine, bedeniyle —kaslarını ve hareketlerini kullanarak— bu duygulara ulaşmasının daha etkili olduğunu vurgular. Benzer biçimde Coger (1966) da, fiziksel eylemlerin duyguları tetikleyen güçlü uyarıcılardan biri olduğunu belirtir.

Bu yüzden, oyuncunun esas odak noktası fiziksel eylemler olmalıdır. Yani sahnede yapılması gereken işi dikkatle, sahici bir şekilde gerçekleştirdiğinde, duygu da çoğu zaman kendiliğinden gelir. Stanislavski (1999) bu süreci, fiziksel eylemin duyguları harekete geçirdiği ve bu ilişkinin doğallıkla işlediği şeklinde açıklar.

Bu bağlamda, fiziksel eylemler yöntemi, oyuncunun duygusal tepkilerini dıştan içe bir süreçle harekete geçirmesini sağlar. Oyuncu, dikkatini duygulara değil, fiziksel eylemlere yönelttiğinde, sahnedeki sahicilik doğal olarak oluşur.

## 3. Fiziksel Eylem ve Bilinçaltı Yaratıcılık İlişkisi

Stanislavski'nin psiko-fiziksel yaklaşımı, oyuncunun yalnızca zihinsel süreçlere değil, aynı zamanda bedenine de dayanan bütünlüklü bir yaratım biçimini benimser. Bu anlayışa göre, sahnede bilinçli olarak yapılan her fiziksel hareket, oyuncunun iç dünyasında bir karşılık bulabilir. Yani, duygu doğrudan zorlanarak değil, eylem yoluyla dolaylı biçimde ortaya çıkar. Stanislavski (1999) de, duyguların bu şekilde, fiziksel eylemin doğal bir uzantısı olarak sahneye yansıdığını savunur. Oyuncunun dikkatini ne hissedeceğine değil, ne yaptığına vermesi, duygusal tepkilerin daha sahici ve organik biçimde gelişmesini sağlar.

Bu nedenle, oyuncunun bedeni, bilinçaltı yaratıcılığına ulaşmada temel bir araç haline gelir. Merlin (2001), bu süreci yaratıcılığın fiziksel hareketlerle uyarılması olarak tanımlar ve bedenin, bilinçaltı ile kurulan bağda kilit rol oynadığını vurgular.

### 3.1. Oyuncunun İçsel Süreçlerine Erişim

Stanislavski'nin psiko-fiziksel yaklaşımı, oyuncunun yalnızca zihinsel süreçlere değil, fiziksel eylemler yoluyla bilinçaltında gizli kalmış yaratıcı gücüne de erişebileceği fikrine dayanır. Bu anlayış, oyuncunun karakterle sahnede bağ kurarken sadece düşünsel değil, bedensel olarak da o dünyanın içine girmesini gerekli görür. Stanislavski (1996a), bir rolün sahnede bedensel olarak inşa edilmesinin, bilinçli yaratım teknikleriyle mümkün olduğunu vurgular. Üstelik bu tekniklerin doğru uygulanması, karakterin yalnızca görünen yönlerini değil, iç dünyasını da sahneye taşımayı mümkün kılar.

Bu bakış açısı, fiziksel eylemlerin basit bedensel hareketlerin ötesinde, oyuncunun bilinçaltındaki yaratıcı enerjileri açığa çıkaran önemli bir araç olduğunu ortaya koyar.

Dolayısıyla, oyuncunun sahici bir yaratıcılık yakalayabilmesi için bedensel olarak da bu sürece katılması beklenir. Merlin'in (2001) ifadesine göre, oyuncunun bilinçli yöntemleri kullanarak bilinçaltını harekete geçirmesi, sahici ve etkili bir yaratıcılığın ortaya çıkabilmesi açısından hayati önemdedir.

### 3.2. Bedensel İfadenin Yaratıcılığa Etkisi

> *Stanislavski'nin, "Sanatı kendinde sev, kendini sanatta değil" sözünü anımsarsak gerçek ve dürüst oyunculuğun Aiskhylos'tan Beckett'e, Aristophanes'ten Tabori'ye kadar, tiyatro repertuvarındaki tüm roller, sanki bunlar gerçek kişilermiş gibi değil, birer tiyatro karakteri, birer aksiyon maskı olarak oynandığında elde edilebildiğini anlarız. Bu da fiziksel aksiyonun doğru seçimi, uyumu ve uygulanması ile sağlanabilir. Bu, duygunun oyunculuktaki önemli yerini unutmak anlamına gelmez: Tam tersine, duygu aksiyonla ateşlenir ve iletişimi sağlar. Eskiden bir oyuncu yeterli duygu potansiyeline sahipse, bunun doğrudan seyirciye geçeceğine inanılıyordu. Oysa gerçek bu değildir; çünkü duygu soyut bir şeydir ve ancak belli bir aksiyonla anlamı kazanır.* (Nutku, 2016, s. 38).

Stanislavski'ye göre; oyuncunun duygularını harekete geçiren en kuvvetli araçlardan biri fiziksel eylemdir. Onun oyunculuk sisteminin esas dayanak noktalarından biri duyguların doğrudan değil, sadece fiziksel eylemler aracılığıyla kendiliğinden gerçekleşeceği görüşüdür. Stanislavski, bu bağlamda oyuncunun sahnede güvenebileceği en önemli etkenin fiziksel eylemler olduğunu, duygularınsa bu eylemlerin doğal bir yansıması olarak kendiliğinden oluşacağını savunur. (Stanislavski, 1996b). Amaca yönelik ve sürdürülebilir fiziksel uygulamalar, oyuncunun içsel dünyasında yaratıcı bir uyanış başlatabilir. Bu etkileşim sayesinde duygular yapaylıktan uzaklaşır, sahnede kendiliğinden akan bir gerçeklik kazanır. Coger (1966) da benzer biçimde, fiziksel eylemlerin duyguları harekete geçiren birincil uyaranlar olduğunu öne sürer. Bu doğrultuda oyuncunun yaratıcı süreci sadece zihinsel hazırlıkla sınırlı değil, fiziksel deneyim de bu sürecin vazgeçilmez bir unsurudur. Fiziksel eylemin yaratıcı güçteki etkisine işaret eden Stanislavski, bu eylemlerin oyuncunun iç dünyasıyla sahici bağlar kurabilmesini sağladığını savunur. (Stanislavski, 1996a).

## 4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi, oyuncunun sahnede yalnızca dışsal hareketlere değil, daha derin bir içsel sürece ulaşmasını hedefler. Bu yazıda, bu yöntemin oyuncunun bilinçaltındaki yaratıcı sürece nasıl dokunduğu üzerine durulmaktadır. İlk bakışta yalnızca fiziksel gibi görünse de, aslında bu teknik, oyuncunun iç dünyasına, yani ruhsal katmanlarına kadar uzanmaktadır. Stanislavski, duyguların zorlama yoluyla değil, doğru bedensel eylemlerle kendiliğinden ortaya çıkabileceğini savunur. Oyunculuk

bedenle, hafızayla, bazen hiç farkında bile olmadığımız duygularla işleyen bir süreç. Hatta bazen sahnede yapılan küçük bir hareket, oyuncunun geçmişten gelen bastırılmış bir hissini bile açığa çıkarabilir.

Bu yönüyle de yöntem, sadece teknik bir araç değil; aynı zamanda içsel çözülmenin, ifade bulmanın ve sahici bir performansın anahtarı olabilir.

Her oyuncunun iç dünyası kendine özgü olduğu için, aynı fiziksel eylem herkeste aynı etkiyi yaratmaz. Kiminde bir hareket bir duyguyu tetiklerken, bir başkasında hiçbir şey uyandırmayabilir. Bu da Stanislavski'nin yönteminin herkese uyan tek bir formül olmadığını, kişisel farklılıkları gözeten esnek bir yapısı olduğunu gösterir. Fiziksel eylemler sahnede belirli bir ritimle ve tutarlılıkla uygulandığında, duygular da zamanla bu ritme ayak uydurur. Böylece oyuncu, sahnede daha doğal, daha inandırıcı bir varlık sergileyebilir. Ayrıca, oyuncunun yaptığı bu fiziksel eylemler, bazen kendi farkında bile olmadığı yaratıcı enerjileri harekete geçirebilir. Bu sayede hem bedeni hem de zihniyle sahnede daha bütünlüklü bir şekilde var olabilir.

Sonuç olarak, Stanislavski'nin geliştirdiği bu yöntem, oyuncunun sahnede yalnızca bedeniyle değil, iç dünyasıyla da var olmasına imkân tanır. Oyuncunun fiziksel olarak sahnede gerçekleştirdiği her eylem, bazen bilinç düzeyinde farkında olmadığı bastırılmış duygularını bile harekete geçirebilir. Bu da bize gösteriyor ki, oyunculuk sadece teknik bir beceri ya da dışsal bir gösterim değil; bireyin yaşadıkları, hatırladıkları ve içsel birikimleriyle doğrudan ilişkili, derinlemesine bir yaratım sürecidir.

**Kaynakça**

Benedetti, J. (2012). *Stanislavski: Bir Giriş* (K. Karaboğa, Çev.). İstanbul: Habitus Kitap.

Benedetti, J. (1998). *Stanislavski and the Actor*. New York: Routledge/Theatre Arts Books.

Blair, R. (2008). *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. Oxon: Routledge.

Brockett, O. G., & Hildy, F. J. (2017). *Tiyatro tarihi* (Ciltli baskı). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Buzcu, H. İ. (2021). *Stanislavski yönteminin akademik oyunculuk eğitimindeki karşılığı: Role yaklaşım önermeleri ve bir atölye çalışması* [Sanatta yeterlik sanat çalışması raporu, Hacettepe Üniversitesi].

Coger, L. I. (1966). Stanislavski changes his mind. In E. Munk (Ed.), *Stanislavski and America*. New York: Hill and Wang.

Ergün, S., Cevher, S., Yalçın, E., Acar, Y., Ünsalan, Y., Güngör, İ., & Soyuerden, E. (2015). *Oyunculuğun yolculuğu: Stanislavski'den Morris'e...* İstanbul: Mitos Boyut.

Hornby, R. (1992). *The End of Acting: A Radical View*. New York: Applause Theatre Books.

Karahanlı, S. (2023). *Stanislavski Sisteminde Fiziksel Eylemler Yönteminin İncelenmesi ve Bir Uygulama* [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi].

Merlin, B. (2001). *Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training*. London: Nick Hern Books.

Mimesis Dergi. (2020, Şubat 5). *Stanislavski ve Fiziksel Eylemler Yöntemi*. https://www.mimesis-dergi.org/2020/02/98172-2/

Moore, S. (2006). *Stanislavski sistemi: Oyunculuk eğitimi için bir el kitabı* (B. Sezgin, Ö. Çiçek, & C. Yalaz, Çev.). Türkiye: Bgst Yayınları.

Nutku, Ö. (2004). *Yeni başlayanlar için oyuncunun çalışması*. İstanbul: Alkım Yayınları.

Özüaydın, N. U. (2016). Oyunculukta fiziksel eylemler yönteminin analizi. *Art-e Sanat Dergisi*, 9(18), 307–332. https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/26734/266042

Özüaydın, N. U. (2013). Stanislavski Sistemi ve Metot Oyunculuğu'nun aralarındaki temel farklar açısından karşılaştırılması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi,* 35(35), 23–36. https://dergipark.org.tr/tr/pub/tad/issue/11464/136676

Stanislavski, K. (1990). *An Actor's Work: A Student's Diary*. (J. Benedetti, Trans.). London: Routledge.

Stanislavski, K. S. (1996a). *Bir Aktör Hazırlanıyor*, Suat Taşer (çev.), Papirüs Yayınları, İstanbul.

Stanislavski, K. S. (1996b). *Bir Karakter Yaratmak,* Suat Taşer (çev.), Papirüs Yayınları, İstanbul.

Stanislavski, K. S. (1999). *Bir Rol Yaratmak,* Çiğdem Genç, Fırat Güllü, Bora Tanyel (çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

Stanislavski, K. (2011). *Sanat Yaşamım* (S. Taşer, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Toporkov, V., Manyukov, V., & Prokofyev, Y. (1966). *Stanislavski in Rehearsal*. New York: Theatre Arts Books.

Whyman, R. (2008). *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

# Antik Mısır'da Düzen ve Kaos Arasında Seth'in Eşek Sembolizmi

**Dr. Yakup Dursun**

Milli Eğitim Bakanlığı

**ORCID:** 0000-0001-6460-4194 **E-Posta:** yakful22@hotmail.com

## Özet

Antik Mısır'da eşek figürü, başlangıçta dayanıklılık, güç, sessizlik ve kararlılık gibi olumlu niteliklerin taşıyıcısı olarak kutsanmış ve Tanrı Seth'in doğa güçlerine ve kaosa karşı gösterdiği direncin bir yansıması olarak sembolleştirilmiştir. Seth'in, Ra'nın kutsal kayığını koruyarak kaosun yılanı Apep'e karşı verdiği mücadelede üstlendiği düzen savunuculuğu, eşek figürünün koruyucu ve asil bir simge olarak kabul edilmesini pekiştirmiştir. Ancak Seth'in Osiris'i öldürmesi ile Horus'la giriştiği taht mücadelesi, hem kendi kimliğinin hem de eşek figürünün kültürel algısında dönüşüme neden olmuştur. Böylece eşek; şehvet, ihanet, kabalık ve günah gibi olumsuz çağrışımlarla anılarak Antik Mısır kültüründe hem düzenin koruyucusu hem de kaosun potansiyel taşıyıcısı olarak ikircikli bir sembol haline gelmiştir. Bu çalışma, Seth ile ilişkilendirilen eşek figürünün dönüşümünü, Antik Mısır sanatsal temsillerinde yer alan örnekler üzerinden analiz ederek Seth'in ikircikli kimliğinin eşek imgesiyle olan sembolik alanını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, Antik Mısır mitolojisinde eşeğe yüklenen iyilik /kötülük, düzen / kaos gibi dikotomik kavramların iç içe geçtiği sembolik yapının görünür kılınması hedeflenmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Antik Mısır Sanatı, Tanrı Seth, Sembolizm, Eşek Sembolizmi

# Seth's Donkey Symbolism Between Order and Chaos in Ancient Egypt

**Dr. Yakup Dursun**

Ministry of National Education

**ORCID:** 0000-0001-6460-4194 **E-Posta:** yakful22@hotmail.com

## Abstract

In ancient Egypt, the donkey figure was initially sanctified as the bearer of positive qualities such as endurance, strength, silence and determination, and was symbolized as a reflection of the resistance shown by the God Seth against the forces of nature and chaos. Seth's defense of order in his fight against Apep, the serpent of chaos, by protecting the sacred boat of Ra, reinforced the acceptance of the donkey figure as a protective and noble symbol. However, Seth's struggle for the throne with Horus after killing Osiris caused a transformation in both his own identity and the cultural perception of the donkey figure. Thus, the donkey became an ambivalent symbol in ancient Egyptian culture, both as the protector of order and as the potential bearer of chaos, associated with negative connotations such as lust, betrayal, rudeness and sin. This study aims to reveal the symbolic field of Seth's ambivalent identity with the donkey image by analyzing the transformation of the donkey figure associated with Seth through examples in ancient Egyptian artistic representations. In this context, it is aimed to make visible the symbolic structure in which dichotomous concepts such as good/evil, order/chaos, which are attributed to the donkey in Ancient Egyptian mythology, are intertwined.

## Keywords

Ancient Egyptian Art, God Seth, Symbolism, Donkey Symbolism

## GİRİŞ

Antik Mısır mitolojisi, düzen ve kaos arasındaki evrensel çatışmayı tanrılar, ritüeller ve semboller aracılığıyla kavramsallaştıran köklü bir inanç sistemine sahiptir. İlgili inanç sisteminde tanrılar doğa olaylarının yanı sıra toplumsal ilişkiler, iktidar yapıları ve kozmik dengeleri de temsil eden varlıklar olarak kurgulanmıştır. Söz konusu bağlamda, Tanrı Seth, Antik Mısır'ın sembolik evreninde istisnai bir yere sahiptir. Başlangıçta Ra'nın kutsal kayığını koruyarak kaosun yılanı Apep'e karşı mücadele eden bir düzen savunucusu olarak kutsanan Seth, zamanla Osiris'in katili ve tahtın gaspçısı kimliğiyle negatif bir arketipe dönüşmüş; bu dönüşüm, onunla özdeşleştirilen hayvan sembollerini de doğrudan etkilemiştir.

Seth ile ilişkilendirilen eşek figürü, anılan dönüşümün en çarpıcı yansımalarından biri olarak dikkat çeker. Antik Mısır'ın erken dönemlerinde sabır, dayanıklılık, sessizlik ve kararlılıkla özdeşleştirilen eşek, Seth'in iktidar mücadelesi ve düşüşüyle birlikte şehvet, ihanet, kabalık ve kaotik güçlerle ilişkilendirilmiş; böylece tekil anlamlı bir kutsallıktan, çift anlamlı, ikircikli bir simgeye evrilmiştir. Bu dönüşüm, Antik Mısır toplumunun güç, otorite ve etik değerler konusundaki algısal kaymalarını da yansıtır.

Ele alınan çalışma, Tanrı Seth ile özdeşleştirilen eşek figürünün Antik Mısır mitolojik ve sanatsal bağlamındaki simgesel dönüşümünü incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda eşek figürü mitolojik düzlemde dikotomik değerlerin; düzen ve kaos, iyilik ve kötülük, kutsallık ve lanetin taşıyıcısı olarak ele alınmaktadır. Çalışma, Antik Mısır sanatındaki temsiller, mitolojik anlatılar ve sembolik yapıların çözümlemesi yoluyla, eşeğin Seth ile kurduğu anlam ilişkisini irdelemeyi hedeflemektedir.

## AMAÇ

Bu çalışma, Antik Mısır mitolojisinde tanrı Seth ile özdeşleştirilen eşek figürünün, düzen ve kaos ikilemi çerçevesinde taşıdığı sembolik anlamları analiz etmeyi amaçlamaktadır. Eşeğin başlangıçta kutsal ve koruyucu bir varlık olarak yüceltilmesinden, zamanla olumsuz niteliklerle anılan ikircikli bir simgeye dönüşmesine kadar uzanan süreç, Seth'in mitolojik rolündeki değişimle birlikte ele alınmaktadır. Bu bağlamda, eşeğin hem ilahi düzeni destekleyen hem de kaotik güçlerin taşıyıcısı olarak betimlendiği sanatsal ve ritüel temsiller incelenerek, Antik Mısır'ın dini ve kültürel yapısındaki sembolik dönüşümün izleri sürülmektedir. Ayrıca çalışmada, eşek ile yılan arasındaki düşmanlığın Seth ve Apep arasındaki kozmik mücadele üzerinden nasıl biçimlendiği ve bu anlatıların, mitolojik düşünce sisteminde düzenin yeniden tesisi açısından taşıdığı anlamlar açığa çıkarılmaktadır.

## SETH VE EŞEK ARASINDAKİ SEMBOLİK İLİŞKİNİN MİTOLOJİK KÖKENLERİ

Antik Mısır'da kaosun, yabancı toprakların ve düşmanlığın tanrısı olan Seth, başının üstünde uzun eşek kulakları olan hayali bir hayvan olarak betimlenmiştir. Seth, yalnızca eşekle değil, su aygırı, timsahlar, akrepler, kaplumbağalar, domuzlar ve tehlikeli olduğu düşünülen tüm hayvanlarla özdeşleştirilmiş bir tanrıdır, ayrıca ay ve güneş tutulmaları, gök gürültüsü, fırtınalar ve depremler gibi yaşamın ritmini bozan

doğal olaylarla ilişkilendirilmiştir. Seth'in bir eşeği anımsatan kırmızı saçlı ve büyük kulaklı, hayali bir hayvan olarak temsil edilişi, eşeğin kulaklarının zamanla ilahi ve asil gücün prototipi, kesin otoritenin sembolü haline gelmesine yol açmıştır (Erman, 2017, s.85). Kâinatın efendisi ve Mısır panteonunun en tepesindeki Tanrı Seth'in sembolünün eşek olması nedeniyle, eşeklere tapınılmıştır (Gündüz, 2017, s.85). Aynı zamanda eşeğin dayanıklılığı, direnci ve sessiz doğası, tanrı Seth'e atfedilerek onun kararlılığı ve kudretiyle özdeşleştirilmiştir. Ancak zaman içerisinde Seth'in mitolojik konumunun değişmesiyle birlikte, eşek de olumlu anlamlarının ötesine geçerek giderek olumsuz çağrışımlar taşıyan bir simgeye dönüşmüştür ( Dursun, 2024, s.19).

**Görsel 1:**Tanrı Seth'in Rölyefi, M.Ö. 2480. Sahourê'nin cenaze tapınağı, Abousir.



(Mathieu, 2009, s.31).

Antik Mısır'da Tanrı Seth ile özdeşleştirilen eşek figürü, özellikle "Seth hayvanı" olarak bilinen mitolojik bir yaratık aracılığıyla temsil edilmiştir. Bu figür, eşek benzeri özellikler taşısa da, tamamen eşekle özdeş değildir. Set hayvanı, uzun, kıvrık bir burun, kare uçlu dik kulaklar ve çatallı bir kuyruğa sahip, gerçek dünyada tanımlanamayan bir varlık olarak betimlenmiştir. Eşek başıyla tasvir edilen Seth hayvanı, cinsel gücün temsili olarak dik kuyruk ve kulaklarla bütünleştirilmiştir (Görsel 2).

**Görsel 2**: Seth Hayvanı, Orta Krallık Dönemi, Rölyef.



(Mythologica, 2023).

Mısır mitolojisinde Osiris'in öldürülmesi anlatısının merkezinde yer alan Seth, kıskançlığı ve yıkıcı doğasıyla öne çıkan kardeştir. Tahtı ele geçirmek ve yönetim gücünü kendi eline almak isteyen Seth, Osiris'e bir tuzak kurarak onu öldürmüş ve bedenini parçalara ayırmıştır. Bu dramatik olay, Mısır mitolojisinin birçok anlatısına ve dini ritüeline temel teşkil etmiştir. Bu bağlamda, Tanrıça İsis'in eşeğe duyduğu nefretin kökeni de açıklık kazanır; çünkü eşek, hem kendisine acı çektiren hem de Osiris'in katili olan Seth'in kutsal hayvanıydı (Dursun, 2024, s.19).

**Görsel 3**.Horus ve Seth arasındaki Ramses III rölyefi , MÖ.1190-1070, Mısır Müzesi.



(Mythologica, 2023).

İsis ile Osiris'in oğlu Horus da Seth ile mücadele içinde olmuş, bu çekişmede ise kaybeden Seth olmuştur. Seth'in yerine tahta geçen Horus'tan sonra, önceleri sabır, tutumluluk, hoşgörü ve ılımlılık ile özdeşleştirilen eşek sembolü bir bakıma lanetlenmiş, olumlu özelliklerini kaybetmeye başlamıştır. Yeni sembolizmine göre

eşek artık şehvet, zamparalık, günahkârlık, pislik ve kabalık gibi olumsuz özelliklerle anılır olmuştur. Seth'in tahtını kaybetmesiyle birlikte eşeğin algısında dönüşüm başlamış, toplum içinde olumsuz imajı yaygınlık kazanmıştır (Gündüz, 2017, s.86). Saite Dönemi'nden (MÖ 664–525) itibaren ise, Tanrı Seth'in imgesinde radikal bir kırılma yaşanmıştır. Bu süreçte Seth, yalnızca kaotik, yıkıcı ve dejeneratif özellikleriyle temsil edilmeye başlanmış; olumlu niteliklerinden tümüyle arındırılmıştır. Rahiplik kurumu, Seth'in bu olumsuz varlığıyla başa çıkmak amacıyla çeşitli ritüel araçlara başvurmuş; onu dini hafızadan silme yönünde sistematik girişimlerde bulunmuştur. Bu bağlamda, Seth'in adı kutsal metinlerden çıkarılmış ya da yerine Geb veya Thoth gibi başka tanrıların isimleri yazılmış; Seth'i simgeleyen hayvan tasvirleri ortadan kaldırılmış, bunların yerine sakatlanmış ya da hançerlenmiş eşek figürleri yerleştirilmiştir (Görsel 4). 30.Hanedanlık döneminde geliştirilen "Seth'i Devirme Ritüeli" ise bu inanç dönüşümünün dramatik ifadesidir. Bu ritüelde Seth, Güneş Tanrısı Ra tarafından Asya'ya sürgün edilmiş bir varlık olarak betimlenir. Ancak sürgün öncesinde Mısır'a geri döner; ilahi mabetleri yıkar ve kutsal hayvanları katlederek düzeni tehdit eder. Bu anlatı, Seth'in artık tanrısal düzlemde kabul edilmediğini, aksine kutsal düzenin bozguncusu ve düşmanı olarak görüldüğünü ortaya koyar. Bu dönemde Seth figürü yalnızca mitolojik bir karakter değil, aynı zamanda dini sistemin yeniden yapılanmasında yok edilmesi gereken bir unsur olarak konumlandırılmıştır (Wikipedia, 2025).

**Görsel 4**.Sethian eşeğinin bıçaklanma rölyefi. Edfu Tapınağı , Greko - Romen dönemi .



(Wikipedia, 2009).

Antik Mısır tapınaklarında, dünyanın yok oluşuna dair duyulan korkuya karşı her gün ritüeller gerçekleştirilirdi. Bu ritüellerde, Seth'in varlığı, üzerine adı yazılmış boğa ve eşek biçimli kırmızı balmumu figürleri aracılığıyla sembolik olarak ortadan kaldırılırdı. Rahipler, Seth'in yenilgisini öven ilahiler söylerken, bu balmumu heykelciklere tükürür, onları ayaklarıyla ezer, keser ve sonunda ateşe atarlardı. Günümüze ulaşan bazı tören metinleri arasında "Seth ve Suç Ortaklarını Kovma Ritüeli", "Saldırganları Uzaklaştırma Ritüeli", "Hayatın Korunması Ritüeli" ve "Tanrı'nın Teknesini Koruma Kitabı" bulunmaktadır (Baussac, 2006, ss.42-43).

**Görsel 5.** Seth, Sekhmet tarafından idam yerinde tutsak edildi, Büyülü bir dikilitaşın askısı, August Kestner Müzesi .



(Wikimedia, 2024).

Dendera Tapınağı'ndaki Osiris şapellerinde, Seth genellikle eşek başlı bir adam olarak betimlenmiştir. Bu betimlemelerde, onun tehlikeli doğası ritüel yollarla etkisizleştirilir; ya bıçaklarla delinmiş bir infaz kazığına bağlanmış halde ya da Horus'un elinde tuttuğu bir sopayla yere serilmiş biçimde tasvir edilir (Görsel 5). Her defasında, Seth'in sembolik ölümü sahnelendiğinde adı lanetlenir. Ona atfedilen otuzdan fazla lakap, kötücül yönlerini yansıtır: İftiracı, Lanetli, Kayıp Oğul, Öfkeli, Deli ve Şeytan gibi sıfatlar onun karanlık doğasını simgeler (Baussac, 2006, s.45).

## EŞEK VE YILAN SEMBOLLERİ ARASINDA BİR ÇATIŞMA

Seth ve eşek arasındaki bağ, Mısır dini yaşamının içsel bir parçası olduğu kadar, dışında olan belirsiz varlıklara da işaret eder. Kötü işlerle ve tehditkâr yetenekleriyle tanınmalarına rağmen, birçok durumda tanrılara ve insanlara hizmet için kötülük yapıldığı gözlemlenir (Vandenbeush, 2019, s.138). Eski Mısır mezarlarında, eşeklerin genellikle doğuya, yani güneşin doğuşuna doğru gömülmesi geleneğinin sebebi olasılıkla Osiris'in katili olarak tanımlandığı rolünde Seth'in kendisinin güneşle (olumsuz bir bağlantıda) ilişkilendirilmesidir (Mitchell, 2018, s.50). Vandenbeusch'un açıkladığı gibi, bu eşek algısı benzeri belirsizlik hem yılan hem de eşek anlamına gelen "hiw" kelimesinde vücut bulur. Eşek ve yılanın karşılıklı dengesini veya zıtlığını ifade eder. Hiwin söylenişi fonetik olarak karma bir yılan-eşek yaratığının çıkarabileceği korkutucu sesi (tıslama ve kişneme) çağrıştırır (Vandenbeush, 2019, s.142).

Eşeklerin yılanların doğal düşmanı oluşu, keskin bir nal ile yılanı öldürebilme yeteneğinin eşeğin koruyucu gücünden kaynaklandığının düşünülmesine neden olmuştur. Eşek ile yılan arasındaki düşmanlığın yansıması sihir ve tıp tarihi içinde de yerini almaktadır (Vogel, 1973, s.462). Bilindiği üzere yılan tıp biliminin sembolüdür. Babil Talmudu'ndaki (Musevilik Kutsal Metni) Shabbat bölümü, beyaz bir eşeğin fetüsünün bir

yılan sokması için tedavi olarak yerleştirilebileceğini yazar, XIII. yüzyıl Orta Çağ filozofu, bilim insanı ve teolog olan Albertus Magnus'a (1200-1280) atfedilen Sırlar Kitabı, evi yılanlardan arındırmak için bir eşeğin akciğerlerini yakmayı önerir (Best & Brightman, 1974, s.91). Bu bilgi, muhtemelen bir VI. yüzyıl metnin derleyicisi tarafından M.S. XXIII ve LXXIX yılları arasında yaşamış ve Roma İmparatorluğu'nun en önemli yazarlarından biri olarak görülmüş Yaşlı Pliny'ın "Doğal Tarih"i gibi antik bir kaynaktan derlenmiştir; çünkü Yaşlı Pliny'nin "Doğal Tarih" kitabında, "bütün zehirli yaratıklar eşeğin yanıcı akciğerinden kaçarlar" ifadesi yer almaktadır (Pliny, 1938, ss.28-42).

**Görsel 6**.Mısır'ın Ölüler Kitabı'nda Set'in yılanları uzaklaştırması, M.Ö.2055-1650, duvar resmi.



(Wikipedia, 2024).

Mısır firavunu Ra'nın kutsal gemisinden yılanları uzaklaştırırken betimlendiği bir Seth tasviri Ölüler Kitabı'nda yer almaktadır (Turner, 2012, s.106), (Görsel 6). Nitekim bu yılanın Antik Mısır'da Apep olduğu düşünülmektedir. Antik Mısır inanışında Apep, kaosu ve kötülüğü temsil eden, kutsal düzeni tehdit eden dev bir yılan veya ejderhadır. (Morenz, 2004, s.s.201-205). Apep yılanı, karanlığın ve yokluğun somut bir temsilcisi olarak kabul edilir ve evrenin yaratılışından ve düzeninden önce var olduğu düşünülür, dolayısıyla ilksel kötülüğü simgeler (Wilkinson, 2023, s.221). Apep yılanı, bazı tasvirlerde etrafına dolanmış bir şekilde, bazılarında ise kuyruğunu ısırmış bir biçimde betimlenir. Bu sarmal yapıdaki tasvir, onun yıkıcı gücünü ve her şeyi yutan doğasını vurgular. Apep'in var olan her şeyi tehdit ederek, onları yaratılış öncesindeki yokluğa (düzensizliğe/kaosa) geri döndürmeye çalıştığını işaret eder (Hart, 2005, s.31). Kuyruğunu ısırmış bir şekilde tasvir edilmesi, Apep yılanının sonsuzluğunu ve döngüsel doğasını simgeler. Bu tasvir, ölüm ve yeniden doğumu içeren bir döngüyü ifade eder. Apep yılanı, bütün varlıkları yutarak kozmos öncesindeki ilk duruma döndürmeye çalışır ve kaosu geri getirmeyi amaçlar. Bu amacını döngüsel bir şekilde sonsuza kadar devam ettirmeye çalışır (Budge, 2011, s.484).

**Görsel 7**. Apep (Apophis). M.Ö. 1550–1070, duvar resmi.



(Scalaarchives, 2025).

Apep yılanı, yaşamın, kozmosun ve Güneş'in, yani Ra'nın en büyük düşmanı olarak kabul edilir. Antik Mısır yazıtlarında Apep yılanı ile Ra arasındaki mücadele birçok farklı şekilde anlatılmaktadır (Hornong, 2006). Bir anlatımda, Ra'nın Batı'daki Bakhu dağlarında Apep ile karşılaşması şöyle anlatılır: Ra, Güneş kayığına binerek gece yolculuğuna Bakhu'da başlar. Apep yılanı, bu durumu engellemek ve evreni kaosa sürüklemek amacıyla Ra'nın önüne çıkar. Apep, Ra'yı gözleriyle güçsüz düşürmeye çalışarak, onu bir nevi hipnotize etmeye çalışır. Ra'ya yardımcı olmak isteyen bütün varlıklar da Apep yılanından etkilenir ve genellikle bir şey yapamazlar. Bu durumda, Seth ortaya çıkarak Apep yılanının büyüsüne direnir. Seth, Ra'nın kayığına çıkarak Apep'i mızraklar ve büyü yaparak onu güçsüz düşürür. Bu sayede Ra'nın Güneş kayığı, gece yolculuğuna güvenli bir şekilde başlar. Bu anlatı, Seth'in Ra'ya yardım ederek Apep'in hipnotik etkisini kırdığını ve evrenin düzeninin korunmasına katkı sağladığını gösterir (Borghouts, 1973, ss.114-115).

Eski Mısır'da günlük yaşam sahnelerinde, yılan tarafından ısırılan eşek figürlerinin sıkça betimlendiği görülmektedir. Bu görsel anlatımlar, kaos ve kötülükle verilen sembolik bir mücadelenin ifadesidir. Eşek ve yılan arasındaki bu çatışma, tanrı Seth ile kaosun simgesi Apep arasındaki karşıtlığı yansıtır. Bu bağlamda, insanın yılanı yok etmeye yönelik çabası, Seth'in Apep'e karşı zaferini sürdürebilme iradesinin bir parçası olarak öne çıkar. Antik Mısır inanç sisteminde bu tür sahneler, kozmik düzende iyiliğin kaosa karşı zafer arayışının güçlü bir temsili halini almıştır. Aynı zamanda bu betimlemeler, bir araya getirildiklerinde, eşeğin binek hayvanı olarak kullanımında karşılaşılan zorluklara dair görsel bir anlatıya dönüşmektedir (Görsel 8). Eşeğin sırt yapısının binici açısından rahatsızlık verici oluşu, binicinin varlığının ise eşek için bir acı kaynağı haline gelmesi, eyer kullanımının gerekliliğini ve uzun mesafelerin daha konforlu bir şekilde kat edilmesi fikrini ortaya koymaktadır. Bu sahneler, aynı zamanda eşeğin inatçı doğasıyla nasıl başa çıkılabileceğine dair eğitici ve öğretici bir rehber niteliği de taşımaktadır ( Dursun, 2024, s.21).

**Görsel 8**.Yılan tarafından ısıralan eşeği kurtaran adam resimleri.



(Looka Pooka, 2021)

Mısır uygarlığı ile iletişim içindeki Yunanlar, eşek başlı Seth'i yılan başlı kötü dev Typhon ile özdeşleştirdiler ve bir kez daha bu iki doğal düşman, eşek ve yılan, tek bir varlıkta birleştirilmiş oldu (Görsel 9), (Vogel, 1973, s.462). Kötülüğün arketipsel simgesi olan Seth'in sonraki dini geleneklerde eşeğin görünümünden izler taşıyan şeytanın varlığı veya Adem ile Havva'nın cennetten kovulmasına neden olan yılan görünümlü şeytan tasvirlerinin oluşu da Seth, Osiris, İsis ve Horus bağlamı yaratmaktadır.

**Görsel 9**.Zeus şimşekleri Typhon'a doğru fırlatırken, MÖ. 540-530, seramik.



(Wikipedia, 2007, 9 Şubat)

Sözlü kültürün baskın olduğu bir dönemde eşek sembolizmi, ilahi güce sahip olmanın ve toplumun bireylerini yönlendirmenin tek ve etkili bir yolu olarak söylenenleri duymanın ve duyurmanın önemini anlamamıza olanak tanır. Egemen otorite, tahakkümü altındakilerinin faaliyetlerini, düşüncelerini ve bilgilerini denetim altında tuttuğu imasında bulunmaktadır (Eyigör-Pelikoğlu & Dursun, 2024, s.31). Böylelikle, insanın en yakınında durabilen eşek üzerinden egemen kendi varlığını duyumsatabilmiştir.

## SONUÇ

Antik Mısır mitolojisinde Tanrı Seth ile eşek arasındaki sembolik ilişki, dinsel bir inanış yansımasının yanı sıra doğa, düzen, kaos ve otorite gibi kavramların kültürel düzlemde nasıl temsil edildiğini göstermektedir. Seth'in eşek figürü ile betimlenmesi, eşeğin dayanıklılık, direnç ve sessizlik gibi özelliklerinin tanrısal niteliklerle özdeşleştirilmesine neden olmuş; böylece eşek, ilk dönemlerde kutsal ve yüce bir varlık olarak

kabul edilmiştir. Ancak zamanla Seth'in olumsuz bir figüre dönüşmesi, eşeğe atfedilen anlamların da değişmesine yol açmış, bu hayvan günah, şehvet ve kabalık gibi negatif değerlerle anılır olmuştur.

Mitolojik anlatılarda Seth'in Apep yılanıyla mücadelesi, eşeğin yalnızca bir kötülük sembolü olmadığını; aksine, kötülüğe karşı mücadelede bir araç olarak da konumlandırıldığını göstermektedir. Eşek ile yılan arasındaki kadim düşmanlık, hem tıpta hem de büyü geleneklerinde yer bulmuş; eşek, koruyucu ve arındırıcı özellikleriyle de anılmıştır. Bu çelişkili ve dönüşken sembolizm, Antik Mısır'ın dinî ve kültürel yapısındaki ikilikleri yansıttığı gibi, eşek figürünün tarih boyunca nasıl yeniden yorumlandığını da gözler önüne sermektedir.

Araştırma bulguları göstermektedir ki, Antik Mısır'da semboller sabit ve tek yönlü değil; dönemin politik, dini ve toplumsal ihtiyaçlarına göre sürekli yeniden yorumlanan, esnek yapılardır. Seth'in zamanla düşmanlaştırılması ve eşek figürünün bu bağlamda olumsuz bir simgeye dönüştürülmesi, kolektif hafızanın ideolojik araçlarla şekillendirildiğini göstermektedir.

Bu çalışma, Antik Mısır mitolojik anlatılarında eşek sembolünün çok katmanlı doğasını ortaya koyarak, Antik Mısır araştırmalarına, sembolizm ve mitoloji literatürüne özgün bir katkı sunmaktadır. Gelecek araştırmalar, eşek figürünün diğer antik uygarlıklardaki sembolik kullanımlarıyla karşılaştırmalı analizine odaklanabilir. Özellikle Mezopotamya, Yunan ve Roma mitolojilerinde eşeğin benzer veya farklı biçimlerde nasıl anlamlandırıldığı üzerine disiplinlerarası bir karşılaştırma yapılabilir. Bu kapsamda, kültürler arası benzerlikler/farklılıklar incelenerek, eşek figürünün sembolik evrendeki önemi daha iyi anlaşılabilir.

**KAYNAKÇA**

Boussac, H. (2006). *Seth – Typhon, génie des ténèbres* (Préface de D. Fabre). Arqa Éditions.

Best, M. R., & Brightman, F. H. (Ed.). (1974). The book of secrets of Albertus Magnus of the virtues of herbs, stones, and certain beasts; also a book of the marvels of the world. Oxford University Press.

Budge, E. A. W. (2011). Amulets and magic. Routledge. Bull, E. (2005). The Mirror of the Gods. Oxford Universty Press.

Dursun, Y. (2024). Çağdaş sanatta eşek alegorileri . Sanatta yeterlik tezi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.

Eyigör-Pelikoğlu, F., & Dursun, Y. (2024). Hermenötik anlatılarda eşek alegorilerinin gösterge değeri. IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, 16, 27-53. https://doi.org/10.21733/ibad.1385377

Gündüz, E. (2017). Mitolojide eşek "Merkebi bulabilmek için merkep sürmek". E. Ayçiçek & H. Arıkan (Ed.), Can Dostum Arkadaşım Eşek. Gece Kitaplığı.

Hart, G. (2005). The Routledge dictionary of Egyptian gods and goddesses. Routledge

Hornung, E. (2006). Kadim mısır ötedünya kitapları (Z. A. Yılmazer, Çev.). Kabalcı Yayınevi.

Looka Pooka. (2021*).Eski Mısır'da eşek resimleri.* https://www.reddit.com/r/Cowofgold_Essays/comments/r8v9d7/the_donkey_in_ancient_egypt/?rdt=42525

Mathieu, B. (2009). Les couleurs dans les Textes des Pyramides : approche des systèmes chromatiques. *ENIM*, 2, 25–52.

Mitchell, P. (2018). The donkey in human history: An archaeological perspective. Oxford

Mythologica. (2023*). Seth Hayvanı*. https://mythologica.fr/egypte/seth.htm

Mythologica. (2023). *Horus ve Seth arasındaki Ramses III rölyefi*. https://mythologica.fr/egypte/seth.htm

Morenz, L. D. (2004). Apophis: On the origin, name, and nature of an ancient Egyptian anti-god. Journal of Near Eastern Studies, 63(3), 201-205.

Pliny. (1938). Naturalis historia/Natural history, Volume I: Books 1–2, ( H. Rackham, Çev.). Loeb Classical Library No. 330. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Scalarcives. (2025). *Apep*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Seth#/media/Fichier:Set_speared_Apep.jpg

Turner, P. (2012). Seth: A misrepresented god in the Ancient Egyptian Pantheon? [Doktora tezi, University of Manchester]. Manchester, UK: University of Manchester

Vandenbeusch, M. (2019). Thinking and writing 'Donkey' in ancient Egypt: Examples from the religious literature. Altorientalische Forschungen, 46(1), 135–146.

Wikimedia. (2024). *Seth, Sekhmet tarafından idam yerinde tutsak edildi.* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stele_seth_enchaine.jpg

Wikipedia. (2025, 10 Mayıs). Seth. https://fr.wikipedia.org/wiki/Seth#

Wikipedia. (2009). *Sethian eşeği bıçaklandı.* https://fr.wikipedia.org/wiki/Seth#/media/Fichier:Edfu50.JPG

Wikipedia. (2024). *Mısır'ın Ölüler Kitabı'nda Set'in yılanları uzaklaştırması*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Seth#/media/Fichier:Set_speared_Apep.jpg

Wikipedia. (2007, 9 Şubat). *Zeus şimşekleri Typhon'a doğru fırlatırken* [Seramik]. Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD, https://tr.wikipedia.org/wiki/Tifon#/media/Dosya:Zeus_Typhon_Staatliche_Antikensammlungen_596.jpg

# “Sanatın Başlangıcına Yolculuk” Adlı Etkinliğin Öğrenci Performans ve Başarısına Etkisi

**Arş. Gör. Dr. (Assist. Dr.) Elifnur Elmas Koşarca**

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-6524-508X **E-Posta:** elifelmass33@gmail.com

**Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ekin Deveci**

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-9545-4317 **E-Posta:** ekindeveci1980@gmail.com

**Prof. Dr. Neslihan Kıyar**

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-0334-2319 **E-Posta:** neslihankiyar@yahoo.com

## Özet

Araştırmanın amacı; doğada bulunan materyaller ile temel müzik ritimleri ve mağara yaşamının zihinsel işlevlerini algılayıp eş zamanlı çizim, boyama, baskı uygulaması yapılarak, öğrencilerin iş birliksel değer kazanımı sağlanırken, aynı zamanda bilişsel bir bakış açısına sahip olmalarını ve yapılan etkinlik sonrası öğrencilerin başarısına ve performansına yönelik etkisini ortaya koymaktır. Uygulama, MEB Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü yürütücülüğünde, Avrupa Komisyonu tarafından yayımlanan Horizon Europe Programe Call: HORIZON-MSCA-2023-CITIZENS-01 Topic: HORIZON-MSCA-2023-CITIZENS-01-01: European Researchers’ Night and Researchers at Schools 2024-2025 çağrısı kapsamında gerçekleşmiştir. Araştırmanın çalışma grubunu, İzmit BİLSEM’ de müzik ve görsel sanatlar alanında eğitim gören 10 kişilik 10. Sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Araştırmada nicel ve nitel verilerin birlikte kullanılacağı karma yöntem, karma yöntem araştırma desenlerinden ise çeşitleme deseni kullanılmıştır. Araştırmanın nicel kısmında deneme öncesi modeli kullanılmış, deneme modellerinden ise tek grup ön test- son test model kullanılmıştır. Öğrencilerin başarılarının belirlenmesinde uzman görüşü alınarak oluşturulan teorik bilgileri ölçmeye yönelik 5 müzik alanından 5 resim alanından 10 adet soru hazırlanmıştır. Çalışma grubu öğrencilerinden başarı testi ile toplanan veriler SPSS istatistik programına aktarılmıştır. Çalışmanın belirlenen amaçlarına bağlı olarak uygulanacak istatistikî çözümlemelerin belirlenmesi öncesi Normallik Analizi ile veri gruplarının normallik dağılımları incelenmiştir. Çalışma grubundaki öğrencilere, işlenen konuya yönelik uygulanması sonrası başarı puanlarına göre farklılaşıp farklılaşmadıklarını görmek üzere Paired Samples T-Testi yapılmıştır. Araştırmanın nitel kısmı ise temel nitel araştırma deseninde tasarlanmıştır. Öğrencilerin eğitim sonrası çizim performansları video kayıt alınmış ve araştırmacılar tarafından gözlem notları tutulmuştur. Tutulan gözlem notları, gözlem yöntemi ile değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonuçlarına göre verilen eğitimin öğrencilerin başarı ve performanslarına olumlu düzeyde etki sağladığı görülmüş olup, alanyazında bu çalışma modeli esas alınarak yazılacak diğer araştırmalarda örnek teşkil etmesi beklenmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Temel Müzik Eğitimi, Doğal Materyal, Paleolitik Çağ, İlkel Sanat, Kollektif Yaşam

# The Effect of the Event Called "Journey to the Beginning of Art" on Student Performance and Success

**Arş. Gör. Dr. (Assist. Dr.) Elifnur Elmas Koşarca**

Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of Music

**ORCID:** 0000-0002-6524-508X **E-Posta:** elifelmass33@gmail.com

**Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ekin Deveci**

Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting

**ORCID:** 0000-0002-9545-4317 **E-Posta:** ekindeveci1980@gmail.com

**Prof. Dr. Neslihan Kıyar**

Kocaeli University Faculty of Fine Arts Department of Painting

**ORCID:** 0000-0002-0334-2319 **E-Posta:** neslihankiyar@yahoo.com

**Abstract**

The aim of the research is to enable students to gain collaborative value by simultaneously drawing, painting and printing using materials found in nature to perceive basic musical rhythms and mental functions of a cave life, while also providing them with a cognitive perspective and to reveal the effect on students' success and performance after the activity. The application was carried out within the scope of the Horizon Europe Programe Call: HORIZON-MSCA-2023-CITIZENS-01 Topic: HORIZON-MSCA-2023-CITIZENS-01-01: European Researchers' Night and Researchers at Schools 2024-2025 call published by the European Commission, under the leadership of the MEB Special Education and Guidance Services General Directorate. The study group of the research consists of 10, 10th grade students studying in the field of music and visual arts at İzmit BİLSEM. In the research, a mixed method was used, in which quantitative and qualitative data would be used together, and a triangulation design was used among mixed method research designs. In the quantitative part of the study, the pre-test model was used, and from the trial models, a single group pre-test-post-test model was used. 10 questions were prepared from 5 music and 5 painting fields to measure the theoretical knowledge created by taking expert opinions in determining the success of the students. Data collected from the study group students via achievement test were transferred to SPSS statistics program. Before determining the statistical analyses to be applied depending on the determined objectives of the study, the normality distributions of the data groups were examined with Normality Analysis. Paired Samples T-Test was applied to the students in the study group to see whether they differed in terms of their success scores after the application of the subject to be covered. The qualitative part of the study was designed in the basic qualitative research design. The drawing performances of the students after the training were video-recorded and observation notes were taken by the researchers. The observation notes were evaluated using the observation method. According to the results of the study, it was seen that the education provided had a positive effect on the students' success and performance, and it is expected to serve as an example for other studies to be written in the literature based on this study model.

**Keywords**

Basic Music Education, Natural Material, Paleolithic and Neolithic Age, Primitive Art, Collective Life

## 1. GİRİŞ

İlkel insanların toplu yaşama deneyimleri, insanlık tarihinin en temel sosyolojik yapı taşlarından birini oluşturur. İlk insan toplulukları, hayatta kalabilmek için bireysel yaşamdan ziyade birlikte hareket etmenin zorunluluğunu fark etmişlerdir. Avcılık, toplayıcılık, barınma ve korunma gibi temel ihtiyaçların karşılanmasında iş birliği yapmanın gerekliliğini de. Bu süreçte insanlar arasında ilkel ama etkili iletişim biçimleri gelişmiş; beden dili, sesler, ritimler ve simgelerle anlam üretme ve paylaşma pratiği başlamıştır. Ortak alanlarda yaşamak, paylaşma kültürünü doğurmuş, bu da güven, empati, iş bölümü ve aidiyet duygularının gelişmesini sağlamıştır.

Ateşin kullanımı, mağaraların barınma alanı olarak düzenlenmesi, ritüellerin doğuşu ve duvarlara yapılan çizimler sadece gündelik yaşamı değil, aynı zamanda ortak hafızayı ve kültürel aktarımı şekillendiren unsurlar hâline gelmiştir. Bu ilk topluluklar, zamanla kendi içlerinde roller belirlemiş; yaşlılar bilgi aktarıcısı, güçlü bireyler avcı, becerikli olanlar ise araç-gereç üreticisi olmuşlardır. Dolayısıyla ilkel toplu yaşam deneyimleri hem hayatta kalmanın hem de sosyalleşmenin temellerini atarak, bugünkü toplum yapısının öncülü olarak kabul görmüştür (Zerzan, 2012, s. 22-23).

Özellikle mağara resimleri gibi büyük ölçekli ve detaylı çalışmaların tek bir kişi tarafından yapılmasının zor olduğu, bu nedenle birden fazla bireyin koordineli bir şekilde çalıştığı düşünülmektedir. Bazı bireyler figüratif desenleri oluştururken, diğerleri ışık kaynağını sağlıyor veya malzeme getiriyordu. Bu süreçte iletişim, jestler, mimikler, sesler ve ilkel ritimler yoluyla sağlanıyordu. İş birliği, yalnızca teknik üretim sürecine değil, aynı zamanda kültürel bir paylaşım ve anlam inşasına da hizmet ediyordu.

Sanat, bu dönem insanları için bir estetik ifade biçiminden ziyade, doğayla, atalarla ve grup içi bağlarla ilişki kurma biçimiydi. Ortak bir sembol üretmek, topluluğun kimliğini pekiştiriyor, aidiyet duygusunu güçlendiriyor ve kuşaklar arası bilgi aktarımını sağlıyordu. Bu bağlamda sanat hem fiziksel hem de zihinsel anlamda bir "birlikte üretim" alanıydı. Dolayısıyla ilkel insanın sanatsal etkinlikleri, toplu yaşamın gerektirdiği dayanışma, görev paylaşımı ve kolektif bilinçle iç içe geçmiş bir yapı sergilemekteydi (Bell, 2007, s. 9-16).

İlkel toplumlarda müzik, sadece eğlence amaçlı değil, aynı zamanda toplumsal bağların güçlendirilmesi, av ritüelleri, dini törenler ve grup içindeki görev dağılımlarının belirlenmesi gibi hayati işlevlere de hizmet ediyor olduğu düşünülmektedir. Müzik, günümüzde olduğu gibi topluluk içinde bir arada olma ve bir bütünün parçası olma duygusunu pekiştiren önemli bir araçtır. Yani, seslerin sadece bireysel bir ifade biçimi olarak değil, topluluğun birliği, iş birliği ve dayanışması için bir iletişim yöntemidir. Ritmin de özellikle bu dönemde çok önemli bir işlevi vardır. İlkel insanlar, avlanma gibi kolektif etkinliklerde, grup içindeki uyumu sağlamak ve

hareketleri koordine etmek amacıyla belirli ritmik sesler kullanmış oldukları sonucunu, güncel uygulamalardan da çıkarabiliyoruz. Bu ritmik sesler, bazen davullar, taşlar, kemikler ya da ağaç dalları gibi doğada bulunan araçlarla üretiliyor olması gerçeği de çok açıktır. Bir av sırasında hep birlikte aynı ritme odaklanmak, avcılar arasında eşgüdüm sağlayarak avın daha verimli ve etkili bir şekilde yapılmasını sağlıyor olması olasıdır.

Müzik, aynı zamanda dini ve spiritüel törenlerin de ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde de hala devamlılığını sürdüren şaman ve topluluk önderlerinin ritüelleri sırasında kullandıkları ses ve ritimler, topluluğun güvenlik, korunma gibi içgüdülerini pekiştiriyor olduğunu bilmekteyiz. Bu tür müzikler, aynı zamanda topluluğun üyelerinin bir arada olmasını sağlarken, aynı zamanda içsel bir birliktelik, aidiyet duygusu oluşturmaktadır.

Duvarlara çizilen resimlerle müziğin birleştirildiği ritüel ve seremonilerin iş birliğini bu şekilde ifade edebiliriz. İlkel insanların toplu yaşamlarında sanat ve müzikle olan iş birliği deneyimlerinin önemli olduğu kadar, bu kategorilerin çocuk gelişimi açısında da çok önemli bir yeri vardır. Bu tür deneyimler, çocukların bilişsel, duygusal, sosyal ve motor gelişimlerini doğrudan etkileyen temel faktörlerdir. Günümüz pedagojik yaklaşımlarında, çocukların grup çalışmaları, müzik, sanat ve doğa ile etkileşimleri, onların bireysel becerilerinin yanı sıra toplumsal değerler ve iş birliği becerilerini geliştirmelerine büyük katkı sağlar. Bu noktada Piaget'nin de vurguladığı "deneyim"i gelişim için temel olarak gördüğünü, bireyin çevresi tarafından şekillendirildiği pasif organizma anlayışını reddettiğini belirtmek gerekmektedir (Ripple ve Rockcastle, 1964, s. 10).

Bu bağlamda, "Sanatın Başlangıcına Yolculuk" adlı etkinlikte öğrencilerin, bu ilk toplu yaşam biçimlerini sanatsal üretim ve eş zamanlı ritim çalışmaları aracılığıyla deneyimlemeleri, yalnızca tarihsel bir bilgi kazandırmakla kalmayacak, aynı zamanda grup içi iş birliğinin, empati gelişiminin ve sosyal bağların oluşumuna dair derin bir farkındalık da yaratacaktır. Piaget (1965, s. 317) ye göre, karşılıklılığa dayalı bir ahlak anlayışı, çocuğun ahlaki akıl yürütmesinin, karşılıklı saygı ve eşitliğin bulunduğu sosyal etkileşim koşulları altında "kaçınılmaz olarak yöneldiği" bir denge durumudur.

Etkinlik kapsamında öğrenciler, mağara yaşamının zihinsel ve kültürel izdüşümlerini ritim, çizim, boyama ve baskı gibi temel sanatsal uygulamalar yoluyla deneyimleme fırsatı bulacaklardır. Bu süreçte kullanılan doğal materyaller, öğrenmeyi yalnızca görsel-işitsel değil, dokunsal ve kinestetik yollarla da destekleyecektir. Ayrıca öğrenciler, ilkel ritim kalıpları ve doğaçlama sanat teknikleriyle insanlığın ilk iletişim biçimlerini ve grup dinamiklerini deneyimleyerek, iş birliği içinde üretmenin değerini kavrayacaklardır. En geniş anlamıyla eğitimin kültürel de bir süreç olduğunu düşünürsek, belirli bir toplumun üyesine dönüşme sürecinde genç bireyler, diğer üyelerle birlikte çok erken oluşan bir kültürü öğrenip paylaşıma sunması farkındalıklarına da zemin hazırlayacaktır (Mead, 1943, s. 633). Bu sebeple çalışmanın problem cümlesi "Öğrencilerin ilkel

kollektif yaşamı yaparak yaşayarak deneyimlemelerinin görsel/işitsel başarı ve performanslarında anlamlı bir etkisi var mıdır?" olarak belirlenmiştir.

**Alt Problemler**

- Deney grubu öğrencileri ön test/son test başarı düzeyleri arasında anlamlı bir fark var mıdır?

- Öğrencilerin ilkel yaşama dair görsel performansları nasıldır?

**Araştırmanın Amacı**

Araştırmada doğada bulunan materyaller ile temel müzik ritimleri ve mağara yaşamının zihinsel işlevlerini algılayıp eş zamanlı çizim, boyama, baskı uygulaması yapılarak, öğrencilerin iş birliksel değer kazanımı sağlanırken, aynı zamanda bilişsel bir bakış açısına sahip olmalarını ve yapılan etkinlik sonrası öğrencilerin başarısına ve performansına yönelik etkisini ortaya koymak amaçlanmaktadır.

**Araştırmanın Önemi**

Bireyselliğin ön planda olduğu günümüz şartlarında öğrencilerin toplumsal hayatın başlangıcında insanlar arası iletişimin nasıl gelişip, insan gruplarının nasıl sosyalleştiğini, güvenlik ve korunma içgüdüsünü, olgular arası algılama pratiklerini deneyimlemesi açısından önem arz etmektedir.

Hem müzik alanının hem de resim alanının bir arada olduğu öğrencilerin disiplinler arası bir çalışma içerisinde yer alması bakımından önem arz etmektedir.

**Araştırmanın Sınırlılıkları**

- Uygulama, MEB Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü yürütücülüğünde, Avrupa Komisyonu tarafından yayımlanan Horizon Europe Programe Call: HORIZON-MSCA-2023-CITIZENS-01 Topic: HORIZON-MSCA-2023-CITIZENS-01-01: European Researchers' Night and Researchers at Schools 2024-2025 çağrısı kapsamında gerçekleşmiştir.
- Proje uygulaması 12.02.2024 – 12.12.2024 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir.
- Araştırmanın çalışma grubunu, İzmit BİLSEM'de müzik ve görsel sanatlar alanında eğitim gören 10 kişilik 10. sınıf öğrencileri oluşturmaktadır.
- Konu, araştırmacılar tarafından uygun görülen "Sanatın Başlangıcına Yolculuk" adlı etkinlik sürecindeki öğrenme aktiviteleriyle sınırlı tutulmuştur.

## 2. YÖNTEM

### Araştırmanın Modeli

Araştırmada nicel ve nitel verilerin birlikte kullanıldığı karma yöntem, karma yöntem araştırma desenlerinden ise çeşitleme deseni kullanılmıştır. Araştırmanın nicel kısmında deneme öncesi modeli kullanılmıştır. Çalışma grubu öğrencilerinden başarı testi ile toplanan veriler istatistik programına aktarılmıştır. Çalışmanın belirlenen amaçlarına bağlı olarak uygulanacak istatistiki çözümlemelerin belirlenmesi öncesi Normallik Analizi ile veri gruplarının normallik dağılımları incelenmiştir. Çalışma grubundaki öğrencilere, işlenen konuya yönelik uygulanması sonrası başarı puanlarına göre farklılaşıp farklılaşmadıklarını görmek üzere Paired Samples T-Testi yapılmıştır. Araştırmanın nitel kısmı ise temel nitel araştırma deseninde tasarlanmıştır. Öğrencilerin eğitim sonrası çizim performansları video kayıt alınmış ve araştırmacılar tarafından gözlem notları tutulmuştur. Tutulan gözlem notları, gözlem yöntemi ile değerlendirilmiştir.

### Araştırma Süreci

**EYLÜL 2024**

Başarı Testi'nin Hazırlanması

**EKİM 2024**

Uygulama için gerekli materyal temin edilmesi

**21 KASIM 2024**

Uygulamanın yapılması

**OCAK 2025**

Nicel ve Nitel Analizlerin Yapılması

**ŞUBAT 2025**

Araştırmanın Raporlaştırılması

Şekil 1. Zaman Çizelgesi

### Çalışma Grubu

Uygulama, MEB Özel Eğitim ve Rehberlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü yürütücülüğünde, Avrupa Komisyonu tarafından yayımlanan Horizon Europe Programe Call: HORIZON-MSCA-2023-CITIZENS-01 Topic: HORIZON-MSCA-2023-CITIZENS-01-01: European Researchers' Night and Researchers at Schools

2024-2025 çağrısı kapsamında gerçekleşmiştir. Araştırmanın çalışma grubunu, İzmit BİLSEM' de müzik ve görsel sanatlar alanında eğitim gören 10 kişilik 10. Sınıf öğrencileri oluşturmaktadır.

**Araştırmacıların Rolü**

"Sanatın Başlangıcına Yolculuk" adlı etkinlik için araştırmacılar tarafından, alınan uzman görüşü doğrultusunda seçilen konu üzerinden beş müzik alanından beş resim alanından teorik bilgileri kapsayan on adet çoktan seçmeli soru hazırlanmıştır. Hazırlanan sorularda müzik alanından temel ritim kalıplarının ve basit ölçüler, resim alanından ise Paleolitik Çağ sanatı ve yaşamı yer almıştır. Başarı testi etkinlik öncesi öğrencilere ön test ve etkinlik sonrası son test olmak üzere iki kere uygulanmıştır. Çalışma grubu ile yapılan ritim çalışması etkinliği için araştırmacılar tarafından doğada bulunan materyaller baz alınmış, çeşitli sopalar ve taşlar toplanmıştır. Bu materyaller yapılan ritim etkinliğinde öğrencilere dağıtılmış, temel ritim kalıpları ve basit ölçüler konusu anlatıldıktan sonra öğrencilerin kendi ritim kalıplarını yazmaları, taşlar ve sopalar ile seslendirilmesi istenmiştir. Daha sonra araştırmacılar tarafından Paleolitik çağ ve yaşamı konusu anlatılmış görseller ile sunum yapılmıştır. Sunum sonrasında araştırmacılar tarafından hazırlanan dönemin renklerine uygun boyalar seçilmiş ve mağara duvarlarını en yakın yansıttığı düşünülen kraft kağıtları hazırlanarak çalışma grubuna verilmiş ve öğrencilerin kendi mağara resimlerini yapmaları istenmiştir. Etkinlik sırasında bazı öğrenciler mağara resimlerini yaparken bazı öğrenciler ise taş ve sopalarla ritim tutmuştur. Bu ise kolektif resim ve müzik üretimini anlamaları için bir zemin hazırlamıştır. Öğrencilerin yaptığı mağara resimleri ve uygulanan başarı testi verileri araştırmacılar tarafından değerlendirilmiştir.

**Veri Toplama Araçları**

Veri toplama araçlarını seçerken ilk olarak araştırmanın temel kısmını oluşturmak ve belirlenen amaçları gerçekleştirebilmek için konu ile alakalı alanyazın (makale, tez, bilimsel araştırma, kitap vb.) incelenmiş, yapılan araştırmalar sonunda ve elde edilen bilgilerle araştırma için hangi veri toplama araçlarının kullanılması gerektiğine, kavramsal yapıya ve içeriğe karar verilmiştir.

Araştırma verilerine sahip olabilmek için kullanılacak veri toplama araçları; "Başarı Testi", "Video Kayıtlar", "Öğrenci Resimleri" dir.

Öğrencilerin başarılarının belirlenmesinde iki müzik eğitimi, üç resim eğitimi alanındaki beş akademisyenin görüşlerine sunulmuş, teorik bilgi ölçmesi bakımından değerlendirmeleri istenmiştir. Uzman görüşlerinden elde edilen veriler doğrultusunda araştırmacılar tarafından yazılan sorularda gerekli düzeltmeler yapılmıştır. Düzeltmeler sonucunda teorik bilgileri ölçmeye yönelik 5 müzik alanından 5 resim alanından 10

adet soru hazırlanmıştır. Araştırmadan elde edilen veriler bulgular ve yorum bölümünde yer almış, bulgular ve sonuç bölümünün birbirleri ile tutarlı olduğu konusunda uzmanlarla görüş birliği yapılmıştır.

Çalışma grubu öğrencilerinin etkinlik konusu anlatıldıktan sonra kendi mağara resimlerini yapmaları istenmiş, çizim performansları sonrası bu resimler fotoğraf ve videolarla kayıt altına alınmıştır. Bu kayıtlar sayesinde araştırmacılar gözlem notları yazabilmişlerdir.

**Verilerin Analizi**

**Araştırmanın nicel verilerine ilişkin veri analizi;**

Çalışma grubu öğrencilerinden, "Başarı Testi" ile toplanan veriler SPSS 26.0 paket istatistik programına aktarılmış ve veri kontrolleri sonrası analizlere geçilmiştir. Çalışmanın belirlenen amaçlarına bağlı olarak uygulanacak istatistikî çözümlemelerin belirlenmesi öncesi *Normallik Analizi* ile veri gruplarının normallik dağılımları incelenmiştir. Buna göre aşağıdaki istatistiki çözümlemeler yapılmıştır.

1. Öğrencilerin, başarı testi puanlarının ortalaması ($\overline{X}$) ve standart sapma (*ss)* değerleri hesaplanmıştır.
2. Çalışma grubu öğrencilerinin işlenen konuya yönelik uygulama öncesi ve sonrası karşılaştırılmasında başarı puanlarına göre farklılaşıp farklılaşmadıklarını görmek üzere Paired Samples T-Testi yapılmıştır.

Tüm istatistiksel hesaplamalarda anlamlılık düzeyi *.05* olarak kabul edilmiştir.

**Araştırmanın nitel verilerine ilişkin veri analizi;**

Çalışma grubu öğrencilerinin çizim performanslarını analiz edebilmek için öğrencilerin performansları etkinlik boyunca video kayıt altına alınmıştır. Araştırmacılar tarafından bu kayıtlar daha sonrasında izlenmiş ve öğrencilerin yapmış oldukları resimlere yönelik gözlem notları alınmıştır. Gözlem notları gözlem yöntemi ile analiz edilmiştir.

## 3. BULGULAR VE YORUM

**Nicel Bulgular**

**Tablo 1.** Normallik analizi

| | Çarpıklık | Basıklık |
|---|---|---|
| Ön test | ,574 | -,288 |
| Son test | ,606 | -1,181 |

Tabachnick ve Fidell (2013)'e göre verilerin normal dağılım göstermesi için çarpıklık (skewness) ve basıklık (kurtosis) değerlerinin +- 1,50 değer aralığında olmalıdır. Tablo 1'e göre ön test ve son test değerlerinin +-1,5 aralığında olduğu görülmektedir. Buradan hareketle değerlerin normal dağılım gösterdiği anlaşılmaktadır.

**Tablo 2.** Öğrencilerin Ön test ve Son Test Sonuçlarına Göre Betimsel İstatistikler

| Grup/Puan | En düşük | En yüksek | A.O | ss |
|---|---|---|---|---|
| Ön test | 30 | 80 | 60 | 16,32 |
| Son test | 60 | 100 | 86 | 15,05 |

Tablo 2'ye göre ön test grubunda çalışmaya katılan öğrencilerin aldıkları en düşük puan 30 en yüksek puan 80'dir. Öğrencilerin aritmetik ortalamaları 60, standart sapmaları ise 16,32 olarak hesaplanmıştır. Son test grubunda çalışmaya katılan öğrenciler ise en düşük 60 en yüksek 100 almıştır. Öğrencilerin aritmetik ortalaması 86, standart sapmaları ise 15,05 olarak hesaplanmıştır.

**Tablo 3.** Paired samples t test

| **Puan** | **Gruplar** | **n** | **x** | **ss** | **sh** | **t** | **p** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | ÖN TEST | 10 | 1,6000 | ,16330 | ,05164 | -4,993 | **,001** |
| | SON TEST | 10 | 1,8600 | ,15055 | ,04761 | | |

**p<.05*

Tablo 3'e göre ön test ile son test arasında anlamlı bir farklılık elde edilmiştir (t: -4,993; p<.05). Bu farklılık ön test (x:1,6000) ile son test (x: 1,8600) arasında son test lehinedir.

**Nitel Bulgular**

İlkel insanların toplu yaşamda sanat ve müzikle olan etkileşimleri, bireylerin gelişiminde de son derece önemli bir yer tutar. Bu tür deneyimler, çocukların sosyal, duygusal, bilişsel ve motor becerilerini pekiştirir, aynı zamanda toplumsal değerler ve iş birliği becerileri kazandırır. "Sanatın Başlangıcına Yolculuk" gibi etkinlikler, çocukların yaratıcı düşünmelerini, empati kurmalarını ve birlikte üretme deneyimi kazanmalarını sağlayarak onların sağlıklı, güçlü bireyler olarak topluma katılmalarına katkıda bulunur. Bu noktada, çocukların yalnızca bireysel gelişimleri değil, aynı zamanda topluluk içinde nasıl bir arada çalışacaklarını, paylaşacaklarını ve ortak bir amacı nasıl gerçekleştireceklerini öğrenmeleri de önemlidir. Sanat ve müzik, bu sürecin en etkili araçları arasında yer alır.

Bireylerin sanatsal gelişimleri, her yaş döneminde farklı özellikler gösterir ve çizgisel gelişim evrelerini şekillendirir (Abacı vd, 2005: 44). Sıfır yaşından itibaren bireyin görsel algı ve becerileri sürece bağlı olarak çocuk resimlerinde gerçeğe en yakın biçimdeki gelişim ve değişimlerini yansıtır. Resimlerdeki çizgisel biçimler bireylerin zihinsel bir soyutlama sonucu üretimlerini veya doğrudan görsel algılarını yansıtabilir (Artut, 2001: 195).

Araştırmamızda çalışma grubu olarak belirlediğimiz öğrencilerin çizgisel gelişim basamağına baktığımızda en çok kabul gören yaklaşımı ile eğitimci Viktor Lowenfeld'in gelişim evrelerinden "Mantık Dönemi" (11-14 yaş) basamağında olduklarını söyleyebiliriz. Bu çizgisel gelişim evresinde bireyler bedensel ve ruhsal yönden oldukça kritik bir evrededirler. Ergenlik dönemi diye de ifade edilen bu dönemde bireyler doğal çevrelerinden haberdar oldukları için çizimlerinde nesnelerin gerçek boyutlarını bir derinlik algısı içinde yansıtma eğiliminde olurlar. Bu evrede öğrencilerin, çizim ve boyama işlemlerinde daha dikkatli oldukları gözlemlenir, renk kullanımları daha doğal seçilimdedir (Ayaydın vd, 2009:125-134).

Mantık dönemi evresine dahil olan çalışma grubu Öğrencilerine mağara resimleri anlatılırken dönemin boya teknolojilerinden de bahsedilmiştir. Doğada bulunan kayaç ve bitkilerden elde edilen doğal renklerin kaynakları anlatılmış, kendi mağara resimlerini yaparken kullanacakları (okr, amber, sarı, kırmızı, kahverengi, siyah, beyaz vb.) boyaların kaynağını öğrenmeleri sağlanmıştır. Bazı uygulamalarda da görüleceği üzere pigmentleri farklı yoğunlukta uygulamaları bilgisi verilerek, chiaroscuro (ışık-gölge) izlenimi yaratmaları istenmiştir.

Öğrenciler uygulamada çizip boyadıkları imgeleri yine kavramsal çerçeve dahilinde seçmişler, genellikle ilkel insanların doğal yaşam alanlarında gördükleri av hayvanları (bizon, mamut, at, gergedan, yaban domuzu, geyik), bitkiler, doğa olayları / soyut çizimler, negatif el çizimleri, şematik insan çizimleri, astronomik çizimler (güneş, ay, yıldızlar), araçlar (sal / sandal) gibi örneklerden faydalanmışlardır.

Kocaeli İzmit Bilsem 10. Sınıf öğrencilerinden oluşan çalışma grubunun görsel dokümanlarını incelemeye başladığımızda öğrenci çalışmalarında ağırlıklı olarak negatif ve pozitif el şablon uygulamaları kullandıklarını görmekteyiz. Ayrıca doğal boya tonlarına yakın olan kırmızı, sarı, kahverengi gibi renkleri tercih ettikleri görülebilir. Bazı sembol ve şekillerin yanı sıra tıpkı mağara duvarlarında görülen hayvan motifleri de yer almaktadır.



**Görsel 1 Öğrenci Çalışması, 35x 50, Kağıt üzeri akrilik boya**

El çizimlerinin negatif olarak çizildiği çalışmada kırmızı ve sarı tonları ağırlıklı olarak boyanmış. 13.000 - 9.000 yıllar arasına tarihlendiği düşünülen Arjantin'deki Cueva de las Manos (Eller Mağarası) görselinden esinlenerek yapılan çalışmada el figürleri üzerinde yuvarlak sarı helozonik çizimleri ile öğrenci güneşi temsil etmiştir. İlkel yaşamı etkileyen astronomi gözlemlerinin biçimsel sembolleri tıpkı ilkel insanın çizimlerindeki gibi bu kompozisyonda yerini bulmuştur. (Görsel 1).

Diğer bir öğrenci uygulamasına baktığımızda öğrencinin hem negatif, hem pozitif el çizimlerini yaptığını görüyoruz. Kahverengi, sarı ve kırmızı tonlar kompozisyon içinde dengeli dağılmıştır. İspanya'da keşfedilen 4.000 yıl öncesine ait Altamira Mağarası Çizimlerinde yer alan boğa çizimleri de bu öğrenci çiziminde etkilerini göstermiştir. Hayvan figürlerinin yanı sıra göz şeklindeki biçimlerin kompozisyonun içinde dahil edildiği görülmektedir. (Görsel 2)



**Görsel 2 Öğrenci Çalışması, 35x 50, Kağıt üzeri akrilik boya**

El şablonunu içi içe geçmiş bir düzen içinde çizen bu çalışmaya baktığımızda beyaz benekler ile el şablonunun içi kısmının doldurulduğunu görüyoruz. Dışa doğru genişleyen el çiziminin katmanları genişletilerek şekiller oluşturmuştur. Uygulama öncesi ilkel insanların mağara duvarlarına gökyüzü gözlemlerini yansıttıkları belirtilmişti. Bu resimde de öğrencinin yıldızları temsil eden beyaz noktaları desenini bezemek için kullandığı görülmektedir. Ayrıca dünyadaki yaşamın kaynağı olan güneş tasviride öğrencinin oluşturduğu mağara resminde yerini almıştır. (Görsel 3)



**Görsel 3 Öğrenci Çalışması, 35x 50, Kağıt üzeri akrilik boya**



**Görsel 4 Öğrenci Çalışması, 35x 50, Kağıt üzeri akrilik boya**

Dik bir kompozisyonda ele alınan bu resme baktığımızda, öğrenci el çizimini kağıdın merkezine yerleştirerek boyamıştır. Toprak rengi tonları, sarı ve kırmızılar valör değerleri ile merkezdeki el figürünün etrafını çevrelemektedir. Renk geçişleri ile oluşturulan merkezdeki dairesel form rengi ve biçimi ile güneşi temsil etmektedir. Ayrıca renklerin pigmentlerinin farklı yoğunlukta kullanımı ile chiaroscuro (ışık-gölge) izlenimi yaratılmıştır. (Görsel 4)

Son olarak ekle alacağımız çalışmada yine renk pigmentlerinin farklı yoğunlukta kullanılarak chiaroscuro (ışık-gölge) etkisi oluşturulduğunu görebiliyoruz. Gökyüzüne törensel bir anı resimlercesine uzanan el figürleri sarı ve kırmızı tonlarda boyanmıştır. İki el sarı tonlarla iki el kırmızı tonlarla boyanarak yüzeyde ritim oluşturulmuştur. Sarı ve kırmızı rengin valörleri ile boyanan el figürleri kağıt yüzeyine yerleştirilmiştir. (Görsel 5)



**Görsel 4 Öğrenci Çalışması, 35x 50, Kağıt üzeri akrilik boya**

## 4. SONUÇ

Çalışma grubuna uygulanan ‘Başarı Testi’ ön test ile son test arasında anlamlı bir farklılık vardır sonucuna varılmıştır. Bu farklılık son test lehinedir.

İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinde, mağara duvarlarına işlenen ilk izler, yalnızca estetik bir arayışın değil, aynı zamanda iletişim kurma, kendini ifade etme ve toplumsal bir yapı oluşturma ihtiyacının da göstergesidir. “Sanatın Başlangıcına Yolculuk” adlı bu etkinlik, öğrencilerin doğayla bütünleşik materyaller aracılığıyla hem sanatın kökenlerine inmesini hem de bu kökenler üzerinden bireysel ve toplumsal farkındalıklar geliştirmesine olanak sağlamaktadır. Modern dünyada bireysellik ön plana çıkarken, öğrencilerin toplumsal yaşamın temel yapı taşlarını anlaması, empati, güvenlik, korunma ve sosyal dayanışma gibi kavramları yeniden düşünmesi büyük önem taşımaktadır. Bu etkinlik, katılımcılara yalnızca sanatsal beceriler kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda bilişsel farkındalıklarını artırarak, geçmişten günümüze insan ilişkilerini çok boyutlu bir perspektiften değerlendirme imkânı sunmuştur.

İlkel toplumlarda sanat üretiminin bireysel bir ifade biçiminden çok, topluluğun ortak inançları, deneyimleri ve ihtiyaçları doğrultusunda gelişen kolektif bir faaliyet olduğunu düşünmek, ele alınan konunun özüne çok uygun bir düşünme biçimi olacaktır. Mağara resimleri, totemler, ritüel nesneleri ve müzik ritimleri gibi sanatsal üretimler, genellikle törensel ya da sembolik anlamlar taşımakta, birden fazla bireyin katkısıyla ortaya çıkmaktadır. Bu tür üretimler sırasında da topluluk üyeleri arasında doğal bir iş bölümü oluşmaktadır. Kimileri pigmentleri doğadan toplarken, kimileri boyaları karıştırıp, bir kısmı figürler çizmekte ya da ritmik sesler çıkararak törensel ortamın atmosferini desteklemektedir. Çalışma grubu öğrencilerinin resimlerini

değerlendirdiğimiz kısımlarda öğrencilerin resimlerinde uygulamanın başlangıcında verilen bilgilerin ve görsel incelemelerinin etkili olduğu tespit edilmiştir. Etkinlik bütüncül bir şekilde ilerlerken el, hayvan figürleri, güneş, yıldız ve göz gibi biçimlerin öğrenci resimlerinde ağırlıklı olarak tercih edildiği sonucuna varılmıştır.

İlkel toplumlarda olduğu gibi, çocukların da sanat ve müzik aracılığıyla toplu etkinliklere katılmaları, onların sosyal becerilerini geliştirmede önemli bir rol oynamaktadır. Grup içindeki iş birliği, empati ve paylaşma becerilerini pekiştiren bu tür deneyimlerin, çocukların diğerleriyle etkileşimde bulunmalarını teşvik ettiği görülmüştür. Birlikte yaratmak, topluluğa aidiyet duygusu kazandırırken, ortak hedefler doğrultusunda birlikte çalışmanın değerini öğretmektedir.

Ergenlik dönemi, bireyin kimliğini keşfettiği, sosyal bağların güçlendiği ve grup kimliklerinin şekillendiği kritik bir dönemeçtir. Bu dönemde lise öğrencileri, kişisel değerler, inançlar ve sosyal roller konusunda birçok farklılıkla karşılaşıp ve kendilerini tanımak için farklı yollar aramaktadırlar. Çizim, resim, heykel, müzik yapma ya da ritmik sesler üretme gibi sanatsal etkinlikler, öğrencilerin kimliklerini keşfetmelerine ve ifade etmelerine olanak tanımaktadır. Bu etkinlik de onların kendilerini ifade etme biçimlerini özgürleştirmiş ve farklı bakış açıları geliştirmelerine yardımcı olmuştur. Özellikle grup halinde yaptıkları etkinlik, öğrencilerin bireysel kimliklerini topluluk içinde, hangi bağlamda nasıl konumlandıracaklarını anlamalarına yardımcı olmuştur. Bu tür etkinliklerde, gençler hem kendilerini hem de başkalarını anlamak için derinlemesine bir süreç yaşamaktadırlar. Bir grup içerisinde birlikte ritim tutmak, bir performans için hazırlık yapmak ya da ortak bir sanat projesi üzerinde çalışmak, empati kurmalarını, dinlemeyi öğrenmelerini ve başkalarının düşüncelerine değer vermelerini sağlaması açısından güven, karşılıklı destek ve paylaşım gibi toplumsal beceriler geliştirmelerini sağlamaktadır. Ayrıca kültürel farklılıkları anlamak ve toplumsal değerler üzerine düşünmek için de güçlü birer araç olan resim ve müzik öğrencilerin, farklı kültürlerin perspektifinden bakmaya hoşgörü, saygı ve çeşitlilik gibi toplumsal değerlere olan bakış açılarını geliştirmelerini sağlamaktadır. Böylelikle "Sanatın Başlangıcına Yolculuk" etkinliği, lise öğrencilerinin yalnızca sanatsal becerilerini değil, aynı zamanda duygusal ve sosyal becerilerini de pekiştirecek değerli bir deneyim sunmuştur. Bu tür etkinliklerin, gençlerin sağlıklı, dengeli ve toplumsal açıdan bilinçli bireyler olarak gelişmelerine büyük katkı sağladığı söylenebilir. Ölçülen başarının olumlu olması ise hem sanatın hem de sanat eğitiminin önemi açısından çok anlamlı bir sonuçtur. Hedeflenen gelişimin başarıyla sağlandığını göstermektedir. Etkinliklerdeki başarının olumlu bir şekilde ölçülmesi, sanat eğitiminin değerini somut bir biçimde ortaya koymuş olmakla birlikte etkinliklerin toplumsal hayata katkısını daha da vurgulamıştır.

## KAYNAKÇA

Abacı O., Alakuş, A.O., Gökay M., Maccario, N. K., Tuna. S. 2005, *İlköğretim Sanat Eğitimi Kuramları ve Eğitimi*. Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları 3, Varan Yayıncılık: Ankara

Artut, K. (2001), *Sanat Eğitimi Kuramlar ve Yöntemleri*. Anı Yayıncılık: Ankara.

Ayaydın A. Vural. D. Ü., Tuna S., Yılmaz M. G. (2009), *Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi*. Pegem Akademi Yayıncılık: Ankara

Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. NTV Yayınları: İstanbul.

Mead, M. (1943). Our Educational Emphases in Primitive Perspective. *American Journal of Sociology*, 48(6), 633–639.

Piaget, J. (1965). *The Moral Judgment Of The Child*. New York: Free Press.

Ripple, R. E. & Rockcastle, V. N. (Eds.). (1964). *Piaget Rediscovered*. Ithaca: Cornell Univer. Press.

Tabachnick, B.G., Fidell, L.S. (2013). *Using Multivariate Statistics* (6th Ed.). Allyn & Bacon.

Zerzan, J. (2012) *Gelecekteki İlkel*. Kaos Yayınları: İstanbul.

# Anlatı Yoluyla Temas; Geleneksel Meddahlığın Performans Sanatları ve Terapötik Uygulamalar Bağlımında Yeniden Yorumu

**Murat Anıl Soykök**

Nişantaşı Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0003-5166-3648 **E-Posta:** muratanils@gmail.com

## Özet

In contemporary theater, the relationship with nature is being reshaped not only on a thematic level but also through staging practices and material choices. The use of biological materials in stage design is significant not only in terms of sustainability but also for redefining the aesthetic and intellectual boundaries of theater. Organic materials, in this sense, are active signifiers that re-establish the human-nature relationship.

This study will discuss how biological materials, particularly mycelium, produce meaning on stage through their material presence in the context of eco-dramaturgy and posthumanist aesthetics. The works “Der Entrepreneur” directed by Nora Schlocker and “Funken” directed by Emel Aydoğdu are examples where this approach finds its manifestation on stage. In the research, these plays will not be analyzed in detail but rather considered as representations of the use of biological materials.

This study adopts an interdisciplinary approach by associating theater with bio-design, environmental aesthetics, and contemporary philosophical thought. In the analysis, based on a qualitative research method, bio-designs will be evaluated through the framework of eco-dramaturgy and posthumanist aesthetics. Thus, the study will discuss how biological materials function not merely as aesthetic choices but as active components that generate meaning and thought on stage.

Ultimately, biological design not only offers a visual and structural innovation in theater but also opens a space for thinking that expands the aesthetic and political horizons of theater through environmental awareness, ecological material sensitivity, and non-anthropocentric narratives.

## Anahtar Kelimeler

Meddah, Anlatı Sanatı, Terapötik Anlatı, Performans Sanatları, Doğaçlama, Empatik Temas

# Narrative-based Contact: A Contemporary Interpretation of Traditional Meddah Art in the Context of Performing Arts and Therapeutic Practices

**Murat Anıl Soykök**

Nişantaşı University, Institute of Graduate Education, Music and Performing Arts Master's Program

**ORCID:** 0009-0003-5166-3648 **E-Posta:** muratanils@gmail.com

## Abstract

Meddah, one of the fundamental components of the Ottoman–Turkish performance tradition, is a layered form of cultural expression that traces its roots back to shamanic narrative rituals. More than a bearer of oral culture, the meddah is a narrative master who combines improvisation, humor, mimicry, body language, and vocal techniques. The term "meddah" originates from the Arabic root medh (to praise) and was initially used to describe figures who conveyed sacred stories. Over time, it evolved into a form of performance where a solo storyteller narrates social themes with a humorous touch and direct audience interaction, blending music, character transformation, and theatrical storytelling.

This paper aims to explore the potential of revitalizing the meddah art form within the framework of contemporary performance arts and arts-based therapeutic practices. It evaluates how the capacity to establish empathic contact through art can merge with traditional narrative structures, based on field experiences.

The term "therapeutic" in this context does not refer to clinical treatment, but to creating empathetic and supportive interaction through artistic engagement. Practitioner observations suggest that meddah-style storytelling creates an authentic and dynamic space of contact with individuals. Ultimately, the meddah tradition is not merely a cultural relic but a multifaceted narrative system capable of forming direct connections in modern expressive practices.

## Keywords

Meddah, Narrative Art, Therapeutic Storytelling, Performance Arts, Improvisation, Empathic Contact

## GİRİŞ

Meddahlık, yalnızca Osmanlı-Türk sahne geleneğine ait sözlü bir anlatı sanatı değil; aynı zamanda birçok disiplinin bir arada kullanıldığı, kolektif hafızanın taşıyıcısı ve yorumlayıcısı olan performatif bir kültürel sistemdir. Şamanik anlatı geleneklerinden Karagöz ve ortaoyununa, oradan tek kişilik modern gösterilere uzanan bu yapı, tarih boyunca hem eğlendiren hem de eğiten, kimi zaman da toplumsal yükleri azaltan bir "anlatıcı figürü" etrafında şekillenmiştir.

UNESCO'nun 2008 yılında "Somut Olmayan Kültürel Miras" olarak tescillediği meddah sanatı; sesin, bedenin, doğaçlamanın ve karakter dönüşümlerinin tek bir anlatıcıda birleştiği bir formdur. Bu yönüyle meddahlık, günümüz tiyatro, stand-up, hikâye anlatımı ve psikodrama gibi farklı alanların da tarihsel köklerinden biri olarak değerlendirilebilir (Nutku, 2003; Kaim, 2006).

Bu çalışmada "terapötik" kavramı, klinik ya da medikal bir tedavi sürecinden ziyade, sanat yoluyla bireyle güvenli, empatik ve destekleyici bir temas alanı kurma pratiğini ifade etmektedir. Özellikle son yıllarda performans sanatlarının terapötik etkileri üzerine yapılan araştırmalar, sahnede kurulan anlatı ilişkisinin yalnızca estetik değil, aynı zamanda psikolojik ve sosyal etkiler üretebildiğini göstermektedir (White & Epston, 1990; Bat-Or & Garti, 2019). Sanat temelli terapi, anlatı temelli etkileşim ve empati geliştirme odaklı uygulamalar, geleneksel anlatı formlarının günümüzde yeniden anlamlandırılmasını mümkün kılmaktadır.

Bu bağlamda meddah figürü, yalnızca geçmişin nostaljik bir unsuru değil; sanat yoluyla bireyle empatik temas kurmayı mümkün kılan çok yönlü bir anlatıcı formu olarak yeniden değerlendirilmelidir. Victor Turner'ın "liminal alan" kavramı bağlamında meddah sahnesi, izleyiciyle anlatıcı arasında kurulan geçici ama dönüştürücü bir sınır alanı olarak değerlendirilebilir. Bu alan, bireyin hem hikâyeye tanıklık ettiği hem de onunla dönüşebildiği bir estetik arayüz işlevi görmektedir (Turner, 1969). Bruce Alexander'ın "psikososyal entegrasyon" kuramı bağlamında, meddahın birey ile kurduğu anlatı temelli bağ, yalnızca bireysel değil, topluluk düzeyinde de bütünlük hissi yaratmaya katkı sunar (Alexander, 2008).

## AMAÇ

Bu çalışmanın temel amacı, meddah geleneğinin yalnızca kültürel miras olarak değil, aynı zamanda çağdaş performans sanatları ve sanat temelli terapötik uygulamaları bağlamında işlevselleştirilebilecek canlı bir anlatı biçimi olduğunu ortaya koymaktır.

Özellikle şefkat temelli sanat uygulamaları ile bireyle kurulan empatik temasın, geleneksel anlatı pratikleriyle nasıl bütünleşebileceği sorusuna yanıt aranmakta; anlatının sadece estetik bir form değil, aynı zamanda psikososyal destek sağlayan bir araç olabileceği savunulmaktadır.

Bu doğrultuda, meddah figürünün doğaçlama, mizah, taklit, çoklu karakter aktarımı ve seyirciyle etkileşim gibi bileşenlerinin, "Sevgi Doktorluğu" uygulamalarında gözlemlenen anlatı biçimleriyle kuramsal olarak biçimlendirilmesi hedeflenmektedir.

Çalışma, geleneksel meddah sanatının kuramsal temelleri ile çağdaş sanat-terapi uygulamaları arasındaki kesişim noktalarını analiz etmekte; sözlü anlatının bireysel ve toplumsal düzeyde nasıl bir temas ve dönüşüm alanı yaratabileceğini değerlendirmektedir.

---

## YÖNTEM

Bu çalışma, sanat temelli araştırma yaklaşımı kapsamında yapılandırılmış; meddahlık geleneği ile çağdaş anlatı terapisi ve sanatla temas uygulamaları arasında teorik bir köprü kurmayı hedefleyen nitel ve yorumlayıcı bir çalışmadır. Araştırma, sanat temelli disiplinlerde sıklıkla kullanılan kavramsal çözümleme, ikincil kaynak taraması ve tematik karşılaştırma yöntemleri kullanılarak kuramsal bir yapı oluşturulmuştur.

Çalışma kapsamında, çocuklara yönelik hastane palyaçoluğu (hospital clowning), anlatı terapisi (narrative therapy), sevgi doktorluğu ve sanat temelli duygusal destek uygulamaları üzerine yazılmış ulusal ve uluslararası literatür incelenmiştir. Bu kaynaklar, meddah figürünün doğaçlama, mizah, karakter dönüşümü, jest-mimik kullanımı ve seyirciyle etkileşim gibi sahneleme öğeleriyle karşılaştırılarak değerlendirilmiştir.

Kavramsal analiz sürecinde; anlatının bireyde duygusal rahatlama, dikkat odaklanması, yüz ifadesiyle dışavurum ve bedensel gevşeme gibi etkileri üzerine yapılan gözlemsel çalışmalar referans alınmıştır. Bu etkiler, dört ana tema altında toplanarak tematik bir yapılandırma yapılmıştır:
(1) Duygusal temas
(2) Beden dili ve rahatlama
(3) Mizah yoluyla savunma mekanizmaları
(4) Katılım ve odaklanma süreleri

Bu bağlamda sunulan "medikal meddah" kavramsallaştırması, yazarın doğrudan kişisel uygulamaları üzerinden değil; meddah geleneğinin sunduğu potansiyelin güncel literatürle birleşiminden doğan düşünsel bir sentez olarak ele alınmıştır. Araştırma yöntemi, sanatın dönüştürücü ve iletişim kurucu gücünü merkeze alan, sahneleme tekniklerinin psikososyal katkılarını sorgulayan, disiplinler arası bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır.

---

### Medikal Sanat Pratiklerinden "Sevgi Doktorluğu"na

Sanatın iyileştirici gücüne dayanan uygulamalar, dünyada özellikle 1950'li yıllardan itibaren sağlık alanında alternatif destek yöntemleri olarak gelişmeye başlamıştır. Başlangıçta yalnızca moral desteği sağlamak üzere kurgulanan bu yaklaşımlar, zamanla terapötik bir sanat pratiğine dönüşmüştür. Özellikle Patch Adams'ın öncülüğünde ABD'de gelişen "hastane palyaçoluğu" hareketi, yalnızca güldürmeye değil; anlatı, müzik, mizah, ritim ve doğaçlama gibi araçlarla çocuk hastaların duygusal süreçlerine dokunmaya yönelik sistematik sanat temelli müdahaleler üretmiştir. Bu bağlamda "therapeutic clowning" (terapötik palyaçoluk), 1980'lerden itibaren Fransa, Almanya, Kanada, İngiltere ve Brezilya gibi ülkelerde "arts in health" (sağlıkta sanat) başlığı altında akademik bir çerçeveye kavuşmuştur.

Bu uygulamalar zamanla müzik, hikâye anlatımı, dans ve drama tekniklerini içeren disiplinler arası sahne modellerine evrilmiş; klinik süreçlerde dönüşümsel katkılar sağlayan sanat pratiklerine dönüşmüştür (Bat-Or & Garti, 2019).



Şekil 1- İsviçre -Theodora Sevgi Dr.

Türkiye'de de bu alandaki en köklü örneklerden biri, 1998 yılında faaliyetlerine başlayan Theodora Vakfı'nın yürüttüğü hastane palyaçoluğu programıdır. Yaklaşık 25 yıl boyunca sürdürülen bu program kapsamında, İstanbul, Ankara başta olmak üzere 11 farklı devlet ve özel hastanede çocuklarla yaratıcı temas kurmaya yönelik sanatsal uygulamalar geliştirilmiştir. Bu süreçte yazar da Theodora Vakfı'nın Türkiye temsilciliği bünyesinde "Sevgi Doktoru" unvanıyla görev almış; sahne temelli anlatı, doğaçlama ve empati odaklı uygulamalarla binlerce çocuğa birebir temas kurarak katkı sağlamıştır. Bu deneyim, Sevgi Doktorluğu modelinin yalnızca teorik bir kurgu değil, sahada sınanmış ve gelişmiş bir anlatı pratiği olarak şekillenmesinde önemli bir yapı taşı olmuştur. Ancak Türkiye'de bu alanın gelişimi, sosyal sorumluluk projeleri ve gönüllü girişimlerle sınırlı kalmıştır. Hastane palyaçoluğu sahası, sürdürülebilir, sahne temelli ve eğitsel bir modele dönüşememiştir.

Bu bağlamda, sanat temelli anlatı uygulamalarının Türkiye'deki karşılığını tartışmak ve özgün bir sahne pratiği olarak ele almak üzere geliştirilen "Sevgi Doktorluğu" modeli, meddah geleneğinin çağdaş yorumu olarak değerlendirilebilir. Meddah figürünün doğaçlama, mizah, empati ve çok sesli anlatı gibi bileşenleriyle şekillenen bu yapı, çocuklarla fiziksel temasa dayalı olmayan ancak duygusal ve anlatısal bağ kuran bir iletişim formu sunmayı hedefler.

"Sevgi Doktorluğu" modeli, çeşitli sahne deneyimlerinden esinle ve anlatı temelli uygulamalardan hareketle kuramsal olarak yapılandırılmıştır. Bu modelde anlatının temel yapı taşları şöyle özetlenebilir:
– Sessizlikle başlar,
– Ritimle açılır,
– Mizahla savunma kırılır,
– Karakter dönüşümleriyle hikâye kurulur,
– Çocuğun anlatıya dâhil olmasıyla süreç tamamlanır.

Anlatının bu yapısı, sanat terapisinin temel ilkeleri olan "tanıklık, ifade ve dönüşüm" kavramlarıyla birebir örtüşmektedir (White & Peston, 1990). Aynı zamanda, meddah geleneğinin sahaya inmiş modern bir yorumu olarak okunabilecek özgün bir anlatı pratiğini temsil eder.

Uluslararası örneklerle karşılaştırıldığında, bu modelin en yakın karşılıklarından biri İsviçre merkezli Theodora Vakfı'nın geliştirdiği "Dream Doctors" programıdır. Bu program, hastane ortamlarında çocukların duygusal ihtiyaçlarına yaratıcı yollarla yanıt vermeyi amaçlayan sahne sanatçılarını destekler. "Sevgi Doktorluğu" yaklaşımı da etik hassasiyetlerle şekillenmiş bir anlatıcı figürünü sahneye taşırken, sanatın duygusal temas gücünü çocuklarla birebir ilişki kurmaya değil; sahnede güvenli bir anlatı alanı yaratmaya yönlendirir.

Bu bağlamda "Sevgi Doktorluğu", yalnızca bireysel bir anlatı deneyimi değil; disiplinler arası, anlatı temelli ve terapötik niteliği olan bir medikal meddah modeli olarak değerlendirilmektedir

---

**Terapötik Temasın Sanat ve Anlatıyla İlişkisi**

Meddahvari anlatı, diğer anlatı temelli terapötik yaklaşımlardan farklı olarak, birebir doğrudan temas, anlık mizah kullanımı ve karakter geçişleriyle gerçek zamanlı bir dönüşüm alanı sunar. Bu fark, anlatıcının hem sanatçı hem de sahici bir tanık rolünü aynı anda üstlenmesinden kaynaklanmaktadır. Terapötik temas, bireyin

bir başka kişiyle, özellikle destekleyici bir figürle, güvenli bir alan içinde duygusal, bilişsel ya da bedensel düzeyde bağ kurabilme deneyimini tanımlar. Geleneksel anlamda bu kavram çoğunlukla klinik çerçevede ele alınsa da günümüzde sanat temelli anlatı uygulamaları aracılığıyla terapötik temasın yeni biçimleri ortaya çıkmaktadır (White & Epston, 1990). Sanat, bireyin kendisini ifade etmesine, yeniden yapılandırmasına ve travmatik deneyimlere alternatif bir anlatı örgüsü kurmasına alan açan bir ortam yaratır.

Dr. Serpil Kapar (2023), sanatla terapötik temas kavramını değerlendirirken, bireyin sanat aracılığıyla içsel bir bağ kurabildiği, bu bağın fiziksel temas kadar güçlü olabileceği ve iyileşmeyi tetikleyebileceği görüşünü savunur. Bu bağlamda meddahvari anlatı, yalnızca sözlü bir ifade biçimi değil; sesin ritmi, mimiklerin derinliği ve sahnedeki bedenin kullanımıyla oluşturulan çok katmanlı bir temas alanıdır.

Bu temas, anlatıcının sadece bir hikâye anlatmadığı; aynı zamanda izleyicinin duygusal yükünü taşıyan ve onu dönüştürmeye çalışan bir figür olarak konumlandığı “ritüel-oyun-anlatı” üçgeni içinde gerçekleşir. Playback Theatre (Fox & Salas, 1975), Theatre of Witness (Sepinuck, 2009) ve Narrative 4 gibi anlatı temelli sanat uygulamaları, anlatıların kişisel travmaların işlenmesinde ve sosyal bağ kurmada etkili olduğunu göstermektedir. Bu uygulamalarda anlatıcı, dinleyiciye kendi hikâyesini duyduğu, gördüğü ve duyumsadığı bir alan sunar.

Meddahın tarihsel rolü, günümüzde bu bağlamda yeniden okunabilir: sahneyle izleyici arasındaki mesafeyi empatiyle dolduran, topluluğun duygusal ağırlığını taşıyıp onu dönüştüren bir performatif figür olarak. Doğaçlama, mizah ve beden kullanımı; anlatının etkisini güçlendiren ve seyirciyle kurulan teması görünmez ama güçlü bir bağ haline getiren araçlardır.

Bu yönüyle meddah anlatısı, modern sanat terapisi kuramlarıyla örtüşen bir pratik üretmektedir. Bedensel hafızayı harekete geçiren, hikâyeyi hem sözle hem bedenle kuran anlatıcı; izleyiciyle yalnızca bir iletişim değil, potansiyel bir şifa alanı da yaratmaktadır.



Sekil 2- İstanbul- Özel Hastane- Medikal Meddah

Son yıllarda sanatın terapötik gücünü bilimsel yöntemlerle inceleyen çalışmalar, anlatı temelli uygulamaların özellikle duygusal boşalım, öyküsel bütünlük ve sosyal bağ kurma becerisi üzerinde etkili olduğunu göstermektedir. Örneğin, Haeyen, Smeijsters ve Van Hooren (2015), sanat terapisinin bireyin duygularını dışa vurmasında ve kimlik bütünlüğünü desteklemesinde önemli rol oynadığını belirtmiştir. Benzer şekilde, Ando ve arkadaşlarının (2018) yürüttüğü bir anlatı terapisi çalışmasında, katılımcıların kendi hikâyelerini ifade etmeleriyle anksiyete düzeylerinde anlamlı düşüş gözlemlenmiştir. Bu bulgular, meddah geleneğinin yapı taşlarını barındıran sahne temelli anlatı modellerinin terapötik potansiyelini güçlendiren güncel akademik veriler sunmaktadır.

## TARTIŞMA

Bu çalışma, geleneksel meddah anlatısının çağdaş performans sanatları ve sanat temelli terapötik uygulamalarla nasıl birleşebileceğini göstermeyi amaçlamıştır. Gözlem ve deneyimlere dayalı bulgular, sahnede anlatıcının yalnızca hikâye aktaran değil, aynı zamanda duygusal yük taşıyan ve empatik bağ kuran bir figür olduğunu ortaya koymaktadır. Doğaçlama, karakter geçişleri, beden dili ve mizah gibi meddaha özgü anlatım biçimleri, bireylerle kurulan temasın yalnızca yüzeysel değil; derinlemesine, içsel bir düzlemde gerçekleşmesine olanak tanımaktadır.

Sanat temelli terapötik yaklaşımların temelinde yer alan "ifade, tanıklık ve dönüşüm" kavramları, meddah figürünün tarihsel işlevleriyle örtüşmektedir. Yüz yıllar önce kahvehane sahnesinde toplumun ortak duygularını taşıyan meddah, bugün modern anlatı terapisinin öznesi olabilecek kadar güçlü bir arketiptir. Anlatıcının izleyiciyle kurduğu etkileşimli yapı, sanat-terapi uygulamalarında "anlatıcı-tanık" dinamiğinin doğal bir versiyonu olarak değerlendirilebilir.

Ancak çalışmanın sınırlılıkları da göz ardı edilmemelidir. Gözlemler kişisel deneyimlere dayalıdır ve ölçülebilir nicel verilere dayanmamaktadır. Bu durum, geniş örneklemlerle desteklenecek nitel–nicel araştırmalarla pekiştirilmesi gerektiğini göstermektedir. Ayrıca farklı yaş gruplarında, farklı mekânsal bağlamlarda (örneğin yetişkin anlatı grupları, toplumsal travma sonrası süreçler) uygulanabilirlik boyutu hâlâ araştırmaya açıktır.

Özellikle çocuklarla yürütülen uygulamalarda gözlemlenen pozitif tepkiler, meddahvari anlatının bir "ara yüz" olarak işlev görebileceğini göstermektedir. Bu yüzey, bireyin hikâyesine mesafe alarak yaklaşmasını; aynı zamanda temas hâlinde kalmasını mümkün kılmaktadır. Empatiyi tetikleyen bu ara yüz, sanatın hem estetik hem de iyileştirici doğasını ortaya koymaktadır.

Bu tartışma, meddah figürünün sadece tiyatro veya folklor alanında değil, sanat eğitimi, psikoloji, terapi ve toplumsal iyileşme alanlarında da değerlendirilebileceğini göstermektedir. Gözlemler çocuklara dayansa da meddahvari anlatının yetişkinlerde nasıl bir etki oluşturacağı hâlâ araştırmaya açıktır. Örneğin çocuklarda mizahi tepkiler ön plana çıkarken, yetişkinlerde anlatının içselleştirilmesi ya da geçmiş deneyimlerin yansıması gibi farklı dinamikler söz konusu olabilir. Gelecek çalışmaların, bu disiplinler arası potansiyeli ölçmeye ve modellemeye yönelik tasarlanması önem arz etmektedir.

---

**SONUÇ**

Bu çalışma, geleneksel meddah sanatının yalnızca kültürel bir miras değil; çağdaş anlatı temelli sanat uygulamalarında terapötik etki yaratabilecek güçlü bir yapı taşı olduğunu ortaya koymuştur. Meddahın doğaçlama, çoklu karakter aktarımı, mizah ve empatik etkileşim gibi özellikleri, özellikle çocuklarla ve hassas gruplarla kurulan sahici temaslar yoluyla pozitif dönüşümler yaratabilecek bir potansiyele sahiptir.

Sanat temelli terapötik uygulamalar bağlamında anlatı sanatı, bireylerin iç dünyalarını yeniden şekillendirme, anlamlandırma ve paylaşma sürecinde güvenli bir ifade alanı sunmaktadır. Bu bağlamda meddah anlatısı hem sanatsal ifade gücü hem de toplumsal bağ kurma yetisiyle dikkat çeken bir model olarak değerlendirilmektedir.

Gözlem temelli bulgular, meddah figürünün sahnede yalnızca bir anlatıcı değil, aynı zamanda bir tanık, dönüştürücü ve taşıyıcı olduğunu göstermektedir. Bu figür, anlatı yoluyla hem bireyin hem de topluluğun duygusal yükünü hafifletebilecek bir ara yüz işlevi görmektedir.

Bu bağlamda çalışma, sahne temelli terapötik anlatının modern bir yorumu olan **“medikal meddah”** kavramını, geleneksel figür ile çağdaş ihtiyaçlar arasında bir köprü olarak önermektedir. Bu kavram, sanat temelli şefkat pratiği ve performansa dayalı empati geliştirme süreçlerinde hem anlatıcıya hem de dinleyiciye dönüştürücü bir alan sunar.

## ÖNERİLER

1. Meddah anlatısı, sanat terapisi, hikâye anlatımı ve empati temelli eğitim programlarına entegre edilmelidir.
2. Farklı yaş grupları ve sosyal bağlamlarda uygulanabilirliğini test eden deneysel çalışmalara ihtiyaç vardır.
3. Yetişkinlerle, travma sonrası gruplarla ve özel ihtiyaçlı bireylerle yapılan uygulamalar bilimsel protokollere dayalı olarak raporlanmalıdır.
4. Anlatı sanatı, kültürel mirasın ötesinde yaşayan ve dönüşen bir terapi dili olarak desteklenmelidir.
5. Medikal meddah uygulamaları, sahne sanatları ve psikososyal destek alanlarında ortak projelerle yaygınlaştırılmalıdır.

**KAYNAKÇA**


- Bat-Or, M. & Garti, D. (2019). Art therapist's perceptions of the role of the art medium in the treatment of bereaved clients in art therapy. *Death Studies*.
- Fox, J., & Salas, J. (1995). *The essential guide to Playback Theatre*. Tusitala.
- Kapar, S. (2023). Sanat Temelli Terapötik Etkileşim. *Klinik Psikoloji Dergisi*, 14(2), 117-134.
- Kaim, A. A. (2006). Sözlü edebiyat ve gösteri kültürünün buluşma noktası: Meddah. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 46(1), 1-18.
- Kurudirek, M. (2020). Hastane Palyaçoluğunun Çocuk Sağlığı Üzerindeki Etkisi. *Yüksek Lisans Tezi*, Hacettepe Üniversitesi.
- Leavy, P. (2015). *Method meets art: Arts-based research practice*. Guilford Publications.
- Nutku, Ö. (2003). *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Meddah, Karagöz, Ortaoyunu*. Mitos-Boyut Yayınları.
- Perktaş, M. ve Özmert, E. (2017). Türkiye'de çocuklarla yürütülen hastane palyaçoluğu uygulamaları üzerine bir değerlendirme. *Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Dergisi*.
- Sepinuck, T. (2009). *Theatre of Witness: Finding the Medicine in Stories of Suffering, Transformation, and Peace*. Jessica Kingsley Publishers.
- White, M. & Epston, D. (1990). *Narrative Means to Therapeutic Ends*. Norton.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Transaction.
- Alexander, B. (2008). *The Globalisation of Addiction: A Study in Poverty of the Spirit*. Oxford University Press.
- Haeyen, S., Smeijsters, H., & Van Hooren, S. (2015). Visual art therapy's contribution in multidisciplinary treatment of personality disorders. *The Arts in Psychotherapy*, 45, 19-29.
- Ando, M., et al. (2018). Narrative therapy with Japanese adolescents: Effects on anxiety and emotional expression. *Counseling Psychology Quarterly*, 31(4), 492–506.
- Kapar, S. (2023). Sanat Temelli Terapötik Etkileşim. *Klinik Psikoloji Dergisi*, 14(2), 117-134.

# Endüstriyel Ürünlerin Sanat Bağlamında Modüler Olarak Yeniden Kullanımı ve Uygulama Örnekleri

**Arş. Gör. Dr. (Assist. Dr.) Erhan Gülen**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniveristesi Endüstriyel Tasarım Bölümü

**ORCID:** 0009-0007-0747-382X **E-Posta:** erhan.gulen@msgsu.edu.tr

## Özet

Endüstriyel şartlarda biçimlendirilen ve üretilen her ürün, gerekli tüm elektronik ve mekanik donanımla beraber kabuk parçaları, birleştirici elemanlar gibi pek çok parçanın optimum şekilde bir araya gelmesi ile oluşan bir bütündür. Bu bütünün oluşumunda kullanım amacına yönelik olarak tasarlanan işlevselliğin yanında uygun estetik değerlerin de önemi büyüktür. Bu ürün, kullanıcı ile buluşmasının ardından kullanım ömrü ile beraber fiziksel eskime süreci tamamladığında artık atık haline gelmektedir. Bu aşamada, sürdürülebilirlik açısından uygun koşullar sağlanırsa geri dönüşüm, yeniden kullanım veya ileri dönüşüm süreçleri değerlendirilerek ürünün tamamı veya uygun parçaları farklı kullanım amaçları için hazır hale getirilebilmektedir.

Endüstriyel ürünlerin bu anlamda yeniden kazanımı endüstriyel yöntemlerle gerçekleşebildiği gibi, sanat bağlamında ele alınarak ileri dönüşüme uğraması ve yeni bir bütün oluşturulması ile de mümkündür. Bu çalışmada, kullanım ömrü tamamlandıktan sonra atık haline gelmiş endüstriyel ürünlerin modüler olarak çözümlenerek üç boyutlu sanatsal kompozisyonlara dönüşümü ile ortaya çıkan uygulamalara ve uygulama süreçlerine odaklanılmakta ve çeşitli örnekler sunulmaktadır. Çalışmanın yöntemi olarak nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Konu dahilinde yapılan literatür araştırması, biçimsel analiz ve uygulama süreçleri ile beraber ilgili örnekler seçilerek sunulmuştur.

Sonuç olarak, bu çalışmada kullanım ömrü tamamlanan ve biçim algısı göz önünde bulundurularak belirlenen atık-ürünlerin sanatsal bağlamda dönüşüm süreçlerinin sürdürülebilirlik yaklaşımı bakımından ele alınarak vurgulanması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda, etkili ileri dönüşüm örnekleri olarak sunulan uygulama örneklerinde, tasnif aşaması sırasında seçilen ve ayrıştırılan her parçanın, amacına uygun olarak gerekli olan forma en yakın parçalar olmasına dikkat edilerek hem üç boyutlu kompozisyon üzerindeki parçaların hem de parçaların oluşturduğu yeni bütünün görsel etkisinin güçlendirilmesi hedeflenmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Endüstriyel Ürün, Yeniden kullanım, Biçim Algısı, Modülerlik, İleri Dönüşüm.

# Moduler Reuse of Industrial Products in Art Context and Application Samples

**Arş. Gör. Dr. (Assist. Dr.) Erhan Gülen**

Mimar Sinan Fine Arts University Department of Industrial Design

**ORCID:** 0009-0007-0747-382X **E-Posta:** erhan.gulen@msgsu.edu.tr

## Abstract

Every product that is shaped and produced under industrial conditions is a whole formed by the optimum combination of many parts such as shell parts, connecting elements, together with all the necessary electronic and mechanical equipment. In the formation of this whole, in addition to the functionality designed for the purpose of use, appropriate aesthetic values are also of great importance. This product becomes waste when it completes its physical wear process along with its lifespan after it meets the user. At this stage, if suitable conditions are provided in terms of sustainability, recycling, reuse or upcycling processes can be evaluated and the whole product or suitable parts can be made ready for different purposes.

In this sense, the recycling of industrial products can be achieved through industrial methods, as well as through further recycling and the creation of a new whole in the context of art. This study focuses on the applications and application processes that emerge from the modular analysis of industrial products that have become waste after their lifespan and their transformation into three-dimensional artistic compositions, and various examples are presented. The descriptive analysis method, one of the qualitative research methods, was used as the method of the study. The literature research conducted within the scope of the subject, formal analysis and application processes, along with relevant examples are presented by selecting them.

As a result, this study aims to emphasize the artistic transformation processes of waste products whose life cycle has ended and whose perception of form is taken into consideration, in terms of sustainability approach. In this context, in the application examples presented as effective examples of advanced recycling, it is aimed to strengthen the visual effect of both the parts on the three-dimensional composition and the new whole formed by the parts by paying attention to the fact that each part selected and separated during the classification phase is the closest to the required form in accordance with its purpose.

## Keywords

Industrial Product, Reuse, Form Perception, Modularity, Upcyling.

## GİRİŞ

Meddahlık, yalnızca Osmanlı-Türk sahne geleneğine ait sözlü bir anlatı sanatı değil; aynı zamanda birçok disiplinin bir arada kullanıldığı, kolektif hafızanın taşıyıcısı ve yorumlayıcısı olan performatif bir kültürel sistemdir. Şamanik anlatı geleneklerinden Karagöz ve ortaoyununa, oradan tek kişilik modern gösterilere uzanan bu yapı, tarih boyunca hem eğlendiren hem de eğiten, kimi zaman da toplumsal yükleri azaltan bir "anlatıcı figürü" etrafında şekillenmiştir.

UNESCO'nun 2008 yılında "Somut Olmayan Kültürel Miras" olarak tescillediği meddah sanatı; sesin, bedenin, doğaçlamanın ve karakter dönüşümlerinin tek bir anlatıcıda birleştiği bir formdur. Bu yönüyle meddahlık, günümüz tiyatro, stand-up, hikâye anlatımı ve psikodrama gibi farklı alanların da tarihsel köklerinden biri olarak değerlendirilebilir (Nutku, 2003; Kaim, 2006).

Bu çalışmada "terapötik" kavramı, klinik ya da medikal bir tedavi sürecinden ziyade, sanat yoluyla bireyle güvenli, empatik ve destekleyici bir temas alanı kurma pratiğini ifade etmektedir. Özellikle son yıllarda performans sanatlarının terapötik etkileri üzerine yapılan araştırmalar, sahnede kurulan anlatı ilişkisinin yalnızca estetik değil, aynı zamanda psikolojik ve sosyal etkiler üretebildiğini göstermektedir (White & Epston, 1990; Bat-Or & Garti, 2019). Sanat temelli terapi, anlatı temelli etkileşim ve empati geliştirme odaklı uygulamalar, geleneksel anlatı formlarının günümüzde yeniden anlamlandırılmasını mümkün kılmaktadır.

Bu bağlamda meddah figürü, yalnızca geçmişin nostaljik bir unsuru değil; sanat yoluyla bireyle empatik temas kurmayı mümkün kılan çok yönlü bir anlatıcı formu olarak yeniden değerlendirilmelidir. Victor Turner'ın "liminal alan" kavramı bağlamında meddah sahnesi, izleyiciyle anlatıcı arasında kurulan geçici ama dönüştürücü bir sınır alanı olarak değerlendirilebilir. Bu alan, bireyin hem hikâyeye tanıklık ettiği hem de onunla dönüşebildiği bir estetik arayüz işlevi görmektedir (Turner, 1969). Bruce Alexander'ın "psikososyal entegrasyon" kuramı bağlamında, meddahın birey ile kurduğu anlatı temelli bağ, yalnızca bireysel değil, topluluk düzeyinde de bütünlük hissi yaratmaya katkı sunar (Alexander, 2008).

## AMAÇ

Bu çalışmanın temel amacı, meddah geleneğinin yalnızca kültürel miras olarak değil, aynı zamanda çağdaş performans sanatları ve sanat temelli terapötik uygulamaları bağlamında işlevselleştirilebilecek canlı bir anlatı biçimi olduğunu ortaya koymaktır.

Özellikle şefkat temelli sanat uygulamaları ile bireyle kurulan empatik temasın, geleneksel anlatı pratikleriyle nasıl bütünleşebileceği sorusuna yanıt aranmakta; anlatının sadece estetik bir form değil, aynı zamanda psikososyal destek sağlayan bir araç olabileceği savunulmaktadır.

Bu doğrultuda, meddah figürünün doğaçlama, mizah, taklit, çoklu karakter aktarımı ve seyirciyle etkileşim gibi bileşenlerinin, "Sevgi Doktorluğu" uygulamalarında gözlemlenen anlatı biçimleriyle kuramsal olarak biçimlendirilmesi hedeflenmektedir.

Çalışma, geleneksel meddah sanatının kuramsal temelleri ile çağdaş sanat-terapi uygulamaları arasındaki kesişim noktalarını analiz etmekte; sözlü anlatının bireysel ve toplumsal düzeyde nasıl bir temas ve dönüşüm alanı yaratabileceğini değerlendirmektedir.

---

## YÖNTEM

Bu çalışma, sanat temelli araştırma yaklaşımı kapsamında yapılandırılmış; meddahlık geleneği ile çağdaş anlatı terapisi ve sanatla temas uygulamaları arasında teorik bir köprü kurmayı hedefleyen nitel ve yorumlayıcı bir çalışmadır. Araştırma, sanat temelli disiplinlerde sıklıkla kullanılan kavramsal çözümleme, ikincil kaynak taraması ve tematik karşılaştırma yöntemleri kullanılarak kuramsal bir yapı oluşturulmuştur.

Çalışma kapsamında, çocuklara yönelik hastane palyaçoluğu (hospital clowning), anlatı terapisi (narrative therapy), sevgi doktorluğu ve sanat temelli duygusal destek uygulamaları üzerine yazılmış ulusal ve uluslararası literatür incelenmiştir. Bu kaynaklar, meddah figürünün doğaçlama, mizah, karakter dönüşümü, jest-mimik kullanımı ve seyirciyle etkileşim gibi sahneleme öğeleriyle karşılaştırılarak değerlendirilmiştir.

Kavramsal analiz sürecinde; anlatının bireyde duygusal rahatlama, dikkat odaklanması, yüz ifadesiyle dışavurum ve bedensel gevşeme gibi etkileri üzerine yapılan gözlemsel çalışmalar referans alınmıştır. Bu etkiler, dört ana tema altında toplanarak tematik bir yapılandırma yapılmıştır:
(1) Duygusal temas
(2) Beden dili ve rahatlama
(3) Mizah yoluyla savunma mekanizmaları
(4) Katılım ve odaklanma süreleri

Bu bağlamda sunulan "medikal meddah" kavramsallaştırması, yazarın doğrudan kişisel uygulamaları üzerinden değil; meddah geleneğinin sunduğu potansiyelin güncel literatürle birleşiminden doğan düşünsel bir sentez olarak ele alınmıştır. Araştırma yöntemi, sanatın dönüştürücü ve iletişim kurucu gücünü merkeze alan, sahneleme tekniklerinin psikososyal katkılarını sorgulayan, disiplinler arası bir perspektif sunmayı amaçlamaktadır.

---

### Medikal Sanat Pratiklerinden "Sevgi Doktorluğu"na

Sanatın iyileştirici gücüne dayanan uygulamalar, dünyada özellikle 1950'li yıllardan itibaren sağlık alanında alternatif destek yöntemleri olarak gelişmeye başlamıştır. Başlangıçta yalnızca moral desteği sağlamak üzere kurgulanan bu yaklaşımlar, zamanla terapötik bir sanat pratiğine dönüşmüştür. Özellikle Patch Adams'ın öncülüğünde ABD'de gelişen "hastane palyaçoluğu" hareketi, yalnızca güldürmeye değil; anlatı, müzik, mizah, ritim ve doğaçlama gibi araçlarla çocuk hastaların duygusal süreçlerine dokunmaya yönelik sistematik sanat temelli müdahaleler üretmiştir. Bu bağlamda "therapeutic clowning" (terapötik palyaçoluk), 1980'lerden itibaren Fransa, Almanya, Kanada, İngiltere ve Brezilya gibi ülkelerde "arts in health" (sağlıkta sanat) başlığı altında akademik bir çerçeveye kavuşmuştur.

Bu uygulamalar zamanla müzik, hikâye anlatımı, dans ve drama tekniklerini içeren disiplinler arası sahne modellerine evrilmiş; klinik süreçlerde dönüşümsel katkılar sağlayan sanat pratiklerine dönüşmüştür (Bat-Or & Garti, 2019).



Şekil 1- İsviçre -Theodora Sevgi Dr.

Türkiye'de de bu alandaki en köklü örneklerden biri, 1998 yılında faaliyetlerine başlayan Theodora Vakfı'nın yürüttüğü hastane palyaçoluğu programıdır. Yaklaşık 25 yıl boyunca sürdürülen bu program kapsamında, İstanbul, Ankara başta olmak üzere 11 farklı devlet ve özel hastanede çocuklarla yaratıcı temas kurmaya yönelik sanatsal uygulamalar geliştirilmiştir. Bu süreçte yazar da Theodora Vakfı'nın Türkiye temsilciliği bünyesinde "Sevgi Doktoru" unvanıyla görev almış; sahne temelli anlatı, doğaçlama ve empati odaklı uygulamalarla binlerce çocuğa birebir temas kurarak katkı sağlamıştır. Bu deneyim, Sevgi Doktorluğu modelinin yalnızca teorik bir kurgu değil, sahada sınanmış ve gelişmiş bir anlatı pratiği olarak şekillenmesinde önemli bir yapı taşı olmuştur. Ancak Türkiye'de bu alanın gelişimi, sosyal sorumluluk projeleri ve gönüllü girişimlerle sınırlı kalmıştır. Hastane palyaçoluğu sahası, sürdürülebilir, sahne temelli ve eğitsel bir modele dönüşememiştir.

Bu bağlamda, sanat temelli anlatı uygulamalarının Türkiye'deki karşılığını tartışmak ve özgün bir sahne pratiği olarak ele almak üzere geliştirilen "Sevgi Doktorluğu" modeli, meddah geleneğinin çağdaş yorumu olarak değerlendirilebilir. Meddah figürünün doğaçlama, mizah, empati ve çok sesli anlatı gibi bileşenleriyle şekillenen bu yapı, çocuklarla fiziksel temasa dayalı olmayan ancak duygusal ve anlatısal bağ kuran bir iletişim formu sunmayı hedefler.

"Sevgi Doktorluğu" modeli, çeşitli sahne deneyimlerinden esinle ve anlatı temelli uygulamalardan hareketle kuramsal olarak yapılandırılmıştır. Bu modelde anlatının temel yapı taşları şöyle özetlenebilir:
– Sessizlikle başlar,
– Ritimle açılır,
– Mizahla savunma kırılır,
– Karakter dönüşümleriyle hikâye kurulur,
– Çocuğun anlatıya dâhil olmasıyla süreç tamamlanır.

Anlatının bu yapısı, sanat terapisinin temel ilkeleri olan "tanıklık, ifade ve dönüşüm" kavramlarıyla birebir örtüşmektedir (White & Peston, 1990). Aynı zamanda, meddah geleneğinin sahaya inmiş modern bir yorumu olarak okunabilecek özgün bir anlatı pratiğini temsil eder.

Uluslararası örneklerle karşılaştırıldığında, bu modelin en yakın karşılıklarından biri İsviçre merkezli Theodora Vakfı'nın geliştirdiği "Dream Doctors" programıdır. Bu program, hastane ortamlarında çocukların duygusal ihtiyaçlarına yaratıcı yollarla yanıt vermeyi amaçlayan sahne sanatçılarını destekler. "Sevgi Doktorluğu" yaklaşımı da etik hassasiyetlerle şekillenmiş bir anlatıcı figürünü sahneye taşırken, sanatın duygusal temas gücünü çocuklarla birebir ilişki kurmaya değil; sahnede güvenli bir anlatı alanı yaratmaya yönlendirir.

Bu bağlamda "Sevgi Doktorluğu", yalnızca bireysel bir anlatı deneyimi değil; disiplinler arası, anlatı temelli ve terapötik niteliği olan bir medikal meddah modeli olarak değerlendirilmektedir

---

**Terapötik Temasın Sanat ve Anlatıyla İlişkisi**

Meddahvari anlatı, diğer anlatı temelli terapötik yaklaşımlardan farklı olarak, birebir doğrudan temas, anlık mizah kullanımı ve karakter geçişleriyle gerçek zamanlı bir dönüşüm alanı sunar. Bu fark, anlatıcının hem sanatçı hem de sahici bir tanık rolünü aynı anda üstlenmesinden kaynaklanmaktadır. Terapötik temas, bireyin

bir başka kişiyle, özellikle destekleyici bir figürle, güvenli bir alan içinde duygusal, bilişsel ya da bedensel düzeyde bağ kurabilme deneyimini tanımlar. Geleneksel anlamda bu kavram çoğunlukla klinik çerçevede ele alınsa da günümüzde sanat temelli anlatı uygulamaları aracılığıyla terapötik temasın yeni biçimleri ortaya çıkmaktadır (White & Epston, 1990). Sanat, bireyin kendisini ifade etmesine, yeniden yapılandırmasına ve travmatik deneyimlere alternatif bir anlatı örgüsü kurmasına alan açan bir ortam yaratır.

Dr. Serpil Kapar (2023), sanatla terapötik temas kavramını değerlendirirken, bireyin sanat aracılığıyla içsel bir bağ kurabildiği, bu bağın fiziksel temas kadar güçlü olabileceği ve iyileşmeyi tetikleyebileceği görüşünü savunur. Bu bağlamda meddahvari anlatı, yalnızca sözlü bir ifade biçimi değil; sesin ritmi, mimiklerin derinliği ve sahnedeki bedenin kullanımıyla oluşturulan çok katmanlı bir temas alanıdır.

Bu temas, anlatıcının sadece bir hikâye anlatmadığı; aynı zamanda izleyicinin duygusal yükünü taşıyan ve onu dönüştürmeye çalışan bir figür olarak konumlandığı “ritüel-oyun-anlatı” üçgeni içinde gerçekleşir. Playback Theatre (Fox & Salas, 1975), Theatre of Witness (Sepinuck, 2009) ve Narrative 4 gibi anlatı temelli sanat uygulamaları, anlatıların kişisel travmaların işlenmesinde ve sosyal bağ kurmada etkili olduğunu göstermektedir. Bu uygulamalarda anlatıcı, dinleyiciye kendi hikâyesini duyduğu, gördüğü ve duyumsadığı bir alan sunar.

Meddahın tarihsel rolü, günümüzde bu bağlamda yeniden okunabilir: sahneyle izleyici arasındaki mesafeyi empatiyle dolduran, topluluğun duygusal ağırlığını taşıyıp onu dönüştüren bir performatif figür olarak. Doğaçlama, mizah ve beden kullanımı; anlatının etkisini güçlendiren ve seyirciyle kurulan teması görünmez ama güçlü bir bağ haline getiren araçlardır.

Bu yönüyle meddah anlatısı, modern sanat terapisi kuramlarıyla örtüşen bir pratik üretmektedir. Bedensel hafızayı harekete geçiren, hikâyeyi hem sözle hem bedenle kuran anlatıcı; izleyiciyle yalnızca bir iletişim değil, potansiyel bir şifa alanı da yaratmaktadır.



Sekil 2- İstanbul- Özel Hastane- Medikal Meddah

Son yıllarda sanatın terapötik gücünü bilimsel yöntemlerle inceleyen çalışmalar, anlatı temelli uygulamaların özellikle duygusal boşalım, öyküsel bütünlük ve sosyal bağ kurma becerisi üzerinde etkili olduğunu göstermektedir. Örneğin, Haeyen, Smeijsters ve Van Hooren (2015), sanat terapisinin bireyin duygularını dışa vurmasında ve kimlik bütünlüğünü desteklemesinde önemli rol oynadığını belirtmiştir. Benzer şekilde, Ando ve arkadaşlarının (2018) yürüttüğü bir anlatı terapisi çalışmasında, katılımcıların kendi hikâyelerini ifade etmeleriyle anksiyete düzeylerinde anlamlı düşüş gözlemlenmiştir. Bu bulgular, meddah geleneğinin yapı taşlarını barındıran sahne temelli anlatı modellerinin terapötik potansiyelini güçlendiren güncel akademik veriler sunmaktadır.

## TARTIŞMA

Bu çalışma, geleneksel meddah anlatısının çağdaş performans sanatları ve sanat temelli terapötik uygulamalarla nasıl birleşebileceğini göstermeyi amaçlamıştır. Gözlem ve deneyimlere dayalı bulgular, sahnede anlatıcının yalnızca hikâye aktaran değil, aynı zamanda duygusal yük taşıyan ve empatik bağ kuran bir figür olduğunu ortaya koymaktadır. Doğaçlama, karakter geçişleri, beden dili ve mizah gibi meddaha özgü anlatım biçimleri, bireylerle kurulan temasın yalnızca yüzeysel değil; derinlemesine, içsel bir düzlemde gerçekleşmesine olanak tanımaktadır.

Sanat temelli terapötik yaklaşımların temelinde yer alan "ifade, tanıklık ve dönüşüm" kavramları, meddah figürünün tarihsel işlevleriyle örtüşmektedir. Yüz yıllar önce kahvehane sahnesinde toplumun ortak duygularını taşıyan meddah, bugün modern anlatı terapisinin öznesi olabilecek kadar güçlü bir arketiptir. Anlatıcının izleyiciyle kurduğu etkileşimli yapı, sanat-terapi uygulamalarında "anlatıcı-tanık" dinamiğinin doğal bir versiyonu olarak değerlendirilebilir.

Ancak çalışmanın sınırlılıkları da göz ardı edilmemelidir. Gözlemler kişisel deneyimlere dayalıdır ve ölçülebilir nicel verilere dayanmamaktadır. Bu durum, geniş örneklemlerle desteklenecek nitel–nicel araştırmalarla pekiştirilmesi gerektiğini göstermektedir. Ayrıca farklı yaş gruplarında, farklı mekânsal bağlamlarda (örneğin yetişkin anlatı grupları, toplumsal travma sonrası süreçler) uygulanabilirlik boyutu hâlâ araştırmaya açıktır.

Özellikle çocuklarla yürütülen uygulamalarda gözlemlenen pozitif tepkiler, meddahvari anlatının bir "ara yüz" olarak işlev görebileceğini göstermektedir. Bu yüzey, bireyin hikâyesine mesafe alarak yaklaşmasını; aynı zamanda temas hâlinde kalmasını mümkün kılmaktadır. Empatiyi tetikleyen bu ara yüz, sanatın hem estetik hem de iyileştirici doğasını ortaya koymaktadır.

Bu tartışma, meddah figürünün sadece tiyatro veya folklor alanında değil, sanat eğitimi, psikoloji, terapi ve toplumsal iyileşme alanlarında da değerlendirilebileceğini göstermektedir. Gözlemler çocuklara dayansa da meddahvari anlatının yetişkinlerde nasıl bir etki oluşturacağı hâlâ araştırmaya açıktır. Örneğin çocuklarda mizahi tepkiler ön plana çıkarken, yetişkinlerde anlatının içselleştirilmesi ya da geçmiş deneyimlerin yansıması gibi farklı dinamikler söz konusu olabilir. Gelecek çalışmaların, bu disiplinler arası potansiyeli ölçmeye ve modellemeye yönelik tasarlanması önem arz etmektedir.

---

## SONUÇ

Bu çalışma, geleneksel meddah sanatının yalnızca kültürel bir miras değil; çağdaş anlatı temelli sanat uygulamalarında terapötik etki yaratabilecek güçlü bir yapı taşı olduğunu ortaya koymuştur. Meddahın doğaçlama, çoklu karakter aktarımı, mizah ve empatik etkileşim gibi özellikleri, özellikle çocuklarla ve hassas gruplarla kurulan sahici temaslar yoluyla pozitif dönüşümler yaratabilecek bir potansiyele sahiptir.

Sanat temelli terapötik uygulamalar bağlamında anlatı sanatı, bireylerin iç dünyalarını yeniden şekillendirme, anlamlandırma ve paylaşma sürecinde güvenli bir ifade alanı sunmaktadır. Bu bağlamda meddah anlatısı hem sanatsal ifade gücü hem de toplumsal bağ kurma yetisiyle dikkat çeken bir model olarak değerlendirilmektedir.

Gözlem temelli bulgular, meddah figürünün sahnede yalnızca bir anlatıcı değil, aynı zamanda bir tanık, dönüştürücü ve taşıyıcı olduğunu göstermektedir. Bu figür, anlatı yoluyla hem bireyin hem de topluluğun duygusal yükünü hafifletebilecek bir ara yüz işlevi görmektedir.

Bu bağlamda çalışma, sahne temelli terapötik anlatının modern bir yorumu olan **"medikal meddah"** kavramını, geleneksel figür ile çağdaş ihtiyaçlar arasında bir köprü olarak önermektedir. Bu kavram, sanat temelli şefkat pratiği ve performansa dayalı empati geliştirme süreçlerinde hem anlatıcıya hem de dinleyiciye dönüştürücü bir alan sunar.

## ÖNERİLER

1. Meddah anlatısı, sanat terapisi, hikâye anlatımı ve empati temelli eğitim programlarına entegre edilmelidir.
2. Farklı yaş grupları ve sosyal bağlamlarda uygulanabilirliğini test eden deneysel çalışmalara ihtiyaç vardır.
3. Yetişkinlerle, travma sonrası gruplarla ve özel ihtiyaçlı bireylerle yapılan uygulamalar bilimsel protokollere dayalı olarak raporlanmalıdır.
4. Anlatı sanatı, kültürel mirasın ötesinde yaşayan ve dönüşen bir terapi dili olarak desteklenmelidir.
5. Medikal meddah uygulamaları, sahne sanatları ve psikososyal destek alanlarında ortak projelerle yaygınlaştırılmalıdır.

**KAYNAKÇA**


- Bat-Or, M. & Garti, D. (2019). Art therapist's perceptions of the role of the art medium in the treatment of bereaved clients in art therapy. *Death Studies.*
- Fox, J., & Salas, J. (1995). *The essential guide to Playback Theatre*. Tusitala.
- Kapar, S. (2023). Sanat Temelli Terapötik Etkileşim. *Klinik Psikoloji Dergisi*, 14(2), 117-134.
- Kaim, A. A. (2006). Sözlü edebiyat ve gösteri kültürünün buluşma noktası: Meddah. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 46(1), 1-18.
- Kurudirek, M. (2020). Hastane Palyaçoluğunun Çocuk Sağlığı Üzerindeki Etkisi. *Yüksek Lisans Tezi*, Hacettepe Üniversitesi.
- Leavy, P. (2015). *Method meets art: Arts-based research practice*. Guilford Publications.
- Nutku, Ö. (2003). *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Meddah, Karagöz, Ortaoyunu*. Mitos-Boyut Yayınları.
- Perktaş, M. ve Özmert, E. (2017). Türkiye'de çocuklarla yürütülen hastane palyaçoluğu uygulamaları üzerine bir değerlendirme. *Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Dergisi*.
- Sepinuck, T. (2009). *Theatre of Witness: Finding the Medicine in Stories of Suffering, Transformation, and Peace*. Jessica Kingsley Publishers.
- White, M. & Epston, D. (1990). *Narrative Means to Therapeutic Ends*. Norton.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Transaction.
- Alexander, B. (2008). *The Globalisation of Addiction: A Study in Poverty of the Spirit*. Oxford University Press.
- Haeyen, S., Smeijsters, H., & Van Hooren, S. (2015). Visual art therapy's contribution in multidisciplinary treatment of personality disorders. *The Arts in Psychotherapy*, 45, 19-29.
- Ando, M., et al. (2018). Narrative therapy with Japanese adolescents: Effects on anxiety and emotional expression. *Counseling Psychology Quarterly*, 31(4), 492–506.
- Kapar, S. (2023). Sanat Temelli Terapötik Etkileşim. *Klinik Psikoloji Dergisi*, 14(2), 117-134.

# Türk Sanatında Sürrealizmin En Erken Örnekleri

**Gizem Özarpalı**

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-9278-0555 **E-Posta:** gizemresim1453@gmail.com

**Prof. Dr. Yunus Berkli**

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü

**ORCID:** 0000-0003-3650-3681 **E-Posta:** yberkli@atauni.edu.tr

## Özet

Türk sanatının erken evreleri incelendiğinde sürekli farklı tasarımlarla görüldüğü, heyecan duyduğu veya inandığı değerleri somut anlatımlarla işlediği görülmektedir. Bu tasarımların en önemli özelliği metamorfoz bir biçim ve bireysellikten ziyade toplumsal değer aktarımı olarak kendini ifade edebilmesidir. Özellikle yapılan tasarımlarla anlatılmak istenilen şeylerin bireysellikte hiç olmadığı tamamen toplumun değer yargılarının işlendiği mit ve toplumu var eden inanılan değer yargılarının tasavvur edilmesidir. Günümüz sanat dünyasında bile pek görülmeyen bu durum M. Ö. dönemlerde Türk sanatının en önemli bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçeküstü ögelerle inanılan değerlerin veriliş biçimi aynı özellikler etrafında değişkenlik göstermektedir. Bu çalışma ile erken dönem Türk sanatında ortaya çıkan gerçeküstü tasarlanmış örnekler incelenmiş ve dünya sürrealist örnekleri ile bir değerlendirilmesi ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Pazırık kurganını ve diğer Hun kurganlarında ele geçen bu örnekler Türk sanatının en eski sürrealist çalışmaları olarak nitelendirileceği gibi, dünya sanatı içinde çok önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü burada ele geçen tasarımlarda sanatçının kendi içi dünyasında oluşan hayal gücü, korku veya halüsinasyonlardan ziyade bu örnekleri tasarlayan dönemin insanlarının toplumsal bir bilinçle olaylara yaklaştığı ve bir milli şuur etrafında tasarımını gerçekleştirildiği düşünülmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Pazırık Kurganları, Hun dönemi, Halveti Osman Baba, Gök Tengri, Erol Deneç, Sürrealizm

# The Earliest Examples of Surrealism in Turkish Art

**Gizem Özarpalı**

Atatürk University Department of Basic Education, Faculty of Fine Arts

**ORCID:** 0000-0002-9278-0555 **E-Posta:** gizemresim1453@gmail.com

**Prof. Dr. Yunus Berkli**

Atatürk University Faculty of Fine Arts Department of Basic Education

**ORCID:** 0000-0003-3650-3681 **E-Posta:** yberkli@atauni.edu.tr

## Abstract

When the first stages of Turkish art are examined, it is seen that he is constantly seen with different designs, excited or processed the values he believes in with concrete expressions. The most important feature of these designs is that they can express themselves as a transfigured form and social value transfer rather than individuality. It is the myth that the value judgments of society are processed and the value judgments believed to exist in society, especially the things that want to be explained by the designs made, are never individualistic, and it is the understanding of the existing value judgments. society. This situation, which is not seen much even in today's art world, comes across as the most important feature of Turkish art in the periods before B.C. The way the values believed with surreal elements are given varies around the same characteristics. With this study, surrealistic design examples that appeared in early Turkish art were examined and an attempt was made to suggest the evaluation of the world with surrealist examples. These examples found in the Pazırık kurgans and other Hun kurgans will be characterized as the oldest surrealist works of Turkish art and will have a very important place in world art. Because in the designs captured here, it is seen that the people of the period who designed these examples approached the events with a social consciousness and realized their designs around a national consciousness rather than dreams, fears or hallucinations formed in the artist's own inner world. This study examines examples of surrealist design from early Turkish art and tries to evaluate them by comparing them with global surrealist examples. The findings obtained from the Pazırık kurgans and other Hun kurgans can be described as the oldest surrealist works of Turkish art and have an important place in world art. Because in these designs, instead of reflecting the artist's personal imagination, fears or hallucinations, it is seen that the people of that period approached the events with a collective consciousness and formed their designs around a sense of national awareness.

## Keywords

Pazırık Kurgans, Hun period, Halveti Osman Baba, Gök Tengri, Erol Deneç, Surrealism

**Giriş**

Sürrealizm sanat akımı 20. yüzyıl modern sanat akımlarından biridir. Sürrealizm; bilinçaltının derinlerini yansıtan, görünen dünyanın gerçekliğinden koparak sanatçının kendi dünyasındaki gerçekliğini yaratmak isteyen bir sanat akımıdır. Sürrealistler, gerçeği sorgulamış ve gerçeği bireyin bilinçaltında bulmuşlardır. Türkiye'deki sürrealistler ve Avrupa'daki sürrealistler olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır.

## TÜRKİYE'DEKİ SÜRREALİSTLER

Bu süreçte Türkiye'den sürrealistler; Erol Deneç (D. 9 Şubat 1941, İstanbul,) Nuri Abaç (D. 1926 İstanbul, Ö. 2008 Ankara), Mustafa Yüce (D. 1978-Simav/Kütahya), Firdevsi Feyzullah (D. 1963-Taşkent/Özbekistan), Hasan Behzat Feyzullah (D. 1990- Taşkent/Özbekistan),Ertuğrul Ateş (D. 1954- Adana), Gürkan Çoşkun (Komet), (D. 1941- Çorum), Alaattin Aksoy (D. 1942- Trabzon), Nazan Erkmen (D. 1945, Balıkesir- Ö. 2017, İstanbul), (Suci, 2017, s.80-96) öne çıkan sürrealist sanatçılar olarak bilinmektedir.

## AVRUPA'DAKİ SÜRREALİSTLER

Avrupa'da ki sürrealistler zaman zaman farklı üsluplara yönelseler de genel olarak; Salvador Dali (11 Mayıs 1904- 23 Ocak 1989), Rene Magritte (21Kasım 1898- 15 Ağustos 1967), Paul Delvaux (23 Eylül- 20 Temmuz 1994), Max Ernst (2 Nisan 1891- 1 Nisan 1976), Giorgio De Chırıco (10 Temmuz 1888- 20 Kasım 1978), Pablo Picasso (25 Ekim 1881- 8 Nisan 1973), (Suci, 2017, s.56-69) en meşhur sanatçılar olarak tanınmaktadırlar.

Türk sanatında sürrealizmin en erken örnekleri Hun döneminde karşımıza çıkmaktadır. Erken Dönem Türk sanatında görülen bazı tasarımlarda, sürrealist yaklaşımların öne çıktığı örnekler dikkati çekmektedir. Bu tasarımların konusunu oluşturan felsefi yaklaşımların Türk Toplumunun inanç ve değer yargıları ile alakalı olduğu söylenebilir. Bilhassa bazı örneklerde bu yaklaşımın somutlaştırıldığı açıkça kendini belli etmektedir.



**Görsel 1:** Yer veya Duvar Yaygısı Keçe Aplike/ Pazırık Kurganları. (Berkli, Y. -Hermitage Müzesi)

Bu örneklerden en önemlisi Kut alan hükümdar tasviridir. Bu tasarımda Gök Tengri'den kut Alan (Yönetme Erki) hakanın kut alırken değişimini göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Bilhassa Kut alırken farklı bir boyuta geçme inancı bedensel değişiklikleri de beraberinde getirmekte, kutu getiren Gök Tengri'nin habercisi olan kartalda da bu gerçeküstü değişimlerin tasvirlendirilerek ortaya konulmasını sağlamıştır. Erken Dönem Türk Sanat ve İkonografisi ile kendini somutlaştıran bu örneklerin en önemlisi örneklerinden olan kut alan hakan ikonografisinde, kut alan hakanın kutu farklı bir boyutla aldığı için bedensel bir değişim yaşamakta, bilhassa Türk inanç sisteminde önemli bir yer tutan at, koç ve sığın (Geyik) hayvanlarının bedensel uzuvları ile hakanın özdeşleştirilmesi sağlanmaktadır. Bu etki ilerleyen dönemlerde bu hayvanların özellikle İslami Dönemde yatır ve tarikat dergahlarına kurban edildikten sonra bir parçasının boynuz-post gibi konulması (Berkli, 2014: 68) biçiminde onu kurban eden ile bütünleştirilmesinin bir tezahürü olarak yer bulacaktır (Esin, 1997: 62). İlerleyen dönemlerde de özellikle Şamanist düşüncenin etkin olduğu Türk topluluklarında da şamanın göksel yolculuğunda farklı kılıklara veya bedensel değişimlere girdiğine inanılmaktadır. Bu değişim bilhassa uçan varlıklar şeklinde tezahür eder ki, şaman bu değişik biçime girdiği hayvanın seslerini çıkararak hangi hayvanın vücudunda göksel yolculuğu gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır.

İslami dönemde de Türk inanç sisteminde *don değişme* olarak isimlendirilen farklı bir bedensel biçime geçme anlayışının temelinde Eski Türk İnanç sistemi yatmaktadır. Horasan alperenlerinin (Hoca Ahmet Yesevi'nin müritlerinin Anadolu'ya kuş biçiminde uçarak geldiklerine inanılması gibi). Çünkü Kut alan Hakan ve tebaası dünyaya yeniden biçim verme ve yenilemekle vazifeli olup Orhun Anıtlarında ifadesini bulan açları doyurma, Çıplakları giydirme ve İnsanlığa adalet götürme misyonunu ile görevlendirildiklerine inanmaktadırlar.

Kuş kartal ikonografisi pek çok kadim kültürlerde güç ve hakimiyet sembolü olarak öne çıkar (Tecir, 2024: 952-953). Türk Medeniyetinde de kartal ikonografisi derin anlamları ile öne çıkan bir varlıktır. Kartal hakanın hakimiyet sembolü yanında (Göksu, 2016: 124.) koruyucu ve eski Türk inancında gökle yer arasında

var olduğuna inanılan kapının da koruyucu be bekçisi olarak kabul edilmektedir. Özellikle İslami Dönemde Türk hakanlarının kartal ikonografisi ile öne çıkmalarının temelinde bu inanışlar yatmaktadır. İslami Dönemde de Türk hükümdarlarının kendilerini Dünyaya düzen veren adalet getiren ve Allah'ın Halifesi olarak kendilerini kabul etmesi şeklinde devam ettirilmiştir. Koç boynuzu ise kurganlardan çıkan örneklere baktığımızda hem güç kuvveti hem de Gök Tengri'ye adak olarak adanan bir kurban olmasından dolayı önem arz etmektedir. Ayrıca boynuz, yenilenmeyi ve var olmayı da temsil eden bir anlayışın ifadesi olarak (Eliade, 1992: 218), karşımıza çıkmaktadır. Özellikle İDUK Kurbanı olarak nitelendirilen özel seçilmiş koçlar toplum içerisinde de değer görmekte ve saygı duyulmaktadır. Türk Sanatının erken döneminde ki bu tasarımların hep farklı bir şekilde yorumlanarak tasarlanması, sürrealist çalışmaların da bu özelliğinin en önemli özellik olması, erken Dönem Türk Sanatına bir ayrıcalık sunmaktadır. Burada at figürünün özellikle seçilmesi tesadüfi olmayıp Eski Türk inanç sisteminde atın gökten indiği ile ilgili inanışın bir tezahürüdür (Berkli, 2027: 66). Hatta Türkün gökten bir atla indiğine dair inanış (Günay. 1991: 4-6), Türklerin ata karşı duydukları derin sevginin bir tezahürü olarak karşımıza çıkar. Öyle ki ölüm sonrası yolculukta bile atı ölenin yanına defnedilmiş ve ruhsal yolculukta ölene eşlik ettirilmiştir (Ögel. 1998: 499).

Geyik Eski Türk İnanç ve kültüründe özellikle boynuzlarının her yıl yenilenmesinden dolayı, bir yenilenmeyi ve var olmayı temsil eder ki; hükmetme ve yönetmeninde (Grifon-Sığın Mücadele Sahnelerinde) sembol tasarımları olarak düşünülmektedir (Eliade,1992:218) ve farklı tasarımlarla sürekli sürrealist bir tarzda öne çıkarılmıştır.



**Görsel 2:** Kıvrık dal üslubu ile oluşturulmuş bir sığın figürü/ Pazırık Kurganları. (Berkli, Y.-Hermitage Müzesi)

Atın gökten indiğine inanılması ve kutu gerçekleştirmek için Gök Tengri tarafından demir ile beraber hakana hediye edildiği inanışı (Roux. 1993: 324-326), bu tasarımda hakan, benekli bir at vücutlu olarak tasvirlenmiştir.

Bir başka tasarımda da sürrealist çizgilerin desen olarak insan vücudunda dövme şeklinde işlendiği görülmektedir.



**Görsel 3:** Hun Dönemi. (Berkli, Y.)



**Görsel 4:** Pazırık Kurganları. (Berkli, Y.)



**Görsel 5:** Elinde kıvrık dal üslubunda hükümdarlık simgesi tutan keçe aplike/ Pazırık kurganları. (Berkli, Y.-Hermitage müzesi)



**Görsel 6:** Eğer altı örtüsü olarak düzenlenen keçe aplikede mücadele sahnesi/Pazırık Kurganları. (Berkli, Y.-Hermitage Müzesi)



**Görsel 7:** Halveti Osman baba tekkesi çeşme

Bir başka tasarım örneği Ejder ikonografisinde karşımıza çıkmaktadır. Bu tasarımda Toplumun bir inanç ve değer yargısının felsefesi ortaya konulmuş olmaktadır. Yine ejder evren ikonografisine dikkat ettiğimizde ejderin, yılanın Köklüğ, Börüğ, Evren ismiyle anıldığını Ankara'daki Ahi Evran'ın ejder ve yılanların şeyhi olarak kabul edildiğini hatta kutsal savaşlara ejderleri, yılanları toplayarak Müslümanlara ve Türklere destek için gittiği tarikat menkıbelerinde anlatılmaktadır (Yöndemli, 2004: 206). Sonuç olarak Türk mitolojisinde toplumsal bir hafızanın yansıması olarak öne çıkan gerçeküstü tasarımlar Dünya sürrealizmin en erken ve önemli örnekleri olarak düşünülmektedir. Bu örnek tasarımlar ilerleyen dönemler ve değişik inanç sistemleri içerisinde yaşatılarak günümüze kadar getirilmiştir. (Baş, 2011: 3543). Günümüzde mitolojiye bağlı olarak veya milli mitolojiye bağlı olarak toplumsal hafızanın üretimi olan mitolojiye baktığımızda, bu geleneğin Erol Deneç vasıtasıyla günümüzde sürdürüldüğü dikkat çekmektedir. Erol Deneç, eserlerinde hayal, rüya ve gerçek olayların kendisi tarafından yorumlanarak tuvale aktarımı ile üretim sağlamaktadır. Sanatçı, tablolarında mitolojik unsurlara yer vermektedir. Öteki taraf, iyi-kötü, Osman Gazi'nin rüyası, Yunus Emre, gibi tasvirleri ile karşımıza çıkmaktadır.

**Amaç**

Bu bildirinin amacı, erken dönem Türk sanatında yer alan ve sürrealist özellikler taşıyan tasvirlerin izini sürerek, bu eserlerin Türk sanatının özgün yapısı içindeki yerini ve anlamını ortaya koymaktır. Bildiri, özellikle Pazırık kurganı ve diğer Hun kurganlarında bulunan sanat eserlerini inceleyerek, bu çalışmaların yalnızca bireysel bir hayal gücünün değil, toplumsal bilinç ve ortak değer yargılarının bir yansıması olarak nasıl şekillendiğini analiz etmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda, erken Türk sanatında görülen metamorfoz biçimli, mitolojik ve sembolik anlatımların, dünya sanatında daha sonra ortaya çıkan sürrealist yaklaşımlarla olan benzerlikleri değerlendirilerek, Türk sanatının sürrealizme katkısı tarihsel bir perspektif içinde ele alınmaktadır. Çalışma, bu erken örneklerin yalnızca Türk sanatı açısından değil, evrensel sanat tarihi içinde de özgün ve öncü bir yere sahip olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır.



**Görsel 8:** Osman Gazi'nin rüyası, yağlı boya, 100x120cm, İstanbul,2009. (Deneç, E. 2019)



**Görsel 9:** Nefsiyle Yüzleşen. (Deneç, E. 2019)



**Görsel 10:** Yunus Emre, Bak Şu Dünyanın Haline, yağlı boya, 50x70cm, İstanbul, 1993. (Deneç, E. 2019)

**SONUÇ**

Sonuç olarak Türk Sanatının en erken örneklerinden kaynağını alan sürrealist yaklaşımların belirli bir toplumsal felsefenin ortak yansıması olarak ortaya konulduğu söylenebilir. Özellikle toplumsal inanç ve değerler yargısının etrafında gelişen bir anlayışın tezahürü olarak ortaya konulan bu görsellerin, ilerleyen dönemlerde de sevilerek farklı tasarımlarla öne çıkarılması, bu etkinin toplumsal hafızada ne kadar derin anlamlar ifade ettiğinin bir göstergesidir. Bilhassa Türklerin gittiği coğrafya ve girdikleri yeni dinlerde de bu etkiyi sürdürdükleri görülmektedir. İslami Dönemde bu etkinin İslam hoşgörüsü içerisinde hem de tasavvuf anlayışı içerisinde yaşatılması tesadüfi değildir. Tasavvufta mürit-mürşit ilişkisinin olağanüstü ifadeler kazanması, bu inanışın bu çevrelerde daha çok yaşamasına temel oluşturmuştur. Bilhassa Horasan alperenlerinin Anadolu'ya gelişleri etrafında yoğunlaşan menkıbelerde sürrealist anlatımların öne çıkması çok önemlidir. Hoca Ahmet Yesevi'nin talebelerinin kuş şeklinde Anadolu ve diğer bölgelere uçtukları, Ahi Evran-Evren Baba'nın Ejder-yılan kılığına girmesi ve başka örnekler Alevi Bektaşi menkıbelerinin ana konuları ve sürrealist yaklaşımları olarak düşünülmelidir. Don Değişme olarak adlandırılan bu değişimlerin temel kaynağında İslam öncesi Türk kültür ve inanç sisteminin felsefi anlayışının olması bu anlayışın günümüze kadar yaşatılmasının da en önemli sebeplerinden bir olarak karşımıza çıkmaktadır.

**KAYNAKÇA**

Baş, E. (2011). *"Ahmed Yesevî' nin Bektaşilik, Alevîlik Üzerindeki Etkileri ve Osmanlı Dini Hayatındaki İzleri".* Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 52(2), Ankara, s. 21-53

Berkli, Y. (2007). *At Sembolizminin Türk Defin Geleneğindeki İzleri*. Ekev Akademi Dergisi S. 30, s. 65-74

Berkli, Y. (2011). *Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri*, s. 9-17-26-27-29.

Berkli, Y. (2014). *Kosova Halveti Osman Baba Tekkesinde Bulunan Figür ve Sembollerin Türk Sanatı ve Kültürü İçerisindeki Anlam ve Önemi*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, s. 61-88.

Deneç, E. (2019). *Bireysel Görüşme.*

Elıade M. (1992). *İmgeler Simgeler*. (Çev. M. Ali Kılıçbay). Ankara: Gece Yayınları.

Esin, E. (1997). *Türkistan Seyahatnamesi.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Göksu, E. (2016). *Çift Başlı Kartal ve Selçuklular*, Usad, s. 117-141).

Günay, U. (1991). *"Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın Türk Halk Edebiyatına Bakışı"*, Milli Folklor, S.9, s. 4-6

Ögel, B. (1998). *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 232-233

Roux, J. P. (1993). *Orta Asya'da kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*

Rudenko, S. (1970). *Sibirya'nın Donmuş Mezarları-Pazyryk-Demir Çağı Atlılarının Sergei-i.-Rudenko* Tarafından Mezarları. https://archive.org/details/frozen-tombs-of-siberia-the-pazyryk-burials-of-iron-age-horsemen-by-sergei-i.-rudenko/page/n435/mode/2up.Ekleme tarihi: 21 Ocak 2022

Suci, (2017). *Türk Resim Sanatında Gerçeküstü Ressamlar*, Pegem Akademi, s. 56-69-80-96

Tecir, E.T. (2024). *Çift Başlı Kartal Motifinin Sembolik Anlamları ve Tekstillerde Kullanımı*, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, s. 951-969

Yöndemli, F. (2004). *Tarih Öncesinden Günümüze Yılan.* Ankara:PiramitYayınları

# Görünmeyeni Görünür Kılmak: Psiko-plastik Sahne Anlayışının Doğuşu

**Arş. Gör. (Assist.) Dicle Yılmaz**

Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

**ORCID:** 0009-0009-7542-6237 **E-Posta:** dicleyilmaz@maltepe.edu.tr

## Özet

20. yüzyılın başından itibaren sahne sanatları, yalnızca fiziksel mekânın değil, duyguların ve atmosferin da sahneye taşındığı yeni bir estetik anlayışa yönelmiştir. Bu değişim, sahne tasarımının sabit bir dekor yaratmaktan öte, seyircinin iç dünyasına seslenen yaşayan bir deneyime dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda doğan psiko-plastik mekân kavramı, mekânı sabit bir nesne olmaktan çıkararak duygusal ve psikolojik katmanlar taşıyan bir forma büründürmüştür.

Bu anlayışın temelini, Adolphe Appia'nın ışık ve mekân ilişkisine getirdiği devrimci yorumlar ve Edward Gordon Craig'in sahneyi soyutlamaya yönelik arayışları oluşturmuştur. Her iki sanatçı da sahne mekânını yalnızca dekoratif bir unsur olarak değil, dramatik anlatının aktif bir bileşeni olarak değerlendirmiştir.

Psiko-plastik mekân, seyirciyle daha doğrudan bir duygusal bağ kurmayı hedeflemiş ve böylece sahne deneyimini dönüştürmüştür. Bu yaklaşım, ilerleyen yıllarda Josef Svoboda gibi tasarımcıların çalışmalarında olgunlaşarak, günümüzün dijital ve deneyimsel sahne anlayışlarına da ilham kaynağı olmuştur.

Bu çalışmada, psiko-plastik mekân kavramının tarihsel gelişimi, etkili öncüler ve modern sahne tasarımına yansımaları değerlendirilecektir.

## Anahtar Kelimeler

Psiko-Plastik Mekan, Sahne Tasarımı, Seyirci Deneyimi, Josef Svoboda, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia

# Making the Invisible Visible: The Emergence of the Psycho-plastic Stage Concept

**Arş. Gör. (Assist.) Dicle Yılmaz**

Maltepe University Department of Performing Arts, Faculty of Fine Arts

**ORCID:** 0009-0009-7542-6237 **E-Posta:** dicleyilmaz@maltepe.edu.tr

## Abstract

Since the early 20th century, performing arts have shifted towards a new aesthetic approach that brings not only physical space but also emotions and atmosphere onto the stage. This transformation paved the way for stage design to evolve from creating static decor to crafting living experiences that resonate with the audience's inner world. In this context, the concept of psycho-plastic space emerged, redefining the stage as a form imbued with emotional and psychological layers rather than a fixed physical structure.

The foundations of this concept were laid by the revolutionary ideas of Adolphe Appia, who emphasized the relationship between light and space, and Edward Gordon Craig, who pursued abstraction and symbolism in stage design. Both artists treated the stage not merely as a decorative element, but as an active and dynamic component of dramatic storytelling.

Psycho-plastic space aimed to establish a direct emotional connection with the audience, fundamentally transforming the theatrical experience. In subsequent years, this approach was developed further through the works of designers such as Josef Svoboda, inspiring today's digital and experiential stage designs.

This study will examine the historical development of the psycho-plastic space concept, the contributions of its pioneers, and its reflections on modern stage design.

## Keywords

Pyscho-Plastic Space, Stage Design, Audience Experience, Josef Svoboda, Erdward Gordon Craig, Adolphe Apia

**Giriş**

Tiyatroda mekan olgusu, oyun kavramındaki temsiliyet durumuyla ortaya çıkan görsel bir yaratımdı *(Vitruvius, 2013:105)*. İnsanlığın var olduğu ilk dönemlerde dansların eşlik ettiği ritüeller ve Antik çağda varlığını ortaya koyan tiyatro gibi sahne tasarımı da her dönemde gelişim göstermeye devam etmiştir. Oyun alanı, tiyatro binalarının ortaya çıkması ile sınırları belirli mekan haline gelmiştir. Bu yenilik zaman-yer/mekan kavramlarının gelişmesine de zemin hazırlamıştır. Mimari açıdan seyircinin duyabilme ve görebilme sorunlarının akustik sorununu çözüme kavuşturma açısından matematiksel hesaplar ile inşa edilen Yunan ve Roma tiyatro yapıları, tanrısal sahnelerin canlandırılmasına da olanak sağlamıştır. Bu çözüm sonucunda "Deus ex Machina" olarak bilinen diğer adıyla "Tanrı Vinci" ilk kez bu dönemde kullanılabilir olmuştur.

Rönesans Dönemi'ne gelindiğinde üzerinde perspektifli resimlerin bulunduğu iki boyutlu fonlar kullanılmaya başlanmıştır. Rönesans tablolarında karşılaştığımız estetik anlayışa sahip bu resimsel fonların önünde yer alan oyuncunun, fondaki tablonun bir parçasıymış izlenimi yaratılarak mekanın gerçekçi algılanması çabalanmıştır. İnsanı odağa alan anlayış ile ortaya çıkarılan resim, dikey ve yatay olarak ele alınarak düzen oluşturulmuştur. On altıncı yüzyılda 'ölçü', 'oran', 'uyum, güzellik' terimlerine daha güçlü bir biçimde 'dekor' terimi eklenecektir. *(Castelli, 2005:50)*.

Rönesans'ın ardından Barok Dönemi'nde de atmosfer yaratmak için iki noktalı perspektif ile resmedilen fonlar kullanılmaya devam etmiştir fakat yanılsamayı desteklemek için mekanik dahil edilerek atmosfer güçlendirilmiştir. Sanayi Devrimi öncesindeki ilk mekanik örnekleri bu dönem ile birlikte görmekteyiz.

On dokuzuncu yüzyıl sonuna kadar fon perdeleri üzerinden devam eden anlayış, bu dönemin ardından modern sanat anlayışı ile sahne tasarımcısının bağımsız olarak varlığını göstermesine ve yenilikler ile sahnenin hacim ve boyut kazanmasına olanak sağlamıştır. Bu dönemin ardından sahne tasarımcısı, oyun metni üzerinden üç boyutlu mekan yaratımına odaklanmıştır.

20. yüzyıl ile birlikte sanat, hem sanatçılar hem de seyirci için daha önce karşılaşılmamış bir durum halini alarak, farklı disiplinlerin bir arada üretimde bulundukları bir ortamda varlığını göstermeye başlamıştır. Enstalasyon, performans, görüntü gibi türlerin sahnede varlık göstermesi disiplinlerarası üretimin sağladığı gelişimlerdendir. Bu gibi gelişimler doğrultusunda kaçınılmaz olarak değişime uğrayan sahne tasarımı anlayışı, mekan algısında ve seyirci ile temasındaki değişiklikleri beraberinde getirmiştir.

> *Bu doğrultuda 20. yüzyıl sanatı içinde yer alan Kübizm, Fütürizm, Bauhaus ve Konstrüktivizm akımlarına dâhil sanatçıların sahne tasarımına yaklaşımlarındaki mekân kurgusu; formların hareket, hız, tekrar, strüktür ve görüntüyle birleşerek tekst, oyunculuk, plastik sanatlar, beden, ses, ışık ve seyir yerinin bir arada işlediği bir uzam olarak ele alınır (Özdoğan, 2023:1776).*

Bu çalışmada, 1960'lı yıllar itibariyle bir oyunun yaratım sürecinde yönetmen gibi oyunu kurgulayabilen tasarımcının ve sahne tasarımının, kendi söylemleri ile psiko-plastik mekan tasarım serüvenini üç önemli tasarımcı olan Adolphe Appia, Edward Gordon Craig ve Josef Svoboda üzerinden ele alarak, senografi anlayışının gelişim süreci üzerinde durulacaktır.

**Adolphe Appia**

Appia, 1862 yılında Cenevre'de doğmuştur. Tiyatro ve müzik, genç yaşlarında başlayan tutkularıdır. Appia, tiyatronun görsel bir sanat olduğu görüşünü benimsemiştir ve bu anlayış ile sahnede özellikle ışığın varlığı üzerinde durmuştur. Mekan ve şekli önemsemenin yanında ışığın varlığı ile ortaya çıkan gölge ile ışığın yokluğunda var olan karanlık da üretiminin parçalarıydı. Appia, sanat yaşamını ışığı incelemek üzerine kurmuştur. Appia'dan önceki dönemde ışık, sadece sahneyi aydınlatma amacı ile kullanırken, Appia 1926'daki Orpheus eserinde "Amor" karakterini ışık ile canlandırarak ışığın önemi üzerinde vurgu yapmıştır.

Işığı temel yaratım aracı olarak kullanan Appia, ışığın kullanımındaki eksikliklerin yanı sıra sahneleme biçimi olarak resmedilmiş iki boyutlu panoların kullanılmasındaki yanlışlığı da vurgulamaktaydı. Oyuncunun sahnedeki hareketi ile birlikte bir bütün olarak ele aldığı sahnede iki boyutlu dekorlar yerine üç boyutlu devingen yapıdaki platform, merdiven gibi dekorların sahnede olması gerektiğini savunmuştur. Etkili bir atmosfer yaratmak için vücut kıvrımlarına sahip merdivenler ve insan hareketlerinin sinüzoidal hatları gibi kırık yüzeylerin kullanılmasını önerdi *(Evans, 1997:37).* Appia için "birliğin mükemmeliğine" gölge ve karanlığın dahil edildiği ışık, hareketli oyuncu, yatay zemin ve dikey dekor bütünlüğü ve uyumu ile ulaşılabilirdi.

Appia, sahnede gerçeği yansıtma arzusuna karşı eserin "ruhunu" yansıtmanın önemini vurgulamaktadır. Doğanın taklit edilmesi ile oluşturulan yanılsama yerine çağrıştıran duyumsamaları tercih etmiştir. Seyirciye tüm detayları açık açık göstermek yerine duyumsamalar aracılığıyla mekan algısında çağrıştırmalar ile mekanı seyircinin imgesinde yaratarak tamamlamayı tercih etmiştir.



Resim 1: Adolphe Appia'nın "Ritmik Uzamlar" isimli taslaklarından örnek

Appia'nın özellikle basamakları bolca kullandığı soyut tasarım taslakları olan "Ritmik Uzamlar"daki bu yönelişi ile basamakları kullanarak sahnedeki canlı varlık olan insana hareket imkanı yaratıyordu.

Appia, tiyatro mimarisi ile ilgili de döneme hakim olan anlayışların karşısında yer almaktadır. Rönesans Dönemi'nde ortaya çıkmış olan ve günümüzde de kullanılmaya devam eden çerçeve sahneye karşı çıkmış ve seyirci ile oyun yeri arasındaki mesafeyi kaldırmanın önemine vurgu yapmıştır.

Hareket halindeki oyuncu, dikey dekor panoları ve yatay sahne tabanı arasındaki karşıtlıktan duyduğu rahatsızlık, tasarım düşüncesini üç boyutlu öğelerin kullanımı üzerine kurmasına yol açtı *(Candan, 2013; 9).*

Atmosferdeki bütünlüğün oluşmasında tercih ettiği renkler siyah ve beyazdan oluşmaktaydı. Işık ve gölge, bütünün önemli iki parçası olduğundan, dekorda tercih edilen renklerdeki etkisini doğrudan kullanmıştır. Işık altında üç boyutlu öğelerin bile düz göründüğünü hesaba katarak biçimi, kitleyi ve plastiği vurgulayabilmek için karşıtlıklardan yararlanmıştır *(Şener, 2006: 233).*

**Edward Gordon Craig**

Craig, döneminde İngiltere'nin en önemli oyuncularından biri sayılan Ellen Terry ve mimar Edward William Godwin'in çocukları olarak 16 Ocak 1872'de Stevenage'de dünyaya gelmiştir. Craig, tiyatro ile tanıştığı ilk yıllarda Lyceum Tiyatrosu'nda oyunculuk disiplinini deneyimlemiş fakat tanıştığı James Pryde ve William Nicholson isimli ressamlar aracılığı ile tiyatronun tasarım disiplinine yakınlaşmıştır.

Craig, tiyatro sanatında önemli değişimlere imza atmıştır. Bu değişimlerin başında, Craig'e kadar oyun yazarının elinde olan tiyatro düşüncesini, sahneyi oluşturan tüm etmenleri ile yönetmenin kontrolüne geçirmesi yer almaktadır. Bu unsurların içerisinde oyuncu da yer alır ve ortaya çıkan bütünün ritmine katılarak oyuna hizmet eder *(Carlson, 2008: 315, 316).* Yönetmenin görevini açıklayan Craig'de *"... tıpkı Appia gibi, sahnede gerçeğin yansısının değil, yaşamın derindeki anlamının ifadesinin önemi üzerinde durmuştur." (Şener, 2010:234).*

Craig de tıpkı Appia gibi, tiyatroyu görsel bir sanat olarak kabul eder. Bu noktada benzer bir düşünceyi paylaşarak, tasarım anlayışı olarak simgesel dil kullanımı üzerinde durur. Sahneyi bir bütün olarak ele alan Craig, ışığı üretimin parçası olarak görmüş, atmosferin yaratılmasında basamaklardan biri olarak kullanmıştır. Tiyatronun duyulacak değil, görülecek bir sanat olduğu görüşüne sahip olan Craig, bu disiplini görsel bir üretim olarak ele almıştır.

Appia ve Craig tiyatro anlayışlarında bazı ortak düşüncelere sahiptiler. İkisi de sahnede var olması gerekenin gerçeğin yanılsaması yerine eserin ruhu olması gerektiğini savunurken bazı düşüncelerde zıt düşmekteydiler.

> *Appia, daha çok başarılı bir dekor üzerinde durdu (her alan için farklı bir dekor). Craig ise tüm yapıtın ruhunu ifade eden yalın bir dekor arayışındaydı; değişimleri de daha çok hareketli bir dekorla yansıtmak istiyordu." (Brockett, 2000:509,510)*

Craig, sahnenin tüm unsurlarıyla ortaya çıkaracağı devingen yapının ve simgesel bir oyunculuk anlayışının gücü ile seyirciye daha önce tanık olmadığı bir görsel sunarak imgelem yaratmayı hedefler *(Semercioğlu, 2021:24)*.

Craig, Appia'nın aksine sahnedeki hareket etmenini yalnızca oyuncu olarak değil ışık, dekor, ses ve oyuncu bütünü olarak ele almıştır. Craig, dekorun, sadece oyuncular için bir fon olmaktan öteye geçmesini ve sahnenin hareketler halindeyken oyuna hizmet etmesini ve seyirciyle duygusal bir ilişki oluşturmasını amaçlar *(Murphy, 2019: 378)*.

**Josef Svoboda**

Svoboda, 10 Mayıs 1920'de Orta Bohemya'da bir marangozun oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Yedinci yaş kutlamasında, amcasının ona hediyesi olan kukla tiyatrosu ile ilk tanışması gerçekleşmiş olur. Ona verilen kukla tiyatrosunu olduğu gibi kabul edemeyen Svoboda, kukla tiyatrosu üzerinde farklı dekor ve ışık düzenlemeleri getirmeyi denemiştir. Svoboda yaşadığı bu anı şöyle anlatır: *"Bütün rolleri ben oynuyordum, dekoru ben değiştiriyordum ama benim asıl isteğim seyircileri ışık efektlerimle şaşırtmaktı." (Çelenk, 2007:9)*.

Yaşamının ilerleyen döneminde amatör gruplar ile çalışmaya başlayan Svoboda, mimarlık eğitimi almasının ardından 5 Mayıs Tiyatrosu'nda baş sahne tasarımcısı olarak görev almış, ardından Ulusal Tiyatro'da tasarımcı unvanı elde etmiştir.

1960'lar, sahne tasarımcılarının metni bir oyun yönetmeni gibi yorumlayarak kurgu yapabileceklerini gösteren örneklerin ortaya çıktığı bir dönemi işaret eder *(Konuşkan, 2024:45)*. Teatral anlatıdaki deneyimler, aynı yönetmen tarafından yönetilen, aynı sanatçılar tarafından gerçekleştirilen, aynı mekân ve hatta aynı senaryoya sahip iki yapım arasında benzerlik olamayacağını göstermiştir *(Zeren, 2023:37)*.

Svoboda, "tasarımcı" kavramını oyun dekorunu çizen ve ardından tamamlanmış sayan kişiyi tarif ettiğini düşünerek, kendisinin bu kavramın içinde yer almaktan çekincesini ifade etmiştir:

> *"En büyük korkum, sıradan bir "décorateur" olmaktır. Beni en çok rahatsız eden terimler "Bühnenbildner" ya da "décorateur" gibi ifadelerdir, çünkü bunlar iki boyutlu resimleri ya da yüzeysel süslemeleri ima eder – ki bu tam olarak istemediğim şeydir. Tiyatro esas olarak performansta yatar; hoş eskizlerin ve çizimlerin hiçbir önemi yoktur, ne kadar etkileyici olsalar da; bir kağıda istediğiniz her şeyi çizebilirsiniz ama asıl önemli olan onun hayata geçirilmesidir. Gerçek senografi, perde açıldığında gerçekleşen şeydir ve başka hiçbir şekilde değerlendirilemez." (Svoboda, akt. Burian, 1974:41, çeviri bana aittir.)*

Svoboda, sahne tasarımını tıpkı Appia ve Craig gibi dramatik yaratımın ortak bir parçası olarak görmüştür. Sahneyi bütünü ile ele alan Svoboda, yaklaşımı ile sahne tasarımını arka plan olmaktan çıkararak dramatik etkiyi güçlendirmiş, böylece seyirciye alışkın olmadığı bir deneyim yaşatmayı hedeflemiştir.

Özellikle mekanı bütün olarak ele alarak ve ışığı bu bütünün içerisine dahil ederek dramatik anlatıyı güçlendirmiştir. Craig ile benzer bir noktada buluşan Svoboda, sahnede devingenliği önemsemiş ve hareketi

projeksiyon, hareketli dekorlar, ışık ve yansımalar ile desteklemiştir. Bu yenilikler ile sahne, yalnızca oyun alanı olmaktan çıkmış aynı zamanda yaratımın aktif bir parçası haline gelmiştir.

Svoboda için atmosfer karakterlerin iç dünyasını, durumların psikolojik boyutunu ve dramatik çatışmaları simgeleyen bir araç haline gelir. Svoboda için sahne, estetik bir görselden ibaret değil, hissedilmesi ve tecrübe edilmesi gerekendir.

Geleneksel teknikleri kaynak olarak ele alan Svoboda, yenilikçi teknoloji ile sentezlemeyi tercih ederek sahne tasarımı kavramını devingen ve sürekli gelişen bir disiplin haline getirmeyi hedeflemiştir. Çağdaş sahne tasarımcısının görevi, bu eski ve köklü teknikleri, modern dünyanın sunduğu yeni teknikler ve teknolojilerle harmanlamak, onlara yenilikçi bir bakış açısıyla yaklaşmaktır *(Konuşkan, 2024:17)*.

Svoboda, dramatik anlatıyı güçlendirmek için kullandığı araçlar arasında teknoloji önemli bir noktada durmaktadır. Işık, projeksiyon, çoklu ekranlar ile seyirci ve sahne arasındaki bağı güçlendirmeye çalışmıştır. Teknoloji kullanımında iş birliğine dayanan bir süreç yürütmeyi tercih etmiştir. Oyun yazarları, yönetmenler ve teknoloji uzmanlarıyla iş birliği yapan Svoboda, teknolojik yeniliklerin daha geniş bir sanatsal vizyonla uyum içinde olduğu bir ortamı teşvik etmiştir *(Zeren, 2023:45)*.

Svoboda, teknolojiyi sahne ile sentezleme konusundaki ilk isimlerden biridir. Sahnede ışık yaratımı ile Appia ile benzer bir yaklaşımda bulunarak aydınlatma veya görsel bir dünya yaratmak yerine dramatik yaratımın psikolojik ve duygusal boyutunu aktarmak ve güçlendirmek için kullanmayı tercih etmiştir. Işık tasarımını bu alandaki uzman isimler ile ortaklık kurarak disiplinlerarası bir çalışma prensibi geliştirmiştir. Bu duruma örnek olarak, Svoboda "I vespri sicillani" isimli yapımda ışık tasarımcıları ile birlikte üretimde bulunarak ışık ve gölge bütünü ile atmosfer yaratmıştır.



Görsel 2: I Vespri Sicillani yapımından bir görsel

Çağdaş sahne estetiği, teknolojik ve dijital olarak kontrol edilebilen, ölçülebilen ve ifade edilebilen her şeyle "gerçek zamanlı" bir bağlantı kurmayı amaçlar *(Konuşkan, 2024:31)*.

Josef Svoboda, modern sahne tasarımında önemli değişikliklere imza atmış, sahne tasarımcısının rejiye sağlayabileceği katkılara değinmiş ve atmosfer yaratımına teknolojik kullanımları ile yenilikçi bir yaklaşım getirmiştir. Appia ve Craig ile ortak düşünceyi paylaşan Svoboda, sahne dekorunun statik bir arkaplan olmaktan çıkarak, devingen yapıda hareketli bir atmosfer yaratma amacı ile seyirci için farklı bir deneyim yaratmasını vurgulamıştır.

**Psiko-Plastik Mekan Nedir?**

Psiko-plastik mekan, sahne tasarımının sabit ve dekoratif bir unsur olmaktan çıkarılarak, karakterlerin psikolojik durumlarını, olayların atmosferini ve dramatik anlatının duygusal boyutunu yansıtan dinamik bir yapı haline getirilmesini savunan bir anlayıştır. Bu yaklaşımda sahne, oyunun içdünyasını ve seyirciyle olan duygusal bağı anlatan bir alana dönüştürülür. Işık, gölge, doku, hacim ve harekete dayalı olarak tasarlanan mekanda; izleyicinin gözüyle değil, ruhuyla algılayacağı bir düzlem sunulur. Sahne, adeta yaşayan bir organizma haline gelir.

Adolphe Appia ile sahne tasarımında özellikle ışık kullanımı ile başlayan ve sahne tasarımcısının bağımsız olarak var olmasını sağlayan devrim, Edward Gordon Craig'in ışık ve sahne tasarımı ile devam etmiş, Josef Svoboda'nın teknolojik unsurları dahil etmesi ile sürekli gelişen bir yapı haline gelmiştir.

**Günümüz Sahne Tasarımına Etkileri**

Günümüzde sahne tasarımı, dijital yansımalar, interaktif teknolojiler ve sanal gerçeklik unsurlarıyla yeniden biçimleniyor. Ancak bu yeniliklerin birçoğu, Adolphe Appia ve Edward Gordon Craig'in taşıdığı Josef Svoboda'nın ise ortaya koyduğu "görünmeyeni görünür kılma" fikrinin bir devamı niteliğindedir. Çalışmaya konu olan üç sanatçının tasarımlarındaki sembolik derinlik ve teknolojik katmanlar, sahnenin bir görsel manzara değil, izleyicinin duygusal ve entelektüel katılım sağladığı bir deneyim alanına dönüşmesini sağlamıştır. Günümüz sahne tasarımcıları da Svoboda'nın bu yenilikçi yaklaşımını benimseyerek, mekânı dramatik anlatımın bir parçası olarak kullanmaya devam etmektedir *(Konuşkan, 2024:42)*.

**Sonuç**

Psiko-plastik sahne anlayışı, tiyatroda anlatının sadece metinle değil; sahne tasarımıyla, ışıkla, hareketle ve gölgeyle kurulduğu bir anlatı modelini temsil eder. Adolphe Appia'nın ritmik mekanları, Edward Gordon Craig'in soyut sembolleri ve Josef Svoboda'nın teknolojik sahne vizyonu, sahnenin bir dekor parçası olmaktan çıkıp bir ruh hali yaratma aracına dönüşmesini sağlamıştır. Bugün, tiyatronun duygusal derinliği seyirciye ulaşıyorsa, bu görünmeyeni görünür kılan tasarımcılar sayesindedir.

**Kaynakça**

Saadatı, A., Aykan Aydın (2022). "Adolphe Appia Öncesi ve Sonrası Sahne Sanatlarında Işık, Gölge ve Karanlık Kullanımı." Atatürk Üniversitesi Yayınları, 40 (1): 75-82.

Burian, Jarka (1974). The Scenography of Josef Svoboda, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Candan, Ayşin (2013). Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Castelli, Patrizia (2013). Rönesans Estetiği. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Çepkan, D. T., Seda Kulluk Yurdelen (2024). "Max Reinhardt'ın Etkilendiği Tasarımcılar: Adolphe Appia ve Edward Gordon Craig." Turkish Journal of Fashion Design and Management (TJFDM), 6 (2): 191-212.

Konuşkan, Mehmet Anıl (2024). Josef Svoboda'nın Tiyatro ve Sahne Tasarımı Alanındaki Yaklaşımı ve Uygulamaları, Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi,Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Özdoğan, Lütfiye Başak (2023). "Sahne Tasarımı Yaratımında Disiplinlerarası Etkileşim." İDİL, 110: 1775-1783.

Semercioğlu, Abdullah (2021). Edward Gordon Craig'in Tiyatro Düşüncesi ve Robert Wilson Oyunlarına Yansıması, Yüksek lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Şener, Sevda (2006). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Zeren, Memet Ali (2023). "Josef Svoboda'nın Sahne Tasarımında Sembolizm ve Anlam." Şu kitapta: Haz. Sibel Karakelle. Güzel Sanatlarda İleri ve Çağdaş Çalışmalar. İzmir: Duvar Yayınları, 4-36.

**Resim Listesi**

**Resim 1:** https://alexanderatienza.substack.com/p/an-unsung-visionary-of-modern-theater?utm_source=profile&utm_medium=reader2

**Resim 2:** https://www.peroni.com/lang_ES/ext_panel_immagine.php?imgid=106906

# Performans Mekânlarının Algısında ve Bağlamında Değişen Dinamikler

**Arş. Gör. (Assist.) Gülhis Duygun**

Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü Doktora Programı

**ORCID:** 0000-0002-1448-4937 **E-Posta:** gulhisduygun@gmail.com

**Arş. Gör. (Assist.) Orhun İnce**

Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü Doktora Programı

**ORCID:** 0000-0002-8527-9594 **E-Posta:** orhunince20@gmail.com

## Özet

İnsanın çevresini kuşatan nesneleri örgütleme çabası yeryüzü ile kurduğu ilişkinin en belirgin izi olarak ortaya çıkmaktadır. Tarih boyunca insan, hem düşünsel hem de fiziksel gelişimini sürdürürken oluşturduğu izi de bu doğrultuda dönüştürmektedir. Bu sürecin en somut çıktısı ise mekansal üretim olmaktadır. Mekanın kalıcığılını arzulayan insanın, bu arzuyu destekleyen teknolojiler geliştirmesi, bu eğilimin önemli göstergeleri arasında yer almaktadır. Ancak 21. yüzyıla gelindiğinde, kalıcılık arzusuna karşılık, geçici olanın da mekâna ve yaşantıya etkisi giderek daha görünür hale gelirken, yeni bir kırılma noktası da oluşturmaktadır. Artık mimarlık ve planlama, yalnızca kalıcı yapılar üretmekle sınırlı kalmayıp, çağın hız ve devingenliğine yanıt verebilecek, geçici mekânsal deneyimleri de tasarlamayı hedeflemektedir. Bu dönüşüm süreci, mekânın bağlamla kurduğu ilişkiyi ve kullanıcıda bıraktığı deneyim ve algı biçimlerini de doğrudan etkilemektedir. Kalıcı mekânlar, aidiyet hissi ve yer ile bütünleşme üzerinden bir deneyim sunarken; geçici mekânsal deneyim alanları, zamansızlık ve mekândan bağımsızlıkla daha özgür, deneysel ve yenilikçi etkileşimler geliştirme imkânı yaratmaktadır. özgür, deneysel ve yenilikçi olanın deneyimi ise sanatsal üretimi de dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, sanatsal temsilin mekanını ve bu tür mekanların imgesel değerlerini etkilemektedir. Kalıcı ile geçici arasında oluşan bu etkileşim, çağdaş teknolojiler ile yeni deneyim olanakları sunmakta ve birbirine evrilebilen dinamikler üretme potansiyeline sahiptir. Öte yandan bu ilişkilerdeki karşıtlık insanın farklı ölçeklerdeki mekânsal algısında bir gerilim üretmektedir. Bu çalışma, kalıcı ve geçici mekân üretim biçimlerinin yer ile kurdukları ilişkileri, performans mekânlarındaki yansımaları üzerinden, örnekler araclığıyla analiz ederek tartışmayı ve bu gerilimin günümüzdeki anlamını irdelemeyi amaçlamaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Geçicilik, Kalıcılık, Mekânsal Algı, Bağlam, Performans Mekânları

# Changing Dynamics in the Perception and Context of Performance Spaces

**Arş. Gör. (Assist.) Gülhis Duygun**

Kocaeli University Faculty of Architecture and Design Architecture Department PhD Program

**ORCID:** 0000-0002-1448-4937 **E-Posta:** gulhisduygun@gmail.com

**Arş. Gör. (Assist.) Orhun İnce**

Yildiz Technical University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, PhD Program

**ORCID:** 0000-0002-8527-9594 **E-Posta:** orhunince20@gmail.com

## Abstract

The human effort to organize the objects surrounding their environment emerges as the most distinctive trace of their relationship with the earth. Throughout history, while advancing intellectually and physically, humans have simultaneously transformed this trace in alignment with their evolving development. The most tangible outcome of this process has been spatial production. The human desire for the permanence of space, and the development of technologies to support this aspiration, are among the key indicators of this tendency. However, by the 21st century, alongside the enduring pursuit of permanence, the influence of the temporary on space and daily life has become increasingly visible, marking a new rupture. Architecture and urban planning today aim not only to create permanent structures but also to design temporary spatial experiences that respond to the speed and dynamism of the contemporary era. This process of transformation directly affects the relationship between space and context, as well as the modes of experience and perception it generates for users. While permanent spaces offer experiences rooted in a sense of belonging and integration with place, temporary spatial environments allow for more liberated, experimental, and innovative interactions through their detachment from time and location. The experience fostered by this freedom, experimentation, and innovation also transforms artistic production. This evolution influences the spatial representations of art and reshapes the symbolic values associated with such spaces. The interplay between permanence and temporariness, enabled by contemporary technologies, provides new experiential possibilities and produces dynamics that are capable of evolving into one another. Conversely, the tensions emerging from this interaction generate a sense of spatial conflict across different scales of human perception. This study aims to analyze and discuss the relationship between permanence and temporariness through the reflections observed in performance spaces, examining specific examples to explore the contemporary significance of this tension.

## Keywords

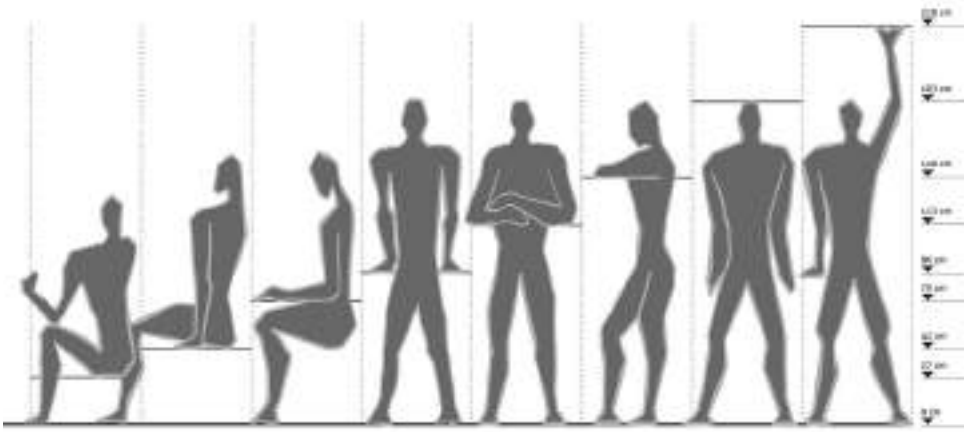
Temporality, Permanence, Spatial Perception, Context, Performance Spaces

## 1. Giriş

Mekânın üretiminin sosyal ve kültürel yapılar üzerindeki etkileri, toplumun üretim süreçlerini belirleyen faktörlerden biri olarak kabul edilir. Son yüzyılda teknolojik ilerlemeler, dijitalleşme ve toplumsal yapının hızla dönüşmesi, bu etkileşim dinamiklerini dönüştürücü bir güç ile etkilemektedir. Özellikle kentsel çevrenin küresel karakteri ile biçimlenen yaşam ve mekanlar deneyimsel olarak farklılaşmıştır. Bu deneyimlerin mimari üretim ve tasarım anlayışını nasıl etkilediğini ortaya koymak mekân bilimlerinin işi olmaktadır. Deneyim, bir kişinin yaşam boyu edindiği bilgi ve tecrübelerin tamamı olarak tanımlanır. Günümüzde, hızla değişen teknoloji ve yaşam dinamikleri bu deneyimin geçicilik ve kalıcılık üzerinden kurgulanmasının önemi ortaya çıkarmaktadır. Kalıcı ifadesi bir sıfat olarak sürekli, her zaman geçerliliğini sürdürecek olan anlamında kullanılmaktadır. Geçici ifadesi ise bu durumun karşıtıdır ve çok sürmeyen, kısa ve belli bir süre için olan anlamına gelmektedir (TDK, 2025). Bu iki ifadenin ortak yönü süre, yani zaman aralığı ile kurduğu ilişkidir. Temel olarak bu ilişki zamanın işleyişi içerisinde varlık gösterilen süreyi ifade eder. Bu noktada insanın bir mekân ile temasında zaman ile kurduğu ilişki üzerinden kalıcı veya geçici olma hali, aslında mekanla arasındaki bağa da karşılık gelmektedir. Dolayısıyla dünya, bedenin varoluşuna ev sahipliği yapan yerdir ve onun bir mekân olarak deneyiminde kalıcılık ve geçicilik her zaman bir gündem olmuştur. Antik dönemlerden bugünün dünyasına uzanan süreçte bu zıt ama zamanla kurduğu ilişkide iç içe geçmiş ilişki, mekânın kalıcı ya da geçici deneyiminde çeşitli etkilere neden olmuştur. Mekân yaşantının örgütlendiği yer olarak kalıcılığına adanan bir yapma biçimi insanlığın çoğu zaman arzusu olmuştur. Organik bedenin yeryüzündeki varlığının sonlanması gereğine zihin karşı çıkarak onu daim kılmak güdüsüne sahiptir. Dolayısı ile beden yok olsa dahi onun mekânı süreklilik taşımalıdır. Çoğu antik dönem yapısının bir insan ömründen daha uzun evrelerde halen ayakta kalıyor olması bu kalıcı olma arzusuna temellendirilebilmektedir. Antik Mısır'daki piramitler, Çin Seddi, Roma'da tapınaklar vb. bunun bir göstergesidir. Beden ve mekân ilişkisi doğayla ilişkili olarak döngüsel zamanı deneyimlediğinden ötürü, beden dışı nesnel dünyanın kalıcılığı konusunda eğilim göstermiştir. Ancak döngüsel zamanın doğrusal zamana dönüşmesi ile insanlığın zamanı kontrol altına alma hevesi, yaşadığı mekânı da niceliksel bir veriyle üretmesine neden olmuştur. Özellikle modern dönemle, bütün yaşamsal faaliyetlerin hız üzerinden örgütlenmesi kalıcılık olgusuna da sekte vurmaya başlamıştır. Modern zamanların en büyük hareketi olan hızlı kentleşme ve göçler ile kalıcı olma durumu, yer değiştirmenin getirdiği yersizlik ya da her yere uyumlanma ile kalıcılık yanında geçicilik halinin de önemsemesine neden olmaktadır. Bu noktada mekânsal ilişkilerde kalıcılık bir ölçüt değildir. Özellikle modern dönemle insanların hareket eden, devingen bir yapıya sahip olması mekânın da kalıcılıkla kurduğu ilişkiyi dönüştürmektedir.

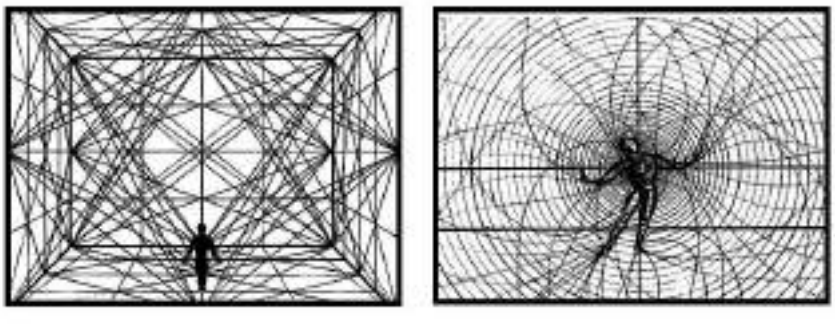
Modern mimarlığın öncülerinden Le Corbusier, mühendislik teknolojisinin potansiyelini gündelik yaşama entegre etmeye çalışarak, örneğin konutu bir "yaşama makinesi" olarak tanımlar (Le Corbusier, 1991). Bu anlayışla geliştirdiği 'Modulor' sistemi, insan bedenini ölçek olarak alan ancak standardize edilmiş bir mekân kurgusu sunar (Şekil 1.1). Bu sistemde, mekân bedene göre değil; beden, belirlenmiş oransal sistemlere göre yeniden yapılandırılır. Vitruvius'un ideal oran figürüne dayanan bu sistem, kullanıcının bedenine yönelik

değil, bedeni mekâna uydurmaya çalışan bir tasarım yaklaşımıdır. Böylece, mekânın beden üzerindeki belirleyici etkisi, zamanla beden tarafından içselleştirilmekte ve doğal bir durum gibi algılanmaktadır. Mekân, burada yalnızca fiziksel bir çevre değil; bedeni dönüştüren, disipline eden bir aygıta dönüşür.



Şekil 1.1 Modulor sisteminden alınarak düzenlenmiş Le Cabanon mobilyalarının yükseklik ölçüleri (Berkin,2024).

Bu bağlamda, Oskar Schlemmer'in sahne tasarımları, mekânın ve bedenin modernist temsiline radikal bir yaklaşım getirir. Schlemmer, Bauhaus sahnesinde bedeni, organik form ve geometrik şekillerle yeniden yorumlayarak onu sahnenin kübik, soyut ve makineleşmiş doğasına entegre eder (Schlemmer, 1961). Bedeni, renge ve biçime indirgerken, mekânla bütünleşen bir hareket sistemi kurar. Beden burada mimari bir nesneye dönüşür; hareketleriyle mekânı canlandırır. Schlemmer'in yaklaşımı, insan ve mekân arasındaki ilişkinin, bedenin devinimiyle ve mekânsal kurgunun geometrisiyle kurulan bir davranış biçimi olarak ele alınmasını sağlar (Şekil 1.2)



Şekil 1.2. Oskar Schlemmer- Düzlem geometrisi ve uzaysal çizimlerle uzaydaki figür (Schlemmer, 1961) (Miyazaki, 2011).

Dolayısıyla, modernist dönemle birlikte mekânın kutsallıktan arındırılarak seküler bir gündelik yaşam pratiğine indirgenmesi, bedeni mekânsal kurgunun merkezine yerleştirmiştir. Bu yeni mekân anlayışı, bedenin ergonomisiyle uyumlu olarak, onun hareket potansiyelini yönlendiren ve yeniden biçimlendiren bir yapı kazanmıştır. Schlemmer ve Le Corbusier'in yaklaşımı, bedenin hem özne hem de nesne olduğu bir

mekân organizasyonunun nasıl kurulduğunu göstererek, çağdaş mekân tartışmalarının temellerinden birini oluşturur.

Mimar ve kuramcı Uğur Tanyeli (1997), bu yaklaşımı daha geniş bir bağlamda değerlendirerek, sahne yalnızca olayların sergilendiği bir yer değil; ses, ışık, renk, biçim ve hareket ile sürekli devinen bir mekân deneyimi olduğunu vurgulamaktadır. Tanyeli, sahne mekânını üç boyutlu gerçekliği ve izleyicinin hareketine göre değişen algısıyla bir "zaman-mekân boyutu" olarak tanımlar. Bu boyut, her konumda farklı deneyimlenebilen, sonsuz sayıda mekânsal yaşantı üreten bir yapıdır (Tanyeli, 1997).

Bu bağlamda, Tanyeli'nin sahne mekânına dair "zaman-mekân boyutu" tanımı çağdaş mekânlarda geçicilik ve devingenlik içeren dinamiklere göre, izleyicinin ya da kullanıcının devinimiyle sürekli yeniden üretilen mekânlara dönüşmektedir. Günümüzde teknolojik olanakların da etkisiyle sadece deneyimlenen değil, aynı zamanda zihinsel olarak da algısı şekillendirilen mekânlar haline gelmektedir. Bu bağlamda, fiziksel olarak geçici olanın algısal düzeyde kalıcılığa evrilmesi ya da tersine, kalıcı olanın gündelik yaşantıdaki geçici etkilerle dönüşmesi; günümüz mekânsal üretiminde süreklilik, yerellik ve bağlam gibi kavramları yeniden tartışmaya açmaktadır. Aşağıda örnekleriyle ele alınacak bu durumlar, mimari düşüncenin deneyime verdiği yanıtların çeşitliliğini ve potansiyel gelecek projeksiyonlarını anlamak açısından önem taşımaktadır. Dolayısıyla teknolojinin hızlı ilerlemesi yer değiştirmenin olanaklarının artması kalıcılık yanında geçici temasları ve bunlara karşılık gelebilecek mekanların üzerine düşünmeyi gerektirmiştir.

Post-modern dönem ve sonrası ise geçicilik üzerinden yapılan üretimlerin arttığı bir dönem olarak deneyimlenmektedir. Teknolojinin imkanları ve yaşam biçimini dönüştürme gücü 21. Yüzyıl mekânsal deneyimlerinde yeni bir deneyim alanı sunmaktadır. Geçici olanın kalıcı olanla karşıt ve aynı zamanda iç içe geçmiş deneyimi de özellikle kentlerin ortak kullanım alanlarında varlık gösterir durumdadır. Kalıcılık kavramının fiziki karşılığından ziyade, geçicilik üzerinden algıda kalıcılık fikri öncelenen bir iç içe geçmişlik durumu ile karşılaşılmaktadır. Bu noktada çalışma, geçicilik ve kalıcılık arasındaki durumları bu çelişkili ikilemleri içeren örnekler üzerinden tartışarak yeni mekânsal arayışlara bir gelecek projeksiyonu üretmek için hazırlanmıştır.

## 2. Metodoloji

Bu çalışmanın kuramsal çerçevesi, mekânın tarihsel bağlamda kalıcılık ve geçicilik üzerinden nasıl kurgulandığını, modernist ve çağdaş yaklaşımlar aracılığıyla değerlendirmektedir. Le Corbusier ve Schlemmer gibi figürler üzerinden bedensel ölçü, ergonomi, geometrik düzen ve performatif mekân kurgularının nasıl bir dönüşüm geçirdiği ortaya konmuş; Tanyeli'nin zaman-mekân kavramsallaştırmasıyla bu dinamiklerin deneyimsel yönü vurgulanmıştır. Bu çerçeve, özellikle performans mekânlarında bedenin mekânla kurduğu ilişkiyi, geçici ya da kalıcı olma durumunun deneyim üzerindeki etkilerini anlamaya olanak tanımaktadır. Performans mekânları, doğaları gereği bedenin hareketiyle anlam kazanan, zamansal ve mekânsal olarak dönüşebilen yapılardır. Bu nedenle, çalışma yalnızca kuramsal çözümlemeyle sınırlı kalmayıp, bu dönüşen mekânsal paradigmaların performans mekânlarındaki karşılıklarını da somut örnekler

üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, metodolojik yaklaşım; geçici ve kalıcı performans mekânı üretimlerinin fiziksel, algısal ve teknolojik katmanlarını çözümleyebilmek adına seçilmiş örnekler üzerinden analitik bir karşılaştırmaya dayanmaktadır.

Mekân, toplumsal ilişkiler, üretim modelleri ve mekânın üretimi gibi kavramlar üzerine kavramsal yaklaşımların üretildiği bir varlık koşuludur. Henry Lefebvre'ye (2014) göre, mekân bağımsız bir varlık gibi düşünülmemelidir, çünkü mekânın fiziki ortamının üretimi mimari eylemle gerçekleşir. Bu nedenle, mimarlık disiplini farklı dönemlere ve kültürlere göre değişen örnekler üretmektedir. Her zaman disiplinler arası bir düşünce ve üretim biçimine sahip olan mekân bilimleri ise 21.yüzyılın dijital teknolojileri ile temasında alternatif bir düşünce ve eylem zeminini üretmektedir. Bu yeni ortamda da değişmeyen bir durum olarak beden ve mekân ilişkisi temel bir varlık koşulu olarak kabul edilir. Ancak çağa özgü araçlar ampirik deneyimlerle kavranırken, beden ve mekân ilişkisi sabit kalır. Bu yeni ortam, dünyanın yüzeyi ve mevcut çevresi üzerinde kalıcı fiziksel öğeler olarak şekillenirken deneyimin geçiciliği öncelenen örneklerin üretimi söz konusudur. Mekân tartışmaların temelini oluşturan kavramlarda bu noktada üstüne yeniden düşünmeyi gerektirir.

Temel olarak fiziksel mekanla olan ilişkiler çevreyi bir “yere” dönüştürmektedir. Buranın verileri “bağlamı”düzenler ve kazanılan deneyime göre “içerik” elde eder. İlk örneklerinden itibaren bu etkileşimin yarattığı deneyim mekânın üretimindeki önemli esasları ortaya koymaktadır. 21. Yüzyılın değişen dinamikleri ile mekânın bu temel unsurlar ile kurduğu ilişkiyle edinilen deneyim ve algılanma biçimleri ise ampirik bir tavırla dönüşmeye açıktır. Bu bağlamda; kalıcılığa yönelik düşünme ve yapma biçiminin yer ile kurduğu ilişki ve aidiyet hissine karşılık, geçici olanın yerden bağımsız oluşu ve zamansızlığının üreteceği durumların, internet ve ilişkili teknolojilerin sanallaştıran etkisi ile birleşmesi, mekânın fiziksel bileşenini arka plana iten bir etki üretmektedir. Artık bireylerin değişen ihtiyaçlarına cevap verebilecek uygun araçlar geliştirilerek uyarlanabildiğinde ve değişimler entegre edildiğinde, her türlü koşulda aktif olarak kullanılabilirliği, mekânın üretimi için önemli bir girdiye dönüşebilmektedir. Bu, bir mekânın zaman içindeki işlevsel esnekliğini ve uyum sağlama olanaklarını ifade eder.

Özellikle dijital çağda mimarlığın dönüşümü hakkında ve interaktif yüzeyler üzerine çalışmaları bulunan Mark Geulthorpe (2009), mimarlıktaki 'paradigmatik' değişimi, toplumun elektronik çevreye kültürel uyarlamasıyla ilişkilendirir. Buna yönelik olarak bir kültürün temel dokusunu “teknoloji” olarak kabul edersek, her yeni gelişim bu alanın yeni teknik örgülerle yeniden yapılandırılmasına gereksinim duyar. Bu yapılandırmanın, kültürel algının genel dokusunda da değişikliklere yol açtığı kabul edilirse, bu yeni mekân ilişkileri iki açıdan ele alınabilmektedir. Birincisi; teknik olarak fiziksel ve sabit olanın hareket haline gelmesi için teknolojik bir yapı gereklidir. Bu, kalıcılığına yönelik yapma biçimlerine dahil olan dijital katmanın entegrasyonuna yönelik bir çabadır. İkincisi ise; psikolojik etkileri olmaktadır. Yer ya da yön kaybı veya değişimi, beden ve yüzey arasındaki ilişkiyi travmatik hale getirebilir. Geulthorpe'a göre, bu durum şöyle açıklanabilir:

*"İşlemsel kültürel eğilimin travma halinde olduğu düşünülürse üretim ve algılama anlamında otoplastikten aloplastik hale bir geçiş olduğu söylenebilir. Kişi, üretken yazılımın örnekleme ve düzenleme ile kapasitesinin artırıldığı, cevap verebilen, koşullu bir çevrede çalışmaya başlayarak aloplastik 'mekânın' içinde işlem yapmaya başlar. Bu giderek artan bir şekilde karşılıklı etkileşimle biçimlendirilebilir fiziksel bağlamı ve akışkanlığa yerleştirilmiş kararlılık kavramını genişletir. Kişi ile çevresi arasında iki taraflı sorgulama, belirsiz bir karşılıklı etkileşim vardır."* (Geolthorpe,2009).

Çalışma kapsamında bu ilişkilerin analizini yapmak üzere üç örnek seçilmiştir. Örneklerin ortak yönü bedenin mekânı deneyimleme biçimlerine sanal katmanları entegre ederek yeni bir deneyim sunmalarıdır. Özellikle yüzey bileşenleri kadim zamanlardan bugüne kadar bilinen türden ilişkilerin ötesinde deneysel bir etkileşim ortamına yönelik kurgulanmasıdır. Bu ortak girdilerin dışında, özelleşen durumları ise kalıcılık ve geçicilik deneyimlerine sundukları yenilikçi bakış açıları olmaktadır. Bu bağlamda seçilen örnekler, yalnızca fiziksel tasarım biçimleriyle değil, aynı zamanda dijitalleşen çağın etkisiyle dönüşen deneyim ve algı biçimleriyle de ele alınmaktadır. Mekânın geçici ya da kalıcı olma durumları, artık yalnızca yapısal ömür veya fiziksel süreklilikle değil; kullanıcıyla kurduğu etkileşim, bağlamsal süreklilik ve zihinsel kalıcılıkla da tanımlanmaktadır. Bu çerçevede incelenen performans mekânları, bedenin mekânsal algıyı dönüştürme kapasitesi ile teknolojik ortamların olanaklarını birleştirerek, çağdaş mimarlığın mekân-zaman ilişkisine dair yeni sorgulama alanları sunmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, bedenin deneyimi, dijital katmanların entegrasyonu ve yapılı çevredeki kalıcılık-geçicilik gerilimi üzerinden, performans mekânlarının nasıl yeniden tanımlandığını ortaya koymayı amaçlamakta; her bir örnek üzerinden bu dönüşümün mekânsal, kültürel ve teknolojik bağlamlarını ayrıştırarak analiz edilmektedir. Bir sonraki bölümde, bu çerçevede belirlenen üç örnek yapının detaylı çözümlemesi sunulacaktır.

## 3. Bulgular

David Hume "İnsanı Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma" kitabında, aklın deneyimlerin yardımı olmaksızın olgusal durum ve gerçek varoluş hakkında çıkarımda bulanamayacağından bahseder (Hume,2017). Çünkü nesneler deneyimlenmediği takdirde, duyulara gözüktüğü gibi nitelikleriyle, onu yaratan sebepleri veya ondan doğacak sonuçları kendi başına ortaya seremez. Bu çıkarıma göre deneyimi zenginleştirmenin yöntemi, mevcut dünyayı tekrar anlamayı gerektirmektedir. Çünkü bir özgürlük alanı olarak deneysellik 21. yy. dinamikleri üzerinden farklı baskılara maruz kalabilmektedir. Reiner De Graaf Dört Duvar ve Bir Çatı - Basit Bir Mesleğin Karmaşık Doğası kitabında *"Mimarinin dünyayı istediği gibi şekillendiren üstün bir sanat formu olduğuna inanmak isteriz."* demektedir (de Graaf ,2017). Ancak Dört Duvar ve Bir Çatı, bir mimar olarak çalışmanın gerçekte nasıl bir şey olduğuna dair bir içerik sunar. Graaf, mimarların ne tasarlayacağını, en azından bireysel ilham kadar, belirleyen dış güçlerin darbe aldığı bir mesleğe dönüştüğü 21.yy.'da, herhangi bir şeyi başarmak için mimarların eleştirmeye çalıştıkları güçlere hizmet etmeleri ve kendilerini sürekli bir çıkar çatışmasının içinde bulmaları gerektiğinden bahsetmektedir. O'na göre mimarlar, geliştiriciler, politikacılar ve danışmanlar, birlikte hiçbirinin tek başına kontrol edemeyeceği doğaçlama bir yarışma ve uzlaşma dünyası oluştururlar. Bu yaklaşımın önemi, mevcut

dünyanın yapılı çevresinde çağdaş ya da ileri teknoloji sayılabilecek yapısal üretime katkıda bulunmuş biri olarak bir nevi bahsedilen bu metinde günün yaklaşımı bu şekilde ise, “mimari düşüncenin deneye yönelik üretimi halen söz konusu olabilir mi?” sorusunu gündeme getirmektir.

20. yy. evresinin tartıştığı beden ve mekân üzerine kavramsal içerikler, 21. yy. literatüründe artık akıllı binalar/şehirler, sürdürülebilirlik, yenilenebilir enerji, ekolojik yaklaşımlar ve benzerleri üzerinden şekillenmektedir. Dolasıyı ile mekânın tasarımında öncelenen şey artık beden ve mekân etkileşiminin sonsuz olanaklarını araştırmak değil, bu ilişkinin günün teknolojileri aracılığıyla disiplinler arası etkileşimin araçları ve olanaklarını kullanmaktır. Bu durumda deneysel olan, teknolojinin yeni olanakları ve mekân ilişkisine yönelik karşımıza çıkmaktadır. Ancak daha önce de bahsedildiği üzere halen ilkel davranışlarını sürdürebilen ve binlerce yıllık değişen çevreye karşın fiziksel olarak değişmeyen bedenin,mekânsal ihtiyaçları değişmemiş gözükmektedir. Mekâna yönelik arzuların ise dijital katmanlar aracılığıyla giderek algıyı yönlendirmesi beklenmektedir.

Bu tartışma doğrultusunda seçilen örneklerden ilki Elizabeth Diller ve Ricardo Scofidio tarafından tasarlanan “Blur Building” örneğidir. Blur Building, İsviçre'deki Yverdon-les-Bains'te, İsviçre Expo Fuarı 2002 için yapılmış bir medya pavyonudur (Diller, E. &Scofidio, R. ,2002). İnsan yapımı sis bulutunun içine gizlenmiş, askıda bir platformdan oluşur. Sis, bulanıklık etkisi yaratır ve bilgisayarlar tarafından sürekli olarak düzenlenmektedir. Bu özellikler, sisin etrafındaki her şeyin her an değiştiği bir ortam yaratır. Bu ortam, zaman ve mekânı geleneksel şekillerde deneyimlemenin mümkün olmadığı, kullanıcı ve zamana göre değişen, devingen bir ortama dönüşmektedir.

Çalışmanın ikinci örneği Las Vegas’ta bulunmaktadır. Mekânının kurgusundaki temel amaç, duyuları harekete geçiren, hayranları ve katılımcıları yeni bir ortama taşıyan sürükleyici deneyimler yaratmak olarak açıklanan Las Vegas kentinin planlaması ile ilgili hedefin, yerel ve küresel eğlence sahnesinde kalıcı bir etki bırakması şeklinde açıklanmaktadır. Bu kalıcı etki mimarinin kalıcılığı üzerinden değil deneyimin algıda bırakacağı kalıcı bir etki olarak görülmektedir. Las Vegas gibi bir tema kenti bugüne kadar farklı tipolojilere cevap veren mimarileri barındırmış bir yerdir. Ancak “The Sphere” projesi bu durumu tamamen altüst eder ve kent içerisinde fiziki olarak sadece jeodezik bir kubbe olarak yer alır. Simülasyon katmanıyla da her an farklılaşan geçici deneyimler sunar (ArchDaily, 2023). İç mekân örgütlenmesi ise bu durumu destekleyen çok boyutlu bir ortamı yaratmaya yönelik bir performans mekânı olarak kurgulanmıştır. Bu yönüyle çalışmanın geçicilik ve kalıcılık kavramlarını tartışmaya örnek olmaktadır.

ABBA Arena ve ABBA grubunun hologramı aracılığıyla gerçekleştirilen ABBA Voyage konser performansı çalışmanın son örneğidir. Bu projenin geçicilik ve kalıcılık tartışmasına yönelik farklı bir bakış açısı bulunmaktadır. Sunduğu deneyimin geçiciliği kadar gösteri mekânının kent içerisindeki ikonik varlığı da geçicidir. Çünkü projenin öne çıkan noktalarından bir tanesi, Londra da belli bir süre kullanıldıktan sonra başka şehirlerde de kullanılabilecek prefabrik bir yapım sistemi ile üretilmiş olmasıdır. Bu yapım sistemi aracılığıyla bir yandan hep bağlamıyla kurduğu etkileşimde kalıcılık değeri yüksekmiş gibi davranırken, yer

değiştirmesi hedefi ile geçiciliği de mümkün olmaktadır (ArchDaily,2022). Dolayısıyla hem yapının geçici varlığı hem de sunduğu deneyimin geçiciliğine karşın kalıcılık hedefi ile birleşmesi bu kavramlardaki bahsi geçen zıtlık ve iç içe geçmişliğin bir temsiliyeti olarak görülmektedir.

Bu üç örnek, çağdaş mimarlığın geçici ve kalıcı mekân üretimlerine yönelik yaklaşım farklılıklarını, bedenin mekânsal deneyimi ve dijital katmanların mekânla kurduğu ilişki üzerinden ele almaktadır. Blur Building, The Sphere ve ABBA Arena örnekleri; performans mekânlarının yalnızca fiziksel yapılar olarak değil, aynı zamanda deneyimi yeniden tanımlayan, geçici olanı kalıcı algıya dönüştürebilen hibrit ortamlar olduğunu göstermektedir. Her biri, teknolojinin mekânsal örgütlenmeye etkisini, bedenin deneyim üzerindeki belirleyiciliğini ve kültürel bağlamın tasarıma nasıl entegre edilebileceğini somutlaştırmaktadır. Bu çerçevede, bahsi geçen yapıların detaylı analizleri sunularak, mekânsal üretim biçimleri üzerinden kalıcılık ve geçicilik kavramlarının nasıl yeniden tanımlandığı tartışılacaktır.

### 3.1 Blur Building (Bulanık Bina)

Beden, içinde bulunduğu çevrenin zenginliğiyle etkileşim halindedir. Çevresindeki nesnelere ilgi gösterir ve bu eylemler sonraki adımlar için altlık oluşturur. Deneyimlerini bilgiye dönüştürürken, geleneksel çevreden de beslenebilir. Bu süreçte, kendi mekanına da müdahale eder. Bedenin kendisi tarafından üretilen mekân, etkileşim ve hareketliliğin bir sonucudur. Çevrenin varlığı ve bedenin istekleri, mekânın görünen ve görünmeyen sınırlarını belirler ve yapısal karşılıklarını oluşturur. Bu, dünyayı anlama sürecinin bir sonucudur ve mekânın sınırları da deneyimin sonucudur. Bu bağlamda, beden gündelik hayatın etkisi altındadır. Gündelik mekân öncelikle duyumsal olarak algılanır. Zaman geçtikçe, zihinsel etkinlik ve deneyim mekanla ilişkili verileri şekillendirir. Bu etkinlikler, beden ve mekân arasında gerçekleşir. Bunun aksine, bedenin dışsal etkiler tarafından yönlendirilmesi durumunda, beden deneyiminden bağımsız bir hale gelir. Beden, artık sınırları belirleyen değil, belirlenen bir durumdadır.

Bu ilişkiler Elizabeth Diller ve Ricardo Scofidio tarafından tasarlanan “Blur Building” (Bulanık Bina) örneği üzerinden incelenebilir. Bulanık Bina, İsviçre'deki Yverdon-les-Bains'te, İsviçre Expo Fuarı 2002 için yapılmış bir medya pavyonudur. Bu ve benzeri yapılar, bedeni kurgunun içine dahil eder. Ancak beden, içinde aktif hale gelmedikçe Bulanık Bina gibi yapılarda etkileşim başlamaz. Bu nedenle beden, kurgunun dışında etkisizdir. Bu ortamda, dış müdahaleler bedenin varlığını belirlemez, ancak etkiler. Başka bedenlerin kontrolünde gerçekleşen bu serüven, yine aynı bedenler tarafından sonlandırılabilir. Sonuç olarak, beden burada edilgen hale gelir ve mekân, bedene dikte eden taraf olur (Diller, E. ve Scofidio, R. ,2002). Dolayısıyla deneyim her eylemde değişken olduğundan, tanımlı ve kalıcı bir mekân yerine geçiciliği öne çıkan bir mekân algısı ile farklı ortamlar deneyimlenebilmektedir (Şekil 3.1.).



Şekil 3.1. Blur Building kullanım prensibi (Archdaily, 2016)

Bu noktada örnek, sahne sanatları ile doğrudan ilişki kurmasa da bedenin seyir ve çevreyi kavramaya yönelik reflekslerini sorgulamak için önemli görülmektedir. Bu tür bir mekânsallık kurgusunda her eylem ve aktiviteye göre yeniden biçimlenen alan algısı, herhangi bir etkinlikte topluluğa göre sis bulutunun içinde var olmaktadır. Bu durum o topluluk kadar bir termal etkileşim ve alan üretebildiğinden, seyir durumunu olmasa dahi etkinlik alanının sınırlarını tanımlamaktadır. Bu yönüyle örnek geçicilik ve kalıcılık üzerinden bir etkinliğe ait performans mekânında, sınırları üretebilen ve geçici olmasına rağmen anlık deneyimi algısal olarak kalıcı hissettirmeyi hedefleyen yönleriyle analiz edilmektedir.

Tasarımın geçicilikle ilgili endişesi, seçilen yapım sistemi tercihinden de okunabilir. Tasarım için tercih edilen tensegrite yapım yöntemi kısaca şu şekilde açıklanabilir: Bir grup rijit elemanın, sürekli olarak yerleştirilmiş gerilme elemanları ile birleşimi sonucu, mekânda tanımlanmış ve kararlı bir sistem yaratılmasıdır (Skelton ve de Oliveira, 2009). Bu sayede tasarım da kararlı bir şekil almak yerine, muğlak bir mekân oluşturmakta ve gölden aldığı suyu buhar haline dönüştürerek atmosferik bir deneyim yaratmaktadır. Binanın dış kabuğunu oluşturan disk formu, tensegrite prensibine göre kabloların yardımıyla asılan metal çubuklar ile oluşturulmuş ve 4 taşıyıcı kolonla desteklenmiştir. Üzerindeki gezinti rotalarını oluşturan segmentler ise, prefabrik metal elemanların birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu, doğru yapılandırma ve planlama ile gezinti rotalarının esnekliğini ve farklı deneyimlere uyarlanabilirliğini güçlendirme potansiyeline sahiptir. Bu sayede bina, oluşumu nedeniyle kalıcı bir tasarım gibi hissedilse de deneyimin geçiciliğiyle dinamik bir hale gelmektedir.

- **Strüktür:** Tasarım, ana taşıyıcı kolonlar, platformu taşıyan yatay bir iskelet, platformdan taşarak gölün üstüne uzanan dikey rijit çubuklar ve çapraz biçimde gerilimi sağlayan kabloları kullanarak hafif bir yapı oluşturmaktadır. Dikey elemanlar ana strüktüre bağlanmayarak, kendi içlerinde kablolar ile sabitlenmektedir (Gomez-Jauregui vd., 2023). Mekânın dolaşımını sağlayan gezinti rotaları hafifçe göl üzerinde mesnetlenmekte ve yapı içerisine dahil olmaktadır. Tüm bu bileşenler sayesinde tasarım, hafif ancak stabil bir yapı oluşturmaktadır.

- **Mekân:** Platform üzerinde oluşturulan ve kablolarla sınırlanan mekân içindeki navigasyon yolları, göl kıyısında çeşitli bakış açıları yaratmaktadır. Tasarımın su buharı kullanımı sayesinde ise bedenin termal enerjisi ve hareketiyle her seferinde mekân, yeniden tanımlı hale gelmektedir. Bu sayede mekâna dahil olan beden, izleyen tarafından farklı ve dinamik "performanslar" sergileyen bir ögeye dönüşmektedir.
- **Deneyim:** Gölden alınan suyu makineler yardımıyla buhara dönüştürüp mekân yaratmak, tasarımın atmosferik deneyimini güçlendirir. Beden her hareketinde bir öncekinden farklılaşan bir alana sahip olmaktadır. Ayrıca bireysel ya da bir arada olma halleri alan tanımını değiştiren bir diğer faktördür. Bu noktada tasarımın deneyimlenmesi hem izleyici hem de gezintiyi sağlayan beden tarafından zenginleşir ve alternatif deneyimler oluşturur. Bu sayede, bedenin ve bedenler arası etkileşimin her değişen hareketi, farklı bir deneyime olanak sağlar.
- **Geçicilik/Kalıcılık:** Tasarım, bir pavyon yapısı olarak geçici, hafif ve esnek olacak biçimde tasarlanmıştır. Ortaya çıkan deneyim, buhar yardımıyla güçlendirilir ve dinamik hale getirilir. Yapı strüktürel donatısı bağlamında kalıcı, sunduğu mekânsal ilişkiler bütününde geçici, ancak mekânın algısal deneyimi olarak kalıcıdır.

### 3.2. The Sphere

Dijital teknolojilerle oluşturulan mekanlar, insanları siber uzayda gerçekleşen ortamlara çekebilmektedir. Bilgisayar oyunlarında olduğu gibi, perspektif görüntü içinde dolaşma yeteneği, beden ve siber mekân arasında bir ilişki kurar, ancak bu ilişki fiziksel dünyadan kopuktur. Sanal dünyada bedenin var olabilmesini sağlayan araçların olması, mekân algısını karmaşık hale getirmektedir. Bu sanal ve dijital dünyada, beden ve mekân unsurları, dijital sistemler aracılığıyla birlikte oluşturulmaktadır. Buna bağlı olarak, bedenin ve mekânın fiziksel varlıkları önemini kaybeder ve mimarinin ürettiği şeylerin ne olduğu önemli hale gelmektedir. Ancak "görsel" algı, sadece görülebilen unsurlardan oluşmamaktadır. Algısal yanılsama ile fiziksel bir varlık arasındaki etkileşim, yalnızca görsel olarak gerçekleşmektedir. Sanallığın dijital imkanlarıyla, yüzey ekran gibi davranır ve beden sadece bir gözlemci rolü oynar. Ancak bu durum, önceden belleğe yerleştirilmiş bildik türden kalıcı bir imgenin ve bir yapıya ait kimliğinin yıkılmasına yol açabilmektedir.

Bir seyir düzeninin temel gerekleri düşünüldüğünde ise bedenin ergonomisi ve duyularını yönlendirebilmek için alacağı pozisyon, mekânın temel düzeninden ayrışık gözükmemektedir. Antik çağların amfi düzeninden bugüne bu ilişki beden ve seyir ilişkisi üzerinden örgütlenmekte olup mimarinin işleyiş sistematiğinde de aynı şekilde karşılık bulmaktadır (ArchDaily, 2023). Ancak fiziksel olarak bu seyir ilişkisini klasik düzende sağlamasına rağmen, artık dijital teknolojilerin entegrasyonu mekanla temasın boyutlarını yeniden şekillendirebilme potansiyeline sahip olabilmektedir. Bu durumu destekleyen bir örnek, Las Vegas'ta bulunan dijital teknoloji destekli bir enstalasyon katmanına sahip "The Sphere" gösteri merkezi olabilir.

Beden ile mekân arasındaki bu yeni deneyim, bir jeodezik kubbenin dış yüzeylerinin LED aydınlatma ile kaplanmasıyla oluşturulmuştur. İç mekânın oluşumu, bir betonarme iskeletle kaplanmış kubbe ile sağlanmış ve iç yüzeyler de LED aydınlatma ile kaplanmıştır (Şekil 3.2.). Yapının formu ve kendisi, kalıcı ve ağır olarak kabul edilse de yüzeylere teknolojik katmanların eklenmesi sonucu ortaya çıkan deneyimin geçiciliği, kullanım olanaklarının dinamizmini vurgulamaktadır. Özellikle izleyici bölümlerinin oluşumu, çalışmada daha önce kalıcılığından bahsedilen klasik seyir düzenleri ile karşılaştırılabilir. Ancak deneyim, dijital alan oluşumunun potansiyeliyle farklılık göstermektedir. Bu durum, dijital sistemlerin sunduğu etkileşim sayesinde 21.yüzyıl dinamiklerinde kalıcılık ve geçicilik kavramlarının ne kadar iç içe geçebileceğinin bir göstergesidir.



Şekil 3.2. The Sphere kesit görüntüsü (Archdaily, 2023).

Bu yapıya entegre edilen ve dijital olanaklar aracılığıyla elde edilen sanal mekân katmanı ile olan karşılaşmada, mekân fiziksel olarak varlığını korur ancak her derinlik değişiminde başka bir yer gibi gösterilir. Bu yanılsama, bazı geçişlerde iç mekâna dair görsel farklılıklarla desteklenerek daha da belirgin hale getirilir. Ayrıca duyusal olarak tetiklenme araçlarının kullanılması (rüzgârın sesi, koku, titreşim vb.) bu sanal yer değiştirmeyi gerçekçi hissettirmektedir (ArchDaily, 2023). Sonuç olarak, yüzeyin fiziksel varlığı ve sanal ortam arasındaki etkileşim, beden ve mekânsal deneyim arasında yeni bir boyut oluşturur. Beden, bu yeni ortamlar arasında geçiş yapıyormuş simülasyonunu yaşar ve bedenin deneyimi, yeni bir temas biçimine olanak tanır.

- **Strüktür:** Tasarım üç katmanlı bir yapıdan oluşmaktadır. Seyir düzeninin sağlandığı teraslarla desteklenmiş sahne bölümü, sahnenin ardından başlayarak dijital bir örtü biçiminde led bir ekran oluşturan kubbe ve tanımladığı alanda seyir düzeninin kurgulandığı bu alan, betonarme bir biçimde inşa edilmiştir. Sahne dışı alanlar bu betonarme iskeletin devamı olmakta ve tasarımın sirkülasyon ve servis noktalarını barındırmaktadır. Dış çeper ise içerideki betonarme kabuğa bir çift cidar gibi davranır biçimde, jeodezik bir kubbe ile oluşturulmuş, bu kubbe de LED'lerle kaplanarak dijital gösterilere olanak vermesi sağlanmıştır (ArchDaily, 2023).

- **Mekân:** İzleme bölümleri ve resepsiyon alanlarıyla ana sahne, binanın ana programını oluşturur. Bir performans mekânı olarak, ihtiyaç duyulan programlar halen kurgu dahilindedir. Fiziksel örgütlenme biçimleri ise buna uygun üretilmiştir. Ancak performans sahnesinin bulunduğu bölüm klasik bir seyir odağı ve oturum düzenine sahip olsa da sanal mekân etkileşimleri öncelendiğinden zihin farklılaşan mekanlarla ilişki kuruyormuş gibi hissettirilmektedir. Kentsel mekân içerisinde bir imge yapı olarak varlığı, kentin önemli bir mekânsal öğesini vurgular. Buna rağmen anlık görsel değişkenlere sahip olabilen dış katman, kentteki görsel aidiyeti tekinsiz kılar. Las Vegas kısa ziyaretlerin yoğun olduğu bir kent yapılanmasına sahip olduğu için bu tür bir deneyimde ziyaretçiler için yapının kentteki pozisyonu ve algısı yeniden tanımlanmaktadır.
- **Deneyim:** Ana sahneyi çevreleyen dijital yüzeyler tarafından yaratılan deneyim performans esnasında, dış çeperi kaplayan yüzeyler ise gündelik olarak devingenliği sağlar, böylece yapı şehrin bir simgesi haline gelir. İç mekânda seyir düzenine uygun olarak pozisyon alınsa da örneğin, açılış konseri olan U2 performansında görüldüğü gibi seyirciye artık Las Vegas'ın kent içinde değil bir çöl atmosferinde sahne kurulmuş etkisi yaratılarak sanal bir mekân deneyimi yaşatılır (Şekil 3.3.). Bu durum duyusal tetiklenmeyi arttıracak donatılarla etkisi çoğaltılarak bir simülasyon ortamında olma hissiyatı verebilmektedir. Deneyim zenginleşmekte ancak fiziksel temas sorgulanmaktadır.



Şekil 3.3. The Sphere açılış konseri, U2 performansı (Sphereentertainmentco, 2023).

- **Geçicilik/Kalıcılık:** Yapının fiziki hali, kalıcı bir strüktürel donatıya sahip olmasına rağmen, dijital alan üretiminin beraberinde getirdiği yeniliklerle oluşturulan deneyimin dinamizmi, yapıyı daha "esnek" kılmaktadır. Kent içindeki imgesel pozisyonu ve sahnenin deneyimi her seferinde farklı bir mekânsal ilişki sunduğundan, mekân fiziki yapısı ile kalıcı olsa da mekânsal algısı değişkenliği ile geçicilik hissiyatını öncelemektedir. Bu noktada geçici deneyimler devingen bir atmosfer sunsa da kalıcı bir yapı olarak mimarinin temel ilişki düzenlerinin ötesine geçmez. Beden-mekân arasındaki ilişkide dijital olanakların entegrasyonu ile elde edilen geçiciliğin algıda kalıcılık hedefi ile

disiplinler arası kurgulanan bir tasarım katmanına dönüştüğü düşünülmektedir. Bu durumda, mekânın kurgusu günümüz dünyasında sadece mimarinin değil artık bilişim ve psikoloji gibi çok disiplinli bir üretimin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 3.3. Abba Arena

Mimarlık ve dijital teknolojinin buluştuğu bir diğer örnek "ABBA Arena"dır. Klasik sahne mekânın fiziksel kurgusuna sahip olmasına rağmen deneyimin sınırlarını yeniden tartışmaya olanak veren bir potansiyel sunmaktadır. Pop müziğin ikonik grubu ABBA'nın dijital avatarlarıyla sergilediği "ABBA Voyage" performansı için özel olarak tasarlanan bu yapı, yalnızca sahneleme teknikleriyle değil, aynı zamanda mimari kurgusuyla da yenilikçi bir yaklaşım sunmaktadır. Mimarlık ofisi Stufish tarafından tasarlanan arena, fiziksel ve dijital olanın birleştiği geçici bir deneyim platformu olarak kurgulanmıştır (ArchDaily, 2022).

Mimari tasarımı, hem dijital gösteri ihtiyaçlarını karşılayacak teknik donanımı sağlamakta hem de geçiciliği vurgulayan taşınabilir strüktürüyle performatif mimarlığın çağdaş bir örneğini oluşturmaktadır. Yapının formu, sahneleme düzenini belirleyen seyir düzeni ve sanal gerçeklik teknolojisiyle iç içe geçerek izleyiciye ABBA grubunun orada olma hissini yaşatmakta, ancak bu hissi sanal bir varlıkla üretmektedir. Bu yönüyle proje hem mekânsal deneyimin hem de dijital temsilin olanaklarını sorgulayan hibrit bir ilişki sunmaktadır. ABBA Arena hakkında tasarımcıları şöyle söylemektedir:

*"Çelik ve ahşaptan yapılmış bir bina, ziyaretçilerin deneyimlerinden keyif almalarına yönelik bir atmosfer yaratırken, dikkat gerektiren gizemli, ilgi çekici bir nesne olarak tasarlandı. Arenanın içten dışa doğru tasarlanan 25,5 m yüksekliğindeki altıgen formu, gösterinin gereksinimlerine, sahneye ve istenilen oturma geometrisine yanıt veriyor. Türünün en büyüğü olan yapı, sökülüp başka bir yere taşınabilen geçici bir mekân olarak tasarlandı…Bu bina fiziksel dünyada yeni bir deneyim türü yaratmak için fiziksel ve dijitalin birleştiği gelecekteki gösteriler için standardı belirleyecek."* (ArchDaily, 2022).

Ancak bu "yeni" deneyim, mekâna eklemlenen dijital gösterinin sanal etkileri üzerinden tariflenebilmektedir. Basit bir sahne geometrisi ve seyir düzenin varyasyonu olabilecek bir konumlanışı öngören kesit, ABBA Arena için tartışmaya açılan, mekânın mı yoksa melezlenen dijital katmanın mı deneyimi oluşturduğu sorusunu destekler niteliktedir (Şekil 3.4.).



Şekil 3.4. ABBA Arena kesit görüntüsü (Archdaily, 2022).

Yapının oluşumunda dijital bir deneyim beklentisinin yanı sıra, istenilen oturma/ayakta durma düzeni ve formunun oluşumu da geçiciliğini vurgulamak amacıyla tasarlanmıştır. Çelik ve ahşap malzemelerden inşa edilen prefabrike yapı, bu özelliği sayesinde "yerinden bağımsız" bir yapı olarak işlev görebilmektedir. Bu özellikler sayesinde yapı, yalnızca gösterideki farklılıklar aracılığıyla değil, aynı zamanda başka bir yerde olma potansiyeliyle de oluşturduğu seyir deneyimini sergilemekte ve geçicilik algısını da güçlendirmektedir. Böylece hem yapı hem de yarattığı sanal gösteri performans sahnesi kurgusunda fiziksel bir "oradalık" sunsa dahi deneyimi geçici kılmaktadır. Dijital deneyim, The Sphere örneğinde olduğu gibi geçici iken, The Sphere'de bulunamayan geçicilik ve dinamizm, ABBA Arena ile elde edilebilmektedir.

- **Strüktür:** Yapı, çelik ve ahşap elemanları sökülebilir bir şekilde birleştirerek altıgen bir arena oluşturur. Seçilen malzemelerin yanı sıra birleşim tiplerinin de sökülebilir olarak tercih edilmesi, yeniden konumlanma durumunda kurulum aşamalarını kolaylaştırmakta ve yapının daha "yerden bağımsız" davranabilmesini sağlamaktadır. Altıgen biçimindeki hacmi, yalnızca yapısal bir karardan ibaret değil; aynı zamanda gösterinin merkeziliğini ve çok yönlü deneyimini destekleyecek bir form ve seyir imkânı sunar (ArchDaily, 2022). Bu yapısal tercih, arenanın yerinden bağımsız bir şekilde başka bir yere taşınabilmesine olanak vermektedir. Sahne ve iç mekân donatısı ise hologram bir gösteriyi üretebilmek üzere tesis edilmiştir.
- **Mekân:** Mekân, izleyici bölümleri ve ana sahneden oluşmaktadır ancak klasik sahne-izleyici ayrımının ötesine geçerek, bir bütün olarak deneyim alanı haline gelmektedir. İzleyici yerleşimi hem seyir düzenini organize edecek hem de dijital gösteriyle bütünleşecek şekilde tasarlanmıştır. Ana sahne ve izleyici bölümleri arasındaki ilişki, teknolojik donanım (projeksiyon sistemleri, hologram teknikleri vb.) ile yeniden tanımlanmış, mekân ABBA avatarlar aracılığıyla dijital temsilin sahnede bedenlendiği bir atmosfer üretir hale gelmiştir.
- **Deneyim:** ABBA Arena'nın diğer örneklerden ayrışan tarafı, sunduğu tamamen dijitalleştirilmiş konser deneyimidir. Ana sahnede, bu deneyim için sanal gerçeklik kullanılmaktadır. İzleyicilere,

ABBA grubunu sanal gerçeklik teknolojisi ve hareket yakalama (motion-capture) teknikleri kullanılarak, 1970'lerdeki 50 yıl genç halleri ile halleriyle izleme imkânı sunulmaktadır. Bu, yalnızca görsel bir simülasyon değil; aynı zamanda duygusal ve nostaljik bir bağ kurmayı hedefleyen deneyimsel bir kurgudur. Böylece fiziksel olarak sahnede olmayan bedenler, dijitalde "orada" varlık kazanmaktadır. Bu sayede bedenler arası etkileşim ve sosyal karşılaşmanın da önemi ortaya çıkmaktadır. Bu tür bir gösteri farklı olanaklarla bir performans sahnesine ihtiyaç duymadan çeşitli aygıtlarla izlenebilecek iken insanlar bir arada olma etkileşimini deneyimlemek için mekânı kullanmaktadır. Gösterinin sanallığı seyircinin fiziksel etkileşiminin önüne geçememektedir.

- **Geçicilik/Kalıcılık:** Yapı sökülebilir ve dünyanın başka bir yerine taşınabilir olması bakımından geçici olma fikriyle tasarlanmıştır ve bu özelliğiyle kalıcı sahne yapılarından ayrışmaktadır. Böylece, deneyimi sağlayan performans ve yapı, geçicilikleri aracılığıyla farklı potansiyeller sunmaktadır. Strüktürün sökülüp-takılma potansiyeli, yalnızca lojistik bir kolaylık değil, aynı zamanda mekânın dijital içerikle beraber dolaşıma girebileceği bir model üreterek, taşındığı her yer için yeni bir temas kurabileceği düşünülmektedir. Ancak buna rağmen fiziksel örüntüsü değişmez. Bu, performansın değeri kadar, onun gerçekleştirildiği mimari çerçevenin de zamanla ve mekânla kurduğu ilişki üzerinden anlam ve aidiyet ilişkilerinin yeniden sorgulanmasına neden olabilmektedir. Dolayısıyla hem yapı hem de gösteri, kalıcılığını fiziki varlığından değil, yeniden üretilebilir geçiciliğinden oluşan ilişkilerden almaktadır.

**4. Sonuç ve Değerlendirme**

21.yy'ın teknolojik gelişimlerindeki hızlı ilerleme, mekânsal deneyimi deneysel yaklaşımlarla üretebilme potansiyeli barındırmaktadır. Ancak bedene ilişkin kullanımlarda halen temel bileşenlerin öncelenmesi gereği bu tür örnekler aracılığıyla tespit edilebilmektedir. Özellikle pandemi sonrası sosyal ihtiyaçlarının yeniden farkına varmış bireyler, bahsi geçen gösteri merkezlerindeki simülasyon etkilerini AR ya da VR araçlarıyla da deneyimleme şansına sahipken, bir mekânda fiziksel olarak bir arada olmayı tercih etmektedir. Bu durum, ABBA Voyage gösterisinin sanallığına karşın gösteri için bir araya gelen insanların fiziki bir mekânda bir araya gelme isteği ve davranışlarından gözlemlenebilmektedir. Dolayısıyla deneyimi deneysel kılan fiziki mekânın yeniden üretilme biçimi değil ona eklemlenen sanal mekân algısıdır. Bu noktada bilişim teknolojilerinin entegrasyonu ile mekân üretimin etkileşimini tartışmaya açmak bir gereklilik olarak görülmektedir. Bu tartışmaların yapılması, henüz ampirik olarak deneyimlenen bu durumların negatif etkilerinin farkına vararak tolere edebilmeye ve daha nitelikli gelecek projeksiyonu yaratmaya faydalı olacağı düşünülmektedir.

**Kaynakça**


1. ArchDaily (2022) 'ABBA Arena / Stufish Entertainment Architects', *ArchDaily*, [Erişim: 05.01.2025], Bağlantı adresi: https://www.archdaily.com/983752/abba-arena-stufish-entertainment-architects
2. ArchDaily (2016) 'The 6 Architects Who Have Won MacArthur "Genius" Grants, *ArchDaily*, [Erişim: 25.03.2025], Bağlantı Adresi: https://www.archdaily.com/795829/the-6-architects-who-have-won-macarthur-genius-grants?ad_medium=gallery
3. ArchDaily (2023) 'The Sphere at theVenetianResortOpenstothePublic in Las Vegas', *ArchDaily*, (M.-C. Florian, yazar). [Erişim: 28.12.2024]. Bağlantı adresi: https://www.archdaily.com/1007658/the-sphere-at-the-venetian-resort-opens-to-the-public-in-las-vegas?ad_source=search&ad_medium=projects_tab&ad_source=search&ad_medium=search_result_all
4. Berkin, G. (2024) *Modulor ve Le Corbusier'nin Kulübesi*. İstanbul: YEM Yayınları.
5. De Graaf, R. (2017) *FourWallsand a Roof: TheComplex Nature of a Simple Profession*. Cambridge, MA: Harvard UniversityPress.
6. Diller, E., Scofidio, R. (2002) *Blur: TheMaking of Nothing*. New York: Harry N. Abrams.
7. Gomez-Jauregui, V., Carrillo-Rodriguez, A., Manchado, C., & Lastra-Gonzalez, P. (2023). Tensegrity Applications to Architecture, Engineering and Robotics: A Review. *Applied Sciences, 13*(15), 8669. https://doi.org/10.3390/app13158669
8. Goulthorpe, M. (2009) *ThePossibility of (an) Architecture: CollectedEssaysby Mark Goulthorpe, dECOiArchitects*. London: Routledge.
9. Hume, D. (2017) İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma. Çev. F. B. Aydar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
10. Le Corbusier, (1991) Yeni Bir Mimarlığa Doğru: Yönlendirici İlkeler, 20. YüzyılMimarisinde Program ve Manifestolar, editör: Ulrich Conrads, çeviri: Doç. Dr. Sevinç Yavuz, *Şevki Vanlı Yayınları*
11. Lefebvre, H. (2014) *Mekânın Üretimi*. 2. baskı. Çev. İ. Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık. [Orijinal eser: *La Production de l'espace*, 1974].
12. Miyazaki, Y. (2011) *Oskar Schlemmer and The Triadic Ballet*. Kyoto UniversityResearch Information Repository. Available at: https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/handle/2433/159249 [Erişim: 07.03.2025].
13. Schlemmer, O. (1961) *The Theater of the Bauhaus*. Middletown, CT: WesleyanUniversityPress.
14. Skelton, R.E. and De Oliveira, M.C., 2009. *Tensegritysystems* (Vol. 1, p. 16). New York: Springer.
15. Sphereentertainmentco (2023), U2:UV Achtung Baby Live At Sphere, [Erişim: 25.03.2025], Bağlantı Adresi: https://www.sphereentertainmentco.com/u2uv-achtung-baby-live-at-sphere/
16. Tanyeli, U. (1997) *Mimarlığın Aktörleri, Serüveni ve Ötesi*. İstanbul: Boyut Yayınları.

17. Türk Dil Kurumu (2025) *Güncel Türkçe Sözlük*. Available at: https://tdk.gov.tr/ [Erişim: 02.03.2025].

# Tiyatroda Teknoloji Kullanımının Anlatıya Olan Dönüştürücü Etkisi

**Ali Küçük**

Haliç Üniversitesi Lisansüstü Bilimler Enstitüsü Tiyatro Bölümü

**ORCID:** 0009-0003-4022-4631 **E-Posta:** alikucuk707@gmail.com

## Özet

Tiyatro sanatı, zaman içinde teknolojik gelişmelerin etkisiyle önemli dönüşümler geçirmiştir. Geleneksel sahne unsurlarının yanı sıra, aydınlatma, ses efektleri ve görsel projeksiyon gibi teknolojik unsurların kullanımıyla tiyatro deneyimi zenginleştirilmiş ve yeni anlatım biçimleri kazanmıştır.

Bu çalışmada, tiyatroda teknoloji kullanımının anlatı üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Bu amaçla, Antik dönemden başlayarak tiyatroda teknolojinin tarihsel gelişimi; özellikle aydınlatma teknikleri ve mekanik sahne düzenlemeleri üzerinden incelenmiştir. Ardından dijital teknolojilerin sahne sanatlarına entegrasyonu ve bu sürecin tiyatro performanslarına olan katkıları tartışılmış, özellikle dijital projeksiyon, artırılmış gerçeklik (AR), karma gerçeklik (MR) ve sanal gerçeklik (VR) gibi yenilikçi teknolojilerin kullanımının sahne anlatısını dönüştürücü etkisi analiz edilmiştir. Çalışmada ayrıca, teknolojinin tiyatro performansı üzerindeki etkileri incelenmiş ve canlı performans ile dijital öğelerin etkileşimleri, seyirci-oyuncu ilişkisi üzerindeki değişiklikler ele alınmıştır. Bu bağlamda teknolojinin hikâye anlatımındaki yenilikçi potansiyeli ve karakter gelişimine olan katkıları detaylandırılarak interaktif tiyatro deneyimlerinin ve dijital platformlar üzerinden tiyatro deneyiminin nasıl evrildiği üzerinde durulmuştur. Son olarak, gelecekte yapay zekâ, robotik teknolojiler ve interaktif çoklu ortam performansları gibi ileri teknolojik araçların tiyatro sanatında nasıl kullanılabileceği ve bu kullanımın tiyatro deneyimini nasıl dönüştürebileceği üzerine öngörüler sunulmuştur.

## Anahtar Kelimeler

Tiyatro, Teknoloji, Dijital teknoloji, Anlatı, Seyirci-oyuncu İlişkisi

# The Transformative Effect of the Use of Technology on Narrative in Theatre

**Ali Küçük**

Halic University Postgraduate Education Institute Theatre Programme

**ORCID:** 0009-0003-4022-4631 **E-Posta:** alikucuk707@gmail.com

## Abstract

The art of theatre has undergone significant transformations over time due to technological advancements. Alongside traditional stage elements, the use of technological components such as lighting, sound effects, and visual projections has enriched the theatre experience and introduced new forms of storytelling.

This study evaluates the impact of technology use on narrative in theatre. For this purpose, the historical development of technology in theatre has been examined, starting from the Ancient period, with particular emphasis on the evolution of lighting techniques and mechanical stage arrangements. Subsequently, the integration of digital technologies into performing arts and their contributions to theatre performances have been discussed. Specifically, the transformative effect of innovative technologies such as digital projection, augmented reality (AR), mixed reality (MR), and virtual reality (VR) on stage narratives has been analyzed.

The study also examines the effects of technology on theatre performances, addressing the interactions between live performances and digital elements, as well as changes in the audience-performer relationship. In this context, the innovative potential of technology in storytelling and its contributions to character development have been detailed, and the evolution of interactive theatre experiences and theatre practices through digital platforms has been explored. Finally, predictions have been made regarding how advanced technological tools such as artificial intelligence, robotic technologies, and interactive multimedia performances might be employed in theatre arts in the future, and how such use could transform the theatre experience.

## Keywords

Theater, Technology, Digital technology, Narrative, Audience-actor Relationship

**Giriş:**

Tiyatroda teknolojinin tarihsel evrimi, sahne sanatlarının gelişiminde ve performans deneyiminde önemli bir rol oynamıştır. Teknolojinin tiyatroya etkisi genellikle dört ana dönemde incelenebilir: antik dönem, roma dönemi, ortaçağ ve Rönesans sonrası modern dönem. Modern dönemde daha çok gördüğümüz; Teknolojik yenilikler, sahne performanslarında daha etkileyici ve gerçekçi görsel efektler sağlar. Bu, seyircinin deneyimini derinleştirir ve sahne sanatlarının etkisini artırır. Perspektif, mimari ve sahne mekanizmalarındaki gelişmeler, sahne tasarımını daha dinamik ve etkileyici hale getirir. Son yıllarda, sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik gibi teknolojiler, tiyatroda yeni performans alanları ve deneyimler sunmaktadır. Bu teknolojiler, sahne sanatlarını daha interaktif ve yenilikçi hale getirir.

Sonuç olarak, teknolojinin tiyatro üzerindeki etkisi zamanla büyümüş ve gelişmiştir. Antik dönemden günümüze kadar olan süreçte, sahne sanatlarının teknolojik yeniliklere adapte olması, tiyatronun evriminde kritik bir rol oynamış ve sahne sanatlarının estetik ve görsel zenginliğini artırmıştır. Bu anlattığımız dönemlere bakacak olursak;

**Amaç:**

Bu bildirinin amacı, tiyatro sanatında teknolojinin anlatı yapıları üzerindeki dönüştürücü etkisini tarihsel ve çağdaş örnekler üzerinden inceleyerek ortaya koymaktır. Antik Yunan'dan günümüze uzanan süreçte, teknolojik araçların yalnızca sahneleme tekniklerini değil, aynı zamanda seyirci-oyuncu ilişkisini, anlatı biçimlerini ve tiyatronun algılanışını nasıl dönüştürdüğünü analiz etmek hedeflenmektedir. Bu bağlamda, günümüz tiyatrosunda sıklıkla kullanılan video projeksiyonları, canlı kamera kullanımı, sanal gerçeklik uygulamaları ve etkileşimli dijital teknolojiler gibi araçların dramatik yapıya, temsil estetiğine ve izleyici deneyimine olan etkileri tartışılacaktır. Ayrıca, Katie Mitchell ve Rimini Protokoll gibi çağdaş tiyatro yaratıcılarının üretimleri üzerinden, teknolojinin tiyatral anlatıya nasıl entegre edildiği ve bunun hangi yeni ifade biçimlerini doğurduğu değerlendirilecektir. Böylece bu çalışma, teknolojik dönüşümün tiyatro sanatı üzerindeki anlatısal, estetik ve deneyimsel boyutlarını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

**Antik Yunan Tiyatrosunda teknoloji kullanımı:**

Antik Yunan tiyatrosu, tanrıların kutsal kabul edilen bölgelerle iç içe inşa edilmiş oyun yerleriyle karakterize edilir. Kalabalık kitlelerin katılımını sağlamak için önemli bir ihtiyaç olan bu oyun alanları, dönemin sanatçıları ve teknolojik imkanları sayesinde dağların eteklerine inşa edilebilmiştir. Seyircilerin rahatça izleyebilmesi için ise sahne alanı daire şeklinde tasarlanmıştır. Antik Yunan tiyatrosundaki ilk oyun alanı, bir dağın eteğinde bulunur ve seyirci alanlarının yapıldığı bir tiyatro yapı kompleksi olan theatron'dan oluşur.

Antik Yunan tiyatrosu ve teknoloji birlikteliği, zaman içinde gelişerek günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Seyircilerin taş kademeler üzerine yerleştirildiği bu yapılar, zamanla oyuncuların kostüm ve maskelerini değiştirdiği daha büyük taş yapılar haline gelmiştir. Helenistik dönemde sahnenin yükseltilmesi, tiyatro sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır. Skene adı verilen bu yapı, iki katlı hale gelmiş ve Efes gibi yerlerde 25.000 kişi kapasiteli seyirci alanlarına ev sahipliği yapmıştır. Bu geniş sahne alanı, birçok sahne tekniği ve aracının gelişimini doğal olarak etkilemiştir.

Tiyatro ve teknoloji ilişkisinin tarihine bakıldığında, ilk tiyatro mimarisinin dağın eteğinde başladığı ve zamanla giderek daha büyük kitlelere hitap eden yapılar haline geldiği görülmektedir. Bu ihtiyaçların karşılanması, dönemin teknolojik gelişmeleri sayesinde mümkün olmuştur. Sahne teknikleri açısından, Antik Yunan tiyatrosunda kullanılan araçların ve makinelerin önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Ekkyklema ve mechane (machina) gibi mekanizmalar, sahnedeki yeni imkanların keşfedilmesinde büyük önem taşımıştır. Ekkyklema, skene'nin ortasında bulunan ve dışarıya çıkarılan tekerlekli bir platformdur. Mechane ise karakterlerin havada uçtuğunu veya gökyüzünde durduğunu temsil etmek için kullanılan bir vinci ifade eder. Bu sahne makineleri, teknoloji ile tiyatro arasındaki birlikteliğin ilk örneklerini oluşturmuştur. Antik Yunan tiyatrosu, sonrasında gelişen uygarlıklar için öncü olmuş ve dönemin ihtiyaçlarını karşılayan gelişmiş sahne tekniklerine sahip olmuştur.

**Roma Döneminde Teknolojinin kullanımı:**

Roma tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosundan farklı olarak, yapıları düz toprak üzerine inşa etmiştir ve tiyatronun dini amaçlı kullanımını terk ederek daha çok biçimsel ve gösterişli yapılar geliştirmiştir. Özellikle mimari detaylarında göze çarpan süslemeler ve iç mekandaki

değişiklikler önemli bir evrimdir. Cavea ve oyun alanında da önemli değişiklikler yapılmış; oyun yerleri artık tek parça, düz ve dairemsi değil, seyirci ve sahne bütünlüğü sağlanmıştır. Roma tiyatrosunda sahne, bir bina olarak tasarlanmış ve sahnede dramatik etkiler için aeleum adı verilen perde kullanılmıştır. Bu perde, sahnede ani sahne değişiklikleri ve etkileyici görsel efektlerin sağlanmasına olanak tanımıştır.

Roma dönemindeki tiyatrolarda karmaşık makinelerden nadiren bahsedilmesine rağmen, sahne tasarımında mekanik mucizeleri başarıyla kullanmışlardır. Örneğin, Colosseum gibi amfitiyatrolarda, hayvanları yeraltı odalarından arena seviyesine çıkarmak için geliştirilmiş mekanizmalar kullanılmıştır. Bu mekanizmalar zamanla sahne dekorasyonu için de adapte edilmiş ve arenanın altındaki mahzenlere dekor ve aksesuarların depolanması için yapılar inşa edilmiştir. Roma tiyatrosunun teknolojik ilerlemeleri, sahne sanatında yeni bir dil ve dramatik anlatım biçimi oluşturmuştur.

Roma tiyatrosu, gladyatör dövüşleri, atlı araba yarışları ve deniz savaşları gibi yüksek gerilimli gösterilere odaklanarak, vahşet ve savaş temalarının öne çıktığı bir yapıya evrilmiştir. Bu özellikleriyle Roma tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosundan farklı bir sanatsal anlayışı temsil etmiştir.

**Ortaçağ Döneminde Teknolojinin kullanımı:**

Orta Çağ boyunca tiyatro, dinsel gösterilerin ve kilise hizmetlerinin bir parçası olarak ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Bu dönemde tiyatro mekânları genellikle kiliselerde veya açık hava pazar yerlerinde kurulmuştur. Kilise içinde oynanan oyunlar genellikle Paskalya ve diğer dini bayramlarda İsa'nın yaşamını ve ölümünü anlatan gösterimlerle sınırlıydı. Sahne düzeni genellikle sabit olup, dekor ve kostümler zamanla geliştirilmiştir.

Orta Çağ tiyatrosunda önemli bir yer tutan oyunlar arasında XII. yüzyıldan kalma "*Adem Oyunu*", "*Yeniden Doğuş*", "*Donaueschingen Acı Çekme Oyunu*" ve *"Lucerne mystereum*"'u bulunmaktadır. Bu oyunlarda sahne düzeni, birden fazla "mansion" denilen sahne parçasının karşılıklı olarak düzenlenmesiyle çoklu sahne anlatımı sağlanmıştır. Cehennem ve Cennet gibi karşıt kavramlar, sahnelerin sağ ve sol taraflarında yer alacak şekilde düzenlenmiştir.

Fransa'da ve diğer bölgelerde oynanan mystereum'lar ise genellikle sabit oyun yerlerinde gerçekleştirilmiştir. Bu oyunlar için özel tekerlekli sahneler tasarlanmış ve bu sayede oyunlar

farklı semtlerde halka sunulabilmiştir. Sahne teknikleri arasında mekanik cihazlarla gökyüzünden inen melekler, cehennem sahnelerindeki ateş ve duman efektleri gibi öğeler önemli rol oynamıştır.

XV. ve XVI. yüzyıllarda ise sahne teknikleri daha da gelişmiş ve kompleks hale gelmiştir. Özellikle İtalyan tiyatrosunda perspektif kullanımı ve makina kullanımıyla cennet sahneleri etkileyici bir şekilde tasvir edilmiştir. Sahnedeki özel efektler, makinistlerin ustalığıyla seyirciye gerçekçi bir deneyim sunmuştur.

Orta Çağ boyunca tiyatro, dinsel bağlamından giderek uzaklaşarak daha dünyevi ve gösterişli hale gelmiştir. Bu süreç, tiyatronun Antik dönem yapılarına olan dönüşümünü de başlatmıştır.

**Rönesans Döneminde Teknolojinin kullanımı:**

Rönesans döneminde tiyatro, İtalya'dan başlayarak Avrupa'nın diğer ülkelerine de yayılmış ve önemli değişimlere uğramıştır. Rönesans'ın tiyatro üzerindeki etkileri ve bu döneme ait önemli tiyatro yapıları şu şekildedir: Rönesans dönemi, düşünsel, kültürel ve eğitim alanlarında bağımsızlık ve ilerleme arayışlarına odaklanmıştır. Tiyatro da bu süreçten etkilenmiş ve büyük değişimler geçirmiştir. Özellikle İtalya'da bu dönemde Vicenza'daki Teatro Olimpico gibi önemli tiyatro yapıları ortaya çıkmıştır. Teatro Olimpico, klasik tiyatro yapılarına benzer bir plana sahip olmasına rağmen, önemli tasarım değişiklikleri içermiştir. Seyirci yeri yarım yuvarlak yerine düzgün bir plana oturtulmuş ve bu tasarım sayesinde seyircilere daha iyi bir görüş sağlanmıştır. Sahnenin perspektif anlayışına uygun olarak tasarlanması da dikkat çekici yeniliklerden biridir. Teatro Olimpico, Rönesans döneminde tiyatro mekânlarının nasıl yeniden düşünüldüğünü ve tasarlandığını gösteren önemli bir örnektir.

İngiltere'de ise Rönesans dönemi tiyatrosu, özellikle Shakespeare'in döneminde önemli gelişmeler kaydetmiştir. İngiliz tiyatrosu, yapısal ve biçimsel olarak Antik Yunan tiyatrosundan etkilenmiş, ancak kendi özgün tarzını da oluşturmuştur. Shakespeare'in oyunları, dönemin İngiliz tiyatrosunun nasıl bir çeşitlilik gösterdiğini ve nasıl bir evrime uğradığını gösteren önemli örneklerdir. Londra'da bulunan The Globe gibi tiyatro yapıları, dönemin tiyatro performansları için önemli bir sahne oluşturmuş ve Shakespeare'in eserlerinin sergilendiği yerler arasında yer almıştır.

Rönesans dönemi tiyatrosunda sahne teknikleri de büyük ilerlemeler göstermiştir. Özellikle perspektif kullanımı, sahne tasarımında ve dekorasyonunda önemli bir rol oynamıştır. Sebastiano Serlio'nun sahne perspektifi üzerine yaptığı çalışmalar, dönemin sahne sanatlarına bilimsel bir temel kazandırmış ve tiyatro yapılarının tasarımında büyük değişikliklere yol açmıştır.

Sonuç olarak, Rönesans dönemi tiyatrosu hem mimari hem de sahne sanatları açısından büyük bir gelişim göstermiştir. İtalya'dan başlayan bu değişimler, Avrupa'nın diğer bölgelerine yayılmış ve tiyatro sanatını yeniden şekillendirmiştir. Günümüzde ise teknoloji tiyatronun iyice içine girmiş ve anlatıyı çeşitlendirmiştir.

**Tiyatroda yeni bir biçim; "Katie MİTCHELL" ve "Canlı Sinema"**

“Canlı Sinema” kavramıyla yeni bir oyunculuk formuna ulaşılabilinir. Katie Mithell’a göre, bu ne tiyatro ne de sinema. Bu bir üçüncü form. Seyirci ile oyuncu arasındaki durumu eşitleyen bir form. Mitchell’a göre tiyatro, karakterlerin öznelliğine girmek ve hissettirmek konusunda yeterli bir malzeme sunmuyor. Çünkü ona göre tiyatro her zaman figüratif bir sanat formu. Oysa sinema daha öznel bir yerde duruyor ve bu sayede Dünyaya bir insanın gözünden bakmamızı gerçekten sağlayabilir. Örneğin: Yüzümüzde yüzlerce kas var. Onbeşinci sıradaki birinin bunu görmesi olanaksız. Yüzün detaylarını okuyamadığımız anda, oyuncunun fiziğine odaklanmaya başlarız. İşte durumu eşitlemek burada başlıyor. Sahnenin içine kameranın dâhil olması ilk sıradaki seyirci ile son sıradaki seyirciyi eşitliyor. Katie Mitchell yıllarca çeşitli tiyatrolarda yönetmenlik ve yardımcı yönetmenlik yaptı. Kendine örnek olarak Stanislavski’yi aldı. Bunun ışığında “Lev Dodin” ve “Tadeusz Kantor” ile birlikte çalıştı. Ama Stanislavski’nin erken dönemlerinden ziyade fiziksel eylemler bölümü üzerinde durdu. Yine de işleri Naturalist/Gerçekçi bir çizgiden hiç çıkmadı. Tiyatronun canlılığını koruyup, ona sinemanın öznelliğini ekledi. Ama oyuncunun sahnedeki personasıyla, kameradaki personasını hiç buluşturmadı. Çünkü gerçekçi çizgisinden hiç ayrılmadı. Burada da görüldüğü gibi teknoloji artık bir destek mekanizmasından sıyrılıp anlatının en önemli unsuru haline gelmiştir.

**Robotların ve Yapay Zekanın sahneye dahiliyeti: Rimini Protokoll.**

Rimini Protokoll, tiyatronun sınırlarını zorlayan deneysel çalışmalarıyla öne çıkan bir Alman tiyatro topluluğudur. Çalışmaları genellikle belgesel tiyatro kategorisi altında değerlendirilir

ve günlük yaşamın politik ve sahici sorunlarını basit ama zekice tasarlanmış dramaturjilerle tartışır. Her projesinde çeşitli teatral imkanlar kullanarak, mekâna müdahaleler, geçici sahneler, gerçek hayattan tanıklıklar gibi unsurlarla tiyatronun sınırlarını sorgular.

2018 yılında sahneye koydukları Uncanny Valley, ekip için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu eserde, yazar Thomas Melle'in animatronik bir kopyası sahneye konarak, insan ile robot arasındaki sınırları ve gerçeklik ile temsil arasındaki ilişkiyi sorgularlar. Uncanny Valley, seyirciye sanatın özüne dair temel bir soru yöneltir: Sahnedeki bir karakter gerçekten kendisi mi yoksa sadece bir kopya mı?

İnsanın rol yapma doğasına odaklanan eser, Goffman'ın "benlik sunumu" kavramı ile de bağlantılıdır. Thomas Melle'in robot versiyonu, hayatı ve davranışları üzerinden insanın toplumsal şartlanmalarla nasıl şekillendiğini ve rol yapma yeteneğini nasıl geliştirdiğini anlatır. Bu durum, seyircide tekinsizlik hissi yaratır; çünkü sahnede beklenmeyen bir şekilde gerçekliğin ve temsilin sınırları bulanıklaşır.

Sonuç olarak, Rimini Protokoll'ün Uncanny Valley gibi eserleri, tiyatronun geleneksel sınırlarını aşan ve sanatın yeni ifade biçimlerini keşfeden deneysel bir yaklaşımın örneğidir. Bu eserler, seyirciye sanatın ve yaşamın karmaşıklığını keşfetme ve anlama fırsatı sunar, bu da tiyatro sanatının evrenselliğini ve yenilikçiliğini gösterir.

**Tiyatronun geldiği Son Nokta: Sanal Gerçeklik(VR)**

Tiyatro sanatı, gelişen teknoloji ve yeni medya araçlarıyla birlikte büyük bir dönüşüm geçirmekte ve sanal gerçeklik gibi dijital tekniklerle zenginleşmektedir. Bu değişim, sahne performanslarında fiziksel gerçeklikle sanal dünyaları birleştirerek seyirci deneyimini derinleştirmeyi amaçlamaktadır. Sanal gerçeklik teknolojisi, seyirciyi oyunun içine aktif bir şekilde dahil ederek interaktif ve çok boyutlu bir etkileşim sunabilmektedir. Örneğin, Shakespeare'in "Hamlet" oyununun sanal gerçeklik uygulaması olduğunu düşünelim. seyirciyi Hamlet'in ölü babasının hayaleti olarak konumlandırarak onlara oyunun içinde bir karakter gibi yer alma deneyimi yaşatabiliriz.

Bu teknolojik ilerlemeler, tiyatro sahnelerinin tasarımında ve hikaye anlatımında sınırsız olanaklar sunmakta ve sanatın algısal ve duygusal boyutlarını zenginleştirmeyi amaçlamaktadır. Sanal gerçeklik sayesinde tiyatro, fiziksel gerçeklikle sınırlı kalmadan seyirciyi farklı zaman ve mekânlara taşıyarak yeni ve etkileyici deneyimler sunma potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda, sanal gerçeklik teknolojisinin tiyatroda kullanımı, sahne

tasarımı ve performans sanatının geleceğine dair yenilikçi yaklaşımların kapısını aralamaktadır.

**Türkiye'den Bir Örnek: Kral Ölüyor**

Türkiye'den bir örnek olarak, Eugène Ionesco'nun Kral Ölüyor adlı oyunun posthümanist bir yaklaşımla sahnelendiği bir çalışma öne çıkmaktadır. Bu sahnelemede, anlatı yalnızca insan karakterler aracılığıyla değil; sahnede yer alan bir robot, gerçek zamanlı veri üreten bir bitki, bir köpek ve yapay zekâ temelli bir ses karakteriyle birlikte çok türlülük temelinde yeniden kurgulanmıştır. Geleneksel tiyatro yapısının dışına çıkan bu yorumda, söz konusu varlıklar sadece dekoratif ya da yan öğeler değil, anlatının asli taşıyıcıları olarak işlev görmektedir. İnsan-merkezli bakışın dışına çıkan bu yapı, ölüm, beden, bellek ve kontrol kavramlarını posthümanist bir bağlamda sorgularken, teknolojiyi yalnızca bir araç değil, anlatının dönüşümünü sağlayan kurucu bir öğe olarak konumlandırmıştır. Bu örnek, tiyatroda teknolojinin nasıl yeni anlatı biçimleri yaratabildiğini ve seyir deneyimini nasıl dönüştürebildiğini göstermesi açısından dikkate değerdir.

**Sonuç:**

Sonuç olarak, tiyatro sanatında teknolojinin kullanımı, geçmişten günümüze önemli bir evrim geçirmiş ve sahne performanslarını derinlemesine dönüştürmüştür. Bu bildiride, teknolojinin tiyatro üzerindeki etkileri derinlemesine incelenmiş ve farklı dönemlerdeki gelişmeleri açıklamış bulunmaktayız. Antik Yunan ve Roma dönemlerinde sahne mekanizmalarının ve mimari yapıların nasıl geliştiği, Ortaçağ'da dinsel gösterilerin nasıl bir tiyatro formuna evrildiği ve Rönesans döneminde sahne sanatlarının nasıl dönüştüğü detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Ayrıca, modern çağda dijital teknolojilerin sahne sanatlarına entegrasyonu ve bu teknolojilerin tiyatro deneyimini nasıl zenginleştirdiği tartışılmıştır.

Özellikle, dijital projeksiyon, artırılmış gerçeklik (AR) ve sanal gerçeklik (VR) gibi yenilikçi teknolojilerin sahne anlatısını nasıl dönüştürdüğü ve seyirci-oyuncu ilişkisini nasıl değiştirdiği vurgulanmıştır. Teknolojinin hikaye anlatımındaki yenilikçi potansiyeli ve karakter gelişimine olan katkıları ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır. Ayrıca, interaktif tiyatro deneyimlerinin ve dijital platformlar üzerinden tiyatro yayıncılığının nasıl evrildiği üzerinde durulmuştur.

Bildiride Rimini Protokoll'ün çalışmaları gibi deneysel tiyatro örnekleri de incelenmiş ve teknolojinin tiyatro sanatında nasıl yeni ifade biçimleri sağladığı gösterilmiştir. Özellikle, robotların ve yapay zekanın sahneye dahil edilmesiyle tiyatronun sınırlarının nasıl genişlediği ve sanatın doğasının nasıl sorgulandığı belirtilmiştir.

Geleceğe dönük olarak, yapay zeka, robotik teknolojiler ve interaktif çoklu ortam performansları gibi ileri teknolojik araçların tiyatro sanatında nasıl kullanılabileceği ve bu kullanımın tiyatro deneyimini nasıl dönüştürebileceği üzerine tahminler yapılmıştır. Sanal gerçeklik gibi dijital tekniklerin, tiyatro sahnelerinin tasarımı ve hikaye anlatımında sınırsız olanaklar sunduğu ve sanatın algısal ve duygusal boyutlarını zenginleştirdiği vurgulanmıştır.

Sonuç olarak, teknolojinin tiyatro sanatına olan etkisi, sahne sanatlarının evriminde belirleyici bir rol üstlenmiştir ve sanatın yeni ve yenilikçi ifade biçimlerine olanak sağlamıştır. Gelecekte, bu teknolojilerin daha da gelişerek tiyatro deneyimini nasıl şekillendireceği, sanatçıların ve seyircilerin etkileşimini nasıl dönüştüreceği merak konusu olmaya devam edecektir.

**Kaynakça**

Ozma, Emrah, *Bauhaus Tiyatro Çalışmalarının İnsan Ve Mekan ilişkisi Açısından İncelenmesi,* Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Yüksek Lisans Programı, 2021

Doğan, Mert, *Tiyatroda Multimedya Kullanımı İncelemesi ve Maskeliler Adlı Oyunun Multimedya Kullanılarak Sahnelenmesi,* Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İleri Oyunculuk Bölümü, 2019

Polat, Ömer, *Tiyatroda Sinematografik Sahnelemenin Tarihi ve Anlatım Araçları,* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, 2021

Çelikkaya, Berna, *Robert Lepage Tiyatrosunda Oyun Yazarlığı İle Teknonolji Kullanımı İlişkisi,* Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015

Doğrusoy, Gökhan, *Tiyatroda Teknoloji Kullanımı ve Robert Wilson Rejilerinde Teknoloji,* İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bililmler Enstitüsü, 2019

Sağır, İsmail, *Çağdaş Yönetmen Katie Mitchell'ın Reji Yöntemi,*İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bililmler Enstitüsü, 2019

Akım, Melike Saba, *Varlıkla Yokluğun Eşiğinde, Tekinsiz Bir Vadide: Rimini Protokoll'ün Unheimliches Tal / Uncanny Valley Oyunu Üzerine.* İstanbul University press, Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi. 2023

Aydoğan, Derya, Aydoğan, Özge, *Tiyatroda Sanal Gerçeklik Atılımı,* Akademik Sanat, 2021

# Stanıslavskı'nin "Sihirli Eğer"inden Erıc Morrıs'in "Lütfen Rol Yapmayın" Anlayışına: Oyunculukta "Olma" Haline Psikolojik Yaklaşımlar

**Hamdi Malcı**

Haliç Üniversitesi Lisansüstü Bilimler Enstitüsü Tiyatro Bölümü

**ORCID:** 0009-0007-3452-7635 **E-Posta:** hamdi53.hm@gmail.com

## Özet

Tiyatro tarihi Antik Yunan'dan günümüze uzanan uzun bir geçmişe sahip olsa da, oyunculuk sanatını metodolojik bir araştırma alanı olarak ele alan ilk önemli figür Konstantin Stanislavski olmuştur. 19. yüzyılın sonunda tiyatro oyunlarını ve topluluklarını inceleyen Stanislavski, oyunculuk mesleğine dair sistematik ve bilimsel bir yaklaşım eksikliği olduğunu fark etmiş, bu eksikliği gidermek için tekrarlanabilir ve aktarılabilir bir oyunculuk yöntemi geliştirmiştir. Kendi sanat yolculuğu içinde psikolojik temelli çalışmalardan fiziksel eylem temelli uygulamalara uzanan farklı dönemler geçirmiştir. Stanislavski'nin öğrencilerinden Lee Strasberg ise, onun özellikle erken dönem psikolojik çalışmaları üzerine yoğunlaşarak Amerika'da Actor's Studio'nun kuruluşuna öncülük etmiş ve böylece Stanislavski'nin yaklaşımını yeni bir bağlama taşımıştır.

Amerikan sahne sanatlarında psikolojik temelli oyunculuk teknikleri gelişirken, Lee Strasberg'in öğrencilerinden Eric Morris de bu çizgiyi ilerleterek otuza yakın oyunculuk yaklaşımı geliştirmiştir. Morris, özellikle "oyunculukta olma hali"ni merkeze alan psikolojik yaklaşımlarıyla tanınmış, "Lütfen Rol Yapmayın" ilkesi doğrultusunda, oyuncunun sahiciliğini ve içsel mevcudiyetini ön planda tutmuştur. Bugün Morris tekniği, ülkemizdeki bazı özel kurumlarda ve oyunculuk okullarında hem adaylara hem profesyonellere aktarılmaktadır.

Bu çalışmada, Stanislavski'den Eric Morris'e uzanan süreçte oyunculukta "olma hali"nin nasıl şekillendiği ve psikolojik yaklaşımın bu alandaki etkileri ele alınmaktadır. Her ne kadar Stanislavski, kariyerinin ilerleyen dönemlerinde "başka biri olma" halini araştırmış olsa da, hem onun hem de Morris'in yöntemleri oyuncunun sahnedeki varoluşsal mevcudiyetine farklı yollarla katkıda bulunmaya devam etmektedir. Bu doğrultuda çalışma, oyunculuk sanatında "olma hali" kavrayışının tarihsel ve psikolojik evrimine ışık tutmayı amaçlamaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Stanislavski, Eric Morris, Mevcudiyet, Psikoloji, Olma Hali

# From Stanislavski's "Magic If" to Eric Morris's "Please Do Not Act" Approach: Psychological Perspectives on the State of "Being" in Acting

**Hamdi Malcı**

Halic University Postgraduate Education Institution

**ORCID:** 0009-0007-3452-7635 **E-Posta:** hamdi53.hm@gmail.com

## Abstract

Although the history of theatre spans from Ancient Greece to the present day, the first significant figure to approach the art of acting as a methodological field of study was Konstantin Stanislavski. At the end of the 19th century, Stanislavski, who examined theatre plays and ensembles, noticed a lack of systematic and scientific approaches to the acting profession. To address this gap, he developed a repeatable and transferable acting method. Throughout his artistic journey, he experienced different periods, ranging from psychologically based work to practices grounded in physical action. One of Stanislavski's students, Lee Strasberg, focused particularly on his early psychological work and led the founding of the Actor's Studio in America, thereby bringing Stanislavski's approach into a new context. As psychologically oriented acting techniques evolved in American performing arts, one of Strasberg's students, Eric Morris, further advanced this line of thinking by developing nearly thirty distinct acting approaches. Morris became especially known for his psychologically centered methods that emphasize the "state of being" in acting. In line with his principle "Please Don't Act," he prioritized the actor's authenticity and inner presence. Today, the Morris technique is taught to both aspiring and professional actors in some private institutions and acting schools in Turkey.

This study explores how the "state of being" in acting has evolved from Stanislavski to Eric Morris, and examines the impact of psychological approaches on the field. Although Stanislavski, in the later stages of his career, explored the concept of "becoming someone else," both his and Morris's methods continue to contribute to the actor's existential presence on stage in different ways. In this context, the study aims to shed light on the historical and psychological evolution of the concept of "being" in the art of acting.

## Keywords

Stanislavski, Eric Morris, Presence, Psychology, State of Being

**Giriş**

Oyunculuk sanatı, karakterin iç dünyasını sahneye taşıma sürecinde, oyuncunun psikolojik ve duygusal derinliğini gerektirir. Bu bağlamda, Konstantin Stanislavski'nin "Sihirli Eğer" kavramı ve Eric Morris'in "Lütfen Rol Yapmayın" yaklaşımı, oyuncunun karakterle bütünleşmesini sağlayan önemli yöntemlerdir.

**Amaç**

Bu çalışmanın amacı oyunculuk mesleğine ilişkin kapsamlı olarak 1800'lerin sonundan başlayarak ilk metod çalışmalarını gerçekleştiren Konstantin Stanislavski'nin psikolojik temelli "Sihirli Eğer"i de içine alan ilk dönem yaklaşımı ile psikolojik temelli yaklaşımın oyunculukta bugünkü önemli temsilcilerinden Eric Morris'in yöntemleri arasında karşılaştırma yaparak iki ayrı dönemin bugün yapılan çalışmalara yansımalarını araştırmaktır.

Oyunculukta üç önemli kavram üzerinden, sahici oyunculuğa yani "olma" haline nasıl ulaşıldığını, psikolojik açıdan nasıl temellendirildiğini anlatmak istiyorum. Bunlar: **Stanislavski'nin "Sihirli Eğer"i**, **Eric Morris'in "Lütfen rol yapmayın" yaklaşımı** ve ikisinin buluştuğu "olma hali" dir.

**1-Stanislavski ve "Sihirli Eğer"**

Stanislavski'nin "Sihirli Eğer"i şunu sorar:

**"Eğer ben bu karakter olsaydım, bu durumda ne yapardım?"**

Bu, oyuncunun karakteri ezberlemesi değil, kendi iç dünyasını kullanarak karakteri anlaması demektir.

- **Psikolojik Temeli:**
Empatik imgeleme, bilinçli odaklanma ve içsel simülasyon.

**-1. ve 2. Dönem Farkı:**

1. dönem: İç duygu ve "duygusal bellek" ile oynama.

2. dönem: Fiziksel eylem üzerinden duyguya ulaşma. (Davranış doğurur duygu.)

**- Uygulama Örneği – Çalışma 1:**

"Sihirli Eğer" egzersizi: Oyunculara "Eğer şimdi annenizden ayrılıyormuş gibi yürüseydiniz, yürüyüşünüz nasıl olurdu?" diye sorulur. Yürüyüşleri gözlemlenir, içsel durum bedene aktarılır.

**- Negatif Etkisi:**

Eğer oyuncu geçmişinde bir travma yaşadıysa, bu tür çalışmalar tetikleyici olabilir. Oyuncu "olmak" yerine, gerçek bir duygusal krize girebilir. Duygusal sınırlar gözetilmeden yapılırsa güvenli değildir.

**- Uygulama Örneği – Çalışma 2:**

Fiziksel eylemle duygu: Oyuncuya "kapıyı sinirli biri gibi aç", "aynı kapıyı özlemle aç" denir. Duygu doğrudan değil, eylemle çağrılır.

**❗ Negatif Etkisi:**

Oyuncu yalnızca dış davranışlara odaklanırsa içsel bağlantı zayıf kalabilir. Aşırı mekanikleşme riski oluşur.

**2- Eric Morris ve "Lütfen Rol Yapmayın"**

Eric Morris'e göre oyuncuların en büyük engeli kendi duygusal blokajlarıdır. Dürüst olmaktan korkan oyuncular rol yapar. Morris'in çözümü: **"Önce insan ol, sonra karakter ol. Rol yapma, gerçek ol."**

**- Psikolojik Temeli:**

Duygusal bastırma, savunma mekanizmaları ve kişisel yüzleşme üzerine kurulu.

**- İşçilik Süreci Uygulamaları:**

**- Çalışma 1 – Vantilatör Egzersizi:**

Oyuncu sahnede bastırdığı öfkeyi yüksek sesle bağırarak, bedensel hareketlerle boşaltır. Bu bir duygu boşaltma (catharsis) tekniğidir.

❗ **Negatif** **Etki:**

Sınırlar doğru belirlenmezse oyuncu kendini açıkta ve korunmasız hissedebilir. Gerçek öfke travmaya dönüşebilir, profesyonel destek olmadan uygulanmamalıdır.

**-Çalışma 2 – Yerine Koyma (Substitution):**

Oyuncu sahnedeki "eşini kaybetme" durumunu, gerçek hayattaki "en yakın arkadaşını kaybettiği" anıyla ilişkilendirir.

❗ **Negatif** **Etki:**

Kişisel travmalar sahneye taşındığında duygular tetiklenip oyuncunun gerçeklik algısı bozulabilir. Oyuncu oyun sonrası depresif hislerle baş başa kalabilir.

**- Çalışma 3 – Kişisel Envanter:**

Oyuncu oturup hayatındaki travmalar, sevinçler, korkular, utançlar gibi temel duyguların bir listesini yapar. Bunları tanır, sahneye taşıyabileceklerini seçer.

❗ **Negatif** **Etki:**

Bu çalışmanın psikoterapi olmadığını unutan oyuncular kendi karanlık alanlarıyla baş başa kalabilir. Uygulama sonrasında destekleyici grup çalışmaları yapılmazsa, kişisel dengesizlikler oluşabilir.

## 3-Oyunculukta "Olma" Hali ve Flow

"Olma hali", oyuncunun sadece karakteri **oynaması değil**, karakterin **doğal bir parçası gibi davranmasıdır.**

Yani oyuncunun **niyetiyle eylemi birleşir**, bilinçli farkındalıkla **spontanlık dengelenir**. Seyircinin önünde değilmiş gibi gerçek ve dürüst davranır.

### - Flow Nedir?

Flow, psikolog **Mihaly Csikszentmihalyi** tarafından tanımlanan bir psikolojik akıştır. Kişi, yaptığı işe tam anlamıyla odaklanır, zaman ve çevre algısı silikleşir. Zorluk seviyesi ile bireyin becerisi dengedeyse, kişi **zorlanmadan ama çabayla** tamamen meşgul olur.

Bu, sahnede "olma hali"nin nöropsikolojik karşılığıdır.

**Oyunculukta Flow Ne Zaman Olur?**

- Sahnede tüm dikkatini partnerine ve anda vermiş bir oyuncu,
- Metne bağlı ama içsel olarak özgür,
- Duygusal tepkileri düşünmeden gelen bir hâlde olduğunda,
- Rejiyi, seyirciyi unuttuğunda,
- Zamanın geçtiğini fark etmediğinde **flow** haline girer.

---

**- Flow'un Özellikleri:**

- Yoğun konsantrasyon
- Zaman algısında değişme
- Eforun keyfe dönüşmesi
- Eylem ve bilinçte bütünlük
- Dış dünya ile bağlantının zayıflaması

**- Uygulama Örneği – Doğaçlamada Flow:**
İki oyuncu sadece "Ben buradayım." cümlesiyle bir sahne kurar. Cümle aynı kalır ama duygular değişir.
Bir noktada oyuncular bedeniyle, duygusuyla, bakışıyla tamamen iletişime geçer. Sözcük değil, ilişki sahneyi taşır.
Oyun sonunda "zamanın nasıl geçtiğini anlamadık" deniyorsa, flow gerçekleşmiştir.

**❗ Negatif Etki:**
Flow hali yoğun enerji gerektirir. Oyuncu prova veya oyun sonrasında **duygusal tükenmişlik** yaşayabilir. Rol kişisel travmalarla kesiştiğinde, bu hâl "içine düşme" riskini doğurabilir. Oyuncunun kendine dönüşü desteklenmelidir.

**Psikolojiyle Kesişim**

- **Stanislavski 1. Dönem:** Empatik imgelem (Carl Rogers)
- **Stanislavski 2. Dönem:** Eylem temelli öğrenme (Skinner, Davranışçılık)
- **Morris:** Bastırılmış duygu açığa çıkarma (Freud), öz-farkındalık
- **Olma hali:** Flow ve mindfulness (Mihaly Csikszentmihalyi)

**Sonuç**

Oyunculukta mevcudiyet konusu Stanislavski' den itibaren birçok tiyatro insanı ve kuramcısı tarafından araştırılmıştır ve gelişen teknoloji ile birlikte değişen koşullar doğrultusunda bugün hala güncel bir araştırma konusu olmayı sürdürmektedir.

Sonuç olarak Konstantin Stanislavski'nin "Fiziksel Eylemler" adı verilen ve bir ucu Meyerhold, Grotowski gibi tiyatro insanlarını etkileyen ikinci dönemi ile birlikte oyunculukta farklı bir araştırma alanına yönünü çevirdiği çalışmalarına karşılık bugün Eric Morris hala Hollywood ekolünün de devam ettiği psikolojik, hatta kimi çalışmalarda psikanalalitik denebilecek alanlara uzanan çalışmalarına devam etmektedir.

**Kaynakça**


- STANISLAVSKI, Konstantin S. (1996). Bir Aktör Hazırlanıyor.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2011). Bir Rol Yaratmak.
- MORRIS, Eric (2002). Fütursuz Oyunculuk.
- KARABOĞA, Kerem (2011). Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks.
- Natüralist Oyunculuk Yolunda Önemli Bir Durak: Eric Morris. (Y.T.) Zafer ÖNCÜL
- Csikszentmihalyi, M. (2008). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper Perennial.

# Takı Tasarımında "Altın": Kültürel Pratikler ve Sürdürülebilirlik Perspektifi

**Arş. Gör. (Assist.) Bengü Dağlı**

Doğuş Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Endüstriyel Tasarım Bölümü

**ORCID:** 0000-0003-1803-8309 **E-Posta:** bdagli@dogus.edu.tr

## Özet

Bu çalışma, hem teknik hem de anlamsal olarak altının, Türk kültüründeki geleneksel kullanım amaçlarını ve takı tasarımı bağlamında sürdürülen zanaat pratiklerini, sürdürülebilirlik ve döngüsellik kavramları çerçevesinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Altının malzeme olarak fiziksel özellikleri (yüksek dayanıklılığı, kolaylıkla geri dönüştürülebilmesi ve değerini kaybetmeksizin tekrar işlenebilir olması) altına sürdürülebilir bir malzeme potansiyeli kazandırmaktadır. Ayrıca altının, kuşaktan kuşağa aktarılabilen, uzun ömürlü bir kullanım nesnesi olarak toplumsal ve kültürel değer taşıması, sürdürülebilirlik potansiyelini kültürel açıdan da desteklemektedir.

Çalışma kapsamında yürütülen nitel görüşmeler aracılığıyla, fiziksel ve kültürel özelliklerin takı tasarımı sürecine nasıl yansıdığı analiz edilmeye çalışılmıştır. Görüşmelerde katılımcıların (zanaatkarların) üretim pratiği içinde "sürdürülebilirlik" kavramını bilmediklerini, ancak geleneksel zanaatkârlıkta yerleşik olan bazı uygulamaların sürdürülebilirlik ilkeleriyle örtüştüğü tespit edilmiştir. Özellikle malzeme israfından kaçınma, geri kazanım süreçleri ve kalıcı kullanım hedefi gibi alışkanlıklar ve uygulamalar açık bir farkındalık olmaksızın ve bir nevi bilinçsiz şekilde sürdürülebilirlik ilkelerini barındırmaktadır.

Çalışma sonucunda, altının takı tasarımında yalnızca ekonomik değer taşıyan estetik bir malzeme olmadığı; aynı zamanda sürdürülebilir üretim pratiklerini içinde barındıran kültürel bir araç olarak da değerlendirilebileceğini ileri sürmektedir. Tasarımcı, üretici ve zanaatkarların "sürdürülebilirlik" bağlamında destekleyici çalışmaların merkezinde rol oynayacaklarına dair gelecekteki çalışma ve araştırma önerilerine yer verilmiştir.

## Anahtar Kelimeler

Geleneksel El Sanatları, Takı Tasarımı, Altın, Kültürel Sürdürülebilirlik, Sürdürülebilir Tasarım, Döngüsel Malzeme Kullanımı

# Gold in Jewelry Design: Cultural Practices and a Sustainability Perspective

**Arş. Gör. (Assist.) Bengü Dağlı**

Doğuş University Department of Industrial Design, Faculty of Art and Design

**ORCID:** 0000-0003-1803-8309 **E-Posta:** bdagli@dogus.edu.tr

## Abstract

This study aims to evaluate the traditional uses of gold in Turkish culture and the craft practices sustained in the context of jewellery design through the lens of sustainability and circularity. The physical properties of gold, its high durability, ease of recyclability, and ability to be reworked without loss of value, grant it a strong potential as a sustainable material. Furthermore, gold's association with long-term use and its role as an intergenerationally transferred asset culturally reinforce this potential.

Through qualitative interviews conducted within the scope of the study, an analysis was made of how these physical and cultural features are reflected in the jewellery design process. The findings indicate that while the participants (craftspeople) are unfamiliar with the explicit concept of "sustainability," certain practices rooted in traditional craftsmanship inherently align with sustainability principles. Notably, habits and practices such as avoiding material waste, engaging in recovery processes, and aiming for longevity in use appear to be tacitly embedded within their workflows without explicit awareness.

As a result of the study, it is suggested that gold in jewelry design should not be regarded solely as an aesthetically valuable material with economic significance, but also as a cultural medium that inherently supports sustainable production practices. The study emphasizes that designers, producers, and artisans are likely to play a central role in future studies and initiatives aimed at promoting sustainability.

## Keywords

Traditional Crafts, Jewellery Design, Gold, Cultural Sustainability, Sustainable Design, Circular Material Use

## 1. GİRİŞ

### 1.1 Sürdürülebilirliğin Kuramsal Temelleri

Sürdürülebilirlik kavramı, uzun süredir disiplinler arası birçok akademik alanda ele alınmakta ve giderek genişleyen bir etki alanına sahip olmaktadır. Bu çok boyutlu yapı, özellikle malzeme odaklı çalışmalarda yeni araştırma sorularının ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır.

Ehrenfeld (2008), sürdürülebilirliği insan yaşamının ve diğer tüm yaşam biçimlerinin dünyada varlıklarını sürdürebilecekleri bir gelişim aracı olarak tanımlamaktadır. Kavramın kurumsal düzeyde ilk tanımı ise Birleşmiş Milletler Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu'nun (WCED) 1987 tarihli Brundtland Raporu'nda yapılmıştır. Bu belgede sürdürülebilir kalkınma, ***"bugününEihtiyaçlarını,EgelecekEkuşaklarınEkendiEihtiyaçlarınıKarşılamaFetisiniEehlikeyeEtmadanKarşılayabilme"*** biçiminde tanımlanır (WCED, 1987).

Bhamra ve Lofthouse (2007), sürdürülebilirliğin hem bugün hem de gelecekte toplumların ekolojik, sosyal ve ekonomik yapısını koruyabilmek için bireylerin ve kurumların sorumluluk üstlenmesini gerektirdiğini belirtmektedir. Bu bağlamda, sürdürülebilirlik sadece çevreye duyarlılıkla sınırlı kalmayan, aynı zamanda üretim, tüketim ve yaşam biçimleriyle ilişkili bütüncül bir yaklaşımdır.

Holmberg ve Sandbrook (1992), sürdürülebilir kalkınmayı üç temel boyutta inceler: ekonomik, çevresel ve sosyal. Ekonomik sürdürülebilirlik, kaynakların etkin kullanımını ve üretim-tüketim döngülerinin dengede tutulmasını gerektirirken; çevresel sürdürülebilirlik, biyolojik çeşitliliğin korunması, yenilenebilir kaynakların dengeli kullanımı ve ekosistemlerin devamlılığını içerir. Sosyal sürdürülebilirlik ise, sağlık, eğitim, yaşam standartları gibi temel hakların eşit biçimde erişilebilir olması ve toplumsal adaletin sağlanmasıyla ilişkilidir. Harris (2000), bu üç temel ilkeye ulaşmanın insanlığın ortak refahı açısından vazgeçilmez olduğunu, ancak günümüz dünyasında bu hedeflere ulaşmada ciddi zorluklar yaşandığını belirtir. Bu nedenle sürdürülemez eylemlerin tespit edilmesi ve sürdürülebilirlik odaklı politikaların ve uygulamaların geliştirilmesi hem bireysel hem de kolektif gelecek açısından kritik önem taşımaktadır.

### 1.2 Sürdürülebilir Tasarım

Sürdürülebilir tasarım, yalnızca estetik kaygılara ya da teknik becerilere odaklanan bir yaklaşımın ötesinde, sosyal, çevresel ve kültürel sorumlulukları da içeren bütüncül bir anlayış olarak tanımlanmaktadır. Bu yaklaşım, ürünlerin tüm yaşam döngüsünü (tasarımı, üretimi, kullanımı ve kullanım sonrası elden çıkarma süreçlerini) dikkate alarak, doğaya saygılı ve insan odaklı çözümler üretmeyi hedeflemektedir (Bhamra & Lofthouse, 2007).

Victor Papanek'in öncülüğünü yaptığı "sürdürülebilir tasarım" düşüncesi, tasarımcının yalnızca bireysel kullanıcıya değil, aynı zamanda topluma ve canlılara karşı da sorumlu olduğunu savunur. Papanek (1971), birçok tasarım ürününün sadece tüketim, statü ya da modaya hizmet ettiğini; ancak bu tür uygulamaların

sürdürülebilirlik açısından büyük bir sorun teşkil ettiğini belirtir. Dolayısıyla tasarımcıya büyük sorumluluk düşmektedir. Papanek'e (1971) göre, ***"tasarımlerken insanlara karşı ve çevreye karşı sorumluluk taşımalıdır".*** Bu nedenle sürdürülebilir bir tasarım anlayışı, malzeme seçimi, üretim yöntemleri, ürünün ömrü ve atık potansiyeli gibi etik bir değerlendirme süreciyle birlikte ele alınmalıdır.

Papanek'in vurguladığı bir diğer önemli konuysa yerel bilgi ve zanaatkârlığın korunmasıdır. Ona göre, tasarım süreci, evrensel kalıpların yaygınlaştırılması yerine, kültürel çeşitliliği ve yerel üretim biçimlerini desteklemelidir. Bu görüş, geleneksel el sanatları, malzeme döngüselliği ve kültürel mirasın ve değerlerin korunması gibi unsurları ön plana çıkaran takı tasarımı çalışmalarına doğrudan bağlanabilir.

Bu bağlamda, Fuad-Luke (2009), sürdürülebilir tasarımı yalnızca doğaya duyarlı bir yaklaşım olarak değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel dönüşümün bir aracı olarak tanımlar. Tasarımın, sadece nesnel değil, aynı zamanda düşünsel ve yaşamsal bir dönüşüm yaratması gerektiğini savunur. Benzer şekilde, Walker (2011), sürdürülebilirliğin sadece çevresel etkilerin azaltılmasıyla sınırlı olmadığını, aynı zamanda "anlamlı deneyimler" yaratma potansiyeliyle de ilişkilendirilmesi gerektiğini ileri sürer.

Bu bağlamda sürdürülebilir tasarım:

- Doğal kaynak kullanımını azaltmayı-düşürmeyi,
- Atık üretimini en aza indirgemeyi,
- Uzun ömürlü ve tamir edilebilir, geri dönüştürülebilir ürünler tasarlamayı,
- Yerel üretim yöntemlerini ve kültürel pratikleri korumayı hedeflemektedir.

Takı tasarımı bağlamında ele alındığında ise bu yaklaşım, geleneksel el sanatlarının devamlılığı, değerli malzemelerin döngüsel kullanımı ve zanaatkârlığın kültürel bir miras öznesi olarak değerlendirilmesiyle ilişkilendirilmiştir.

### 1.3 Kültürel Sürdürülebilirlik

Kültürel sürdürülebilirlik, kültürel mirasın korunması, kültürel çeşitliliğin desteklenmesi ve geleneksel bilgi, kaynak ve pratiklerin gelecek kuşaklara aktarılması yoluyla toplumların kimliklerini sürdürebilmesini sağlayan ilkeler bütünüdür (Soini & Birkeland, 2014). Geleneksel üretim biçimlerinin ve el sanatlarının kuşaktan kuşağa aktarılması, bu çerçevede yalnızca estetik-görsel bir miras değil; aynı zamanda toplumsal bir süreklilik meselesidir. Bu tür pratikler, kültürel hafızayı-aktarımı canlı tutar; toplulukların kendini ifade etmesine ve kolektif kimliğin, birliğin güçlenmesine katkıda bulunur.

### 1.4 Döngüsellik ve Altının Yeniden Kullanımı

Döngüsellik, kaynakların mümkün olduğunca uzun süre sistem içinde tutulduğu, ürünlerin yeniden kullanımı, onarımı, geri dönüşümü ve yeniden üretimiyle kaynak değerinin korunmaya çalışıldığı ekonomik ve

tasarımsal bir modeldir (Ellen MacArthur Foundation, 2013). Geleneksel ***"al–kullan–at"*** mantığının yerine, çevresel etkileri en aza indiren ve kaynak tüketimini azaltan derin bir anlayış önermektedir.

Dolayısıyla döngüsel malzemeler; fiziksel ya da kimyasal özellikleri sayesinde bozulmadan tekrar işlenebilen, geri kullanılabilen veya kazanılabilen; değerini yitirmeyen materyallerdir (Geissdoerfer et al., 2017).



**Resim 1:** Atölye ortamından zanaatkarın ürünle fotoğrafı.

Altın, sahip olduğu fiziksel özellikleri sayesinde döngüsel bir malzeme olarak öne çıkmaktadır. Yüksek dayanıklılığı, kimyasal kararlılığı ve şekil değiştirmeye elverişli yapısı, altının defalarca geri dönüştürülmesine olanak tanır (Thangamani et al., 2024). Kuyumculuk alanında bu özelliklerin uzun süredir uygulandığı; artık, kırıntı ve eski ürünlerin toplanarak yeni tasarımlara dönüştürüldüğü bilinmektedir (Ertimur & Sandıkcı, 2014). Bu uygulamalar, döngüsel ekonomi prensipleriyle doğal bir uyum içindedir.

### 1.5 Altının Kültürel Pratiklerde Anlamları

Bunun ötesinde altın, yalnızca teknik bir materyal değil; aynı zamanda kültürel ve toplumsal anlamları olan bir nesnedir. Araştırmacıların belirttiği üzere takılar, süs eşyası olmanın ötesinde, toplumsal kimliği, statüyü ve sosyal ilişkileri temsil eden kültürel araçlardır (Sandıkcı & İlhan, 2004; Güngördü Belbağ, 2020). Özellikle Türkiye gibi geleneksel törenlerin fazla ve güçlü olduğu bağlamlarda, altın; düğün, nişan ve mevlit gibi ritüellerde sosyal aidiyetin ve dayanışmanın simgesine dönüşmektedir. Kadınlar arasında gerçekleştirilen "altın günü" gibi pratikler, ekonomik işlevin ötesinde sosyal görünürlük, imece ve grup içi destek üretme amacı da taşımaktadır (Güngördü Belbağ, 2020; Doğan & Akdeniz Ar, 2022).

Altının kültürel pratiklerdeki bu işlevleri, onun yalnızca maddi değil aynı zamanda simgesel bir değer taşıdığını göstermektedir. Yeni orta sınıf bağlamında, özellikle kadınlar arasında, altın hediyeler kimlik inşasında ve sosyal etkileşimde etkin rol oynamaktadır (Buyukokutan, 2012). Altın, nezaket, prestij ve sosyal ittifak göstergesi haline gelerek, Pierre Bourdieu'nün "sembolik sermaye" kavramı ile de örtüşen bir rol üstlenmiştir.

El işçiliğine dayalı üretimin hâlâ etkin olduğu geleneksel kuyumculuk pratiği, bu bağlamda sadece ekonomik değil kültürel sürdürülebilirliğin de bir parçası olarak görülebilir (Hilmi Güney, 2019). Her ne kadar endüstriyel üretim ve teknolojik gelişmeler sektörü dönüştürse de kişiye özel üretim geleneği ve motif mirasının korunması, zanaatkârlığın sürdürülmesine olanak tanımaktadır. Çeyiz, mehir ve düğün altını gibi toplumsal pratikler bu kültürel sürekliliği taşıyan, ilerleten somut örneklerdir.

Bu nedenle, el işçiliği ile üretilen takılar hem kültürel mirasın sürdürülmesine katkı sağlamakta, hem de uzun ömürlü ve geri dönüştürülebilir üretim yapılarıyla sürdürülebilir tasarım ilkeleriyle örtüşmektedir (Sandıkcı & İlhan, 2004; Buyukokutan, 2012).

Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda, altının döngüsel nitelikleri ile kültürel pratiklerle olan ilişkisini tasarım sürecinde nasıl yaşandığını incelemek amacıyla küçük ölçekli, pilot nitelikte bir alan araştırması gerçekleştirilmiştir.

## 2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışma, altının Türk kültüründeki tarihsel, törensel ve sembolik anlamlarının, günümüz takı tasarımında nasıl yeniden yorumlandığını incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, altının fiziksel özelliklerinin (geri dönüştürülebilirlik, dayanıklılık, uzun ömürlülük) ve geleneksel zanaat pratiklerinin, çağdaş sürdürülebilir tasarım yaklaşımlarıyla nasıl kesiştiği araştırılmaktadır. Çalışma ek olarak, geleneksel tekniklerin ve kültürel motiflerin bugünkü üretim alışkanlıkları içerisindeki yeri ile kültürel sürdürülebilirlik ve döngüsel malzeme kullanımı arasındaki ilişkiyi ortaya koymayı hedeflemektedir.

İncelenen konuya dair araştırma sorusu şu şekilde belirlenmiştir:

- Altının Türk kültüründeki törensel, tarihsel ve sembolik rolü, günümüz sürdürülebilir tasarım yaklaşımlarında nasıl yeniden yorumlanmakta ve malzeme olarak sürdürülebilirliği nasıl desteklemektedir?

## 3. YÖNTEM VE VERİ ANALİZİ

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemine dayanarak tamamlanmıştır. Nitel araştırmalar, bireylerin deneyimlerini kendi bağlamları içerisinde derinlemesine irdelemeyi amaçlar (Bogdan & Biklen, 1997). Bu bağlamda çalışma, araştırmacının aktif katılım gösterdiği, bütüncül bir yaklaşımla yürütülmüş ve anlamların yorumlanmasına odaklanmıştır. Esnek veri toplama süreci ve tümevarıma dayalı analiz yaklaşımı benimsenmiştir (Yıldırım, 1999).

Veri toplama sürecinde, altın malzemesiyle çalışan farklı aktörlerin tasarım ve üretim süreçlerine dair deneyimlerini ortaya koyabilmek amacıyla biri takı tasarımcısı, diğeri atölye uygulayıcısı olmak üzere toplam

iki katılımcı ile yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında iki tasarımcı ve iki teknisyenden oluşan dört katılımcı hedeflenmiş olmasına rağmen, çeşitli sebeplerle yalnızca bir tasarımcı ve bir teknisyen ile görüşme yapılabilmiştir. Bu nedenle çalışma, bir ön çalışma (pilot çalışma) niteliğinde olup, ileride yürütülecek daha kapsamlı araştırmalara zemin hazırlamayı amaçlamaktadır.



**Resim 2:** Atölye ortamına ait fotoğraf.

Görüşmeler, 1–5 Mayıs 2025 tarihleri arasında gerçekleştirilmiş olup, her biri ortalama 30 dakika sürmüştür. Katılımcı onamı alınarak dijital kayıtlar alınmış ve bu kayıtlar görüşme sonrasında yazıya dökülmüştür. Saldaña'nın (2009) belirttiği şekilde, anlam yüklü ve dikkat çeken ifadeler belirlenerek tematik analiz yöntemiyle kodlama yapılmıştır. Bu analiz sonucunda çalışmada **dört ana tema** ortaya konmuştur.

- Altınla Kurulan Bağ & Kimlik
- Malzemenin Döngüselliği
- Geleneksel Tekniklerin & Motiflerin Devamlılığı
- Tasarımda Süreklilik Yerine Tüketim Odaklılık

## 4. BULGULAR

Bu pilot çalışma kapsamında yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler tematik analiz yöntemiyle değerlendirilmiş ve dört ana tema ortaya çıkarılmıştır:

### Tema 1: Altınla Kurulan Bağ ve Kimlik

Altın, yalnızca işlenebilir bir malzeme değil, aynı zamanda tasarımcıların kendilerini ifade ettikleri bir araç ve tasarımcı karakterini yansıtan bir araç olarak görülmektedir. Katılımcılardan biri bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

*"Altın benim için yeteneklerimi aktardığım bir araç... hislerimi yansıttığım bir malzeme."*

*"Altın cok hassas ve minimum hatada disiplinli çalışmanızı gerektiriyor, en önemli sorumluluk ise müşteriyi memnun edebilmek…"*

Bu ifadeler, altının bireysel kimlik ve yaratıcılıkla nasıl özdeşleştiğini göstermektedir. Ancak bu duygusal bağ, malzemenin yüksek maddi değeri nedeniyle sorumluluk ve dikkat gereksinimiyle iç içe geçmektedir. Tasarımcı için altınla çalışmak hem sanatsal hem de ekonomik bir hassasiyet taşımaktadır.

**Tema 2: Malzemenin Döngüselliği**

Görüşmelerden elde edilen bulgular, altının döngüsel bir malzeme olarak kullanımının kuyumculuk sektöründe yaygın olduğunu göstermektedir. Atölyelerde neredeyse hiçbir malzeme atılmamakta, işlevini yitirmiş ya da hatalı ürünler eritilerek yeniden kullanılmaktadır. Katılımcı tasarımcı, altın malzemesinde "ikinci el" kavramının yer almadığını belirterek bunu şöyle ifade etmektedir:

*"Atölyede hiçbir şey çöpe atılmaz… Hepsi yıl sonunda firmalara verilir, tekrar kullanılır. Altında ikinci el diye bir şey yoktur. Pek kimse bilmez."*

Atölye teknisyeninin ifadesine göre ise küçük ölçekli bir işletmenin bile yıllık olarak kayda değer miktarda altını geri kazanabildiği belirtilmiştir:

*"Küçük bir işletme yılda 100–500 gram altınını geri kazanabilir."*

Bu ifadeler, altının geri kazanımının üretim sürecinin doğal bir parçası olduğunu ancak bu döngüselliğin bilinçli ve kasıtlı bir çevresel farkındalıktan ziyade, geleneksel üretim pratiğinin doğasında yer aldığını ortaya koymaktadır. Atölyelerde toz ve kırıntılar gibi küçük ölçekli artıkların bile "ramat" adı verilen yöntemlerle toplandığı ve geri kazanıldığı belirtilmiştir.

**Tema 3: Geleneksel Tekniklerin ve Motiflerin Devamlılığı**

Görüşmelerden elde edilen diğer önemli bulgu, geleneksel teknik ve motiflerin çağdaş takı tasarımında korunarak devam ettirilmesi özelliğidir. Atölye teknisyeni, geleneksel ürünlere ve motiflere bağlılığın yüksek olduğunu belirterek, geleneksel olana talebin ve alışkanlıkların değiştirilmesinin pek kolay olmadığını ifade etmektedir:

*"…Geleneksel ürünlere çok bağlıyız. Motifleri değiştirmek kolay değil."*

Tasarımcı ise müşterilerin geleneksel motiflerle kurdukları duygusal bağı vurgulayarak şu ifadeyi kullanmıştır:

*"…Müşterilerde kırılganlık oluyor. Eski motifleri istiyorlar."*

Bu bağlamda, özellikle Trabzon hasırı, Ajda ve tuğralı kolye gibi modellerin sürekli talep gördüğü, geleneksel formların tüketici taleplerine göre şekillenmeye devam ettiği belirtilmektedir. Günümüzde minimal ve modern tasarımlar giderek yaygınlaşsa dahi tüketicilerin geleneksel tasarım unsurlarına olan kültürel bağlılıkları güçlü bir biçimde varlığını sürdürmektedir.



**Resim 3:** Atölye ortamından ürünün eritme aşamasına dair bir fotoğraf.

**Tema 4: Tasarımda Süreklilik Yerine Tüketim Odaklılık**

Dördüncü tema kapsamında, altının hem döngüsel bir malzeme olarak fiziksel özellikleri hem de kültürel olarak nesilden nesile aktarılan toplumsal davranış kodları arasındaki gerilime dikkat çekilmiştir. Katılımcılar, sürdürülebilirliğin yalnızca çevresel bir yaklaşım olmadığını, kültürel miras ve sürekliliğin tasarım süreçlerinde yeniden yorumlanması gerektiğini dolaylı olarak ifade etmişlerdir.

Ancak görüşmelerde elde edilen bulgular, günümüz piyasasında altının uzun ömürlü olmasından ziyade tüketim kültürünün etkisi altında kalarak modaya uygun ürünlerin de sıklıkla tercih edildiğini göstermiştir. Bir tasarımcı bu durumu şöyle ifade etmiştir:

*"Bizde kuşaktan kuşağa aktarma çok önemli değil."*

Bu ifade, geleneksel anlamda kalıcı ve sürdürülebilir tasarım yerine, geçici ve popüler tasarımlara yönelik bir eğilimi vurgulamaktadır. Geleneksel olana ve toplumsal değerlere verilen önem dolayısıyla değil alışkanlıklar sayesinde zanaat devam etmektedir.

Benzer şekilde, atölye teknisyeni ise altının tıpkı moda gibi dönemsel trendlere göre şekillendiğini vurgulamıştır:

*"Altın da moda gibi her dönem değişiyor."*

Bu bulgulara göre:

- Sektörde sürekli yenilik, model çeşitliliği ve rekabet odaklı bir üretim anlayışı hâkimdir.
- Tüketicinin ilgisi malzemenin döngüselliğinden veya kalıcılığından ziyade sürekli yenilenen popüler tasarımlara ve trend olana yönelmiştir.

Bu durum, kültürel süreklilik ve sürdürülebilirlik kavramlarıyla tasarımın tüketim odaklı piyasa gerçekleri arasındaki çatışmaya işaret etmektedir.



**Resim 4:** Atölye ortamından ürünün temizlenme-zımparalanma aşamalarına ait fotoğraf.

## 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmanın bulguları, altının yalnızca maddi değeriyle değil, kültürel sürekliliğe yaptığı katkıyla da sürdürülebilir bir malzeme olduğunu ortaya koymaktadır. Katılımcı ifadelerinde altının üretim pratiklerinde yalnızca ekonomik bir unsur değil, aynı zamanda bireysel anlatım ve toplumsal bağ kurma aracı olarak işlev gördüğü saptanmıştır. Geleneksel tekniklerin hâlâ korunuyor olması, bu sürekliliği desteklemektedir.

Bununla birlikte, üreticilerin altının geri dönüştürülebilir bir malzeme olması ve atık bırakmama gibi sürdürülebilir özelliklerini hâlihazırda uyguluyor olması dikkat çekicidir. Ancak bu uygulamalar genellikle bilinçli bir 'sürdürülebilirlik' söylemiyle değil, ustalık geleneğinin doğal bir parçası olarak sürdürülmektedir. Bu durum, sürdürülebilirlik kavramının zanaat pratiklerine nasıl içselleştirildiği üzerine daha geniş tartışmalar açma potansiyeli taşımaktadır.

Öte yandan, piyasadaki “modaya uygunluk” ve “sürekli yenilenme” baskısı, kültürel sürekliliği tehdit eden bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel ile modern arasında denge kurulmaya çalışılırken, kısa ömürlü ve popüler tasarımlara artan talep, kültürel sürdürülebilirlik açısından bir çelişki doğurmaktadır. Bu

çelişki, tüketim odaklı nesillerin sadece kültürel pratikleri değil, malzemenin döngüselliğini de zayıflatan bir etkiye sahip olduğunu gösterebilir.

Sonuç olarak gelecek çalışmalara dair önerilen başlıklar şunlardır:

- Tasarım eğitiminde geleneksel zanaat pratiklerinin "sürdürülebilirlik" çatısı altında yeniden yorumlanması,
- Pazarın içinde yer alan üretici, zanaatkar ve tüketici için "sürdürülebilirlik" farkındalığını artırmaya yönelik eğitimlerin ve politikaların geliştirilmesi,
- Geleneksel motiflerin ve el işçiliğinin, modern tasarım stratejileriyle entegre edilmesi ve bu entegrasyonun somut örneklerle incelenmesi sağlanmalıdır.

**Teşekkür**

Görüşmelerde deneyimlerini ve görüşlerini paylaşan katılımcılara içtenlikle teşekkür ederim. Ayrıca, literatür taraması ve analizlerin düzenlenmesi sürecinde yapay zekâ destekli araçlardan yararlanılmıştır.

## 6. KAYNAKÇA

Bhamra, T., & Lofthouse, V. (2007). *Design for sustainability: A practical approach*. Gower Publishing.

Bogdan, R. C., & Biklen, S. K. (1997). *Qualitative research for education: An introduction to theory and methods* (3rd ed.). Allyn & Bacon.

Büyükokutan, A. (2012). Geleneksel halk günlerine halkbilimsel bir yaklaşım. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, *4*(14), 117–133.

Doğan, C., & Akdeniz Ar, A. (2022). A literature review of rituals of females gift-giving. *Akdeniz Araştırmaları*, *14*(4), 117–133.

Ehrenfeld, J. R. (2008). *Sustainability by design: A subversive strategy for transforming our consumer culture*. Yale University Press.

Ellen MacArthur Foundation. (2013). *Towards the circular economy: Economic and business rationale for an accelerated transition*. https://ellenmacarthurfoundation.org

Ertimur, B., & Sandıkcı, Ö. (2003). *Altın ve altın takı: Tüketici davranışlarının araştırılması* [Yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi].

Faro, C. E. (2012). A crowd is lining up to give us gold: Cultural exegesis at a Turkish wedding. *The Journal for the Sociological Integration of Religion and Society*, *2*(2), 1–14.

Fuad-Luke, A. (2009). *The eco-design handbook: A complete sourcebook for the home and office*. Thames & Hudson.

Geissdoerfer, M., Savaget, P., Bocken, N. M. P., & Hultink, E. J. (2017). The circular economy – A new sustainability paradigm? *Journal of Cleaner Production*, *143*, 757–768. https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2016.12.048

Güngördü Belbağ, A. (2020). Exploring the gift-giving rituals of the new middle-class consumers in a Muslim society. *Journal of Consumer Culture*, *20*(3), 386–403. https://doi.org/10.1177/1469540517717772

Holmberg, J., & Sandbrook, R. (1992). *Sustainable development: What is to be done?* In J. Holmberg (Ed.), *Policies for a small planet: From the International Institute for Environment and Development* (pp. 19–38). Earthscan.

Kırca, S. (2013). Yarım asır, üç nesil süren 'altın günü'. *Cihan Haber Ajansı*. http://www.cihan.com.tr/caption/Yarim-asir-uc-nesil-suren-Altin-Gunu--CHMTAzOTI3Ni8z

Papanek, V. (1971). *Design for the real world: Human ecology and social change*. Pantheon Books.

Saldaña, J. (2009). *The coding manual for qualitative researchers*. SAGE Publications.

Samlı, S. A. (2011). *Containing the future: Modern identities as material negotiation in the urban Turkish çeyiz*[Unpublished doctoral dissertation]. Rice University.

Sandıkcı, Ö., & İlhan, B. E. (2004). Dowry: Cherished possession or old-fashioned tradition in a modernizing society? In C. Otnes (Ed.), *Contemporary consumption rituals: A research anthology* (pp. 149–178). Lawrence Erlbaum Associates.

Sirman, N. (1991). Friend or foe? Forging alliances with other women in a village of western Turkey. In S. Tekeli (Ed.), *Women in modern Turkish society* (pp. 199–218). Zed Books.

Soini, K., & Birkeland, I. (2014). Exploring the scientific discourse on cultural sustainability. *Geoforum, 51*, 213–223. https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2013.12.001

Walker, S. (2011). *The spirit of design: Objects, environment and meaning*. Earthscan.

WCED (World Commission on Environment and Development). (1987). *Our common future*. Oxford University Press.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (1999). *Nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

# Azerbaycan'da Şur, Türkiye'de Kürdî Olarak Adlandırılan Makamlarda İki Eser Üzerinden Makamsal Yapılarının Karşılaştırması

**Leyla Bayramzade**

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Doktora Programı

**ORCID:** 0009-0008-2903-1800 **E-Posta:** baleyla@gmail.com

## Özet

Azerbaycan'da Şur olarak sevilen ve icra edilen makam (mugam) Türkiye'de kürdî makamı olarak adlandırılmaktadır. Mugam sanatı Azerbaycan müziğinin ayrılmaz parçasıdır. Geleneksellik, edebiyat ve birçok kıymetli unsurları kendinde birleştiren bu sanatın geçmişi eskiye dayanmaktadır. Azerbaycan halk müziğinin esasını oluşturan yedi mugamdan biri de Şur mugamıdır. Rast mugamından sonra ikinci esas mugam olan Şur mugamı, büyük hacimli mugamlar sırasındadır. Azerbaycanlı besteci Fikret Emirov Şur mugamını senfonik mugam haline getirmiş ve bu eser büyük rağbet görmüştür. Şur mugamında birçok halk mahnıları ve halk dansları da mevcuttur. Kürdî makamı Türk müziğinde temel ve icrası kolay aynı zamanda diğer makamlar gibi değişime uğradığı söylenen makamlardandır. Bu makam Azerbaycan mugam müziğinde yer alan Şur mugamının makamsal yapısını andırmaktadır. Bu çalışmada her iki makamın makamsal yapısının karşılaştırılması ve bu iki makam arasındaki farklılıklar ve benzerliklerin ortaya konulması adına Azerbaycan ve Türkiye'den aynı makamsal yapıda olan iki eser üzerinden karşılaştırma yapılmıştır. Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden olan betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada Şur mugamında olan "Güle güle" ve Kürdî makamında Kars Yöresine ait "Oğlan Adı Bey di Gel" adlı eserlerin karşılaştırılması amaçlanmıştır. Her iki eserin karşılaştırmasında makam yapılarının kullanımı arasındaki farklılık ve benzerlik, seyir özellikleri, usüller, geçki, her iki eserde kullanılan süslemeler gibi özellikler karşılaştırılmış, farklı adlarla bilinen her iki makamın benzer ve farklı yönlerinin olduğu sonucuna varılmıştır.

## Anahtar Kelimeler

Azerbaycan Müziği, Mugam, Makam, Şur Mugamı, Kürdî makamı

# A Comparison of the Maqam Structures of Two Works in Maqams Called Shur in Azerbaijan and Kurdî in Türkiye

**Leyla Bayramzade**

Sakarya University Institute of Social Sciences Musicology PhD Program

**ORCID:** 0009-0008-2903-1800 **E-Posta:** baleyla@gmail.com

## Abstract

The makam (mugam), which is popular and performed as Shur in Azerbaijan, is called Kurdî makam in Turkey. The art of mugam is an integral part of Azerbaijani music. This art, which combines tradition, literature and many valuable elements, has a long history. One of the seven mugams that form the basis of Azerbaijani folk music is Shur mugam. Shur mugam, which is the second main mugam after Rast mugam, is among the large volume mugams. Azerbaijani composer Fikret Amirov turned Shur mugam into a symphonic mugam and this work was very popular. There are also many folk songs and folk dances in Shur mugam. Kurdî maqam is one of the basic and easy to perform maqams in Turkish music and at the same time it is said to be subject to changes like other maqams. This maqam resembles the maqam structure of Shur maqam in Azerbaijani mugam music. In this study, in order to compare the makamal structure of both makams and to reveal the differences and similarities between these two makams, a comparison was made on two works from Azerbaijan and Turkey with the same makamal structure. In this study, descriptive analysis method, which is one of the qualitative research methods, was used. In the study, it was aimed to compare the works titled “Güle güle” in Shur mugam and “Oğlan Adı Bey di Gel” belonging to Kars Region in Kurdî makam. In the comparison of both works, features such as the difference and similarity between the use of makam structures, characteristics of the course, usulas, passage, ornaments used in both works were compared, and it was concluded that both makams known under different names have similar and different aspects.

## Keywords

Azerbaijan Music, Mugam, Makam, Shur Mugam, Kurdi Makam

## Giriş

Tarihi çok eskiye dayanan mugam sanatı geçmişten bugüne hâlâ sevilerek icra edilmektedir. Halkın yaşamını, emeğini, sevinç, keder ve birçok kıymetli duyguyu kendinde birleştiren bu sanat türü eski zamanlarda olduğu gibi bugün de halk tarafından sevilmekte ve rağbetle karşılanmaktadır. "Mugamlar İran'da destgah, Azerbaycan'da mugam, destgah, Arabistan ve Türkiye'de makam, şimali Afrika'da, Elcazair, Tunis, Merakeş'de istixbar, nuba, Hindistan'da raqa, Pakistan'da heyyal, Özbekistan, Tacikistan'da makom, Kazakistan'da kyüi, Türkmenistan'da Batı Çin'de (Uygurlar) mukam olarak kullanılsa da benzer müzik türleridir" (İmrani, 1998, aktaran Axundov, 2015). "Profesyönel bir sanat olan mugam sanatı şifahi bir şekilde öğretilmektedir ve yazısızdır. Bu sanat, hanende ve sazendeler tarafından icra edilerek tarih boyunca gelişim süreci geçmiş ve halkın servetine çevrilmiştir"(Axundov, 2015, s. 5). "Azerbaycan şifahi-profesyonel halk müziği" kavramı iyi eğitim görmüş hanende ve sazendelerin ortaya çıkardığı sanat olan mugam destgahları, küçük hacimli mugamlar, zerbi mugamlar, tesnif ve renkler türleri akla getirmektedir. Azerbaycan'da bugün yaygın kullanılan mugamlardan birisi Şur mugamıdır. İnsanı düşünmeye sevk eden ve kederlendiren bu mugam sevilerek icra edilmektedir. Bu mugamın Türkiye'deki karşılığı kürdî makamıdır. Çalışmada Azerbaycan mugam müziğinde önemli bir yeri olan Şur mugamı ve Türkiye'deki karşılığı olan kürdî makamı iki örnek eser üzerinden karşılaştırılacaktır.

## Amaç

Bu çalışma Azerbaycan'da Şur, Türkiye'de Kürdi olarak bilinen benzer iki makamın karşılaştırmasını, her iki makam arasındaki farklılık ve benzerlikleri ortaya koymayı amaçlamıştır. Çalışmada Şur mugamında olan "Güle Güle", Kürdi makamında Kars yöresine ait "Oğlan adı bey di gel" eserleri karşılaştırılarak her iki makam arasındakı farklılık ve benzerlikler tespit edilmiştir.

## Şur ve Kürdî Makamları

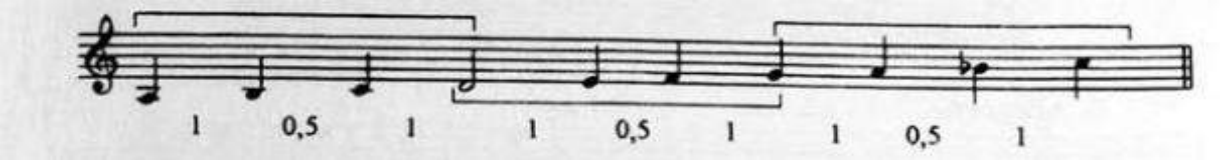
Azerbaycan Halk Müziği'nin esasını oluşturan yedi makamın (Rast, Şûr, Segâh, Şüşter, Çargâh, Bayâtî-Şiraz, Hümâyun) ses sıraları, çeşitli birleşim şekillerinden ibaret olan beş tetrakorddan meydana gelir. Bu beş tetrakodun dördü tam (Esas tetrakord '1-1-0.5', Orta yarım tonlu ilave tetrakord '1-0.5-1', Başlangıçta yarım tonlu ilave tetrakord '0.5-1-1', artırılmış sekondalı tetrakord '1-1.5-1), biri ise eksiltilmiş (eksiltilmiş tetrakord '0.5-1-0.5') dörtlüdür. Esas makamların ses sırası (dizisi), bu tetrakordların çeşitli şekillerde birleştirilmelerinden (zincirli birleşme, yakın birleşme, orta yarım ton vasıtasıyla birleşme, orta ton vasıtasıyla birleşme) meydana gelir. Bu birleşmelerle Azerbaycan Halk Müziği'nin makam dizileri meydana gelir (Gerçek, 1998, aktaran Karakaya ve Ahmadov, 2021).

Şur mugamı Azerbaycan mugam destgahları arasında ikinci mugam destgahlarından biridir. Mugam destgahları arasında Şur mugamı bölümlerinin (şube) sayısına göre büyük hacimli mugamlar sırasındadır. Şur

mugam destgahı şur dizisi üzerinde kurulmuştur. Üzeyir Hacıbeyli Azerbaycan profesyönel müziğinde Şur mugamını en çok yaygınlaşan mugam destgahı olduğunu söylemiştir. Şur mugamı dinleyicide sevinç hissini uyandırmaktadır. (aktaran Zöhrabov, 2013).

Şur kelimesinin farsça bir anlamı da aşk, sevgi demektir. Kelimenin anlamından yola çıkarak şur mugamının dinleyiciyi şura getirmek, hayal kurmak ve düşünmeye sevk ettiğini söyleyebiliriz. (Zöhrabov, 2013, s. 188).

Şur mugamının yapısı 1-1/2-1 formüllü üç tetrakordun birleşmesinden oluşan, ses sırası 10 perde, dördüncü perdesi karar (maye) sesidir. Mugamın ses sırasının üç, dört, altı, yedi ve sekizinci perdeleri istinat, dayanak perdesi olarak Şur destgahının temelini teşkil eder. Şur mugamının ses sırası re'dir (Axundov, 2015, s. 35-36).



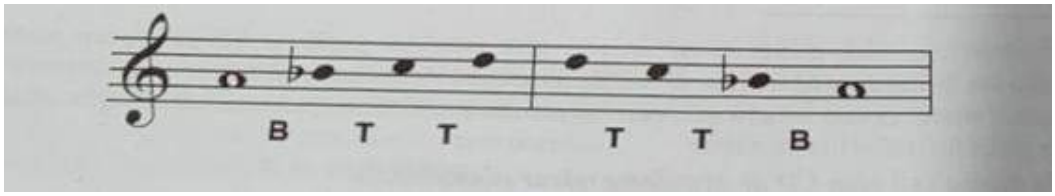

Görsel 1. Şur mugamı dizisi (Seyidov ve diğerleri, 2015, s. 21)

Azerbaycan'da Şur olarak bilinen mugamın Türkiye'deki karşılığı , Kürdî makamıdır. Her iki makam da minör karakterli, duygusal yapıya sahiptir diyebiliriz. Dizi yapılarında bazı perdeler arasında farklılıklar vardır.

"20. yy başlarında Rauf Yekta Bey, "Türk Mûsikîsi" adlı eserinde makam bilgisinin Türk müziği nazariyatının en önemli bölümlerinden biri olduğunu ifade etmiştir" (Tekin, 2021, s. 7). "İnsan ruhunun en samimi hislerini ifade etmek ve kalbe hitap eylemek bakımından mûsikînin sahip olduğu bu kudretin sırrını sanatkara ilham eden makamlardır " (Yekta, 1986, aktaran Tekin, 2021) diyerek makam bilgisinin önemini ve yarattığı etkiyi vurgulamıştır.

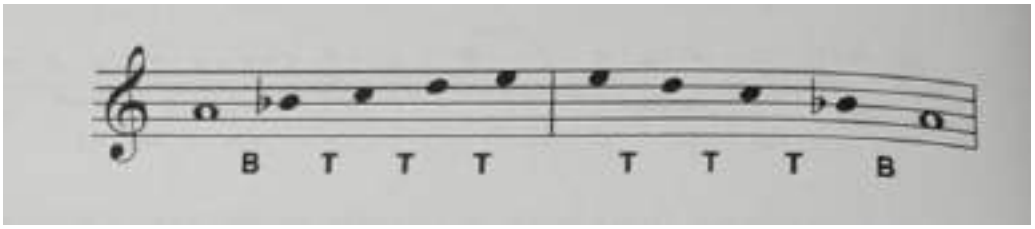
Kürdî makamı biçim olarak eski bir makam olmasına karşın isim olarak farklı kaynaklarda farklı isimlerle gösterilmiştir. Sultan Üçüncü Murad döneminde yazılan Kitâb -ı Mûsikî ve Edvar-ı Makamat da bu isimle anılan bir makamın olmaması, bu ismin daha sonraları alındığını göstermektedir. Bu kitaplarda makamın adı ebi-selik veya ebu-selik olarak geçmektedir. Kürdî makamı, bestekârlarca çok kullanılan bir makam olmamıştır (Karakaya ve Hamit, 2010, aktaran Bay, 2023).

Kürdî Dörtlüsü: Yeri dügah (la) perdesidir. Çıkıcı olarak B-T-T sembollerinden oluşur. Kürdî dörtlüsünde diğer sesler naturel, si için beş komalı bemol nulunmaktadır. Beş komalık mücenneb bemolü alan si perdesinin ismi kürdi perdesidir.

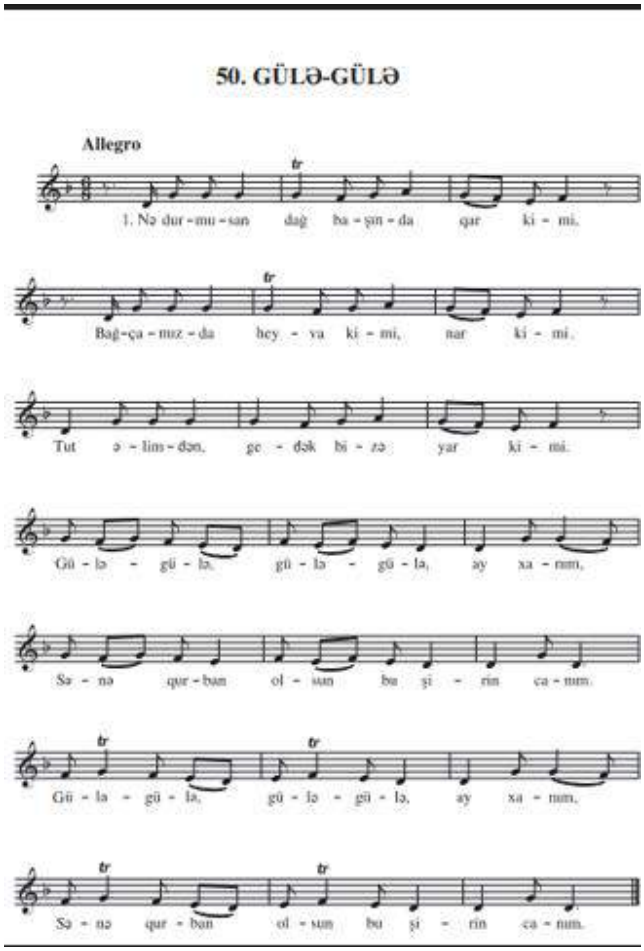



Görsel 2. Kürdî dörtlüsü (Tekin, 2021, s. 30)

Kürdî Beşlisi: Yeri dügah (la) perdesidir.Çıkıcı olarak B-T-T-T sembollerinden oluşur. Kürdi dörtlüsünün sonuna bir tanini eklenmesiyle meydana gelmiştir.




Görsel 3. Kürdî beşlisi (Tekin, 2021, s. 34)




Görsel 4. Azerbaycan halk mahnısı “Güle güle” ( Kerimi, 2005, s. 60)

Şarkının adı: Güle Güle

Türü: Aşk Sevda

Yöre: Azerbaycan

Makamsal dizi: Şur

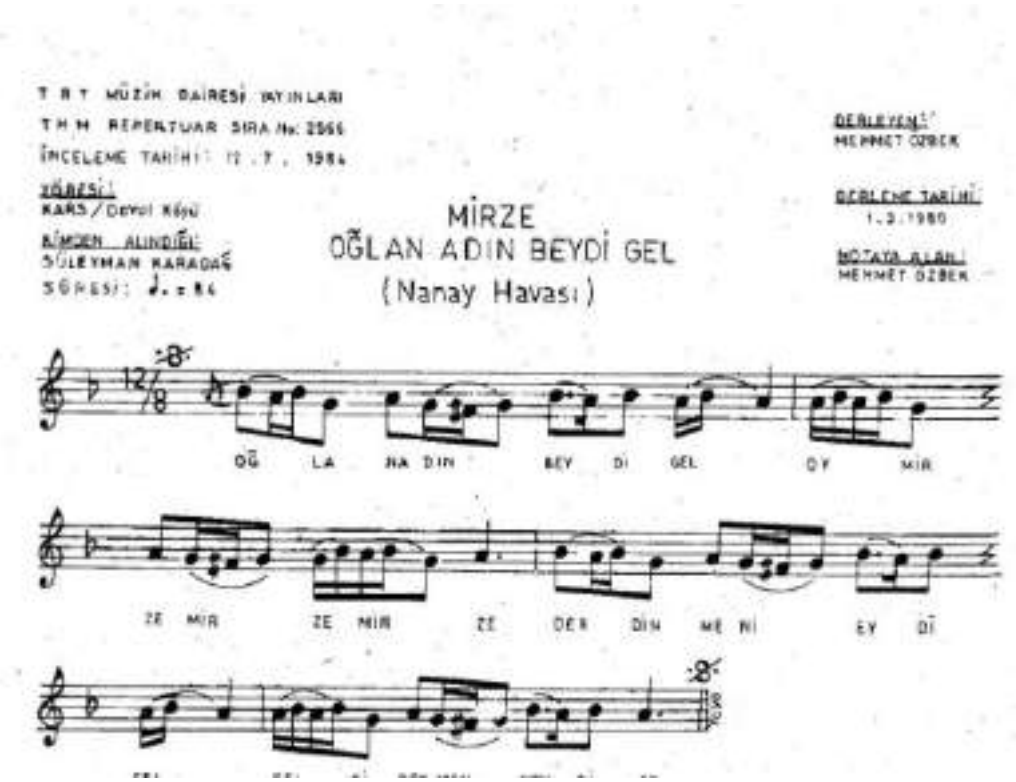
Karar sesi: re

Bitiş sesi: re

Üsul: 6/8

En tiz ses: la

En pes ses: re




Görsel 5. " Oğlan adı bey di gel" (Repertikül, 1980)

Şarkının adı: Oğlan Adın Bey di Gel

Türü: Aşk Sevda

Yöresi: Kars

Makamsal Dizi: Kürdi

Karar Sesi: La

Bitiş Ses.: La

Üsul: 12/8

En Tiz Ses: Si Bemol

En Pes Ses: Fa Diyez




Görsel 6. Kars ve Azerbaycan (Doğruhaber, 2021)

Her iki eseri melodik açıdan kıyasladığımızda bu eserlerde benzer motif yapısının olması Azerbaycan ve Kars'ın yakın bölgeler olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu ritmik yapı, ağız özellikleri benzerlikleri geçmiş zaman içerisinde oluşan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de Azerbaycan'a en yakın sınırı olan illerden birisi Kars bölgesidir. Bu da kültür aktarımını diğer illere göre daha fazla olmasını sağlayacak sebeplerden biridir. Kars'ta kullanılan Azerbaycan'da da sıklıkla görülen 6/8, 12/8 ritmik yapılar iki eser arasındaki benzerliği gösterdiğini söyleyebiliriz. Her iki eserde benzer duygusal temalar varken, makamsal yapı, seyir ve icra tarzı açısından farklılıklar gösterir.

## Sonuç

Azerbaycan'da Şur mugamı üzerine olan şarkılardan yola çıkarak bu mugamın ses geçişlerinin zenginliği ve doğaçlamaya yatkın bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Şur üzerine bestelenen diğer eserler gibi bu eserin farklı kişiler tarafından icrasında doğaçlamalara yer verilmiştir.Şur makamı doğaçlamaya yatkın bir makamken, Kürdî makamının daha sade bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Karşılaştırılan iki eserde motif ve ritmik yapıların biribirine benzediği, makamsal dizi, seyir, icra tarzı ve perde dizileri arasında farklılıkların olduğu sonucuna varılmıştır.

**Kaynakça**

Axundov, İ ( 2015). Azerbaycan Mugamları. Mütercim Yayınları

Bay, T (2023). Türk müziğinde kürdî makamının tarihsel değişim ve dönüşümü üzerine bir inceleme. Dergipark, 1(1), 58-80.

Kerimi, S (2005). Azerbaycan halk mahnıları. Önder Yayınları.

Karakaya, O., & Ahmadov, K. ( 2021). Azerbaycan Muğam Müziği Ve Türk Makam Müziği İçinde 'Hümâyun' Makamının Karşılaştırılması Üzerine Bir Araştırma. Dergipark, 7(14), 251-269.

Seyidov, T., Hesenova, C., & İbrahimova, A. (2015). Azerbaycan Ladlarının Tedrisine dair. Tahsil Yayınları

Tekin, H. S. (2016). Türk müziği nazariyatı ve solfej-1. Müzik Eğitimi Yayınları.

Zöhrabov, R (2013). Azerbaycan mugamları. Tahsil Yayınları.

Repertikül (1980) "Oğlan Adı bey di gel" (Görsel 5) https://www.repertukul.com/OGLAN-ADIN-BEY-DI-GEL-2566

Doğruhaber (2021, 13 Ocak) Kars-Bakü demiryolu projesi hayata geçiyor. (Görsel 6) https://dogruhaber.com.tr/kars-baku-demiryolu-projesi-hayata-geciyor

# Modernizme Giden Yolda Doğanın Tiyatroda Konumlanışının Örnek Oyunlar Üzerinden İncelenmesi

**Arş. Gör. (Assist.) Baturalp Ali Yavuz**

Yeni Yüzyıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

**ORCID:** 0009-0005-9460-3703 **E-Posta:** baturalp1yavuz@gmail.com

## Özet

Çalışmada, tiyatroda Modernizm için öncü sayılan isimlerden biri olan Henrik Ibsen'in oyunları örnek oyun olarak seçilmiştir. Descartes ile başlayan insan merkezci düşünce yapısının ve Modernite'nin inşasının ve bunlarla birlikte, bilimsel gelişmelerin ışığında köklenen Realizm, 19.yy.ın sonlarına doğru yerini Modernizm'e bırakmıştır. İnsan merkezli düşünce yapısının istilacı yaklaşımı; insanı (Capitolosen'i), doğayı bir meta olarak görmeye itmiştir. Çalışma, bu düşünce yapısının inşa ve gelişim sürecinde doğanın, üç tiyatro akımı içerisinde konumlanan bir yazar tarafından nasıl işlendiğine odaklanmaktadır. Romantizm, Realizm ve Sembolizm içerisine giren oyunlar yazmış olan Henrik Ibsen'i [oyunlar sırasıyla; Brand (1966), Yaban Ördeği (1884), Denizden Gelen Kadın (1888)] oyunları ekseninde inceleyerek doğa metaforunun üç farklı sanatsal akım içerisinde herhangi bir değişim veya dönüşüm gerçekleştirip gerçekleştirmediği incelenmiştir. Bununla birlikte, oyunlarda yer alan doğa metaforlarının, insan merkezli düşünce biçimine ne kadar kurban edilip edilmedikleri çalışmanın paralel bir zeminini oluşturmaktadır. Bütün bu çerçeve doğrultusunda çalışma; ontolojik olarak, doğanın bağımsız varlığının Modernite ile yok edilmeye başlanmasına ve epistemolojik olarak, 21. yüzyılda insan (logos) merkezci düşünce yapısına karşı geliştirilmiş bir strateji olarak eko-dramaturji'ye dayanmaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Henrik Ibsen, Brand, Yaban Ördeği, Denizden Gelen Kadın, Modernizm, Ekodramaturji

# The Examination of the Positioning of Nature in Theatre Through Example Plays on the Path Towards Modernism

**Arş. Gör. (Assist.) Baturalp Ali Yavuz**

Yeni Yüzyıl University Faculty of Fine Arts Department of Performing Arts

**ORCID:** 0009-0005-9460-3703 **E-Posta:** baturalp1yavuz@gmail.com

## Abstract

In this study, the selected example plays are by Henrik Ibsen, who is considered one of the pioneers of Modernism in theatre. The anthropocentric thought structure initiated by Descartes, along with the construction of Modernity and the rise of Realism shaped by scientific developments, gradually gave way to Modernism towards the end of the 19th century. The invasive approach of anthropocentric thought led to the perception of both humans (the Capitalocene subject) and nature as commodities. This study focuses on how nature was represented by a playwright whose works span three major theatrical movements during this intellectual development process. Henrik Ibsen, who wrote plays within the frameworks of Romanticism, Realism, and Symbolism, is examined through three selected works [Brand (1866), The Wild Duck (1884), and The Lady from the Sea (1888)] to analyze whether the metaphor of nature undergoes any change or transformation across these artistic movements. Furthermore, the study explores to what extent the nature metaphors in these plays are sacrificed to anthropocentric thinking. In this framework, the study is based ontologically on the gradual erasure of nature's independent existence with the rise of Modernity, and epistemologically on ecodramaturgy as a strategy developed against anthropocentric modes of thought in the 21st century.

## Keywords

Henrik Ibsen, Brand, The Wild Duck, The Lady from the Sea, Modernism, Ecodramaturgy

## Giriş

İnsan, tarih boyunca kaçınılmaz olarak doğayla ilişki içinde olagelmiştir. Bu ilişki ağının temelinde, insanın kendi varlığını doğanın içinde tamamlaması ve kendi gereksinimleri için yine doğaya ihtiyaç duyan bir ilişkilenme ihtiyacı yatmaktadır. Çünkü, insan da ekosistemin bir parçasıdır ve doğaya muhtaçtır. Bu anlamda fizyolojik olarak her ne kadar doğaya bağımlı olarak okunsa da insan, aklıyla kendine bir kültür dünyası inşa etmiş ve böylece kendini doğanın sınırlarından kurtarmıştır. İnsanın bu kültürel gelişimi, insanı doğal yaşamın dışına taşımış ve insanı, doğayı değiştirebilecek bir özne haline dönüştürmüştür. İnsanın, kendini besin zincirinin dışına çıkarmasıyla başlayan bu süreç; insanı, yakın çevredeki canlılarla yetinmeyip başka yerlerdeki canlıları da tüketmeye ve hatta insanın kendisini, tüketim için üretim yapmaya sürükleyecek bir canlıya dönüştürmüştür. Bu dönüşüm sürecinde, özellikle 18.yy.dan bu yana, sanayi devrimiyle birlikte insanın doğayla ilişkilenme biçimi ciddi bir oranda değişmeye ve dönüşmeye başlamış; demografik artış ve kentleşme hem doğanın hem de insanın doğayla kurduğu ilişkinin bozulmasında ciddi bir rol oynamıştır (Aysevener, 2003:63-64).

Sanayi devrimiyle birlikte, insanın doğayla kurduğu ilişkinin dönüşümü insanın lehine hareket ederken doğa, insanla etkileşim halinde olan bir özne olmaktan çıkıp bir nesne halini almaya başlamış ve ontolojik bir sorunla karşı karşıya kalmıştır. İnsan merkezci düşünce yapısının (logos merkeziyetçi düşünce) doğayı karşı karşıya bıraktığı bu ontolojik problemi, Modernite'nin yükselişiyle birlikte bariz bir şekilde görmeyebilmekteyiz. Tam bu noktada çalışma, logos merkeziyetçi düşüncenin doğayı sürüklediği sorunun, Modernizm içerisinde üretilen eserlerde takip edilip edilemeyeceği sorusu üzerinden ilerleyerek; Modernizm'in inşa süresinde doğanın tiyatro metinlerinde nasıl konumlandığını incelemiş ve Modernizm içerisinde de doğanın ontolojik bir sorunla karşı karşıya kalıp kalmadığını tespit etmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda tiyatroda Modernizm'in öncü isimlerinden Henrik Ibsen'in *Brand (1866), Yaban Ördeği (1884)* ve *Denizden Gelen Kadın (1888)* isimli üç oyunu mercek altına alınmıştır. Bu oyunlar, Ibsen'in üç farklı döneminin (Romantizm, Realizm ve Sembolizm) her birinden fikir vermesi adına, Modernizm'in inşa süreci için bir çerçeve ve zemin oluşturabileceği düşünülerek seçilmiştir.

Oyunlara ve Doğa'nın oyunlarda nasıl işlendiğine geçmezden evvel, logos merkeziyetçi anlayışın zemini çizmek ve tanımlamak çalışmanın genel çerçevesi için uygun olacaktır. Böylece, logos merkezli düşünce pratiğiyle inşa edilmiş olan yapının dönüştürülmesi için bir alternatif strateji olarak eko-dramaturjinin nasıl kullanılabileceğine yönelik çıkarımlar daha isabetli olacaktır.

## Antroposen ve Kapitalosen

Antoposen terimi en geniş ve kaba tanımıyla insanın doğa üzerindeki tahakkümünü tanımlamaktadır. Terim, her ne kadar 1980'li yılların ilk yarısında Eugene Stoermer tarafından otaya atılmış olsa da (Moore, 2016, s. 48-49); 2000 yılında, dünyadaki iklim hareketlerinin sadece jeolojik veya ekolojik temellere

dayanmadığını, iklim değişikliği üzerindeki asıl güçlü aktörün insan olduğunu belirtmek adına Nobel ödüllü kimyager Paul Krutzen tarafından kullanılmasıyla dolaşıma girmiş ve yaygınlaşmıştır (Antroposen Araştırma Grubu, 2025). Fakat Antroposen Çağı olarak tanımlanan tarihsel aralık konusunda bazı görüş ayrılıkları vardır. Kimi kaynaklara göre tanımın/çağın başlangıcı, insanın doğadan tamamen kopuşunu temsil eden nükleer gelişmelerle başlarken kimi kaynaklara göre terim, tarım toplumunun gözükmeye başladığı tarihlere kadar gitmektedir (Gündoğdu, 2021: 229). Tarım toplumlarının uzun bir süre sadece toprağı işlemek üzerinden doğayla ilişkilenmesi, daha sonrasında endüstrileşme ile birlikte doğanın insan tarafından tahakküm altına alınması, dönemi endüstrileşmeyle başlatmaya sürüklemektedir. Fakat bu noktada Donna Haraway'in açtığı pencere, bizim için Kapitolosen'in ne olduğunu tanımlamak ve Antroposen'i tarihsel olarak nereden başlatmanın daha işlevsel olabileceğini sorgulmak adına belirleyici olacaktır.

Haraway, Martha Kenney ile yaptığı konuşmada (Haraway & Kenney, 2015:258-259) Antroposen terimini; dolaşıma girmesi, yaygınlaşması ve aciliyet konusunda uyarıcı olması sebebiyle her ne kadar işlevsel tanımlıyor olsa da ekolojik yıkımın doğrudan sorumlusunu göstermediği için eksik bulduğunu belirtmektedir. Ekolojik yıkımdan sorumlu olan özne kimdir sorusunun cevabı onun için çok nettir; fosit yakıt tüketen insan. Dolayısıyla bu insanı tanımlamak için kullanılacak en uygun terim ise Antroposen yerine Kapitolosen terimi olacaktır. Çünkü, Amrerikalı beyaz bir erkek ile Afrikalı siyahi bir erkek ekolojik yıkımdan aynı derecede sorumlu tutulmamıdır. Antroposen teriminin bütün bir insanlığa yaydığı ekolojik yıkımın sorumluluğunu, Kapitolosen terimi daha odaklı ve hedef gösteren bir noktaya taşıdığı için faillerin büyüğünü tanımlamak adına oldukça kullanışlı olacaktır.

Bu bağlamda, Antroposen'i insanın doğayı tahhakküm altına almaya başladığı, hayvanları ve bitkileri evcilleştirmeye başladığı Neolitik dönemden başlatmak; Kapitalosen'i ise, sanayi devrimiyle başlatarak insanın doğayla kurduğu ilişkide kendini doğadan neredeyse bütünüyle kopardığı, onu nesneleştirdiği ve endüstrileşmeyle birlikte onu yok eden insan olarak tanımlamak daha doğru ve odaklı olacaktır. Buradan çıkarımla, Antropsen'i bir çatı kavram olarak kullanıp, Kapitalosen kavramıyla odaklamak en işlevsel yaklaşım biçimlerinden biri olacaktır.

Son olarak, doğanın endüstrileşmiş insanla kurduğu ilişkide (Kapitalosen) nasıl bir ontolojik dönüşüm içerisinde kaldığına değinmek, incelenecek oyunlar içerisinde doğanın konumlaşını takip etmek adına kolaylık sağlayacaktır.

Giriş kısmında da bahsettiğimiz üzere, sanayi devrimiyle birlikte insanın doğayla kurduğu ilişki biçimi değişmeye başlamıştır. Aklı sayesinde inşa ettiği yapı ve gelişmeler, onu doğayla etkileşim içinde olduğu ilişki modelinden dışarıya itmiş ve doğayı sadece araç olarak kullandığı bir evreye sürüklemiştir. Dolayısıyla doğa-insan ilişkisi içinde doğa, insanı etkileyen ve dönüştüren etken bir özne olmaktan çıkıp büyük bir oranda kontrol edilebilir, edilgen bir yapıya dönüşmüş, nesneleştirilmiştir. 18.yy İngiltere'sinde ortaya çıkan Pitoresk

akımı, insan-doğa ilişkisi içerisinde doğanın ontolojik dönüşümünü sanat içerisinde gözler önüne seren en bariz örneklerden bir tanesidir.

İnsanın meraklı ve deneyimlemeye açık bir varlık olduğu, günümüzde bile hala yeni yerler keşfetme, yeni teklolojiler geliştirip denyimleme, uzayda alterfatifler arama eylemlerinden görülebilmektedir. Doğadan kopmuş modern insanın da yaban hayatına dair meraklarını giderme ve onu deneyimleme ihtiyacı doğmuştur. Yaban hayatı fikti, insanın yokluğunu temsil ettiğinden ve birinin öbürü olmadan bir anlamı kalmadığından onu deneyimlemenin yolu; onun statüsünü koruyarak ama gerçekliğinden kaçarak estetize edilmesinden, bir başka manada elitis temsiliyetinden geçmektedir (Byerly, 1996:53-54). Bu durum kaçınılmaz olarak doğayı bir seyir ve haz nesnesine dönüştürmektedir. Doğanın konumlanışı ve insanın onunla kurduğu ilişki biçimi dönüşmüştür. İngiltere'de ortaya çıkan Pitoresk hareketin Amerika'ya taşınması doğanın nasıl nesneleştirildiğini somut bir şekilde gözler önüne sermektedir.

> *"1964 Vahşi Doğa Yasası'nın kabulü, ulusal parkların ve diğer federal arazilerin bazı bölümlerinin 'vahşi doğa alanları' olarak belirlenebileceği bir sistem oluşturdu. Ancak bu alanlar da, 'Amerikan halkının kullanımı ve keyif alması' için yönetilecek, fakat aynı zamanda 'gelecekte de vahşi doğa olarak kullanımı ve keyif alınması için bozulmadan bırakılacak şekilde' idare edilecekti."*
>
> (Craig Allin'den aktaran: Alison Byerly, 1996: 57)

Antroposen ve Kapitalosen üzerine tanımlamaları odakladığımıza, sanayi devrimiyle ve modernitenin gelişmesiyle birlikte insan-doğa ilişkisin nasıl dönüştüğüne doğanın nesneye dönüştürülerek ontolojik bir dönüşüm yaşadığına ve bunun karşılığının Pitoresk akımıyla birlikte hem sanat içerisinde hem de toplum düzeni içerisinde nasıl vuku bulduğuna değindiğimize göre; tiyatroda Modernizm'in inşa sürecinde doğanın tiyatro metinlerinde nasıl konumlandığını ve metinler içerisinde de herhangi bir ontolojik dönüşümle karşı karşıya kalıp kalmadığını incelemek yerinde olacaktır.

**Brand**

Oyun 1866 yılında, Ibsen'in romantik dönemi diyebileceğimiz dönemde yazılmıştır. Bu nedenle, Romatizm'in de getirisiyle, oyun içerisinde sık sık doğanın insani duyguları destekleyen, coşturan veya yücelten biçimlerde insani duyguları nitelemek amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Bu anlamda doğa, insan hislerine hizmet etmektedir. Bunun yanında, oyun her ne kadar ilk perdeden son perdeye kadar doğanın büyüklüğü içerisinde fiyort kıyılarında, geniş karlı yaylalarda, sislerin içerisinde geçiyor olsa da doğanın Brand üzerindeki etkisi ve onu etkileme gücü ne denli yüksek olduğu bir tartışma konusudur.

Oyunun ön sözünde, Zehra İpşiroğlu (Ibsen, 2006:10) hem Brand hem de Peer Gynt için "*Her ikisi de ataerkil bir koşullanma içinde inanılmayacak derecede bağnaz ve otoriterler. Yaşadıkları onca acı, kayıp, yıkıntı, bir an bile kendilerini sorgulamaya götürmez onları.*" ifadesini kullanmaktadır. Bunun yanında Burekner (1928:82), oyun üzerine yazdığı köşe yazısında, Brand oyunundan yola çıkarak Ibsen için;

İskandinav bireyciliğinin kişileştirilmiş hali ve kolektif güçlere, karşı çıkan bireyin genişlemesi tanımında bulunmaktadır. Bunlardan yola çıkarak söyleyebiliriz ki Brand, bir insan teki olarak bireysel inşasını ve özgürlüğünü inşa etmek, kendi doğruları üzerinden ilerlemek adına önüne çıkan bütün engelleri, kendine acı ve yıkım verecek olsa dahi, aşma çabasını göstermektedir.

Brand, "ya hep, ya hiç" (s. 68) felsefesini benimsemiş ve bu uğurda hareket etmektedir. Oyun süresince kendinin bu felsefeye bağlı kadığını hem kendi ağızından hem de diğer karakterlerin Brand'in bu felsefeye ne denli saplantılı olduğunu söylemelerinden çıkartabilmekteyiz. Bu noktada incelenmesi gereken şey, "ya hep, ya hiç" felsefesinin yarattığı dikotomi olacaktır. Bu felsefe kişiyi doğrudan keskin bir taraf olmaya zorlamaktadır. Oysa hayatın ve doğanın işleyiş biçimi böyle değildir. Doğa spektrumlara sahiptir. Sadece gece ve gündüz yok, aynı zamanda alacakaranlık, şafak gibi vakitler de vardır. Başka bir örnek vermek gerekirse; sadece yaz ve kış olmadığı gibi, mevsimler hatta mevsimlerin içinde de değişimlerin yaşandığı aylar ve haftalar vardır. Her şey bir akış halinde, dönüşüm ve işilki içerisindedir. Ekolojik söylemle ilişkilendirmek gerekirse, her şey diğer her şeyle bağlıdır[1]. Buradan çıkarımla, Brand'ın bu söyleminin doğrudan doğanın organik yapısına aykırı bir söylem olduğunu belirtebiliriz. Bu bağlamda Brand'in konumlanışı üzerine konuşacak olursak, Brand'in oyunda konumlandığı nokta doğrudan doğanın karşısında olacaktır.

Bunların yanında, oyun içerisinde Brand devamlı olarak doğanın çetin koşullarıyla bir savaş ve inatlaşma halindedir. İnsanı öldürecek fırınalı bir havada kayıkla fiyorda açılması, bir çocuğun yaşaması için uygun olmayan hava koşullarında yaşamak için takındığı ısrarlı tavır doğayla inatlaşmasının somut bir göstergesidir. Brand, her ne kadar doğayla ilişkilenmeden doğrudan onun karşısında konumlanarak kendi bildiğinin doğrultusunda doğayı sadece aşılması gerken bir zorluk olarak görüp, doğayı ilişki kurarak birlikte yaşanabilecek bir özne olmaktan çıkartarak nesneleştiriyor olsa da; doğa aşılamaz gücünü, Brand'in çocuğu Alf'i, Brand'in alarak kendi gücünü göstermektedir. Yani doğa, oyun içerisinde her ne kadar bir özne konumunda kendi sözünü söyleyen ve ilişkilenen bir partner olarak konumlanmıyor ve Brand tarafından edilgenleştirilmeye çalışıyor olsa da; Brand'in tanrı uğruna adadığını düşündüğü çocuğu Alf'i, aslında doğanın değiştirilemez yasası olan doğal seçilimle Brand'in elinden alarak kendi sözünü söylemektedir.

Bu çerçevede değerlendirdiğimizde Brand oyununda doğa, insani duyguların tasvirini zenginleştirmek için kullanılan, "ya hep, ya hiç" felsefesinin karşısında konumlanan, aşılması ve savaşılması gereken bir nesne görevinde konumlandırılmaktadır. Fakat öte yandan doğa, kendi kurallarıyla Alf'i alarak kendi sözünü söylemekte ve aslında edilgen olmadığını bizlere hatırlatmaktadır. Bu çerçevede bakıldığında, oyun içerisinde doğa her ne kadar edilgenleştirilerek ontolojik bir dönüşüm yaşamış olsa da kendi öz varlığının sızıntılarını da gösterebilmiştir.

[1] Detaylı bilgi için bkz. Commoner, B. (1971). ***The Closing Circle: Nature, Man and Technology***. New York: Alfred A. Knopf. s.18-21.

**Yaban Ördeği**

Oyun 1884 yılında Ibsen'in Realist dönemi olarak adlandırılabilecek döneminde yazılmıştır. Bu oyunda da insan-doğa çatışmasını görmek mümkündür. Fakat burada ağırlıklı olarak kapitalosenin doğa üzerindeki etkilerine değinmek ve doğanın estetize edilerek bir haz nesnesine dönüştürülmesi üzerinde durmak metinde doğanın nasıl bir ontolojik dönüşümle karşı karşıya kaldığını keşfetmek için kullanışlı olacaktır.

Oyunda Werle ve Yaşlı Ekdal karakterleri, eskiden maden üzerine iş yapan iki iş ortağı olarak yer almaktadır. Yaşlı Ekdal ve Werle eskiden iş ortağı olmalarının yanında, bazı usulsüzlükler sebebiyle yolları çatışarak ayrılmış iki kişidir. Bu noktada birinin diğerinden daha az masum olmadığını söylemekte fayda vardır. Bahsi geçen bu iki karakter, doğayı tahakküm altına almaya çalışan ve onu bir nesneye dönüştürerek ondan yararlanan kapitalosenin oyundaki bir temsili olarak okunabilmektedir.

İnsanın doğayı kontrol altına alma çabasını bir diğer örneği ise, oyunda yer alan, çatı katındaki yapay yaban hayatı üzerinden okunabilmektedir. Ekdal ailesinin evinde yer alan çatı katı, Yaşlı Ekdal'ın uğraşları sonucu yapay bir yaban hayatı temsiliyetine dönüştürülmüştür. Burada, vahşi yaşamda görebileceğimiz yabani otlar ve yırtıcı hayvanlar yerine; dışarıdan bulup getirilmiş birkaç parça odun ve kuru dal parçası, son derece sevimli tavşanlar, tavuklar ve bir tane de Yaban Ördeği yer almaktadır. Bu çatı katı, insanın doğa üzerinde egemen olma çabasının somut bir temsilidir aslında. Bütün bunların yanında bahsi geçen bu çatı katı, aynı zamanda doğanın insan perspektifinden estetize edilmiş, vitrinlik bir haz nesnesine dönüştürülmüş biçimidir de.

Yaban Ördeği, her ne kadar oyuna ismini veriyor olsa dahi oyunda Yaban Ördeği'nin ilişkilendirilme biçimi Ekdal ailesin en küçük ferdi olan Gina üzerinden sağlanmaktadır. Yaban Ördeği'nin kanadının kırık oluşu, "normal" ölçülere göre "kusurlu" oluşu, Gina'nın genetik göz hastalığına sahip olması, yani "normal" ölçülere göre "kusurlu" olmasıyla ilişkilendirilebilmektedir. Oyundaki Yaban Ördeği'nin, Gina'yı temsil etmesine yönelik bir çıkarım yanlış olmayacaktır. Çünkü oyunda diğer karakterlerin de yardımıyla, Gina ve Yaban Ördeği arasında devamlı olarak bir ilişki kurulmaktadır. Gina'da Yaban Ördeği gibi bakıma muhtaç ve dikkatli bakılması gereken bir canlıdır. Ayrıca Yaban Ördeği, kendi olduğu için değil Gina'nın Yaban Ördeği olduğu için önemlidir. Yaban Ördeği'ne anlam kazandıran yine bir insandır.

Yaban Ördeği, aslında vahşi doğada yaşaması gerekirken ait olmadığı bir yere adapta edilmiştir. Bunun hakkında Hjalmar, Yaban Ördeği'ni kastederek "*...ve uzun süre burada kaldığından, eski vahşi yaşamını tamamen unuttu. Aslında önemli olan da bu zaten."* (s.45) demektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere, oyunda insanın doğa üzerinde egemen olma çabası, kapitalosenin doğayı bir meta olarak kullanması ve yaban hayatını onu estetize ederek deneyimleme, onu bir seyir nesnesi ve haz nesnesine dönüştürme çabası oyun süresince gözlemlenebilmektedir.

Bu bağlamda metinde doğa, Brand oyununda olduğu gibi bir nesneye dönüşmüştür. Doğa ve insan ilişkisi, sadece insanın doğadan faydalandığı ve onu kontrol altına almaya çalıştığı bir ilişki biçimine doğru evrilmiş ve doğa ontolojik bir dönüşümle karşı karşıya kalmıştır. Edilgen ve insani amaçlara hizmet eden, insanın amaçları doğrultusunda anlam kazanabilen bir unsura dönüşmüştür. Fakat yine de (Brand oyununda olduğu gibi) doğa, bu oyunda da kendi kanunlarını alttan alta işletmekte ve aslında edilgenleştirilemeyeceğini gözler önüne sermektedir. Bunu da Gina'nın genetik kalıtımla aktarılan göz hastalığı üzerinden göstermektedir. Oyun süresince her ne kadar doğa kontrol altına alınmaya çalışılsa da doğa kendi sözünü genetik kalıtımla söylemekte ve kontrol edilemezliğini vurgulamaktadır.

**Denizden Gelen Kadın**

Oyun 1888 yılında, Ibsen'in son dönemi olarak adlandırılabilecek, Sembolist döneminde yazılan oyunlardan bir tanesidir. Oyunda Sembolizm'in etkileri güçlü bir şekilde görülmektedir. Oyunda yer alan en güçlü imge, deniz imgesidir. Oyun baş karakterlerinden bir olan Ellida, devamlı olarak denize gitmekle tanınmakta ve hatta yerli halk onu "denizden gelen kadın" olarak adlandırmaktadır. Bu noktada sorulması gereken sorular; Ellida'nın deniz özlemi neden kaynaklanmaktadır ve denizle kurduğu ilişki biçimi nasıldır?

Ellida, yıllar önce bir denizciyle aşk yaşamış ve denizciyle kaptan nikahı kıymıştır. Fakat, sonra talih onları ayırmış ve bir süre daha denizciden haber alabilmiş ama daha sonrasında haber alamamıştır. Denizci, Ellida'ya onu beklemesini ve bir gün geri gelip onu kendisiyle birlikte götüreceğini söylemiştir. Fakat ilerleyen süreçte Ellida, bir doktor olan Wangel ile evlenmiş ve orada yaşamaya başlamıştır. Önemli olan nokta ise, Ellida'nın hiçbir zaman kendini oraya ait hissedememiş ve kök salamamış olmasıdır. Wangel, Ellida hakkında "*...yerleşmeye, bir yerde kök salmaya dayanamıyorlar sanki.*" (s.120) diyerek aslında Ellida'nın oraya ait olmadığının farkında olduğunu da belirtmektedir. Peki o halde Ellida, eğer denizin ortasında bir yerde yaşasaydı kendini ait hissedecek miydi? Biraz derinden bakıldığında cevap çok muhtemel "hayır" olacaktır. Çünkü Ellida'nın denizle kurduğu ilişki insan-doğa ilişkisinin dışında konumlanmaktadır. Ellida için deniz, yıllar önce giden denizciyi temsil ettiği için önemlidir. Dolayısıyla, oyunda denizin (doğanın) kendi başına bir önemi yoktur. Ancak bir insanla (denizci) ilişkilendiği için önem taşımaktadır.

> ***Wangel:*** *Artık bu çevrede yaşamaya daha fazla katlanamayacaksın. Bu dağlar seni boğuyor. Seni allak bullak ediyor. Buralar dar geliyor sana. (...)*
> ***Ellida:*** *Gece olsun gündüz olsun, yaz ya da kış, bu ağırlığı hissediyorum üstümde, bu karşı konulmaz deniz özlemi, tıpkı sıla özlemi gibi.* (s. 48-49)

Oyundan alınan bu pasajdan da çıkartabileceğimiz gibi, Ellida'nın "sıla özlemi" diye tanımladığı şey aslında bir insana (denizciye) duyulan bir özlemdir. Dolayısıyla oyunda doğanın kendini bir insan üzerinden var ettiği ve edilgenleştirildiği yorumu yapılabilmektedir. Sonuç olarak, Denizden Gelen Kadın oyununda da doğanın ontolojik bir dönüşüm yaşadığı ve kendi kimliğiyle temsil edilmediği takip edilebilmektedir.

**İnsan Merkeziyetçi Yaklaşımı Yıkım Stratejisi Olarak Eko-Dramturji**

Peki o halde, Modernizm'in inşa sürecinde üretilen bu üç büyük eserin de gözler önüne serdiği insan merkezli yapıyı ve doğanın temsiliyetindeki dönüşümü yıkmak adına nasıl bir yol izlemek gerekmektedir? Theresa J. May'in ileri sürdüğü *eko-dramaturji* kavramı, kişiyi tiyatro alanı için alternatif alanlar keşfetmeye sürüklemekle birlikte; sahnede temsil edilen hayvan, bitki ve diğer ötekilerin tiyatroda nasıl bir temsiliyete büründürüldüklerini ve insanın onlara karşı olan sorumluluklarını tekrar hatırlamamıza imkan tanımaktadır (Arons & May, 2012: 4-6). Bu yaklaşım yada bu strateji, insan merkezli düşünce biçimiyle inşa edilmiş tiyatro geleneğinin içindeki insan merkezci tutumu tatışmaya açarak alternatif anlatı olanakları aramaya davet etmektedir. Eko-dramaturjinin temel amacı; antroposentrik düşünceyi sarsarak insan dışı varlıklarla kurulan ilişkileri yeniden şekillendirmek ve ekolojik olarak adil, bütünlükçü, eşitlikçi ve türcü karşıtı bir anlatı geliştirmeye yönelik bir stratejisi sunmaktır (Woynarski, 2020: 64, 68).

Bu çerçevede, çalışma kapsamında incelenmiş olan üç oyunun da içlerinde barındırdıkları antroposentrik tutum, eko-dramaturji'nin bir yıkım stratejisi olarak kullnaılmasıyla metin içinde dönüştürülebilir ve metni hiyerarşisiz, ekolojik, bütünlükçü, doğaya özneliğini geri kazandıran bir yapıya büründürebilecektir. Böylece hem bu metinler hem de diğer klasik metinler için metnin içerisinde pasifleştirilen, özneliğini kaybeden, varlığı insana hizmet etmek olarak konumlanan doğa ve bütün türler adına eko-dramaturji, temsiliyet hakkını geri kazanmak uğruna kullanılabilecek bir strateji olacaktır.

Bahsi geçen üç oyun için eko-dramaturjinin nasıl kullanılabileceği ve doğanın kendi temsiliyetini nasıl kazanabileceğine yönelik öneriler, çalışmanın sonuç kısmında bütünleyici ve biraz daha açık olarak paylaşılmıştır.

**Sonuç ve Öneriler**

Sonuç olarak, her üç oyunda da doğanın ontolojik bir sorunla karşı karşıya kaldığı görülmektedir. Bahsi geçen üç oyunda da doğa, insan-doğa ilişkisi içerisindeki dengenin dışına sürüklenmiş ve insan öznesine hizmet eden bir unsur olarak edilgen bir konumda, insanın varlığıyla anlam kazana bir nesneye dönüşerek ve kendi temsiliyetini terk ederek var olmuştur. Her ne kadar Brand ve Yaban Ördeği oyunlarında doğal seçilim ve genetik kalıtım gibi unsurlarla doğanın hala ne kadar güçlü olabileceği çıkarımında bulunabiliyor olsak da doğanın kendi söz hakkını sadece bu iki unsur üzerinden takip edebilmekteyiz.

Buradan çıkarımla, Modernizm'in inşa sürecinde antroposentrik düşünce biçimi tiyatro üzerinde otoritesini korumaya ve güçlendirmeye devam etmiş ve insan öznesinin merkeziyetini genişletmişidir. Günümüze geldiğimizde ise, insan merkezli tutumun ve doğanın hakimiyet altına alınmasına yönelik çalışmaların çok iyi sonuçlar doğurmadığı gözle görülür bir gerçektir. O halde bizlerin, daha sürdürülebilir bir dünya adına sanat dilimizde; antroposentrik tutumu sarsacak, hiyerarşisiz ve türcü olmayan söylemlerle derdimizi anlatacağımız bir anlatı biçimine ihtiyacımız bulunmaktadır. Bunun için kullanılabilecek (tek

olmamakla birlikte) en uygun stratejilerden biri eko-dramaturji olarak görülmüştür. Bahsi geçen üç oyun üzerine, geniş ölçekte, nasıl bir strateji izlenirse metinlerin insan merkeziyetçi yapılarından arındırılabileceğine yönelik öneriler şu şekildedir;

| **OYUN** | **Doğa Kişileştirmeleri / Doğa'nın Yaşadığı Ontolojik Değişim** | **Yıkım Stratejisi Olarak Öneri** |
|---|---|---|
| Brand | • Doğanın yenilmesi gereken bir özneye dönüşmesi.<br>• Doğanın insan merkezli tanrısal düzeni desteklemesi.<br>• Doğanın insani duyguları nitelemesi. | • "ya hep, ya hiç" felsefesi yerine spektrumlara alan tanımak.<br>• Logos merkezli ikiliklere alternatifler üretmek. |
| Yaban Ördeği | • Doğanın üretim nesnesine dönüşmesi.<br>• Doğanın insan merkezli yaklaşımla estetize edilmesi.<br>• Doğanın bir insan üzerinden anlamlandırılması ve değer görmesi. | • İnsan-hayvan-doğa ilişkisi üzerinden yeniden okuma yapmak.<br>• İnsan merkezli olmayan, hiyerarşisiz ve doğanın estetize edilmeden söz hakkına sahip olduğu bir yapı üzerinden okuma yapmak. |
| Denizden Gelen Kadın | • Doğanın insan duygularının temsilcisi olması.<br>• Doğanın geçmişte bilinmeyene özlemi simgelemesi.<br>• Doğanın bir insan üzerinden anlam kazanması. | • Bağımsız bir deniz öznesi yaratmak.<br>• Denizin karakteri etkileme ve kendi sözünü söyleme gücünden yararlanmak. |

Gözden kaçırılmamalıdır ki, buradaki öneriler sadece bu çalışma kapsamında yapılan okumalar ve değerlendirmelerden yola çıkarak sadece bir öneri niteliği taşımaktadır. Her oyunun kendi içinde yer alan antoposen merkezli yapıyı dönüştürebilmek için burada yapılandan çok daha geniş ve dramaturji odaklı bir süreç yönetilmelidir. Bu çalışma, Modernizm'e giden süreçte doğanın sürüklendiği ontolojik dönüşümün tiyatro metinlerine nasıl yansıdığına odaklanmış ve doğanın kendi temsiliyetini tekrar kazanmasına yönelik nasıl bir yol izlenebileceğine dair bir kapı aralamıştır.

Ekolojik dengenin bu denli bozulduğu ve ilkim krizinin artık bir aciliyet olduğu bu günlerde, belki her birimiz tam anlamıyla sürdürülebilir bir gelecek uğruna kendimizi dönüştüremiyor ve onun gerekliliklerine göre yaşamıyor olabiliriz ama bu uğurda sadece düşünmeye başlamak bile -yaşam biçiminizle uyuşmuyor olsa dahi- bu yolda örülmüş bir taştır. İklim krizinin bir aciliyet arz ettiği bugünlerde, köklü ve büyük değişimlere ihtiyacımız olduğu bir gerçektir. Kimin, nasıl bir yerden ve nasıl bir deneyimden dönüşeceği öngörülemez bir durum olmakla birlikte, unutulmamalıdır ki tek doğru ve yanlış yoktur. Spektrumlar, doğanın karakteristik

özelliğidir ve yaşayış biçimimizle dert edindiğiniz şey, şimdilik tam anlamıyla örtüşmüyor olsa da endişe edilmemelidir. Sürdürülebilir bir gelecek için en azından dert edinmek, daha sonrasında harekete geçmek ve dönüşmek için belki de yeterli olacaktır. Çünkü unutulmamalıdır ki ekolojinin birinci kuralı "Her şey diğer her şeyle ilişkilidir".

**Kaynakça**


1. Antroposen Araştırma Grubu. (2025, 06 7). https://www.antrog.net/antroposenveantrog adresinden alındı
2. Arons, W., & May, T. J. (2012). *Readings in Performance and Ecology.* New York: Palgrave Macmillan.
3. Aysevener, K. (2003). İnsan ve Doğa İlişkisi Üzerine . *Felsefe Dünyası (37)*, 134-143.
4. Brukner, S. (1928). Henrik Ibsen:(Brand). s. 82-83.
5. Byerly, A. (1996). The Uses of Landscape: The Picturesque Aesthetic and The National Park System. H. Fromm, & C. Glotfelty içinde, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (s. 52-68). Georgia: University of Georgia Press.
6. Commoner, B. (1971). *The Closing Circle: Nature, Man and Technology.* New York: Alfred A. Knopf.
7. Gündoğdu, S. (2021). Antroposen, Kapitalosen, Plastosen: Cehaletin Evrimi. *Doğu-Batı Dergisi*, 227-235.
8. Haraway, D., & Kenney, M. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Chthulhucene. H. Davis, & E. Turpin içinde, *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (s. 255-270). Open Humanities Press.
9. Ibsen, H. (. (2006). *İki Oyun : Bran-Peer Gynt.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
10. Ibsen, H. (. (2019). *Yaban Ördeği.* İstanbul: Mitos Boyur.
11. Ibsen, H. (. (tarih yok). *Denizden Gelen Kadın.*
12. Moore, J. W. (2016). *Antropocene or Capitalocene?: Nature and The Crisis of Capitalism.* oakland: PM Press.
13. Woynarski, L. (2020). *Ecodramaturgies: Theatre, Performance and Climate Change.* Cham: Palgrave Macmillan.

# Fluxus Akımı ve Marına Abramovıç Performans Sanatının Sınırlarını Zorlamak

**Tunay Gözden**

Haliç Üniversitesi Haliç Üniversitesi Tiyatro Bölümü Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0005-4561-9987 **E-Posta:** tgtunaygozden@gmail.com

## Özet

20. yüzyıl sanatı, geleneksel formları yıkan ve sanatı gündelik yaşamla ile iç içe geçiren radikal akımlarla şekillenmiştir.

Bu bağlamda ortaya çıkan Fluxus akımı, sanatın yalnızca bir nesne değil, aynı zamanda bir süreç ve deneyim olması gerektiğini savunarak performans sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

1960'larda George Maciunes'in liderliğinde şekillenen Fluxus akımı müzik, şiir, tiyatro ve görsel sanatları bir araya getiren, sanatçıyı ve izleyiciyi aktif bir parçası haline getiren disiplinler arası bir harakettir.

Bu bildiride, Fluxus'un temel ilkeleri ve sanata bakış açısı açıklandıktan sonra, bu haraketle çağdaş performans sanatının en önemli temsilcilerden biri olan Marina Abramoviç'in sanatı arasındaki ilişki incelenecektir.Abramoviç Fluxus'un sistematik ve gösteriye dayalı sanat anlayışından etkilenmiş ve performanslarında tamamen bir sanat nesnesine dönüşerek bu sanatın sınırlarını zorladı.

Bu bildiri, Abramoviç in performans sanatındaki radikal duruşunu, Fluxus'un sanat alanındaki yenilikleri bağlamında ele alıyor ve sanatçının nasıl bir miras devraldığını ve bunu nasıl yeniden şekillendirdiğini analiz ediyor.

## Anahtar Kelimeler

Marina Abramoviç, Fluxus, Performans Sanatları

# Fluxus Movement and Marina Abramovich Pushing the Limits of Performance Art

**Tunay Gözden**

Haliç University Haliç University Department of Theater Master's Program

**ORCID:** 0009-0005-4561-9987 **E-Posta:** tgtunaygozden@gmail.com

## Abstract

20th century art was shaped by radical movements that destroyed traditional forms and intertwined art with daily life.

The Fluxus movement that emerged in this context played an important role in the development of performance art by arguing that art should not only be an object but also a process and experience.

Fluxus, which took shape under the leadership of George Maciunes in the 1960s, is an interdisciplinary movement that brings together music, poetry, theater and visual arts, making the artist and the audience an active part of it.

In this paper, after explaining the basic principles of Fluxus and its perspective on art, the relationship between this movement and the art of Marina Abramovic, one of the most important representatives of contemporary performance art, will be examined. Abramovic was influenced by Fluxus' systematic and spectacle-based understanding of art and pushed the boundaries of this art by turning it completely into an art object in her performances.

This paper examines Abramovic's radical stance in performance art within the context of Fluxus' innovations in the field of art, and analyses how the artist inherited and reshaped his legacy.

## Keywords

Marina Abramovic, Fluxus, Performing Arts

*1. Giriş*

20.yüzyılın ikinci yarısı, sanatın yalnızca estetik bir nesne üretimi değil, aynı zamanda toplumsal, bedensel ve deneyimsel bir süreç olduğunun kabul edildiği radikal dönüşümlere sahne olmuştur. Bu dönüşümle birlikte ortaya çıkan performans sanatı, hem sanatçının hem de izleyicinin rolünü yeniden tanımlamıştır. Bu bağlamda, Marina Abramović ile Fluxus akımı arasında sadece tarihsel değil; kavramsal ve ideolojik düzeyde de güçlü bir ilişki kurulabilir.

*2. Marina Abramović: Bedenin Sanata Dönüşümü*

1946 yılında Belgrad'da doğan Marina Abramović, sanat pratiğinde insan bedenini, zamanı ve izleyiciyle kurduğu etkileşimi merkeze almıştır. 1970'lerden itibaren geliştirdiği performanslarıyla performans sanatının sınırlarını zorlamış ve izleyiciyi yalnızca gözlemci değil, performansın etkin bir unsuru haline getirmiştir. Özellikle 1974 tarihli Rhythm 0 performansı, sanatçının bedeni üzerinden izleyiciye koşulsuz kontrol sunarak sanat-yaratıcı-izleyici ilişkisini radikal biçimde sorgulamıştır.

*Öne Çıkan Performansları:*

Rhythm 10 (1973): 20 bıçakla gerçekleştirilen ritüelistik beden performansı.

Rhythm 0 (1974): Sanatçının kendini izleyiciye nesne olarak sunması.

Relation in Time (1977): Sanatçı Ulay ile 17 saat boyunca saçlarından bağlı kalma.

The Artist is Present (2010): MoMA'da sessizce oturarak izleyiciyle göz teması kurma.

*3. Fluxus Akımı: Sanatta Kuralsızlığın Manifestosu*

Fluxus, 1960'larda George Maciunas tarafından başlatılan, John Cage'in deneysel yaklaşımlarından etkilenmiş disiplinlerarası bir sanat hareketidir. Geleneksel sanat biçimlerini reddeden bu akım, sanat ve yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı hedeflemiş; mizah, doğaçlama ve rastlantısallık gibi unsurları ön plana çıkarmıştır.

George Maciunas'ın Fluxus Manifestosu'ndaki Temel İlkeler:

Sanatın Burjuva Kültüründen Arındırılması

Sanat ve Yaşam Arasındaki Sınırların Silinmesi

Anti-kurumsalcılık ve Anti-kariyerizm

Basitlik ve Oyun

Sanat Nesnesine Karşı Tavır

Öne Çıkan Sanatçılar: Yoko Ono, Nam June Paik, Joseph Beuys, Dick Higgins

*4. Kavramsal Kesişimler*

a. Sanat = Yaşam Yaklaşımı:

Fluxus sanatı gündelik hayatın doğal bir parçası olarak görür. Benzer şekilde Abramović de sanat ile yaşamı birbirinden ayırmaz; sanatını bireysel varoluşunun bir uzantısı olarak kurgular.

b. İzleyiciyle Etkileşim:

Her iki yaklaşımda da izleyici pasif bir gözlemci değil, performansın aktif bir parçasıdır. Özellikle Abramović'in Rhythm 0 ve The Artist is Present performanslarında bu doğrudan etkileşim belirgindir.

c. Süreç Odaklılık:

Sanat nesnesinden çok sürecin ve deneyimin ön planda olması, her iki yaklaşımın temel kavramsal zeminini oluşturur.

*5. Yöntemsel ve Tematik Farklılıklar*

| Alan: | Marina Abramović | Fluxus |
|---|---|---|
| Tavır: | Ciddi, ritüelistik | Mizahi, oyunbaz |
| İfade: | Bedenin sınırlarını zorlama | Gündelik nesnelerle deney |
| Katılım: | Fiziksel ve psikolojik sınama | Hafif ve doğaçlama etkileşim |
| Anlam: | Varoluşsal, metafizik | Düşünsel, sosyal eleştiri |

*6. Etkisel ve Tarihsel Devamlılık*

Marina Abramović doğrudan bir Fluxus sanatçısı değildir; ancak Fluxus'un sanat ortamına kazandırdığı deneysel ve kuralsız ifade biçimleri, onun sanatında belirleyici olmuştur. Özellikle Yoko Ono'nun Cut Piece performansıyla Abramović'in Rhythm 0 performansı arasında yapısal ve tematik benzerlikler dikkat çekicidir.

*7. Karşılaştırmalı İnceleme*

The Artist is Present (2010) ↔ Fluxus Happening'leri:

Zamanın uzatılması

Anın kutsanması

Sessizlik ve göz temasının iletişim gücü

Rhythm 0 ↔ Cut Piece (1965, Yoko Ono):

Bedenin izleyiciye sunulması

İzleyicinin sınanması

Sanatçının kontrolü izleyiciye devretmesi

*8. Sanat Kuramları Perspektifinden Değerlendirme*

Judith Butler: Toplumsal cinsiyetin performatifliği kavramı, Abramović'in beden temelli sanatında karşılık bulur. Kimlik dışavurumlarının kendisinin toplumsal cinsiyetin kurucu unsuru olduğunu savunur.

Guy Debord: Gösteri Toplumu (1967) eserinde kapitalist sistemin bireyleri tüketici ve izleyiciye indirgediğini eleştirir. Hem Fluxus hem de Abramović'in işleri, bu eleştiriye görsel karşılıklar üretir.

Peggy Phelan: Performansın geçiciliği ve belgelenemezliği üzerine kuramı, özellikle Abramović'in canlı performanslarında belirgindir. Performansın "şimdi ve burada" oluşunun ticari sanata karşı politik bir direnç oluşturduğunu savunur.

*9. Sonuç: Bir Dönüşüm Alanı Olarak Performans*

Marina Abramović ve Fluxus akımı, yalnızca estetik biçimleri değil, sanatın tanımını da radikal biçimde dönüştürmüştür. Fluxus'un deneysel ve özgürleştirici yapısı, Abramović'in bireysel, fiziksel ve ritüelistik yaklaşımıyla yeniden şekillenmiştir. Abramović, Fluxus'un açtığı yolu daha varoluşsal bir düzeye taşımış, sanat ve yaşam arasındaki sınırları silerek bedeni bir ifade aracı olarak kullanmıştır. Her iki yaklaşımda da sanat, bir nesne değil; bir deneyim, bir eylem ve bir farkındalık biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

*10. Kaynakça*

*Abramović, M. (2016). *Walk through walls: A memoir*. Crown Archetype.*

*Goldberg, R. (2011). *Performance art: From futurism to the present* (3rd ed.). Thames & Hudson.*

*Higgins, H. (2002). *Fluxus experience*. University of California Press.*

*Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.*

*Antmen Ahu (2008). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalar. la 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayınları: İstanbul.*

*Denzin Norman K. (2003) Performance Ethnography: Ciritical Pedagogy and The Politics of Culture, Sage Yayınları: Thousand Oaks, CA.*

*Farfan Penny. (2004) Women, Modernism and Performance, Cambridge University Press: United Kingdom.*

*Giderer, H. E. (Nisan:1995) "60'lı Yıllar ve Kavramsal Sanat" , Sayı: 3, Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayfa: 51-64.*

*Goldberg, RoseLee.(1988) Performance Art: From Futurism to the Present, C.S. Graphics: Singapore.*

*Lynton, Norbert. (1989) Modern Sanatın Öyküsü, (Çevirenler: Cevat Çapan Sadi Öziş) Remzi Kitabevi: İstanbul*

*Michael, Archer. (1997) Mona Hatoum, Phaidon: London.*

*Osborne, Peter. (Ed.) (2002) Conceptual Art, Phaidon: London.*

*Pinto, Roberto. (2003) Lucy Orta, Phaidon: London.*

*İnternet Kaynakçası*

*Tate Modern. (n.d.). Artist biography: Marina Abramović. https://www.tate.org.uk/art/artists/marina-abramovic-2673*

*MoMA Archives. (2010). *The artist is present documentation*. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964*

# Bağlama İcracılarının Performans Anksiyete Düzeylerinin İncelenmesi: Şanlıurfa İli Örneği

**Abdulvahap Gürbüz**

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0004-2201-8436 **E-Posta:** abdulvahapgrbz@gmail.com

## Özet

Bu araştırma, Türk Halk Müziği topluluklarında görev yapan bağlama icracılarının sahne performansları sırasında yaşadıkları performans anksiyetesi düzeylerini incelemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırma nicel tarama modelikapsamında yürütülmüş olup, Şanlıurfa ilinde faaliyet gösteren farklı kurumlardaki 30 bağlama icracısı çalışma grubunu oluşturmaktadır. Veriler, performans anksiyetesine yönelik Likert tipi bir ölçek ve kişisel bilgileri içeren anket formu aracılığıyla toplanmıştır. Çalışmada, performans anksiyetesi düzeylerinin katılımcıların cinsiyet, yaş, eğitim durumu, çalıştıkları kurum türü, kadro statüsü ve sahne deneyimi süresi gibi demografik değişkenlere göre anlamlı biçimde farklılaşmadığı gözlemlenmiştir. Ancak, bağlama icra süresi ile performans anksiyetesi düzeyleri arasında anlamlı bir ilişki bulunmuştur. Ayrıca, performans anksiyetesi ölçeği alt boyutları arasında pozitif yönde anlamlı korelasyonlar tespit edilmiştir. Bu bulgular, bağlama icracılarının müzikal performanslarını etkileyen psikolojik etkenlere dair önemli bir farkındalık sunmakta ve sahne kaygısının yönetimi konusunda müzik eğitimi alanında katkı sağlayabilecek veriler sunmaktadır. Gelecekte yapılacak daha geniş kapsamlı çalışmalar, performans anksiyetesi ile mücadelede farklı stratejilerin geliştirilmesine zemin hazırlayabilir.

## Anahtar Kelimeler

Performans anksiyetesi, bağlama, müzik eğitimi, nicel tarama modeli

# An Examination of Performance Anxiety Levels Among Bağlama Performers: The Case of Şanliurfa Province

**Abdulvahap Gürbüz**

Kahramanmaraş Sütçü İmam University Institute of Social Sciences Department of Music Master's Program

**ORCID:** 0009-0004-2201-8436 **E-Posta:** abdulvahapgrbz@gmail.com

## Abstract

This study aims to examine the levels of performance anxiety experienced by bağlama performers during stage performances within Turkish folk music ensembles. The research was conducted using a quantitative survey model, and the study group consisted of 30 bağlama performers working in various institutions in Şanlıurfa, Türkiye. Data were collected through a structured questionnaire, including a Likert-type scale measuring performance anxiety and a demographic information form. The findings revealed that performance anxiety levels did not show significant variation based on demographic variables such as gender, age, education level, type of institution, employment status, or stage experience. However, a meaningful relationship was identified between the number of years playing the bağlama and levels of performance anxiety. In addition, significant positive correlations were found among the sub-dimensions of the performance anxiety scale. These findings provide insight into the psychological factors that influence the musical performances of bağlama players and highlight the importance of addressing stage anxiety in music education. The results suggest that more extensive future research could contribute to developing strategies to manage performance anxiety and support musicians in professional and educational contexts.

## Keywords

Performance anxiety, bağlama, music education, quantitative survey model

## GİRİŞ

Sanatın birçok dalında olduğu gibi müzik performansı da bireyin duygusal, bilişsel ve fiziksel yönlerini bir arada kullanmasını gerektiren karmaşık bir süreçtir. Müzik performansı sırasında icracı, teknik becerilerini sergilemenin yanı sıra izleyiciyle etkileşim kurmak ve eserleri doğru şekilde yorumlamak durumundadır.

Ancak bu süreçte icracının yaşadığı duygusal durumlar, performansın kalitesini doğrudan etkileyebilmektedir. Bu bağlamda, özellikle sahneye çıkmadan önce ya da sahne sırasında hissedilen yoğun kaygı ve endişe hali 'performans anksiyetesi' olarak adlandırılmakta ve müzikal performans üzerinde olumsuz etkiler yaratabilmektedir.

Performans anksiyetesi, bireyin sahneye çıktığında değerlendirilme korkusu yaşaması, hata yapma endişesi taşıması ve bunun sonucunda psikolojik ve fizyolojik belirtiler göstermesiyle karakterizedir. Bu belirtiler arasında kalp çarpıntısı, terleme, titreme gibi fizyolojik tepkilerin yanı sıra dikkat dağınıklığı ve özgüven kaybı gibi bilişsel belirtiler de yer alır.

Bağlama, Türk Halk Müziği repertuvarında en yaygın olarak kullanılan telli çalgılardan biridir. Solo ve topluluk performanslarında aktif olarak yer alan bağlama icracılarının, sahnede yaşadığı performans kaygısı, icranın niteliğini etkileyebilmektedir. Özellikle dinleyici karşısında gerçekleştirilen performanslar, icracının teknik ve duygusal yeterliliğinin yanında psikolojik dayanıklılığını da ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda, Türk Halk Müziği topluluklarında görev yapan bağlama icracılarının performans anksiyete düzeylerinin incelenmesi, müzikal performans kalitesinin artırılması ve sanatçıların psikolojik olarak iyi oluşunun desteklenmesi açısından özgün katkılar sunmaktadır. Araştırmanın amacı, bağlama icracılarının performans anksiyetesi düzeylerini belirlemek ve bu düzeylerin demografik değişkenlerle ilişkisini ortaya koymaktır.

Çalışmanın özgün yönü, Şanlıurfa ili örneği üzerinden bağlama icracılarına odaklanması ve performans anksiyetesinin yerel müzik toplulukları bağlamında ele alınmasıdır. Bu yönüyle araştırma, hem literatüre katkı sağlayacak hem de icracılar ve müzik eğitmenleri için yol gösterici nitelikte olacaktır.

## YÖNTEM

Yürütülen bu çalışma, nicel araştırma yöntemi kapsamında tarama modeli kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Tarama modeli, mevcut durumu betimlemeye yönelik olarak kullanılan ve belirli bir evrende var olan durumun gözlemlenmesini sağlayan bir araştırma yaklaşımıdır.

Araştırmanın evrenini, Şanlıurfa ilinde faaliyet gösteren Türk Halk Müziği topluluklarında görev yapan bağlama icracıları oluşturmaktadır. Örneklem ise kolayda örnekleme yöntemiyle belirlenen ve araştırmaya gönüllü olarak katılan 30 bağlama icracısından oluşmaktadır. Bu icracılar, hem devlet korosunda görev yapan profesyonel müzisyenlerden hem de özel müzik topluluklarında yer alan icracılardan seçilmiştir.

Veri toplama aracı olarak, araştırmacı tarafından hazırlanan demografik bilgi formu ve Coşkun Şentürk ve Çırakoğlu (2013) tarafından geliştirilen Performans Anksiyete Ölçeği (PASMS) kullanılmıştır. Demografik bilgi

formu aracılığıyla katılımcıların yaşı, cinsiyeti, eğitim durumu, sahne deneyimi süresi, bağlama çalma süresi ve çalıştıkları kurum türü gibi değişkenlere ilişkin bilgiler toplanmıştır.

Performans Anksiyete Ölçeği, müzik performansları sırasında yaşanan kaygı düzeylerini ölçmek amacıyla geliştirilmiş bir ölçektir. Ölçek, Likert tipi (0–5 arası) değerlendirme esasına dayanmaktadır ve toplam 24 maddeden oluşmaktadır. Ölçekte sahne korkusu, belirtiler ve kaçınma davranışı olmak üzere üç alt boyut yer almaktadır.

Toplanan veriler SPSS (Statistical Package for the Social Sciences) yazılımı aracılığıyla analiz edilmiştir. Verilerin analizinde betimsel istatistikler, bağımsız gruplar t-testi ve tek yönlü varyans analizi (ANOVA) kullanılmıştır. Ayrıca, alt boyutlar arasındaki ilişkileri belirlemek amacıyla Pearson korelasyon analizi yapılmıştır. Anlamlılık düzeyi .05 olarak kabul edilmiştir.

Bu yöntemsel çerçevede, bağlama icracılarının performans anksiyetesi düzeylerinin çeşitli demografik değişkenlerle olan ilişkileri sistematik bir biçimde ortaya konulmuştur.

## BULGULAR

Bu bölümde, araştırmaya katılan bağlama icracılarının performans anksiyete düzeylerine ilişkin bulgulara ve bu düzeylerin bazı demografik değişkenlerle olan ilişkisine yer verilmiştir. Elde edilen veriler, tablolar ve grafiklerle desteklenerek açıklanmıştır.

Araştırmaya katılan icracıların yaş, cinsiyet, eğitim düzeyi, sahne deneyimi süresi, bağlama çalma süresi ve çalıştıkları kurum türü gibi demografik değişkenleri doğrultusunda performans anksiyetesi puanları karşılaştırılmıştır. Analiz sonuçlarına göre, cinsiyet, yaş, eğitim düzeyi, sahne deneyimi ve çalışılan kurum türü değişkenlerine göre anlamlı bir fark saptanmamıştır.

Bununla birlikte, bağlama icra süresi ile performans anksiyete düzeyi arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki bulunmuştur. Özellikle 6–10 yıl arası bağlama çalma deneyimine sahip olan icracıların daha yüksek performans kaygısı yaşadığı görülmüştür. Bu durum, deneyim arttıkça sahneye karşı duyulan kaygının azaldığı şeklinde yorumlanabilir.

Performans Anksiyete Ölçeği'nin alt boyutları olan sahne korkusu, belirtiler ve kaçınma davranışı arasında da pozitif yönde anlamlı korelasyonlar saptanmıştır. Sahne korkusu yüksek olan bireylerin, fizyolojik belirtiler gösterme ve performanstan kaçınma eğilimleri de artmaktadır.

Aşağıda, çalışmaya ait betimsel istatistikleri, karşılaştırmalı analizleri ve korelasyon bulgularını içeren tablolar ve grafikler yer almaktadır.

**Tablo 1 Katılımcıların Demografik Özelliklerine İlişkin Bilgiler**

| Değişken Türü | Gruplar | N | Yüzde |
|---|---|---|---|
| Yaş | 20-29 | 7 | 23.3 |
| | 30-39 | 19 | 63.3 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | 40-49 | 4 | 13.3 |
| **Cinsiyet** | Kadın | 3 | 10 |
| | Erkek | 27 | 90 |
| **Mezuniyet Seviyesi** | Lisans ve Altı | 24 | 80.0 |
| | Lisansüstü | 6 | 20.0 |
| **Bağlama İcra Süresi** | 1-5 yıl | 4 | 13.3 |
| | 6-10 yıl | 6 | 20.0 |
| | 11-15 yıl | 6 | 20.0 |
| | 16 ve üzeri yıl | 14 | 46.7 |
| **Sahne Deneyim Süresi** | 1-5 yıl | 15 | 50.0 |
| | 6-10 yıl | - | - |
| | 11-15 yıl | 5 | 16.7 |
| | 16 ve üzeri yıl | 10 | 33.3 |
| **Kadro Durumu** | Misafir | 16 | 53.3 |
| | Kadrolu | 14 | 46.7 |
| **Çalışılan Topluluk** | Özel Türk Halk Müziği Topluluğu | 18 | 60.0 |
| | Devlet Türk Halk Müziği Korosu | 9 | 30.0 |
| | Belediye Türk Halk Müziği Korosu | 3 | 10.0 |
| **Toplam** | | **30** | **100** |

Tablo 1 incelendiğinde çoğunluğunun 30-39 yaş (%63.3), erkek (%90), lisans mezunu (%80.0), 6-10 ve 16 ve üzeri yıl bağlama icra eden (%46.7), 1-5 yıl sahne deneyimine sahip (%50.0), misafir (%53.3), özel Türk halk müziği topluluğunda çalışan (%60) katılımcıların olduğu gözlemlenmektedir.

### 5.6.Veri Toplama Araçları

Çalışmada iki bölümden oluşan anket kullanılmıştır. Bu noktada anketin ilk bölümünü katılımcıların cinsiyet, yaş, mezuniyet seviyesi, bağlama icra süresi, sahne deneyim süresi, kadro durumu ve çalışılan topluluk durumlarını belirlemeye yönelik ifadeler yer almaktadır. İkinci bölümde ise katılımcıların performans anksiyete durumlarını belirlemeye yönelik ifadeler yer almaktadır.

### 5.6.1.Performans Anksiyete Ölçeği

Çoşkun Şentürk ve Çırakoğlu (2013) tarafından geliştirilen 24 maddeli Performans Anksiyete Ölçeği 6'lı likert (0= kesinlikle katılmıyorum, 5= kesinlikle katılıyorum) şeklinde derecelendirilmiş, sahne korkusu, kaçınma ve belirtiler olmak üzere üç alt boyuttan oluşan şekildedir. Ölçeğin iç tutarlılığı için Cronbach Alfa değerleri sırasıyla 0,94, 0,90 ve 0,95 olarak elde edilmiştir. Bu çalışmada ise, ölçeğe ait Cronbach Alfa değerleri sahne korkusu için 0.95, belirtiler için 0,91 ve kaçınma için 0,87 ve tüm ölçek için 0,95 olarak bulunmuştur.

Araştırma da kullanılan ölçek ve alt boyutlarına ilişkin tanımlayıcı istatistikler aşağıdaki tabloda verilmiştir.

**Tablo 2 Performans Anksiyete Ölçeği ve Alt Boyutlarına Yönelik Betimleyici Analiz Sonuçları**

| Ölçek ve Alt Boyutlar | Skewness | Kurtosis | x̄ | S | Cronbach Alpha | Min-Max Değer |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **Performans Anksiyete Ölçeği** | 1.218 | 1.456 | 1.11 | 0.964 | 0.95 | Min-Max (0-5) 0: Kesinlikle Katılmıyorum – 5: Kesinlikle Katılıyorum) |
| **Sahne Korkusu** | 1.145 | 1.345 | 1.02 | 0.926 | 0.83 | |
| **Belirtiler** | 1.180 | 0.289 | 1.34 | 1.180 | 0.91 | |
| **Kaçınma** | 1.233 | 1.428 | 0.85 | 0.940 | 0.87 | |

Tablo 2 incelendiğinde katılımcıların performans anksiyete puan ortalamalarının (x=1.11, ss=0.964) olduğu, çalışmada kullanılan ölçek ve alt boyutlarının ise güvenilir oldukları sonuçlarına ulaşılmıştır.

### 5.7.Verilerin Toplanması

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu'ndan 10.09.2024 tarih XX Karar nolu etik kurul izni alınmış ve akabinde veriler 2024 yılı Kasım ayı ile 2024 yılı Aralık ayı arasında toplanmıştır. Ankete katılım öncesi ilgili katılımcılara bilgilendirilmiş onam belirtilmiş ve bu paralelde gönüllü katılımcılar araştırmaya dahil edilmiştir.

### 5.8.Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında toplanan ve araştırmaya dâhil edilme kriterleri taşıyan anketler, SPSS veri programına aktarılmış, ardından ölçeklere ilişkin olarak skorlar alınmış, betimleyici analizler (mean, ss) ve ölçeklerin güvenirlik sonuçlarıyla birlikte normal dağılımın sağlanıp sağlanmadığı kontrol edilmiştir. Çalışmada bağımsız iki grup arasında anlamlı farkın olup olmadığının belirlenmesine ilişkin; bağımsız grup t testi, ikiden fazla grupları karşılaştırıp aralarındaki anlamlılık durumunun incelenmesine ilişkin olarak; varyans analizi (one-way ANOVA) uygulanmıştır.

## BULGULAR

Çalışmanın bu bölümünde toplanan verilere ilişkin yapılan analizler yer alacaktır.

**Tablo 3 Cinsiyete Göre Performans Anksiyete Ölçeği ve Alt Boyutların Karşılaştırılması**

| Ölçek ve Alt Boyutlar | Cinsiyet | $\bar{x} \pm SD$ | t | p |
|---|---|---|---|---|
| **Performans Anksiyete Ölçeği** | Erkek | 1.01 ± 0.937 | -1.803 | 0.186 |
| | Kadın | 1.98 ± 0.880 | | |
| **Sahne Korkusu** | Erkek | 0.95 ± 0.949 | -2.000 | 0.108 |
| | Kadın | 1.58 ± 0.438 | | |
| **Belirtiler** | Erkek | 1.19 ± 1.138 | -2.959 | 0.056 |
| | Kadın | 2.63 ± 0.750 | | |
| **Kaçınma** | Erkek | 0.78 ± 0.845 | -0.660 | 0.574 |
| | Kadın | 1.44 ± 1.710 | | |

Tablo 3 incelendiğinde katılımcıların performans anksiyete ölçeği, sahne korkusu, belirtiler ve kaçınma alt boyutlarından aldıkları puanların cinsiyetlerine göre anlamlı şekilde farklılaşmadığı ($p>0.05$) gözlemlenmektedir.

**Tablo 4 Kadro Durumuna Göre Performans Anksiyete Ölçeği ve Alt Boyutların Karşılaştırılması**

| Ölçekler | Kadro Durumunuz | $\bar{x} \pm SD$ | t | p |
|---|---|---|---|---|
| **Performans Anksiyete Ölçeği** | Misafir | 1.33 ± 1.083 | 1.401 | 0.173 |
| | Kadrolu | 0.85 ± 0.768 | | |
| **Sahne Korkusu** | Misafir | 1.25 ± 1.049 | 1.573 | 0.128 |
| | Kadrolu | 0.75 ± 0.703 | | |
| **Belirtiler** | Misafir | 1.47 ± 1.189 | 0.663 | 0.513 |
| | Kadrolu | 1.18 ± 1.194 | | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **Kaçınma** | Misafir | 1.19 ± 1.137 | 1.454 | 0.074 |
| | Kadrolu | 0.45 ± 0.399 | | |

Tablo 4 incelendiğinde katılımcıların performans anksiyete ölçeği, sahne korkusu, belirtiler ve kaçınma alt boyutlarından aldıkları puanların kadro durumlarına göre anlamlı şekilde farklılaşmadığı (p>0.05) gözlemlenmektedir.

**Tablo 5 Katılımcıların Yaşlarına Göre Performans Anksiyete Ölçeği ve Alt Boyutlarının Karşılaştırılması**

| **Ölçekler** | **Yaş** | **x̄ ± SD** | **F** | **p** | **Post-Hoc** |
|---|---|---|---|---|---|
| **Performans Anksiyete Ölçeği** | 20-29 | 1.32 ± 1.385 | 0.498 | 0.613 | |
| | 30-39 | 1.11 ± 0.885 | | | |
| | 40-49 | 0.70 ± 0.364 | | | |
| **Sahne Korkusu** | 20-29 | 1.19 ± 1.372 | 0.420 | 0.661 | |
| | 30-39 | 1.03 ± 0.840 | | | |
| | 40-49 | 0.65 ± 0.187 | | | |
| **Belirtiler** | 20-29 | 1.44 ± 1.440 | 0.345 | 0.711 | |
| | 30-39 | 1.40 ± 1.197 | | | |
| | 40-49 | 0.87 ± 0.618 | | | |
| **Kaçınma** | 20-29 | 1.34 ± 1.429 | 1.119 | 0.341 | |
| | 30-39 | 0.76 ± 0.776 | | | |
| | 40-49 | 0.50 ± 0.460 | | | |

Tablo 5 incelendiğinde katılımcıların performans anksiyete ölçeği, sahne korkusu, belirtiler ve kaçınma alt boyutlarından aldıkları puanların yaşlarına göre anlamlı şekilde farklılaşmadığı (p>0.05) gözlemlenmektedir.

**Tablo 6 Katılımcıların Mezuniyet Durumlarına Göre Performans Anksiyete Ölçeği ve Alt Boyutlarının Karşılaştırılması**

| **Ölçekler** | **Mezuniyet Durumları** | **x̄ ± SD** | **t** | **p** |
|---|---|---|---|---|
| **Performans Anksiyete Ölçeği** | Lisans ve Altı | 1.21 ± 1.021 | 1.651 | 0.121 |
| | Lisansüstü | 0.69 ± 0.580 | | |
| **Sahne Korkusu** | Lisans ve Altı | 1.13 ± 0.970 | 1.867 | 0.084 |
| | Lisansüstü | 0.56 ± 0.574 | | |
| **Belirtiler** | Lisans ve Altı | 1.47 ± 1.254 | 1.766 | 0.097 |
| | Lisansüstü | 1.81 ± 0.655 | | |
| **Kaçınma** | Lisans ve Altı | 1.89 ± 0.999 | 0.658 | 0.524 |
| | Lisansüstü | 0.66 ± 0.691 | | |

Tablo 6 incelendiğinde katılımcıların performans anksiyete ölçeği, sahne korkusu, belirtiler ve kaçınma alt boyutlarından aldıkları puanların mezuniyet durumlarına göre anlamlı şekilde farklılaşmadığı (p>0.05) gözlemlenmektedir.

**Tablo 7 Katılımcıların Bağlama İcra Sürelerine Göre Performans Anksiyete Ölçeği ve Alt Boyutlarının Karşılaştırılması**

| Ölçekler | Bağlama İcra Süresi | x̄ ± SD | F | p | Post-Hoc |
|---|---|---|---|---|---|
| Performans Anksiyete Ölçeği | 1-5 Yıl | 1.81 ± 0.818 | 3.345 | 0.034* | |
| | 6-10 Yıl | 1.81 ± 1.138 | | | |
| | 11-15 Yıl | 0.68 ± 0.922 | | | |
| | 16 ve Üzeri Yıl | 0.78 ± 0.718 | | | |
| Sahne Korkusu | 1-5 Yıl | 1.37 ± 0.549 | 3.677 | 0.025* | 2 > 3 (p<0.05*) 2 > 4 (p<0.05*) |
| | 6-10 Yıl | 1.89 ± 1.256 | | | |
| | 11-15 Yıl | 0.58 ± 0.824 | | | |
| | 16 ve Üzeri Yıl | 0.73 ± 0.637 | | | |
| Belirtiler | 1-5 Yıl | 2.20 ± 0.983 | 2.013 | 0.137 | |
| | 6-10 Yıl | 1.93 ± 1.076 | | | |
| | 11-15 Yıl | 0.88 ± 1.243 | | | |
| | 16 ve Üzeri Yıl | 1.03 ± 1.122 | | | |
| Kaçınma | 1-5 Yıl | 1.75 ± 1.142 | 4.646 | 0.010* | 1 > 4 (p<0.05*) 2 > 4 (p<0.05*) |
| | 6-10 Yıl | 1.52 ± 1.351 | | | |
| | 11-15 Yıl | 0.50 ± 0.614 | | | |
| | 16 ve Üzeri Yıl | 0.45 ± 0.366 | | | |

Tablo 7 incelendiğinde katılımcıların performans anksiyete ölçeği, sahne korkusu, ve belirtiler alt boyutlarından aldıkları puanların bağlama icra sürelerine göre anlamlı şekilde farklılaştığı (p<0.05) gözlemlenmektedir.

Belirtilen farklılaşmanın hangi gruplar arasında olduğunun belirlenmesi amacıyla yapılan post hoc testi sonuçlarına göre performans anksiyete ölçeğinde gruplar arası anlamlı bir farklılaşma bulunamamış buna karşın sahne korkusu alt boyutunda 6-10 yıl arası bağlama icra edenlerle 11-15 yıl ve 16 yıl ve üzeri bağlama icra eden

grup arasında 6-10 yıl arası bağlama icra eden grup lehine anlamlı farklılaşma bulunmuştur. Buna göre 6-10 yıl arası bağlama icra eden katılımcıların 11-15 yıl ve 16 yıl ve üzeri bağlama icra eden grupta yer alan katılımcılara göre sahne korkularının daha yüksek olduğu belirlenmiştir.

Kaçınma alt boyutunda ise 1-5 yıl arası ve 6-10 yıl arası bağlama icra eden grupla 16 ve üzeri yıl bağlama icra eden grup arasında 1-5 yıl ve 6-10 yıl arası bağlama icra eden katılımcılar lehine anlamlı bir farklılaşma bulunmuştur. Buna göre daha uzun süre bağlama icra eden grupta yer alan katılımcıların kaçınma skorlarının diğer grupta yer alan katılımcılara göre daha az olduğu belirlenmiştir.

**Tablo 8 Katılımcıların Sahne Deneyimi Sürelerine Göre Performans Anksiyete Ölçeği ve Alt Boyutlarının Karşılaştırılması**

| **Ölçekler** | **Sahne Deneyim Süresi** | **x̄ ± SD** | **F** | **p** | **Post-Hoc** |
|---|---|---|---|---|---|
| **Performans Anksiyete Ölçeği** | 1-5 Yıl | 1.34 ± 1.070 | 0.849 | 0.439 | |
| | 11-15 Yıl | 0.75 ± 0.870 | | | |
| | 16 ve Üzeri Yıl | 0.88 ± 0.836 | | | |
| **Sahne Korkusu** | 1-5 Yıl | 1.21 ± 1.065 | 0.725 | 0.494 | |
| | 11-15 Yıl | 0.95 ± 0.836 | | | |
| | 16 ve Üzeri Yıl | 0.76 ± 0.739 | | | |
| **Belirtiler** | 1-5 Yıl | 1.54 ± 1.171 | 0.520 | 0.600 | |
| | 11-15 Yıl | 0.94 ± 1.103 | | | |
| | 16 ve Üzeri Yıl | 1.24 ± 1.283 | | | |
| **Kaçınma** | 1-5 Yıl | 1.17 ± 1.170 | 2.050 | 0.148 | |
| | 11-15 Yıl | 0.66 ± 0.589 | | | |
| | 16 ve Üzeri Yıl | 0.45 ± 0.430 | | | |

Tablo 8 incelendiğinde katılımcıların performans anksiyete ölçeği, sahne korkusu kaçınma ve belirtiler alt boyutlarından aldıkları puanların sahne deneyim sürelerine göre anlamlı şekilde farklılaşmadığı ($p>0.05$) gözlemlenmektedir.

**Tablo 9 Katılımcıların Çalıştıkları Kurum/Topluluk Türüne Göre Performans Anksiyete Ölçeği ve Alt Boyutlarının Karşılaştırılması**

| Ölçekler | Çalışılan Kurum/Topluluk | $\bar{x} \pm SD$ | F | p |
|---|---|---|---|---|
| **Performans Anksiyete Ölçeği** | Özel Türk Halk Müziği Topluluğu | 1.14 ± 0.694 | 2.068 | 0.149 |
| | Devlet Türk Halk Müziği Korosu | 1.37 ± 1.373 | | |
| | Belediye Türk Halk Müziği Korosu | 0.12 ± 0.216 | | |
| **Sahne Korkusu** | Özel Türk Halk Müziği Topluluğu | 1.03 ± 0.613 | 1.901 | 0.169 |
| | Devlet Türk Halk Müziği Korosu | 1.29 ± 1.383 | | |
| | Belediye Türk Halk Müziği Korosu | 0.12 ± 0.216 | | |
| **Belirtiler** | Özel Türk Halk Müziği Topluluğu | 1.37 ± 0.896 | 2.201 | 0.130 |
| | Devlet Türk Halk Müziği Korosu | 1.67 ± 1.620 | | |
| | Belediye Türk Halk Müziği Korosu | 0.10 ± 0.173 | | |
| **Kaçınma** | Özel Türk Halk Müziği Topluluğu | 0.88 ± 0.820 | 0.917 | 0.412 |
| | Devlet Türk Halk Müziği Korosu | 1.00 ± 1.244 | | |
| | Belediye Türk Halk Müziği Korosu | 0.16 ± 0.288 | | |

Tablo 9 incelendiğinde katılımcıların performans anksiyete ölçeği, sahne korkusu kaçınma ve belirtiler alt boyutlarından aldıkları puanların çalışılan kurum/topluluk türüne göre anlamlı şekilde farklılaşmadığı ($p>0.05$) gözlemlenmektedir.

**Tablo 10 Performans Anksiyete Ölçeği ve Alt Boyutlarına İlişkin Pearson Kolerasyon Analizi Sonuçları**

| Değişkenler | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Performans Anksiyete Ölçeği** | 1 | | | | | | | |
| **Sahne Korkusu** | 0.951** | 2 | | | | | | |
| **Belirtiler** | 0.958** | 0.866** | 3 | | | | | |
| **Kaçınma** | 0.849** | 0.778** | 0.699** | 4 | | | | |

Tablo 10 incelendiğinde performans anksiyete ölçeği ve tüm alt boyutlarının birbiriyle pozitif yönlü anlamlı ($p<0.05$*) ilişkinin olduğu belirlenmiştir. Bu durum sahne korkusu yaşayan bireyin performans anksiyetesi yaşayabileceğini aynı zamanda icra etmekten kaçınma davranışını da göstereceğine işaret etmektedir.

TARTIŞMA

Yürütülen bu çalışmada elde edilen bulgular, bağlama icracılarının performans anksiyetesi düzeylerinin çeşitli demografik değişkenlere göre farklılaşmadığını, ancak bağlama icra süresi ile performans anksiyetesi arasında anlamlı bir ilişki olduğunu ortaya koymuştur. Bu bulgu, daha uzun süredir bağlama çalan icracıların sahneye daha alışkın olduğu ve bu nedenle daha düşük düzeyde kaygı yaşadığı şeklinde yorumlanabilir.

Performans anksiyetesi, yalnızca bireysel psikolojik faktörlerden değil; aynı zamanda icracının deneyim düzeyi, sahneye çıkma sıklığı ve izleyici karşısındaki rahatlığı gibi çevresel ve davranışsal etkenlerden de etkilenmektedir. Bu bağlamda, deneyimin artmasının icracının özgüvenini artırarak kaygı düzeyini azaltması literatürde de sıkça vurgulanan bir bulgudur.

Araştırma sonuçları, performans anksiyetesi ile ilgili yapılan önceki çalışmalarla büyük ölçüde örtüşmektedir. Literatürde, sahneye yeni çıkan ya da deneyimi az olan icracıların daha yüksek düzeyde kaygı yaşadığı, deneyimin ve hazırlığın ise bu kaygıyı azalttığı yönünde bulgular bulunmaktadır. Yürütülen bu çalışmada da benzer bir durum gözlenmiş, özellikle 6–10 yıl arası deneyime sahip olan icracıların daha yüksek kaygı bildirdiği belirlenmiştir.

Ayrıca, Performans Anksiyete Ölçeği'nin alt boyutları arasında pozitif yönlü anlamlı korelasyonların bulunması, performans anksiyetesinin çok boyutlu bir yapıya sahip olduğunu desteklemektedir. Sahne korkusu yaşayan bireylerin fizyolojik belirtileri daha yoğun yaşaması ve performanstan kaçınma eğiliminde olması, performans anksiyetesinin bireyin tüm performans sürecini etkilediğini göstermektedir.

Araştırmanın sonuçları, müzik eğitimi alan bireylerin sadece teknik yeterlilik değil, aynı zamanda sahne psikolojisi konusunda da desteklenmeleri gerektiğine işaret etmektedir. Özellikle konservatuvar ve müzik

fakültelerinde performans psikolojisine yönelik derslerin verilmesi, bireylerin sahneye daha hazırlıklı ve kendine güvenen çıkmalarını sağlayabilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Yürütülen bu çalışma kapsamında, Şanlıurfa ilinde yer alan Türk Halk Müziği topluluklarında görev yapan bağlama icracılarının performans anksiyete düzeyleri değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, performans anksiyetesi düzeylerinin bazı demografik değişkenlere göre anlamlı farklılık göstermediğini ancak bağlama icra süresiyle anlamlı bir ilişki olduğunu ortaya koymuştur.

Sonuçlar, müzik performans sürecinde deneyim kazanmanın performans anksiyetesi üzerinde azaltıcı bir etkisi olduğunu desteklemektedir. Özellikle uzun yıllardır bağlama çalan bireylerin sahneye karşı daha az kaygı yaşadığı, bu durumun da performans kalitesini olumlu yönde etkilediği görülmektedir.

Bu doğrultuda, bağlama icracılarının performans anksiyetesini azaltmak ve sahne yeterliklerini geliştirmek için aşağıdaki önerilerde bulunulabilir:

Performans psikolojisi ve sahne kaygısıyla başa çıkma stratejileri müzik eğitimi programlarına entegre edilmelidir.

Müzik eğitimi sürecinde, öğrencilerin sahne deneyimlerini artıracak uygulamalı çalışmalar teşvik edilmelidir.

Deneyimli icracıların deneyimlerini paylaşabilecekleri mentorluk sistemleri kurulmalıdır.

Sahne öncesi hazırlık süreçlerine yönelik rehberlik hizmetleri sağlanmalıdır.

Performans anksiyetesine yönelik bireysel ya da grup temelli psikolojik destek uygulamaları (ör. nefes egzersizleri, gevşeme teknikleri) yaygınlaştırılmalıdır.

KAYNAKÇA

Çırakoğlu, O. C., & Şentürk, E. (2013). Müzik performans kaygısı envanteri: Geçerlik ve güvenirlik çalışması. Türk Psikoloji Yazıları, 16(31), 25-32.

Kenny, D. T. (2011). The psychology of music performance anxiety. Oxford University Press.

Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills. Oxford University Press.

Osborne, M. S., Kenny, D. T., & Holsomback, R. (2005). Assessment of music performance anxiety in late childhood: A validation study of the Music Performance Anxiety Inventory for Adolescents (MPAI-A). International Journal of Stress Management, 12(4), 312–330.

Papageorgi, I., Hallam, S., & Welch, G. (2007). A conceptual framework for understanding musical performance anxiety. Research Studies in Music Education, 28(1), 83–107.

Yıldız, A. (2019). Müzik eğitiminde performans kaygısı ve baş etme stratejileri. Eğitimde Kuram ve Uygulama, 15(2), 153–172.

TEŞEKKÜR

Yürütülen bu çalışmanın yürütülmesi sürecinde desteklerini esirgemeyen Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı'ndaki değerli hocalarıma ve çalışmaya gönüllü olarak katılan bağlama icracılarına teşekkür ederim. Ayrıca, akademik gelişimime katkı sunan tüm müzik eğitimcilerine ve araştırmaya destek veren tüm kişi ve kurumlara da şükranlarımı sunarım.

# Benjamin'den Günümüze Çağdaş Sanat Eserlerinde Aura ve İzleyici Etkileşimi

**Ömer Sayın**

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0007-4960-3960 **E-Posta:** sayinart@gmail.com

**Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Emel Güray**

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü

**ORCID:** 0000-0003-2936-5452 **E-Posta:** emel.guray@kocaeli.edu.tr

## Özet

Bu çalışma, Walter Benjamin'in "aura" kavramını çağdaş sanat bağlamında yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Benjamin'in özgünlük, tekillik ve mekâna bağlılık üzerinden tanımladığı aura deneyimi, dijitalleşmenin ve çoğaltılabilirliğin egemen olduğu günümüzde farklı biçimlerde varlığını sürdürebilmektedir. Daniel Firman, Studio Drift, Adrián Villar Rojas ve Chiharu Shiota gibi günümüz sanatçıları üzerinden, auranın yalnızca eserin fiziksel özellikleriyle değil, aynı zamanda üretildiği bağlam, mekânsal ilişkiler ve izleyiciyle kurduğu etkileşim yoluyla oluştuğu ortaya konmaktadır. Seçilen örnekler aracılığıyla, geçicilik, yerleştirme pratiği, beden-mekân ilişkisi ve duyusal katılım gibi unsurların, sanat eserinin aura niteliğini güncel bağlamda yeniden inşa edebileceği savunulmaktadır. Sonuç olarak, aura kavramının Benjamin'in çerçevesinde geçerliliğini koruduğu ve çağdaş sanat pratiklerinde farklı biçimlerde temsil edildiği ileri sürülmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Çağdaş Sanat, Aura, Sanat, Mekân, Etkileşim

# Aura and Audience Interaction in Contemporary Artworks From Benjamin to the Present

**Ömer Sayın**

Kocaeli University Institute of Social Sciences Department of Painting Master's Program

**ORCID:** 0009-0007-4960-3960 **E-Posta:** sayinart@gmail.com

**Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Emel Güray**

Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of Basic Education

**ORCID:** 0000-0003-2936-5452 **E-Posta:** emel.guray@kocaeli.edu.tr

**Abstract**

This study aims to revisit Walter Benjamin's concept of aura within the context of contemporary art. While Benjamin defined the auratic experience through notions of originality, uniqueness, and spatial presence, this paper argues that aura continues to persist in various forms despite the prevalence of digital reproduction and technological mediation. Through the analysis of contemporary artists such as Daniel Firman, Studio Drift, Adrián Villar Rojas, and Chiharu Shiota, the article demonstrates that aura emerges not only from the physical attributes of the artwork but also through contextual, spatial, and affective interactions with the viewer. The selected case studies emphasize how ephemerality, site-specific installations, body-space dynamics, and sensory engagement contribute to the reconstruction of auratic qualities in current artistic practices. Ultimately, the paper asserts that Benjamin's concept of aura remains relevant and is manifest in alternative forms within contemporary artistic discourse.

**Keywords**

Contemporary Art, Aura, Art, Space and Interaction, The Singularity of Art

## Giriş

Sanat eserleri, yalnızca görsel ya da estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciyle kurdukları derin ve çoğu zaman sözcüklere dökülemeyen bir bağ sayesinde etkileyici hale gelir. Walter Benjamin'in "aura" kavramı, bu bağın özünü anlamamıza yardımcı olan bir çerçeve sunar. Aura; bir eserin biricikliği, üretildiği bağlam, fiziksel varlığı ve izleyiciyle kurduğu etkileşimle şekillenen benzersiz atmosferdir. (Benjamin, 2020, s. 8-9.). Özellikle dijital çağda, sanatın yeniden üretilebilirliği arttıkça aura etkisinin zayıfladığı ileri sürülse de aurayı yalnızca ünlü sanatçılarla sınırlandırmak yerine güncel inisiyatif temelli sanatçıların işlerine bakarak bu kavramı yeniden düşünmek mümkündür.

Sanat, yalnızca estetik bir ifade değil, aynı zamanda izleyici ve eser arasında kurulan benzersiz bir bağdır. Walter Benjamin'in "aura" kavramı, bu bağın temelini oluşturan biriciklik, tarihsel bağlam, mekânsal bütünlüğü ve izleyicide yarattığı duygusal etkiyle açıklanabilir. Mekanik çoğaltmanın yaygınlaştığı modern çağda bu kavramın zayıfladığı düşünülse de sanatın özündeki aura etkisi, farklı biçimlerde varlığını sürdürmeye devam eder.

Benjamin'in auranın kaybolduğuna dair öngörüsü, özellikle çağdaş sanat ortamında kolektifler, bağımsız inisiyatifler ve deneysel sanatçılar üzerinden yeniden değerlendirilebilir. Örneğin, Fransız sanatçı Daniel Firman, bedenin mekânda kapladığı alanı ve fiziksel sınırlarını sorguladığı heykelleriyle izleyicide güçlü bir aura etkisi yaratır. (Firman, 2012).



Görsel 1. Daniel Firman. Nasutamanus, 2017, 720 x 260 x 330 cm Polyester reçine, esnek poliüretan reçine, fiberglas, çelik, kumaş, Pilevneli Galeri, 2018

Firman'ın figüratif yerleştirmeleri, izleyiciyle arasında hem mesafe hem de yakınlık kurarak Benjamin'in aura kavramını yeniden düşünmeye davet eder. Eserlerinin fiziksel deneyimi, ekran üzerinden algılanamayacak yoğunlukta bir mekânsal farkındalık sunar.

Daniel Firman'ın "Nasutamanus" adlı eseri, gerçeküstü bir anın fiziksel temsiliyle izleyiciyi büyüleyen güçlü bir yerleştirmedir. Kuyruğundan tavana asılı bir filin havada asılı kalması, hem görsel bir şok etkisi yaratır hem de izleyicinin mekânla olan ilişkisini sorgulamasına neden olur. Bu etki, Benjamin'in aura kavramında vurguladığı biriciklik ve tekrarlanamaması düşüncesiyle örtüşür. Eser, sadece belirli bir mekânda ve zamanda görülebilir; dolayısıyla dijital ortamda çoğaltılması, deneyimin bütünlüğünü aktaramaz. Yüksek tavanlı galeriyle kurduğu fiziksel uyum, eserin mekâna özgü karakterini pekiştirir. İzleyici, yalnızca görsel değil, bedensel olarak da bu deneyime dahil olur. Heykelin ağırlık hissiyle çelişen "hafifliği", duygusal bir gerilim ve merak yaratır. Bu yönüyle "Nasutamanus", çağdaş sanatın da aurası yüksek bir deneyim sunabileceğini ve Benjamin'in tanımının günümüzde farklı biçimlerde varlığını sürdürebileceğini gösterir.



Görsel 2. Srudio Drift, Franchise Freedom, Drone Gösterisi, Central Park, 2023.

Benzer şekilde, Studio Drift adlı Hollandalı sanat kolektifinin, doğayla teknolojiyi bir araya getirdikleri kinetik enstelasyonlarında auranın çağdaş izdüşümünü ortaya koyar. (DRIFT, 2025). Özellikle "Franchise Freedom" adlı işi, yüzlerce drone'un koreografik hareketleriyle izleyicide hem şaşkınlık hem de derin bir duygusal etkileşim yaratır. İşin geçiciliği, canlı performans oluşu ve fiziksel mekânda deneyimlenmesi, onu çoğaltılabilir olmaktan çıkarır ve aura niteliğini güçlendirir. (Bishop, 2005).

Studio Drift'in "Franchise Freedom" adlı eseri, yüzlerce drone'un gece gökyüzünde kuş sürüsü gibi senkronize hareket ettiği, teknolojiyi doğanın estetik ritmiyle buluşturan büyüleyici bir yerleştirmedir. New York gibi yüksek teknolojili ve yoğun ışıklı bir şehirde gökyüzüne yerleştirilen bu geçici koreografi, izleyiciye dijital çağda dahi aura deneyimin mümkün olduğunu hatırlatır. Eserin her gösterimi benzersizdir ve yalnızca o ana ve mekâna özgüdür. Drone'ların dansı, doğanın kaotik uyumunu taklit ederken aynı zamanda teknolojiyle bireyselliğin sınırlarını sorgular. Benjamin'in çoğaltılması mümkün olmayan ve özgünlük ilkeleri, bu çalışmada geçicilik, canlı performans ve izleyiciyle anlık bağ kurma yoluyla yeniden vücut bulur. Dijital araçlarla yaratılmış olsa da "Franchise Freedom", bir eserin yalnızca fiziksel materyal değil, deneyim ve bağlam yoluyla da aura taşıyabileceğini kanıtlar. (Benjamin, 2020, s. 11-14.).



Görsel 3. Adrián Villar Rojas. Başlıksız, Return the World serisi, 200 x 140 cm, 2012.

Adrián Villar Rojas, eserlerinde geçicilik, çürüme ve dönüşüm kavramlarını merkeze alır. Yerleştirmeleri genellikle belirli bir süre sonra yok olmak üzere tasarlanır. Bu yaklaşım, Benjamin'in aura tanımıyla doğrudan örtüşür çünkü Rojas'ın işleri izleyicide yalnızca fiziksel olarak değil, aynı zamanda zamanla yarışan bir hafıza deneyimi olarak da yankı bulur.

Adrián Villar Rojas'ın bu eseri, organik formları ve çürüme izlenimi yaratan yüzey dokularıyla, geçiciliği ve zamanın fiziksel etkilerini vurgular. Malzemenin çatlamış ve gözenekli yapısı, doğanın işleyişini taklit ederken, aynı zamanda insan yapımı bir iz taşır. (Villar Rojas, 2025). Bu ikilik, Benjamin'in "aura" kavramını düşündürür. Benjamin'e göre aura, bir sanat eserinin tekil oluşu ve özgün bağlamıyla kurduğu ilişkidir. (Benjamin, 2020, s 10.). Villar Rojas'ın çalışması da tam olarak bu tekillik hissini uyandırır: Eser, sadece fiziksel olarak değil, zamansal olarak da eşsizdir; çürüyen yapısı onu sürekli değişime açık kılar. Bu geçicilik, teknolojik olarak çoğaltılamayacak bir varoluş hissi yaratır ve eserin aurasını güçlendirir.



Görsel 4. Chiharu Shiota. Uncertain Journey, Blain|Southern Gallery, Berlin, 2016.

Japon sanatçı Chiharu Shiota ise iplik yerleştirmeleriyle izleyiciyi adeta mekânın içine çeker. Eserleri mekâna özgü olarak şekillenir ve içine girmeden tam olarak anlaşılamaz. Her bir düğüm, bireysel bir hatırayı, geçmişi veya kaybı çağrıştırır. Bu da izleyiciyle kurulan bağı derinleştirir ve auranın duygusal yönünü öne çıkarır.

**Sonuç**

Bu örnekler, sanatın aurasının yalnızca tanınmışlıkla ilişkili olmadığını, hatta bazen geçicilik, mekâna özgülük ya da kolektif deneyim sayesinde daha güçlü bir hale geldiğini gösterir. Eserin üretildiği bağlam, sergilendiği mekân ve izleyiciyle kurduğu ilişki, onun ruhunu şekillendirir. Dijitalleşme, bu ilişkiyi dönüştürür ama tamamen ortadan kaldırmaz. Ekran aracılığıyla ulaştığımız bir görsel bile, eğer içinde gerçek bir niyet, özgünlük ve bağlam taşıyorsa, bizdeki aura etkisini yükseltir. Dolayısıyla aura, sanatçının edinmiş olduğu ünle değil, eserin taşıdığı içsel derinlikle var olur. İnsan ile sanat arasındaki bu derin bağ, teknolojik gelişmeler karşısında bilinenin aksine olumlu yönde değişerek dönüşmeye devam eder.

Benjamin'in ortaya koyduğu aura kavramı, günümüz sanat anlayışında hâlâ geçerliliğini koruyan güçlü bir bakış açısı sunmaktadır. Her ne kadar teknoloji ve dijitalleşme sanatın üretim ve tüketim biçimlerini dönüştürse de sanatın ruhunu oluşturan o derin bağ, yeni yollarla yeniden kurulabilir. Daniel Firman, Studio Drift, Adrián Villar Rojas ve Chiharu Shiota gibi sanatçılar, aurayı çağdaş dünyada yeniden inşa etmenin

yollarını bize gösterir. Sanatın aurası, çoğu zaman fark edilmeyen ama hissedilen bir gerçeklik olarak, insanla sanat arasındaki en derin temas noktası olmaya devam etmektedir.

**Kaynakça**


1. Benjamin, Walter. *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilen Sanat Yapıtı*. Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 2020.
2. Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 2016.
3. Bishop, Claire. *Yerleştirme Sanatı: Eleştirel Bir Tarih*. (Orijinal adı: *Installation Art: A Critical History*), Tate Publishing, 2005.
4. Foster, Hal. *Gerçeğin Dönüşü: Yüzyıl Sonunda Avangard*. Çev. Selim Eyüboğlu, Metis Yayınları, 2014.
5. Jones, Amelia. *Farklı Görmek: Kimlik ve Görsel Sanatların Tarihi*. (Orijinal adı: *Seeing Differently*), Routledge, 2012.
6. Taylor, Brandon. *Çağdaş Sanat: 1970'ten Günümüze*. Laurence King Publishing, 2005.
7. Bishop, Claire. "Dijital Uçurum: Çağdaş Sanat ve Yeni Medya." *Artforum*, Cilt 51, Sayı 1, 2012, ss. 434–441.
8. Villar Rojas, Adrián. "Sanatçı Profili." Serpentine Galleries, MoMA ve Marian Goodman Gallery web siteleri üzerinden alınan biyografi ve sergi bilgileri.
9. DRIFT (Lonneke Gordijn & Ralph Nauta). "Franchise Freedom." *Studio Drift Resmî Web Sitesi*, https://www.studiodrift.com, Erişim Tarihi: Nisan 2025.
10. Firman, Daniel. "Elephant (Nasutamanus)." *Palais de Tokyo Sergi Arşivi*, Paris, 2012.

# Ney Enstrümanında Tonun Fiziksel ve Teknik Bileşenleri Üzerine Bir İnceleme

**Arş. Gör. (Assist.) Hüseyin İzci**

Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0009-9672-6845 **E-Posta:** huseyin.izci@yildiz.edu.tr

**Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Bekir Şahin Baloğlu**

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-3189-0371 **E-Posta:** bbaloglu@yildiz.edu.tr

## Özet

Bu çalışmada, ney enstrümanında ton oluşumunu etkileyen fiziksel ve teknik unsurlar sistematik biçimde ele alınmıştır. Tonun yalnızca bireysel estetik yönelimlerin değil, nefes kontrolü, dudak pozisyonu, üfleme açısı, hava akışı ve başpare gibi yapısal faktörlerin etkileşimiyle şekillendiği vurgulanmaktadır. Çalışmada güç/yumuşaklık dengesi, ses dinamiklerinin kontrolü açısından; doğuşkanlar (harmonikler), sesin tınısal zenginliğini belirleyen temel unsurlar olarak değerlendirilmiştir.

Hacim ve zayıflık kavramları, sesin yoğunluğu ve yayılım kapasitesi üzerinden incelenmiş, doğru nefes desteği ve hava yönlendirmesiyle sesin rezonans kalitesinin artırılabileceği belirtilmiştir. Parlaklık ve matlık başlığında, harmonik bileşenlerin sesin parlaklığındaki rolüne dikkat çekilmiş, ney icrasında harmonik kontrolünün ton kalitesine etkisi tartışılmıştır. Temizlik ve katışıklık kavramları, tonun saflığı ve istenmeyen gürültü unsurlarının yönetimi bağlamında ele alınmıştır.

Son olarak tizlik ve peslik kavramları, frekans spektrumunda ses yüksekliğinin kontrolü çerçevesinde değerlendirilmiş, entonasyonun korunmasının nefes akışı ve dudak pozisyonu gibi teknik unsurlara bağlı olduğu vurgulanmıştır. Bu inceleme sonucunda, ney enstrümanında ton üretiminin; fiziksel mekanizmaların, teknik uygulamaların ve işitsel kontrolün bütüncül etkileşimiyle şekillendiği ortaya konulmuştur.

## Anahtar Kelimeler

Ney, Ton, Fiziksel Özellikler, Teknik Faktörler

# An Analytical Study on the Physical and Technical Components of Tone Production in the Ney Instrumen

**Arş. Gör. (Assist.) Hüseyin İzci**

Yıldız Technical University Institute of Social Sciences Department of Music and Performing Arts Master's Program

**ORCID:** 0009-0009-9672-6845 **E-Posta:** huseyin.izci@yildiz.edu.tr

**Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Bekir Şahin Baloğlu**

Yıldız Technical University, Faculty of Art and Design, Department of Music

**ORCID:** 0000-0002-3189-0371 **E-Posta:** bbaloglu@yildiz.edu.tr

## Abstract

This study systematically examines the physical and technical factors that shape tone production in the ney instrument. It emphasizes that tone is not merely a result of individual aesthetic tendencies, but is shaped through the interaction of physical elements such as breath control, lip position, blowing angle, air flow, and structural components like the başpare (mouthpiece).

Within this framework, the study discusses the role of dynamic control in tone strength and softness, the contribution of harmonics to timbral richness, and the significance of volume and projection in sound resonance. It further addresses the influence of tonal brightness or dullness based on harmonic content and examines the relationship between tonal clarity and the management of unwanted noise elements.

The concepts of pitch accuracy and stability are also explored, emphasizing the challenges associated with maintaining proper intonation, especially when navigating between high and low registers. Factors such as breath pressure, lip adjustment, and airflow direction are highlighted as critical in this process.

Ultimately, this study concludes that tone production on the ney is the result of a complex interaction between physical mechanisms, technical execution, and auditory control, requiring a balance of precise breath management and structural manipulation.

## Keywords

Ney, Tone, Physical Characteristics, Technical Factors

## GİRİŞ

Ton (tını), müziksel ifadenin temel yapı taşlarından biridir. Sesin niteliksel bir özelliği olmakla beraber icracının estetik algısı, fiziksel kontrol becerisi ve dinleyiciyle kurduğu duygusal bağın somutlaşmış hâlidir. Bir müzik eserinde, tını yoluyla aktarılan duygu ve ifade, melodik yapıdan bağımsız olarak, anlatımın özünü oluşturabilir. Bu bağlamda ton aynı zamanda müziğin estetik değerini taşıyan bir iletişim aracıdır.

Ney enstrümanında ise ton üretimi son derece hassas ve bireysel bir süreçtir. Farklı neyzenlerin aynı eseri icra ederken ortaya koyduğu ton farklılıkları, yalnızca çalgının fiziksel özelliklerinden değil icracının beden yapısı, teknik donanımı, nefes yönetimi ve estetik anlayışından da kaynaklanmaktadır. Başpare formu, iç çapı, delik yerleşimi ve malzeme gibi fiziksel parametreler belirleyici olmakla birlikte, bu yapıların ses üzerindeki etkisi, icracının nefes ve dudak kullanımı gibi teknik uygulamalarla birleştiğinde biçim kazanır.

Bununla birlikte, ney literatüründe ton kavramı çoğunlukla bireysel gözlemler ve sezgisel açıklamalarla sınırlı kalmakta, sistematik çözümlemelere ve analitik sınıflandırmalara yeterince yer verilmemektedir. Oysa neyde ton icracının kimliğini, yorum biçimini ve estetik eğilimlerini yansıtan çok katmanlı bir yapıdır. Bu yönüyle, tınısal ifade biçimleri ney icrasının hem teknik hem de sanatsal boyutunu iç içe geçiren özgün bir alan olarak değerlendirilmelidir.

Bu çalışmada, ney tonuna ilişkin fiziksel ve teknik bileşenlerin sistemli bir biçimde ele alınması hedeflenmektedir. Konuya yönelik kuramsal açıklamalara, flüt literatüründen uyarlanan bir sınıflandırma modeli eşlik edecek ve bu model ney bağlamında yeniden yorumlanacaktır. Ayrıca ney icrasında ihmal edilen doğuşkanlar konusu, ayrı bir odakta değerlendirilerek tını zenginliği açısından önemi vurgulanacaktır.

## AMAÇ

Bu çalışmanın temel amacı, ney icrasında tonun oluşum sürecine etki eden fiziksel ve teknik unsurları hem kuramsal hem de uygulamalı veriler ışığında analiz etmektir. Neyde ton üretimi, çalgının yapısal özelliklerinin yanında icracının nefes kontrolü, dudak pozisyonu, beden kullanımı ve işitsel duyarlılığı gibi bireysel performans parametrelerinden de etkilenmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada, tonu etkileyen bileşenler yalnızca sesin akustik yönüyle değil, aynı zamanda icra pratiği ve estetik boyutuyla birlikte ele alınmaktadır.

Çalışma, literatürde flüt enstrümanı için geliştirilmiş olan sınıflandırma modellerinden biri olan Hakan Halit Turgay'ın (2025) yaklaşımını temel alarak, bu modeli ney bağlamına uyarlamayı ve neyde ton kavramını sistematik bir çözümlemeye tabi tutmayı hedeflemektedir. Bu çerçevede, tonun güç/yumuşaklık, hacim/zayıflık, parlaklık/matlık, temizlik/katışıklık ve tizlik/peslik eksenlerinde değerlendirilebilecek alt bileşenleri ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Modelin dışında tutulmakla birlikte, ney icrasında belirleyici bir etkiye sahip olan doğuşkanlar (harmonikler) konusu da özgün bir başlık altında ele alınmış ve ney tınısı üzerindeki etkisi bağlamında değerlendirilmiştir.

Bu yaklaşım, hem ney performansına ilişkin teknik analizlere katkı sunmayı hem de ton kavramını müzikal yorumun ve bireysel ifadenin bir parçası olarak yeniden konumlandırmayı amaçlamaktadır.

## 1. Müzikte Tonun Önemi

Ton, müziksel ifadenin özünü oluşturan temel unsurlardan biridir. Müzikal anlatımın taşıyıcısı olarak bir frekans verisi olmakla beraber karakter, ruh ve estetik bir dile karşılık gelmektedir. Gerek vokal gerekse enstrümantal eserlerde, tınıya dayalı ayırt edici unsurlar, icranın içsel yapısını açığa çıkarır. Dinleyiciyi etkileyen unsurlar arasında melodi ve ritmin yanı sıra, tınıyla kurulan estetik bağ da önemli bir yer tutar.

Bu bağlamda, tonun sesin estetik boyutunu temsil ettiği söylenebilir. Teknik olarak doğru biçimde icra edilen bir müzik parçası, ton kalitesi yetersizse hissedilemeyebilir. Nitekim bir sesin estetik değeri ve etkileyiciliği büyük ölçüde ton kalitesine bağlıdır (Scruton, 1999; Leman, 1992). Bu nedenle ton aynı zamanda dinleyiciyle kurulan duygusal ve ifade temelli iletişimin de başlıca bileşeni olarak da değerlendirilmelidir.

Özellikle geleneksel müzik kültürlerinde tonun belirleyiciliği daha da ön plana çıkmaktadır. Klasik Türk müziğinde bir eserin icrası, yalnızca doğru notaları seslendirmekle sınırlı değildir, icranın tınısal yönü, eserin ruhuna uygun ton üretimiyle tamamlanmaktadır. Bu bağlamda ton, teknikten öte, estetik bütünlüğü ve anlam derinliğini taşıyan temel bir ifade aracıdır.

Ney çalgısı özelinde değerlendirildiğinde, enstrümanın yapısı gereği içsel, derin ve meditatif bir ses karakterine sahip olduğu görülmektedir. Ton kalitesi yüksek bir ney icracısı, çalgısı aracılığıyla söze ihtiyaç duymaksızın anlam aktarabilir. Bu nedenle birçok neyzen, icrasındaki tını ile tanınmakta, adeta sesiyle hafızalara kazınmaktadır.

### 1.1 Üflemeli Çalgılarda Sesin Oluşumu

Üflemeli çalgılarda sesin temel kaynağını, kontrollü bir biçimde yönlendirilen hava akımı oluşturmaktadır. Bu hava, icracının diyafram ve göğüs kaslarını kullanarak oluşturduğu basınçla harekete geçer. Flüt ve ney gibi kenar titreşimli enstrümanlarda, hava belirli bir kenara çarpıp iç hava sütununu titreştirerek ses üretir (Atak Yayla, 2019; Üstün, 2012). Bu titreşim, rezonansla güçlenerek müzikal ses olarak algılanır.

Bakır nefesli çalgılarda (ör. trombon) ses, dudakların titreşimiyle; kamışlı nefesli çalgılarda (ör. klarnet) ise kamışın titreşimiyle oluşurken, neyde bu işlev doğrudan hava akımı ve kenar mekanizması tarafından gerçekleştirilir. Bu durum, neyi diğer birçok nefesli çalgıya göre daha hassas ve kişisel kılmaktadır. Aynı ney enstrümanı, farklı icracılarda belirgin biçimde farklı tınlayabilmektedir, bu da enstrümanın fiziksel yapısı kadar icracının bireysel kontrolünün belirleyici olduğunu göstermektedir.

## 2. Ney Enstrümanında Ton

Neyde ton fiziksel, teknik ve estetik unsurların bir araya gelmesiyle oluşan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Neyin yapısal özellikleri sesin temel karakterini belirlemede önemli rol oynar. Başparenin formu da bağlamda önemli bir etkendir. Ancak bu fiziksel bileşenler, tonun nihai oluşumu açısından tek başına yeterli değildir.

İcracının nefes kontrolü, dudak biçimi, üfleme açısı ve zamanla gelişen işitsel hafızası da tonu belirleyen başlıca unsurlar arasındadır (Kanık, 2025; Mızrak, 2025). Dolayısıyla neyde üretilen ses, icracının fiziksel yapısı, deneyimi ve estetik anlayışıyla iç içe geçmiş bir hâlde ortaya çıkar. Bu bağlamda "doğru ton"dan ziyade, "kişisel ton" kavramı daha açıklayıcı bir yaklaşım sunmaktadır (Ceylan, 2025). Her icracı, zamanla kendi ton imzasını geliştirerek karakteristik bir tını oluşturabilir.

Bu nedenle neyde ton aynı zamanda icracının müzikal kimliğini taşıyan özgün bir anlatı biçimi olarak değerlendirilmelidir. Tıpkı bir yazarın dili gibi, ton da neyzenin sanatsal ifade biçimlerinden biridir.

### 2.1. Neyde Tonun Bileşenleri

Neyde tonun yapısal ve estetik bileşenlerini sistematik biçimde değerlendirebilmek amacıyla, Hakan Halit Turgay'ın flüt tonlaması üzerine geliştirdiği sınıflandırma modeli, ney bağlamına uyarlanarak ele alınmıştır. Bu model tonun güç/yumuşaklık, hacim/zayıflık, parlaklık/matlık, temizlik/katışıklık ve tizlik/peslik boyutlarını içermekte, fiziksel ve estetik yönlerin bütüncül biçimde analizine olanak tanımaktadır (Turgay, 1993).

Ney icrasında ton üretiminin çok katmanlı yapısını açıklamak amacıyla kullanılan bu yaklaşım, yalnızca teknik farklılıkların değil; aynı zamanda icracının yorum gücü, kişisel tonu ve estetik eğilimlerinin de değerlendirilmesine imkân sunar.

Ancak doğuşkanlar (harmonikler), ney literatüründe yeterince detaylı biçimde ele alınmayan, ancak sesin tınısal niteliği açısından belirleyici önemde olan bir bileşen olarak öne çıkmaktadır. Bu nedenle, doğuşkanlar kavramı modelin dışında, ayrı bir başlık altında ve ney çalgısına özgü yönleriyle ayrıca incelenmiştir.

#### Güç / Yumuşaklık

Neyde tonun gücü, sesin hacmi ve duyulurluğu ile ilişkilidir. Ancak bu durum her zaman yüksek sesle eşdeğer değildir. Sesin güçlü duyulması diyafram desteği, hava akımının hızı ve dudak pozisyonundaki sıkılıkla da sağlanır. Kontrolsüz bir güç uygulaması ise sesin çatlamasına veya istenmeyen biçimde sertleşmesine yol açabilir.

Buna karşılık, yumuşak tonlar icraya estetik bir zarafet katabilir. Özellikle taksimlerde yumuşak ton kullanımı, dinleyiciyi duygusal bir atmosferin içine çekebilir. Ancak aşırı yumuşaklık da sesin taşıyıcılığını azaltarak

etkisini zayıflatabilir. Bu bağlamda, güç ile yumuşaklık arasındaki denge hem teknik beceriyle hem de estetik bir bilinçle sağlanabilir (Sadie, 2001).

**Doğuşkanlar (Harmonikler)**

Doğuşkanlar, temel frekansın katları olan ve sesin spektrumunu oluşturan frekans bileşenleridir. Kaliteli bir ney tonu, çeşitli doğuşkanları içeren zengin bir ses katmanına sahiptir. Bu durum, tınıya derinlik ve renk kazandırır.

Yasin Özçimi, sesin zaman içinde "boyutlanmasının, doğuşkanların yavaş yavaş oturmasıyla mümkün olduğunu ifade etmektedir. İlk etapta gürültü gibi algılanabilen fısıltılar, zamanla tonun doğal bir parçası hâline gelir ve armonik yapı daha belirgin hâle gelir. Sadreddin Özçimi ise, neyde duyulan nefes sesinin kusur değil, estetik açıdan gerekli bir unsur olduğunu vurgulamaktadır.

Bu görüşler, doğuşkanların aynı zamanda estetik bir işlev taşıdığını ortaya koymaktadır. Tonun zenginleşmesi, icracının bu bileşenleri bilinçli şekilde kontrol etmesiyle mümkündür.

**Hacim / Zayıflık**

Hacim, bir mekân içerisindeki yayılım kapasitesi ve dolgunluk hissiyle ilişkilidir. Neyde hacimli bir tını elde etmek için doğru nefes basıncı kadar, hava akımının yönlendirilme açısı da belirleyici bir etkendir (Kalaycı, 2016).

Buna karşılık, zayıf tonlar genellikle hatalı nefes yönlendirmesi, yetersiz diyafram kullanımı veya uygun olmayan başpare seçimi sonucu oluşur. Ancak zayıf ton, mutlak anlamda olumsuz bir özellik olarak değerlendirilmemelidir. Uygun teknik yaklaşımla bu zayıflık, hacimli ve kontrollü bir tona dönüştürülebilir.

Kâşif Demiröz, hacimli tonun en ayırt edici özelliğinin harmoniklerin açık ve net biçimde tınlaması olduğunu belirtmektedir. Bu durum, yalnızca sesin duyulmasını değil; aynı zamanda hissedilmesini de mümkün kılar.

**Parlaklık / Matlık**

Parlaklık, bir sesin frekans spektrumundaki yüksek frekans bileşenlerinin zenginliğiyle ilişkilidir. Neyde bu tür bir tını özellikle alt seslerde daha zor elde edilir ve belirli bir teknik ustalık gerektirir.

Alt frekans bölgeleri doğal olarak daha az harmonik içerdiği için, bu sesler genellikle mat bir tınıya sahiptir. Ancak icracılar zamanla bu sesleri bilinçli ya da bilinçdışı tekniklerle daha parlak bir tona dönüştürebilirler (Y. Özçimi, 2025). Bu bağlamda parlaklık ve matlık icracının deneyimine, ton üzerindeki kontrol gücüne ve estetik yönelimine bağlıdır.

**Temizlik / Katışıklık**

Temizlik, frekans olarak net, rezonansı bozulmamış ve ton açısından berrak bir ses üretimini ifade eder. Buna karşılık, katışıklık terimi; cızırtı, uğultu veya tıslama gibi istenmeyen ses bileşenlerini içerir (Benade, 1990). Neyde bu tür sesler, çoğunlukla nefesin yönsüz kullanımı ya da dudak pozisyonundaki kararsızlık nedeniyle ortaya çıkar.

Ancak burada önemli bir estetik ayrım yapmak gerekir. Bilinçli katışıklık, icrada doğallık ve ifade derinliği sağlayabilir. Hafif bir nefes sesi, kontrollü bir biçimde kullanıldığında tonu doğallaştırır ve icracıya özgünlük kazandırır. Nitekim Şükrü Fırat, bu tür ses bileşenlerinin tonun kişiselleşmesine katkı sağlayabileceğini belirtmektedir.

**Tizlik / Peslik – Entonasyon**

Tizlik ve peslik, sesin frekans eksenindeki konumunu ifade eder. Tiz sesler daha yüksek frekanslarda, pes sesler ise daha düşük frekanslarda yer alır.

Entonasyon, seslerin hedeflenen frekanslarla tam uyum içinde olmasıdır. Ney icrasında bu uyum, doğrudan icracının fiziksel hâkimiyeti ve işitsel duyarlılığı ile sağlanmaktadır. Özellikle tiz bölgelerde doğru entonasyonun korunması daha zordur. Bu bölgelerde hava akımındaki küçük değişimler bile frekans kaymalarına yol açabilir. Pes bölgelerde ise rezonansın yeterince desteklenmemesi, sesin bulanıklaşmasına veya entonasyondan sapmasına neden olabilir.

Bu nedenle her iki uç bölgede de entonasyon kontrolünün sürdürülebilmesi, istikrarlı bir nefes akışı, esnek dudak yapısı ve gelişmiş bir işitsel geri bildirim mekanizması gerektirmektedir (Akgün, 2006; Özen & Albuz, 2017).

**Sonuç, Tartışma Ve Öneriler**

Bu çalışma, ney enstrümanında tonun fiziksel ve teknik bileşenler temelinde çok katmanlı bir yapı sergilediğini ortaya koymuştur. Tonun estetik bir unsur olmakla birlikte icracının çalgıyla kurduğu fiziksel ve işitsel ilişkinin doğrudan bir yansıması olduğu görülmüştür. İncelenen her bir bileşen, icra sürecinde duyulabilir ton farklılıklarını doğrudan etkileyen parametreler olarak değerlendirilmiştir.

Güç/yumuşaklık ekseninde yapılan değerlendirmeler, tonun nefesin yönlendirilmesi, diyafram desteği ve dudak kontrolüyle şekillendiğini göstermektedir. Hacim ve zayıflık bağlamında, sesin mekânsal yayılımı ve rezonans potansiyeli doğru nefes tekniğiyle geliştirilebilmektedir. Parlaklık ve matlık başlığında harmonik içerik ön plana çıkarken, doğuşkanların doğru şekilde üretilebilmesinin tonun tınısal kalitesini belirgin biçimde artırdığı belirtilmiştir.

Temizlik ve katışıklık ekseninde ise, tonu etkileyen ses bileşenlerinin bilinçli kontrolü, icrada doğallık ve kişisel üslup açısından önem taşımaktadır. Tizlik ve peslik ile ilişkili entonasyon konusu ise, perdesiz bir enstrüman olan neyde teknik yeterlilik ve işitsel hassasiyetin temel belirleyici olduğu bir alan olarak öne çıkmaktadır.

Elde edilen bulgular ışığında şu öneriler geliştirilebilir:

- Ney eğitimi sürecinde yalnızca ezgisel doğruluk değil, ton kalitesine yönelik çalışmalar da sistematik şekilde yapılandırılmalıdır.
- Öğrencilerin kendi tonlarını oluşturabilecekleri bireysel ses arayışlarına alan tanınmalı, farklı nefes ve dudak pozisyonlarıyla ton denemeleri yapılmalıdır.
- Doğuşkanlar konusu, mevcut ney literatüründe eksik kalan bir alan olduğundan, gelecekte bu konunun akustik analizlerle desteklenerek daha kapsamlı biçimde ele alınması önerilmektedir.
- Flüt, obua, klarnet, fagot gibi diğer üflemeli çalgılarla karşılaştırmalı çalışmalar yapılarak ney icrasında ton kontrolünün özgün yönleri ortaya konulmalıdır.
- Son olarak, bu çalışmada kullanılan sınıflandırma modeli, uygulamalı eğitim süreçlerine uyarlanarak hem öğrenciler hem de eğitmenler için bir referans çerçevesi hâline getirilebilir.

Bu bulgular göstermektedir ki ney enstrümanında ton, fiziksel yapıların ötesinde bir müzikal kimlik unsuru olarak değerlendirilmeli, bireysel yorumun, teknik yeterliliğin ve işitsel duyarlılığın iç içe geçtiği bir alan olarak ele alınmalıdır.

**Kaynakça**

Akgün, G. (2006). Korolarda Entonasyon. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(20), 29-31.

Atak Yayla, A. (2019). Flüt eğitiminde ton kavramı ve geliştirilmesi. *International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 5(16), 65–78.

Benade, A. H. (1990). *Fundamentals of musical acoustics*. Dover Publications.

Ceylan, M. (2025). *Ney enstrümanında ton kavramı.* (Yayımlanmamış söyleşi notu).

Çaylı, F. (2023). Müzikte Tekrarın İcrası: Performansla yaratılan bilişsel ve estetik etkiler. *Konservatoryum*, 10(2), 72-82.

Fırat, Ş. (2025). *Ney enstrümanında ton kavramı.* (Yayımlanmamış söyleşi notları).

Irmak, E. (2025). *Ney enstrümanında ton kavramı.* (Yayımlanmamış söyleşi notları).

Kahyaoğlu, Y. (2021). Türk müziğinde meşk sistemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 277–283.

Kalaycı, T. (2016). *İç Mekân Tasarımının Hacim Akustiğine Etkisi* [Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi].

Kanık, N. (2025). *Ney enstrümanında ton kavramı.* (Yayımlanmamış söyleşi notları).

Kaya, İ. (2020). Doğuşkanlar kuramının temel müzik kuramlarında yeri ve önemi. *Akdeniz Sanat*, 16(2), 47–58.

Leman, M. (1992). The theory of tone semantics: Concept, foundation, and application. *Minds and Machines*, 2(4), 345–363.

Mızrak, S. (2025). *Ney enstrümanında ton kavramı.* (Yayımlanmamış söyleşi notları).

Özçimi, S. (2025). *Ney enstrümanında ton kavramı.* (Yayımlanmamış söyleşi notları).

Özçimi, Y. (2025). *Ney enstrümanında ton kavramı.* (Yayımlanmamış söyleşi notları).

Özen, N. S., & Albuz, A. (2017). Flüt eğitiminde ton kavramının incelenmesi. *Fine Arts*, 12(2), 52–63.

Rossing, T. D. (2007). *Springer handbook of acoustics*. Springer.

Sadie, S. (Ed.). (2001). *The New Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed.). Oxford University Press.

Scruton, R. (1999). *The aesthetics of music*. Oxford University Press.

Turgay, H. H. (1993). *Ton geliştirmede ileri teknikler (Flüt)* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi].

Üstün, E. (2012). Flüt eğitiminde temel beceriler ve dil teknikleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(3), 103–112.

# Sanat Ne Zaman Biter, Huzursuzluk Ne Zaman Başlar?

**Pınar Mermer**

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Görsel Sanatlar Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0007-1881-9881 **E-Posta:** 240232002@mgu.edu.tr

## Özet

Hiç şüphesiz ki insan var oluşundan buyana sanat yolu ile güzeli aramıştır. Sanat, insanda estetik haz, ahenk ve uyum duygularını uyandırmayı amaçlarken, aynı zamanda zihin ve duygu dünyamızda güçlü etkiler bırakmaktadır. Genel olarak, sanat nesnesi ile karşılaştığımızda ortaya çıkan hislerimizi "güzellik", "huzur", "hayranlık", "dinginlik", "zevk" gibi olumlu kavramlarla ifade edebiliriz. Ancak sanat nesnesi her zaman hoşa giden güzellikte olmak zorunda mıdır? Yahut verilen mesaj her zaman olumlu duygular uyandırmak durumunda mıdır? Sanat nesnesi ile karşı karşıya gelindiğinde, duygularımız "rahatsızlık", "uygunsuzluk", "kaygı", "tiksinti", "öfke" veya "aşağılanma" gibi kavramlarla şekilleniyorsa, bazı önemli sorular gündeme gelmektedir.

Sanatın amacı gerçekten nedir? Hangi duyguları uyandırmayı hedefler ve bir eserin niyeti ne olmalıdır? Daha da önemlisi, sanat ne zaman sınırlarını aşar ve rahatsızlık yaratmaya başlar? Bu noktada, sanatın özgürlük alanı ile toplumsal değerler ve etik kurallar arasındaki çizgi nereye kadar uzanır?

Bu araştırmada, sanatın doğasındaki özgürlük ve sınırlılık ilişkisini sorgulamaya odaklanılmıştır. Amaç bir sonuçtan ziyade, sanatın birey ve toplum üzerindeki etkilerini tartışarak, "Sanat hangi noktada sınırı aşar ve nerede durmalı?" sorusuna dair farklı perspektifler sunmaktır. Sanatın hem estetik hem de toplumsal bağlamda özgürlük ve etik sorumluluk ilişkisi bu sorgulamanın merkezinde yer almaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Sanatın Amacı, Etik Sınırlar, Toplumsal Değerler, Sanatsal Özgürlük, Rahatsızlık, Estetik

# Art on the Edge: Where Expression Ends and Discomfort Begins

**Pınar Mermer**

Ankara University Institute of Music and Fine Arts Department of Visual Arts Master's Program

**ORCID:** 0009-0007-1881-9881 **E-Posta:** 240232002@mgu.edu.tr

## Abstract

Undoubtedly, since the beginning of its existence, humanity has sought beauty through art. While art aims to evoke aesthetic pleasure, harmony, and a sense of balance, it also leaves powerful impressions on our intellectual and emotional worlds. Generally, when we encounter a work of art, the feelings it elicits are expressed through positive notions such as "beauty," "peace," "admiration," "serenity," and "pleasure." However, must a work of art always be aesthetically pleasing? Or must the message it conveys always evoke positive emotions? If the feelings we experience when confronting an artwork are shaped by concepts such as "discomfort," "inappropriateness," "anxiety," "disgust," "anger," or "humiliation," then several significant questions arise.

What is the true purpose of art? What emotions is it meant to evoke, and what should be the intention behind an artwork? More importantly, at what point does art cross a line and begin to disturb? At this juncture, where exactly does the boundary lie between the freedom of artistic expression and societal values and ethical norms?

This study focuses on questioning the relationship between freedom and limitation inherent in the nature of art. Rather than offering a definitive conclusion, it aims to present various perspectives on the effects of art on the individual and society by discussing the question: "At what point does art cross the line, and where should it stop?" The relationship between artistic freedom and ethical responsibility, both in aesthetic and social contexts, forms the core of this inquiry.

## Keywords

Purpose of Art, Ethical Boundaries, Social Values, Artistic Freedom, Discomfort, Aesthetics

## 1.İfade de Özgürlük

İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nin 19. maddesinde özgürlüğün evrensel tanımı şöyle ifade edilmektedir: "Her birey, görüşlerini serbestçe ifade etme hakkına sahiptir. Bu hak, müdahale olmadan fikir sahibi olma ve her türlü bilgi ile düşünceyi araçlardan bağımsız şekilde araştırma, alma ve yayma özgürlüğünü içerir" (Birleşmiş Milletler, 1948, s. 205).

Bildirge ayrıca, ifade özgürlüğünün bireyin düşüncelerini baskıdan bağımsız olarak dile getirmesi gerektiğini vurgulayarak, herhangi bir tehdit veya müdahaleyle karşılaşmaması gerektiğini belirtmektedir (Birleşmiş Milletler, 1948, s. 205-206).

UNESCO'nun 2023 yılına ait raporlarında ifade özgürlüğü, demokratik toplumların sürdürülebilirliği açısından kritik bir unsur olarak ele alınmaktadır.Raporda, farklı görüşlerin, ideolojilerin ve kültürel ifade biçimlerinin serbestçe dile getirilebilmesinin toplumsal çeşitlilik ve katılımın güçlenmesine katkı sağladığı vurgulanmaktadır. Bu çerçevede ifade özgürlüğü, sadece bir hak değil, aynı zamanda kültürel zenginliği ve toplumsal kapsayıcılığı garanti altına alan bir mekanizma olarak görülmektedir.

İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nin 27. maddesi, bireylerin sanatsal ve akademik ifade özgürlüğünü koruma hakkını vurgulamaktadır. Bildirgeye göre, "Kişinin görüş ve fikirlerini özgürce söyleyebilmesi yani olumlu ya da olumsuz eleştiri hakkı, sanatsal ve akademik alanda da ifade özgürlüğü ile sanatı ve bilimi herhangi bir sansürden uzak bir şekilde özgürce geliştirme ve yayma hakkını içerir" (Birleşmiş Milletler, 1948, s. 207) Bireyler, ifade özgürlüğü sayesinde kamu politikalarını, liderleri ve toplumsal normları sorgulama ve eleştirme hakkına sahiptir. Bu hak, demokratik toplumların temel unsurlarından biri olup, bireylerin eleştirel düşünme yoluyla toplumsal gelişime katkı sağlamasına imkan tanımaktadır.



Görsel 1. Andres Serrano, Piss Christ, 1987. Cibachrome fotoğraf, silikon, pleksiglas, ahşap çerçeve, 152.4 x 101.6 cm. © Andres Serrano.Alıntı tarihi: 10 Nisan 2025.

Bu bilgiler doğrultusunda mercek altına aldığımız 'Piss Chriss' adlı eser sanat yolcuğuna Andres Serranos 'un 1987 de plastik malzemeden yapılan bir haç figürünü kendi idrarının içine batırarak çektiği bir fotoğraf olarak sergilemesiyle başlamaktadır. Özellikle dini çevrelerden yoğun tepkiler alan bu eser ; Sanatta özgürlük nerede biter, saygı sınırları ne zaman aşılır? 'sorusunun fitilini ateşlemiştir. Hughes (1993,s.176), devlet tarafından finanse edilen sanatın dini sembolleri aşağılamaması gerektiğini savunduğunu aktarmaktadır.

Fransa'da sergilendiği sırada, sanat eseri aşırı sağcı bir grup tarafından saldırıya uğrayarak tahrip edilmiştir.

Bu olay, sanatın provoke edici gücü ve ifade özgürlüğünün sınırları üzerine yeni tartışmalar başlatmıştır. Sanatın, sosyal ve politik bağlamda nasıl bir etki yaratabileceği ve ifade özgürlüğü kapsamında nasıl değerlendirileceği üzerine geniş çapta akademik ve kültürel yorumlar yapılmıştır.

Sanatçı Andres Serrano, Piss Christ adlı eserinin sıkça yanlış anlaşıldığını belirterek, dini bir hakaret amacı taşımadığını ifade etmiştir. Kendisini dindar biri olarak tanımlayan Serrano, eserinin kutsal imgelerin toplum tarafından nasıl algılandığını ve bu imgelerin değerinin neye göre belirlendiğini sorgulayan kavramsal bir çalışma olduğunu vurgulamıştır.(Felshin, 1995, s. 9-10).

İfade özgürlüğüne 'sınır çizme' ihtiyacı hissettiğimizde 'sansür' kelimesi devreye girmektedir .Sansür kelimesi içerisinde ifade özgürlüğüne yönelik bir zıtlık barındırmaktadır.

Sanatta sansür, yaratıcı ifadenin kamusal alanda sınırlandırılması ya da engellenmesi anlamına gelir. Bu sansür, genellikle siyasi, dini, ahlaki veya kültürel gerekçelerle uygulanır ve çoğunlukla kamu otoriteleri, hükümetler, dini kurumlar ya da fon sağlayıcı kurumlar tarafından gerçekleştirilir. UNESCO'ya göre sansür, "Bilgi, düşünce ya da sanat içeriklerinin yayımlanması, paylaşılması ya da erişilmesi üzerinde kurumlar ya da otoritelerce uygulanan kısıtlama veya baskı"dır ve bu durum, ifade özgürlüğünün ihlali olarak değerlendirilir (UNESCO, 2018,s.11). Uluslararası ifade özgürlüğü savunucusu Article 19 (2015), sansürü; bireylerin bilgiye erişimini, bu bilgiyi paylaşma ve fikir beyan etme özgürlüğünü kasten engelleyen bir müdahale biçimi olarak değerlendirir. Bu tanımlar, sansürün sadece yasal düzenlemelerle değil; aynı zamanda sosyal normlar, ekonomik çıkarlar ve siyasi güç ilişkileri yoluyla da şekillenebileceğini ortaya koymaktadır.

Zaman ,mekan, iktidar, toplum yapısı veya kültürel öğelere bağlı olarak değişen sanat eserlerindeki sınır koyma dürtüsü sanatçının oto sansüre yönelmesine ve kendine koruma kalkanı oluşturmasına sebep olabilmektedir. Sanatçı kendini bulunduğu çevreye ait hisseder ve buna aykırı davrandığında alacağı tepkiyi öngörmektedir. Peki neden eylemine devam eder? Sanatçının eylemine devam etmesi, sanatta hazdan huzursuzluğa geçişi başlatmaktadır.

Bu huzursuzluk aslında çift taraflıdır. Sanat nesnesinin verdiği zevk, hayranlık veya güzellik yerini rahatsızlık, uygunsuzluk veya tiksintiye bırakabilmektedir.



Görsel 2. Chris Ofili, The Holy Virgin Mary, 1996. Kağıt kolaj, yağlı boya, sim, polyester reçine, harita raptiyeleri ve fil dışkısı üzerine keten,243.8 x 182.9 cm, MoMa, © Chris Ofili. Alıntı tarihi: 19 Nisan 2025.

Örneğin, Chris Ofili'nin The Holy Virgin Mary (1996) adlı çalışması, Meryem Ana'yı fil dışkısı ve pornografik imgelerle tasvir ettiği için büyük tepki toplamıştır. Eser, 1999 yılında Brooklyn Müzesi'nde sergilendiğinde, dönemin New York Belediye Başkanı Rudolph Giuliani tarafından "hasta" ve "iğrenç" olarak nitelendirilmiş ve müzenin yıllık finansmanını kesmekle tehdit edilmiştir. Ayrıca, bir ziyaretçi eseri "küfür" olarak değerlendirerek beyaz boya ile tahrip etmiştir.(Young,A.,2015, s.95-96). Sanata yönelik bu tarz yasaklamalar dini ve kültürel değerlere karşı koruma mı yoksa sanat ve sanatçıya karşı yapılan bir baskı mı olduğu toplumsal bağlama göre değişkenlik gösterebilmektedir. Peki, sanatın rolü ne olmalıdır? Dini ve kültürel değerlerle çatışmalı mıdır yoksa diyoalog mu kurmalıdır? Çatıştığında sansür devreye girebilirken, diyalog kurduğunda bütünleştirici bir güç haline gelebilmektedir.Peki bu süreci kim yönetmekte veya yönetmelidir? Bir grubu rahatsız eden saygısızlık olarak atfedilen imgesel unsurlar diğer bir grupta hassasiyet oluşturmuyorsa, sanatsal ifade ve özgürlük alanı olarak kabul ediliyorsa, bu çelişkili değerlendirmeler arasında sınırı ilk olarak sanatçının kendi hassasiyetinin belirleyici olmasında fayda olduğu kaçınılmaz bir gerçektir.Sanatçının hassasiyet göstermediği yerlerde herhangi bir otorite güç gösterme ihtiyacı hissedebilmektedir.



Görsel 3. Cattelan, M. (1999). La Nona Ora ,Pinault Collection,Polyester reçine, insan saçı, kumaş, giysi, aksesuarlar, taş ve halı.Alıntı tarihi :21 Nisan 2025.

Resimde, Papa II. Jean Paul bir göktaşı tarafından ezildiği tasvir edilmektir. Cattelan, din ve otorite kavramlarına ait zıtlığa bir arada yer vererek bir eleştiri unsuru olarak eleştirel bir üslupla çalışmasını sergilemektedir.Sanatçı, bu çalışmasında, doğanın rastlantısal gücü karşısında otoritenin kırılganlığını vurgularken, eserinin provokasyon amacı taşımadığını özellikle ifade etmektedir. Ona göre, "Bu bir saldırı değil; bu bir kırılganlık ifadesi. Güçlü olduğunu düşündüğümüz şeyler ne kadar savunmasız olabilir, bunu göstermek istedim." (Cattelan, akt. Searle, 2000). Bu açıklama, sanatçının provokasyon değil, eleştirel düşünce üretme niyeti taşıdığını ortaya koymaktadır. Eser, izleyiciyi dini ikonların dokunulmazlığı fikrini yeniden değerlendirmeye davet ederken, sanatın rahatsız etme gücünü de açıkça sergilemektedir.Ayrıca bu

eser, dini ve kültürel normlarla sanatsal ifade özgürlüğü arasındaki ince çizgiyi gözler önüne sererek sanatta eleştirel düşüncenin önemini vurgulamaktadır.

Bu örneklerden yola çıkarak sanatta ifade özgürlüğü kavramını yeniden ele alırsak , kabül gören evrensel tanımın aksine, ifade özgürlüğü içinde sınır barındıran bir başka toplum veya değeri içine dahil ettiği an çerçevesini çizen ve sınır ihlali yapıldığında provakatif tepkileri harekete geçirerek asla musama göstermeden bedel ödetebilen etki tepkiye açık bir kavramı ifade etmektedir.

**2. Estetik Rahatsızlık**

Sanat eserini izlerken duyulan haz, zaman zaman yerini rahatsızlık duygusuna bırakabilmekte ve bu durum izleyicinin eserden kaçınmasına yol açabilmektedir. Peki, sanattan kaçınma söz konusu olduğunda, sanatta ilerleme kaydedilebilir mi? Sanatçının, haz alma niyetiyle gelen izleyiciyi tiksinti, aşağılama veya öfke duygusuyla uzaklaştırma hakkı var mıdır?

Estetik kavramının tarihsel gelişimi, duyusal deneyim ile rasyonel bilgi arasındaki ilişki çerçevesinde ele alınabilir. Aesthetica adlı eserinde Baumgarten (1750, s.1-3), estetiği duyularla edinilen bilgiyi sistemli biçimde ele alan bağımsız bir disiplin olarak tanımlamış ve onu rasyonel bilgiye alternatif bir bilgi türü olarak konumlandırmıştır. Baumgarten'e göre estetik bilgi, algı yoluyla edinilen bütünsel ve sezgisel bir anlama biçimini temsil eder. Beardsley (1981) ise estetiği, bireyin sanatla kurduğu etkileşimde yaşad“ ığıestetik deneyim" kavramı üzerinden açıklamıştır. Ona göre estetik deneyim, bireyin dikkatinin yoğunlaştığı, anlam üretmeye çalıştığı ve duygusal tepkiler verdiği çok katmanlı bir süreçtir. Bu deneyim, yalnızca sanat eserinin kendisinden değil, izleyicinin aktif katılımından da beslenir. Bu bağlamda, 1960'larda ortaya çıkan Viyana Aksiyonizmi hareketi, estetik deneyimi fiziksel ve sınır aşan performanslarla yeniden tanımlamıştır. Bu hareketin önde gelen isimlerinden biri olan Günter Brus, sanatın araçlarını ve mekânlarını radikal biçimde dönüştürerek bedeni bir ifade yüzeyi haline getirmiştir.



Görsel 4. Brus, G. Selbstbemalung -II, Otoportre,1964-1984,Fotoğraf ,jelatin gümüş baskılar, 49,5-39,9 cm. Alıntı tarihi: 07 Mayıs 2025.

Brus'un 1964 tarihli Hand Painting - Head Painting adlı performansı, bedenin tuval olarak kullanıldığı ve izleyicide rahatsızlık uyandıran bir atmosferin bilinçli olarak yaratıldığı çarpıcı örneklerden biridir. Bu tür eylemler, sanatçının yalnızca estetik değil, aynı zamanda toplumsal normlara karşı tavır geliştirdiği politik bir yaklaşımı da temsil etmektedir. (Stiles & Selz, 2012; Schneider, 2011).Sanatta estetik rahatsızlık yaratma düşüncesi, izleyicinin duygusal tepkilerini harekete geçiren güçlü bir araçtır. Brus'un performansları, sanatın toplumsal normlara meydan okuma gücünü ortaya koyarken, izleyiciyi haz ve memnuniyetin ötesine taşıyarak sorgulama sürecine itmektedir. Brus'un eserlerinde yer alan provokatif unsurlar, sanatçının izleyiciyle kurduğu doğrudan etkileşim üzerinden bir dönüşüm yaratmasını sağlamaktadır.

Günümüzde estetik kavramı, yalnızca güzellik ve sanatsal ifade ile sınırlı kalmayıp, izleyiciyi derinden etkileyerek hatırda kalma veya iz bırakma dürtüsüyle şekillenen bir araç olarak da değerlendirilebilmektedir. Özellikle duygusal yıkım etkisiyle öne çıkan bazı sanat eserleri, izleyiciyi geleneksel algının ötesine taşıyarak sükse yaratma amacı güdebilmektedir. Bu bağlamda estetik, bireysel ve toplumsal düzeyde sanatla olan ilişkimizi belirleyen, kültürler arası değişkenlik gösteren çok yönlü bir kavram olarak ele alınabilir.

**3.Konforsuz Sanat**

Sanatta konfor, izleyicinin alışkın olduğu anlayış çerçevesinde şekillenmektedir ve mevcut değer yargılarına, dünya görüşüne veya estetik kabullerine boyun eymektedir. Bu tür eserler, hoşnutluk, huzur veya hayranlık gibi tanıdık ve güvenli duyguları tetikleyerek izleyicide rahatlatıcı bir etki yaratmaktadır.

Buna karşılık, konforsuz sanat bu güvenlik hissini bilinçli bir şekilde sarsarak estetik, duygusal ve zihinsel dengeleri bozmaktadır. Eserin anlamını muğlaklaştırarak izleyiciyi belirsizlik içinde bırakmaktadır ve ona rahatsız edici, alışılmışın dışında bir deneyim sunmaktadır. Bu yaklaşım, sanatsal algıyı dönüştürerek ezberleri bozmaktadır ve izleyiciyi kendi kabullerini sorgulamaya yönlendirmektedir.



Görsel 5. Burden, C. (1971). Shoot ,Performans sanatı, United States. Alıntı tarihi:07 Mayıs 2025.

Chris Burden'in "Shoot" (1971) performansı, sanat dünyasında geniş çapta tartışılmış ve birçok sanat eleştirmeni tarafından konforsuz sanatın önemli bir örneği olarak değerlendirilmiştir. Örneğin, Rebecca Schneider ve Amelia Jones , performans sanatının beden üzerindeki etkilerini inceleyen çalışmalarında

Burden'in eserine yer vermiştir. Ayrıca, RoseLee Goldberg , performans sanatının tarihini ele aldığı kitabında "Shoot" performansını sanatın sınırlarını zorlayan bir iş olarak tanımlamaktadır.(Goldberg 2011,s.146)
Chris Burden'ın 1971 yılında gerçekleştirdiği Shoot başlıklı performansı, Amerikan toplumunda şiddetin ne kadar içselleştiğine dair çarpıcı bir yorumdur. Sanatçı, beyaz duvarlarla çevrili bir galeride, 13 adım öteden bir arkadaşı tarafından A.22 kalibrelik bir tüfekle kasıtlı olarak vurularak bu performansı gerçekleştirmiştir. Burden, bu eylemin arkasındaki motivasyonu şöyle açıklamıştır: Amerikan kültüründe şiddetin yaygınlığı, özellikle medyada şiddetin sürekli olarak gösterilmesi, insanların "vurulmanın nasıl bir his olduğunu" merak etmesine yol açmaktadır. Burden, bu toplumsal merakı fiziksel bir gerçekliğe dönüştürerek sanatsal bir ifade biçimi haline getirmiştir. (Goldberg, 2011,s.146).1
Özetle, sanatta konfor, izleyicinin bildiği yerden soru gelmesi ve ezbere yanıtlaması gibidir. Onu zorlamaz. Değer yargılarına, dünya görüşüne ya da estetik yargılarına ters düşmez. Bu tür eserler hoşnutluk, huzur ya da hayranlık gibi tanıdık ve güvenli duygular uyandırmaktadır. Konforsuz sanat ise bu güveni sarsmaktadır. Estetik, duygusal ve zihinsel konforu bozarak anlamı belirsizleştirmekte, izleyiciyi gerginliğe sürüklemekte ve ezber bozmaktadır. Sanatta huzursuzluğun başlamasına zemin hazırlamaktadır.

**4. Değerin Akıbeti / Değerli Değersizlik**

Toplum, belirli kavramları mutlak doğrular olarak sunma eğilimindedir. Oysa "değer" gibi kavramlar, yalnızca estetik veya etik yargılardan ibaret değildir; aynı zamanda iktidar ilişkileri, toplumsal sınıf yapıları ve söylemsel bağlamlar tarafından şekillenebilmektedir. Foucault'nun bilgi ve iktidar arasındaki ilişki üzerine yaptığı çalışmalar, değer atfetme süreçlerinin nesnel bir hakikat arayışından çok, belirli güç mekanizmalarının meşruiyet kazandırdığı yapılar olduğunu ortaya koymaktadır.(Facoult,1980, s. 131) Bu bağlamda, bir şeyin "değerli" olması, onun içsel bir niteliğinden değil, egemen söylem içinde nasıl konumlandığından kaynaklanmaktadır.
Bourdieu ise kültürel beğenilerin ve değer yargılarının, toplumsal sınıflar tarafından üretildiğini savunmaktadır. Kültürel sermaye sahibi olan sınıflar, kendi tercihlerini bir norm olarak kabul ettirirken, diğer sınıfların estetik ve etik algılarını arka plana itmektedir. Böylece, toplum içinde belirli sanat eserleri, fikirler ya da gelenekler daha üstün kabul edilirken, diğerleri değersizleştirilmektedir.
Derrida'nın yapısökümcü yaklaşımı ise değer kavramının mutlak ve sabit bir yapı olmadığını göstermektedir. Bir metin veya söylem içindeki anlam sürekli ertelenir ve başka anlamlarla ilişki içinde yeniden şekillendirmektedir. Bu durum, değer kavramının belirli bir çerçevede kalmayıp, sürekli değişen ve dönüşen bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır.
Maurizio Cattelan'ın Comedian adlı eseri, bu bağlamda sanatın doğası, değeri ve tüketim kültürüyle ilişkisini irdeleyen önemli bir çalışma olarak ön plana çıkmaktadır.



Görsel 6. Maurizio Cattelan,2019,Kavramsal Sanat,muz,bant,Art Basel,Miami,U.S.

Eser, sergilendiği dönemde 120.000 dolara satılmış ve daha sonraki versiyonları milyonlarca dolara alıcı bulmuştur. Sanat piyasasında, fiziksel değeri düşük bir nesnenin nasıl böylesine yüksek fiyatlara ulaşabileceği sorusu, sanatın ekonomik sistemlerle iç içe geçtiğini göstermektedir. Baudrillard'ın simülasyon teorisi bağlamında bakıldığında, Comedian sanatın artık bir meta haline geldiğini ve değerinin üretildiği bağlam tarafından şekillendiğini ortaya koymaktadır.

David Datuna adlı performans sanatçısının eseri satın alınmadan önce duvardan alıp yemesi, sanatın tüketim kültürüyle olan ilişkisini daha da vurgulamıştır. Bu olay, sanatın kalıcılığı ve orijinallik kavramları üzerine önemli bir tartışmayı beraberinde getirmiştir.

Comedian, yalnızca görsel bir obje değil, aynı zamanda izleyiciyi sanatın doğasını sorgulamaya yönelten bir düşünsel deneyimdir. Cattelan'ın bu eseri, sanatın maddi varlığına değil, düşünsel bağlamına odaklanan kavramsal sanat anlayışının önemli bir temsilcisi olarak değerlendirilebilir. Sanatın yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda toplumsal ve ekonomik mekanizmalarla şekillenen bir yapı olduğunu ortaya koyarak, izleyiciyi sanatın anlamı ve değerine dair yeni perspektifler geliştirmeye teşvik etmektedir.

Sonuç olarak, değer atfetme süreci, yalnızca bireysel ya da toplumsal beğenilerin bir sonucu değil, aynı zamanda politik bir eylemdir. İnsanlar ve kurumlar, kendi güçlerini pekiştirmek için değerleri tanımlar, biçimlendirir ve yeniden üretirler. Bu nedenle, değer kavramını sorgulamak ve onu sabit bir yapı olarak değil, tarihsel ve söylemsel bir süreç olarak görmek, daha derinlemesine bir analiz yapmayı mümkün kılar.

**Sonuç ve Değerlendirme**

Sanat, ifade özgürlüğünün sınırlarını zorlayabilen, estetik anlayışları yeniden şekillendirebilen ve rahatsızlık hissi üzerinden anlam arayışını derinleştirebilen bir süreçtir. Geleneksel güzellik algısından sıyrılan estetik, artık yalnızca görsel tatmin sağlamaktan öteye geçerek izleyiciyi düşünsel bir sorgulamaya davet etmektedir. Konforun bilinçli bir şekilde dışlanması, sanatın yalnızca bir beğeni nesnesi değil, aynı zamanda bir dönüşüm aracı olduğunu ortaya koymaktadır.

Sanatsal değerin akıbeti, günümüzde nesnenin maddi varlığıyla değil, taşıdığı fikirle belirlenebilmektedir. Sanat eseri, tüketilebilir bir obje olmaktan uzaklaştıkça özneleşebilmekte, anlamı sürekli yeniden inşa eden

bir yapıya dönüşebilmektedir. Bu bağlamda, huzursuzluk sanatta kaçınılmaz bir unsur haline gelebilmekte ve zaman zaman gerçek sanat deneyimi, ancak bu rahatsız edici sorgulamalarla mümkün olabilmektedir.

Sonuç itibariyle, sanatın amacı yalnızca estetik bir tatmin sağlamak değil, konfor alanlarını parçalayarak yeni düşünce ufukları açmaktır. Sanatta huzur, doğrudan erişilebilen bir duygu değil, yaratıcı sürecin ve düşünsel çabanın sonucunda elde edilen bir kavrayış olarak şekillenmektedir. Sanat, dönüşüm yaratma gücünü korudukça, izleyiciyi sınırlarını keşfetmeye ve anlamı derinleştirmeye yönlendirmektedir.

**Kaynakça**

Article 19. (2015). What is freedom of expression?. Article 19. https://www.article19.org/what-is-freedom-of-expression/ (Erişim :03 Mayıs 2025)

ARTICLE 19. (2015). '*Hate speech*' explained: A toolkit. ARTICLE 19. https://www.article19.org/resources/hate-speech-explained-a-toolkit/ (Erişim : 03 Mayıs 2025.)

Birleşmiş Milletler. (1948). *İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi*. https://paylasim.ombudsman.gov.tr/dokuman/document/mevzuat/688B1--Insan-Haklari-Evrensel-Beyannamesi.pdf (Erişim: 03 Mayıs 2025.)

Baumgarten, A. G. (1750). Aesthetica. Frankfurt an der Oder: Johann Christian Kleyb.

Beardsley, M. C. (1981). Estetik: Eleştiri felsefesinde problemler (2. baskı). Hackett Publishing.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Trans.). Harvard University Press. (Original work published 1979)

Derrida, J. (1978). *Writing and difference* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1967)

Felshin, N. (Ed.). (1995). *But is it art?* The spirit of art as activism. Bay Press.

Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Pantheon Books. (Original work published 1969)

Goldberg, R. (2011). *Performance art: From futurism to the present* (3rd ed.). Thames & Hudson.

Hughes, R. (1993). *Culture of complaint: The fraying of America.* Oxford University Press.

Jones, A. (1998). *Body art: Performing the subject.* University of Minnesota Press.

Schneider, R. (2011). Performansın kalıntıları: Tiyatro temsili zamanlarında sanat ve savaş. Londra: Routledge.

Stiles, K., & Selz, P. (Ed.). (2012). Çağdaş sanatın kuramları ve belgeleri: Sanatçı yazılarından bir derleme (2. baskı). Berkeley: University of California Press. Searle, A. (2000, May 30). *The joker in the pack.* The Guardian. https://www.theguardian.com/culture/2000/may/30/arts.features (Erişim : 04 Mayıs 2025.)

Smarthistory. (2015, August 9). *Chris Ofili, The Holy Virgin Mary*. https://smarthistory.org/chris-ofili-the-holy-virgin-mary/ (Erişim : 04 Mayıs 2025.)

UNESCO. (2018). *World trends in freedom of expression and media development: Global report 2017/2018.* UNESCO Publishing. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000379826 (Erişim : 03 Mayıs 2025.)

UNESCO. (2023). *UNESCO BrainBoost oturumunda ifade özgürlüğü, dezenformasyon ve demokrasi tartışıldı.* https://www.unesco.org/en/articles/freedom-expression-disinformation-and-democracy-debated-unesco-brainboost-session (Erişim : 03 Mayıs 2025.)

UNESCO. (2018). Journalism, fake news & disinformation: Handbook for journalism education and training. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000265552 (Erişim: 03 Mayıs 2025)

Görsel 1: Serrano, A. (1987). *Piss Christ* [Fotoğraf]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ (Erişim : 03 Mayıs 2025.)

Görsel 2: Ofili, C. (1996). *The Holy Virgin Mary* [Painting]. Museum of Modern Art. https://www.moma.org/collection/works/283373 (Erişim : 03 Mayıs 2025.)

Görsel 3: Cattelan, M. (1999). *La Nona Ora* [Heykel]. Pinault Collection. https://arthur.io/art/maurizio-cattelan/la-nona-ora (Erişim : 03 Mayıs 2025.)

Görsel 4: Brus, G. (1964–1984). *SELBSTBEMALUNG II (Self-Portrait)* [Painting]. https://www.mutualart.com/Artwork/SELBSTBEMALUNG-II--SELF-PORTRAIT---1964-/55AE3DE467656DBB64C378592BEC9845 (Erişim : 03 Mayıs 2025.)

Görsel 5. Burden, C. (1971). *Shoot* [Performans sanatı]. United States. https://www.wikiart.org/en/chris-burden/shoot (Erişim tarihi: 03 Mayıs 2025)

Görsel 6: Cattelan, M. (2019). *Comedian* [Kavramsal Sanat]. Art Basel Miami. https://arthur.io/art/maurizio-cattelan/comedian-2 (Erişim : 7 Mayıs 2025.)

# Modern Sanatta Yabancılaşmaya Feminizm Perspektifinden Bakmak

**Özlem Kartal**

Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı

**ORCID:** 0009-0005-8577-1588 **E-Posta:** ozlemkartal2011@hotmail.com

## Özet

Modern sanat, bireyin toplumsal yapılarla olan ilişkisini sorgulayan ve yabancılaşma kavramını merkeze alan bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Yabancılaşma, bireyin kendi benliğinden, emeğinden ve toplumsal bağlamından kopuşunu ifade ederken feminist teori de bu kavramı cinsiyet dinamikleri üzerinden yeniden değerlendirmektedir. Feminizm, sanatın yalnızca estetik bir ifade biçimi olmadığını, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin ve güç dinamiklerinin sorgulanmasına olanak tanıyan bir araç olduğunu savunur.

Kadın sanatçılar, tarihsel olarak erkek egemen sanatsal anlatılardan dışlanmış ve kendi kimliklerini ifade etme konusunda zorluklarla karşılaşmışlardır. Bu durum, onların eserlerinde yabancılaşmayı derinleştiren bir etki yaratır. Feminizm, bu yabancılaşmayı eleştirerek, kadınların deneyimlerinin ve bakış açılarının sanat alanında daha görünür olmasını sağlar. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında feminist sanat hareketleri, kadınların kendi seslerini bulmalarına ve toplumsal normlara meydan okumalarına olanak tanımıştır.

Bu bağlamda bu çalışmada modern sanatta yabancılaşma temasını, kadın sanatçıların eserleri ve feminist perspektif üzerinden incelemektedir. Kadınların sanat dünyasındaki görünmezliği, cinsiyet temelli ayrımcılık ve patriyarkal yapıların sanatsal üretim üzerindeki etkisi analiz edilirken, modern sanat eserlerinde yabancılaşmanın feminist bir okuması sunulmaktadır. Sonuç olarak feminizm ve yabancılaşma, modern sanatın dönüşüm süreçlerinde önemli bir rol oynayarak toplumsal cinsiyetin sanatsal üretim ve kabul süreçlerine olan etkilerini gözler önüne sermektedir.

## Anahtar Kelimeler

Modern Sanat, Yabancılaşma, Feminizm, Kadın Sanatçılar, Patriyarkal

**Dipnot**

Bu çalışma Özlem Kartal'ın, Altınbaş Üniversitesi Sanat ve Tasarım Ana bilim Dalı'nda yazdığı "Modern Sanatta Yabancılaşma ve Edward Hopper" adlı Yüksek Lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

# Alienation in Modern Art From a Feminist Perspective

**Özlem Kartal**

Altınbaş University Institute of Social Sciences Department of Art and Design

**ORCID:** 0009-0005-8577-1588 **E-Posta:** ozlemkartal2011@hotmail.com

**Abstract**

Modern art emerged as a field that questions the relationship between the individual and social structures and centers on the concept of alienation. Alienation refers to the individual's separation from their own identity, labor, and social context, while feminist theory reevaluates this concept through gender dynamics. Feminism argues that art is not merely an aesthetic form of expression, but also a tool that allows for the questioning of gender roles and power dynamics.

Women artists have historically been excluded from male-dominated artistic narratives and have faced difficulties in expressing their identities. This situation creates an effect that deepens alienation in their works. Feminism criticizes this alienation and makes women's experiences and perspectives more visible in the field of art. Especially in the second half of the 20th century, feminist art movements have enabled women to find their own voices and challenge social norms.

In this context, this study examines the theme of alienation in modern art through the works of female artists and from a feminist perspective. The invisibility of women in the art world, gender-based discrimination, and the impact of patriarchal structures on artistic production are analyzed, and a feminist reading of alienation in modern artworks is presented. In conclusion, feminism and alienation play an important role in the transformation processes of modern art, revealing the impact of gender on artistic production and acceptance processes.

**Keywords**

Modern Art, Alienation, Feminism, Female Artists, Patriarchal

## GİRİŞ

Toplumların ekonomik, kültürel ve teknolojik bağlamda yaşadığı dönüşümlerin sanatsal üretim üzerindeki etkileri, modern sanatın evriminin belirleyici unsurlarından birini teşkil etmektedir. Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan yeni üretim teknikleri, kentleşmenin hızlanması ve toplumsal yapıdaki değişimler, sanatın hem içerik açısından hem de biçimsel olarak farklılaşmasına yol açmıştır. Geleneksel sanat anlayışının geride bırakıldığı bu dönemde sanatçılar alışılmış estetik normları sorgulayan daha deneysel ve öznel yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Modern sanat, bu dönüşümleri yalnızca biçim açısından değil, aynı zamanda bir ifade aracı olarak da yansıtan bir yapı içerisinde şekillenmiştir. Sanatın bu yeni boyutu, modern toplumla kurulan ilişkilerin sanatsal dile nasıl yansıdığını gözler önüne sermektedir (Özüdoğru, 2013: 211).

Modern sanat, hem biçimsel hem de içeriksel olarak, dolaylı yoldan bireylerin toplumsal cinsiyet kimlikleri, önyargılar ve toplumsal normlarla olan etkileşimlerini yeniden değerlendirmelerine olanak tanıyan bir alan olmuştur. Feminizmin sanatsal pratiklere entegre edilmesi, sanatçıların kendilerini ifade etme biçimlerini dönüştürerek hem kadınların hem de diğer marjinalleşmiş grupların deneyimlerini görünür kılmayı mümkün kılmaktadır. Sanat, tarih boyunca, toplumsal cinsiyet kimliğini ve patriyarkal yapıları sorgulamak için bir meydan okuma aracı olarak hizmet etmekle kalmamış, aynı zamanda bu yapıları pekiştiren bir mekanizma olarak da işlev görmüştür. Modern sanat akımları, bu çelişkili durumu ele alarak, kadın sanatçıların eserlerini ve anlatılarını merkeze alarak feminist bir perspektif geliştirmeye çalışmıştır (Pehlevan, 2025: 157).

Modern sanatta yabancılaşma hem sanatçıların hem de izleyicilerin deneyimlediği bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Kadın sanatçılar, özgün bakış açıları ve deneyimleriyle erkek egemen sanat sahnesinde anlam arayışında bulunmaktadırlar. Bu durum, hem yaratıcı süreçlerde hem de eserlerin toplumsal anlamda algılanışında belirgin bir yabancılaşma hissi doğurmaktadır. Feminizm bu süreci ele alarak, sanatın yalnızca estetik bir nesne olarak değil, aynı zamanda cinsiyet kimlikleri ve toplumsal eşitsizlikler üzerine düşünme fırsatı sunduğu bir alan olarak yeniden tasavvur edilmesine zemin hazırlamaktadır. Feminist sanat eleştirisi, sanat eserlerini ve sanatçıları, toplumsal bağlam içinde değerlendirerek, izleyicilerin sanatsal deneyimlerini dönüştüren dinamik bir çerçeve sunmaktadır (Aydın, 2025: 79).

Modern sanatta yabancılaşma ve feminizm, birbirini tamamlayan kavramlar olarak sanat tarihinin daha derin bir analizi için gerekli olan farklı bakış açılarını geliştirmektedir. Bu çalışma, feminist bakış açılarının modern sanat üzerindeki etkilerini ve bu etkilerin, toplumsal cinsiyetin sanatsal üretim ve kabul süreçlerine nasıl etki ettiğini anlamayı amaçlamaktadır. Böylece sanat ve feminist düşüncenin etkileşimi, yalnızca sanatın kendisine değil, aynı zamanda toplumun cinsiyet normları ve değer yargıları üzerine sunduğu sorgulayıcı bir bakış açısı kazandırmaktadır (İnal, 2021: 27).

**1. Yabancılaşma Kavramı**

Yabancılaşma köken itibariyle Eski Ahit'te putperestlik bağlamında ele alınmış ve peygamberler tarafından eleştirilen bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda insanlar tarafından üretilen ve kutsal sayılan putlara bağımlı hale gelme durumu, bireylerin kendi yaratıcı güçlerini dışsallaştırmasına ve öz varlıklarından uzaklaşmalarına neden olmuştur. Kendi yaratımlarına taparak güçsüzleşen insan, bu nesnelerle özdeşleşerek kendini yabancılaştırmıştır (Fromm, 2022: 74).

Antik Yunan'da bu kavram "alloiosis" terimiyle, Latince'de ise "alienatio" terimiyle ifade edilmiştir. Bu terimler, bireyin kendisinden uzaklaşması ve öz varlığının dışına çıkması anlamında kullanılmıştır. Hristiyanlık düşüncesinde yabancılaşma, Tanrı'dan kopma ile ilişkilendirilmişken, Helenistik dönemde bireyin Tanrı ile bütünleşme arayışı olarak değerlendirilmiştir (Daniel, 1966: 698; Özbudun ve diğerleri, 2008: 16).

Latince "alienus" kelimesinden türetilen yabancılaşma, "başkasına ait olma" anlamına gelir ve bireyin içinde bulunduğu topluma, doğaya ve diğer insanlara karşı hissettiği kopuklukla ilişkilendirilir. Çağdaş psikoloji ve sosyoloji disiplinlerinde ise yabancılaşma, bireyin aidiyet duygusunu yitirmesi ve yaşadığı dünyada yalnız ve anlamdan yoksun hissetmesi bağlamında ele alınmaktadır (Cevizci, 1999: 906). Bu, bireyin kendisi ve çevresiyle olan ilişkilerinde yaşadığı derin bir parçalanma ve kopuşu ifade eder.

Yabancılaşmanın tarihsel gelişimi, endüstriyel devrimle paralel bir seyir izlemektedir. Endüstriyel toplumların doğuşuyla birlikte, bireylerin üretim süreçlerinden uzaklaşması, mekânsal ve sosyal bağların zayıflamasına neden olmuştur. Bu dönem, bireyin nesneleşmesi ve iş gücünün bir parçası haline gelmesiyle karakterizedir; bu durum, bireylerin çalışma yaşamında yaşadığı yabancılaşmayı artırmış ve insanı makineleştirerek duygusal bir boşluk yaratmıştır. Modern dönemlerde, toplumların dinamikleri daha karmaşık hale geldikçe, bireylerin yabancılaşma deneyimleri de değişim göstermiştir. Günümüzde, dijital kültür, sosyal medya ve küreselleşme gibi unsurlar, bireylerin toplumsal yanlarıyla kurdukları ilişkide yeni birtakım yabancılaşma biçimlerini doğurmuştur (Özaras, 2023: 66).

Yabancılaşma felsefi, sosyolojik ve psikolojik boyutları olan karmaşık bir kavramdır. Temel olarak, bireyin toplum, çevre veya kendisi ile olan bağlantılarının kopması durumunu ifade eder. Bu olgu, tarihsel ve kültürel bağlamlarda değişkenlik gösterse de, genellikle bireyin özdeşliğini kaybetmesi, kendine yabancılaşması ya da çevresel unsurlardan uzaklaşması ile ilişkilendirilir. Sosyolojik açıdan, modern toplumlarda bireyler, sosyal normlar, değerler ve mekânlar arasındaki etkileşimleri güçlendirirken, aynı zamanda bu etkileşimlerden de yabancılaşabilirler. Sanat, bu yabancılaşmanın yoğun biçimde gözlemlendiği bir alan olarak öne çıkmaktadır; zira sanat aracılığıyla birey, kendi varoluşunu sorgulama fırsatı elde eder (Tawfiq Al Shareef, 2022: 41.).

Yabancılaşma kavramı, Karl Marx'ın üretim araçlarına sahiplik ve emek ilişkileri üzerinden geliştirdiği eleştirilerle köklü bir felsefi tarihe sahiptir. Marx'a göre, sanayileşme süreci, bireylerin kendi emeğinden

yabancılaşmasına neden olmuştur; zira insanlar, sadece toplumsal makinenin bir parçası olarak algılanarak kendi potansiyellerini gerçekleştirme fırsatından mahrum kalmışlardır. Bu bağlamda, yabancılaşma, sadece bireysel bir durum değil, aynı zamanda toplumun işleyişi ile ilgili karmaşık bir dinamik olarak düşünülmelidir. Max Weber'in "rasyonelleşme" kavramı da, bireyin modern yaşamda katı kurallara ve sistematik süreçlere tabi olmasına dikkat çekerek bu durumu pekiştirmiştir. Bu nedenle, yabancılaşma, bireyin kendi kimliğine ilişkin kaygılarını artıran bir durum olarak tanımlanabilir (Tawfiq Al Shareef, 2022: 26).

Günümüz sanatında ise, yabancılaşma teması geniş ve çok katmanlı bir biçimde ele alınmaktadır. Modern sanatçılar, toplumsal yabancılaşmayı ve bireyin içsel çatışmalarını, eserlerinde derinlemesine keşfederlerken, izleyiciyle de bu deneyimi paylaşma gayreti içerisindedirler. Bu noktada, feminizm, özellikle kadınların toplumsal rollerine ilişkin söylemlerle birlikte, bu kavramı daha da derinleştirerek, cinsiyet eşitsizliğine karşı duruş sergileyen bir biçimde ele alınmaktadır. Dolayısıyla, yabancılaşma, yalnızca bireysel bir olgu olmaktan öte, toplumsal yapının ve cinsiyet ilişkilerinin de bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır (Köten & Akdemir, 2021: 47).

Yabancılaşma kavramı, tarihsel olarak çeşitli sosyal, ekonomik ve kültürel bağlamlarda farklı boyutlar kazanmıştır. Özellikle Sanayi Devrimi ile, üretim araçlarının mülkiyeti ve iş gücünün organizasyonu üzerindeki değişiklikler, bireyler ile çalışma süreçleri arasında derin bir kopma yaratmıştır. Karl Marx'ın teorileri, bu dönemde yabancılaşmanın sosyo-ekonomik bir nesne olarak ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır. Marx'a göre, işçiler, emeğiyle ürettikleri nesnelerden ve üretim sürecinden yabancılaşarak, kendi varlıklarından kopmuşlardır. Böylece, iş gücü sadece birer mal haline gelmiş, bireyler ise bu maddî koşullar içinde yaşamak zorunda kalmıştır (Yıldırım,2024: 39).

Öte yandan, 20. yüzyılın başlarında, varoluşsal filozoflar, özellikle Jean-Paul Sartre ve Albert Camus, bireyin insanlık durumundaki yabancılaşmasını ele alarak, insanın kendi varoluşu üzerindeki düşüncelerini derinleştirmiştir. Bu düşünürler, bireylerin kendi kimliklerini ve anlamlarını bulma çabasını, modern dünyanın sunduğu karmaşık ve çoğu zaman yabancılaştırıcı toplumsal yapılar içinde anlamlandırmıştır. Bu dönem, aynı zamanda, sanat ve edebiyat alanında varoluşsal temaların öne çıktığı bir zaman dilimi olmuştur. Sanatçılar, bireyin yalnızlığına, çaresizliğine ve toplumla olan kopukluğuna dair derinlemesine bir keşif sürecine girmiştir (Ulusoy, 2024: 636).

Yüzyılın sonlarına doğru, feminizm hareketinin yükselişiyle birlikte, yabancılaşma kavramı farklı bir boyut kazanmıştır. Kadın sanatçılar, erkek egemen sanatsal anlatılardan ve cinsiyetçi bakış açılarından kendilerini ayrı bir şekilde ifade etme ihtiyacı hissetmişlerdir. Bu dönemde, kadınların yaşadığı sosyal yalıtım ve varoluşsal çatışmalar, sanatın temalarından biri haline gelmiştir. Böylece, hem sosyal hem de cinsiyet perspektifinden yabancılaşma, daha geniş ve katmanlı bir tartışmanın parçası haline gelmiş; sanat, bu mücadeleyi yansıtan bir

ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu tarihsel gelişim, modern sanatın yabancılaşma ile feminist bakış açılarının iç içe geçtiği karmaşık bir ilişkiyi de ortaya koymaktadır (Ulusoy, 2024: 637).

**2. Modern Sanatta Yabancılaşma**

Modern sanatta yabancılaşma, sanat eserleri ve izleyiciler arasındaki etkileşimde meydana gelen derin bir kopuşu ifade eder. 20. yüzyılın başlarından itibaren, özellikle Savaşlar ve toplumsal değişimlerin etkisiyle, sanat dünyası, geleneksel estetik değerlerden ve sanatın toplumdaki rollerinden uzaklaşmaya yönelik bir eğilim göstermeye başladı. Dadaizm, Sürrealizm ve Soyut Ekspresyonizm gibi akımlar, bu yabancılaşmayı güçlendiren örnekler arasında yer alır. Bu akımlar, izleyiciyi alışılmışın dışında bir deneyim için zorlayarak, sanatın anlamını ve amacını sorgulamalarına yol açtı. Sanatçılar bu süreçte bireysel his ve düşüncelerin öne çıktığı bir sanatsal ifade biçimi geliştirme çabası içerisinde bulundular (Eren, 2021: 4).

Bu yabancılaşma fenomeni, kimi zaman izleyicinin sanat eserine karşı duyduğu soğuk bir kayıtsızlıkla kendini belli ederken, diğer zamanlarda da anlamın kaybolması ile sonuçlanmaktadır. Modern sanatın estetiği, izleyiciyi bir yabancı olarak konumlandırır; bu durum, onları eserle arasında bir mesafe yaratmaya yönlendirir. İzleyicilerin, belirli bir zaman diliminde ve mekânda anlam kazanmış olan sanat eserlerini, kendi perspektifleriyle yeniden yorumlamaları gerekmektedir. Dolayısıyla, sanat eserleri izleyici tarafından anlaşılmadığı takdirde, hem bir iletişim aracı hem de bir anlam yaratma süreci olarak işlevini yitirir. Bu bağlamda, modern sanat, yalnızca bir yaratım süreci değil, aynı zamanda izleyici ve sanatçı arasındaki anlık bir deneyimi ifade eder (Bulut, 2024: 874).

Modern sanatta yabancılaşma, aynı zamanda toplumun genel değerleriyle ve kültürel normlarıyla da ilişkilidir. Postmodernizmin yükselmesiyle birlikte, sanat eserlerinin çoğulculuğu, izleyicinin daha fazla perspektif benimsemesine olanak tanırken, bu durum, yabancılaşma hissini de derinleştirmiştir. Sanatı anlamak, izleyiciye, kendi varoluşunu sorgulama ve sosyal rantı eleştirme fırsatı sunarken, bu süreç, bireylerin toplumsal bağlamda daha geniş bir anlayış geliştirmelerine de yardımcı olur. Ancak bu, aynı zamanda, modern sanatın sunduğu zor fakat bir o kadar da yaratıcı bir yoldur. Sonuç olarak, modern sanatta yabancılaşma hem bireylerin kimliğiyle hem de sanatsal deneyim ile olan ilişkilerinin karmaşık doğasını gün yüzüne çıkarır (Eren, 2021: 1).

**2.1. Modern Sanat Akımları**

Modern sanat akımları 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren sanat dünyasında meydana gelen köklü değişimlerin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Bu akımlar, toplumsal, kültürel ve politik bağlamlarda derinlemesine etkiler yaratarak, sanatçıların bireysel ifadelerini ve yaratıcı potansiyellerini sorgulamalarına yol açmıştır. Soyut sanat, Dadaizm, Sürrealizm ve Postmodernizm gibi akımlar, modern sanatın temel taşlarını oluşturmakta, her biri farklı anlatım biçimleri ve felsefi yaklaşımlar ile özgün bir estetik deneyim sunmaktadır (Kaya, 2024: 18).

Soyut sanat, 20. yüzyılın başlarında şekillenmiş olup, gerçekliği doğrudan yansıtmaktan ziyade, renk, forma ve çizgi gibi soyut unsurlarla ifade edilmiştir. Wassily Kandinsky ve Piet Mondrian gibi öncü sanatçılar, soyut

sanatın ikonik temsilcileri arasında yer alır. Dadaizm ise, savaşın etkisiyle naif bir şekilde gerçeklikten uzaklaşan sanatın absürd bir eleştirisini getirmiştir. Marcel Duchamp ve Tristan Tzara gibi sanatçılar, geleneksel sanat anlayışlarını sorgulayıcı bir bakış açısıyla dönüştürmüş, sanatın anlamını ve amacını sorgulayan eserler yaratmışlardır. Sürrealizm ise, Freud'un bilinçaltı kuramından esinlenerek, rüyaların ve hayal gücünün etkilerini sanat aracılığıyla keşfetmeyi amaçlamıştır. Salvador Dalí ve René Magritte gibi figürler, görsel imgeleri şok etkisi yaratan bir şekilde bir araya getirerek izleyicilerin alışılmış düşünce biçimlerini alt üst etmiştir (Karakaya, Satır. 2022: 192-195).

Postmodernizm, modernizmin katı kurallarına karşı bir tepki niteliği taşımakta, çok katmanlı anlatım biçimleri ve farklı perspektifler sunmaktadır. Jean-François Lyotard'ın "büyük anlatılar" teorisinden hareketle, sanat eserleri artık tek bir yorum veya anlamın peşinde koşmamaktadır. Bunun yerine, izleyiciye farklı yorumlama olanakları tanıyan çok yönlü yapılarla ele alınmaktadır. Modern sanat akımları, feminist düşüncenin gelişimi açısından da önemli bir zemin hazırlamış, kadın sanatçıların seslerinin görünür kılınmasını ve toplumsal cinsiyet normlarına meydan okunmasını desteklemiştir. Bu bağlamda, modern sanat, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal ve kültürel eleştirilerde de bir araç olarak işlev görmüştür (Çalışkan, 2022: 326).

### 2.1.1. Ekspresyonizm

Modern sanatın, özellikle ekspresyonizm akımının, bireyin içsel dünyasına yönelmesi, duygusal yoğunluk ve ruhsal kırılmaların görsel anlatımında belirgin bir etki yaratmıştır. Ekspresyonist sanatçılar, estetikten ziyade ifade gücüne odaklanarak, bireyin toplumla olan gerilimli ilişkisini tuvale yansıtmışlardır. Bu bağlamda yalnızlık, kaygı ve çöküntü gibi temalar, biçimsel deformasyonlar ve çarpıcı renk kullanımlarıyla ön plana çıkarılmıştır (Shearier, 1988; Rollmann, 1985: 32).

Kentleşme ve sanayileşme, bireyin toplumsal yapı ile olan bağlarını zayıflatarak yabancılaşmayı fiziksel ve ruhsal bir boyut kazandırmıştır. Bu durum, bireyin yaşamına dair denetimi kaybetmesi ve sosyal rollerin monotonluğu gibi unsurların eleştirel bir bakışla işlenmesine neden olmuştur (Demcisak, 2016: 80; Conces, 1994: 159). Ekspresyonist sanat, görsel imgelere dayanarak bu toplumsal baskıları yansıttığı gibi izleyiciyi de duygusal bir deneyime sürüklemektedir.

Özellikle Edvard Munch'un "Çığlık" adlı eseri, bireyin varoluşsal korkusunu simgelerken, çıplak ruhsal acıyı görselleştirmiştir. Ekspresyonizmin bu anlayışı, yalnızca estetik değil, ruhsal bir deneyim alanı olarak sanatın gücünü ön plana çıkarmaktadır (Mather-Pike, 1988: 73; Morgan, 1996).

### 2.1.2. Soyut Sanat

20. yüzyılda soyut sanatın yükselişi, duygusal kopukluk ve anlam krizleri ile ilişkilendirilmiştir. Figüratif anlatımın yerini alan soyut biçimler, izleyicinin geleneksel analiz yöntemlerini zorlamış ve bireyin yalnızlık duygularını yansıtmıştır (Ergun, 2017: 234). Kandinsky, soyut sanatın ruhsal deneyim yaratma potansiyelini vurgulamış ve temsil işlevini reddetmiştir (Palabıyık, 2020: 183).

Soyut sanat, doğrudan bir mesaj sunmadığı için izleyicinin yalnızca bireysel deneyimlerine dayalı yorum yapmasını gerektirmiştir. Bu durum hem sanatın demokratikleşmesini sağlamış hem de izleyiciyi yabancılaştırmıştır (Karaca, 2021: 341). Anlam ve temsili kaybetmek, modern bireyin dünya ile hissettiği kopukluğu yansıtan bir araç haline gelmiştir (Erdoğan, 2015: 79).

### 2.1.3. Dışavurumcu Bakış

Dışavurumcu portrelerde, bireyin ruhsal derinlikleri ve psikolojik çatışmaları ön plana çıkmaktadır. Sanatçılar, yalnızca fiziksel benzerlikleri değil, aynı zamanda varoluşsal sorunları da ifade etmeyi amaçlamaktadır (Baysal, 2021). Vincent van Gogh'un otoportreleri, içsel çalkantıları yansıtan eserler olarak dışavurumculuğun temellerini atmıştır.

Edvard Munch'un "Çığlık" eseri, bireyin yalnızlık ve yabancılaşma temalarını güçlü bir şekilde simgeleştirirken, Egon Schiele'nin portreleri, bedenin ruhsal gerilimlerini görselleştirmektedir (Erbguth, 2010: 50). Dışavurumculuk, yalnızca bireyi değil, toplumsal eleştiriyi de içermekte ve cinsiyet temsiline dair sorgulamalar yaratmaktadır (Wisotzki, 2023: 6).

Neo-Ekspresyonizm ile çağdaş sanatçılar, dışavurumculuğu güncel meselelerle birleştirerek kimlik ve aidiyet üzerine sorgulamalar yapmaktadır (Wisotzki, 2023: 8). Dijital teknolojilerin etkisiyle dışavurumcu anlatımlar, yeni estetik dillerle yeniden üretilmekte ve böylece sanatın izleyici ile olan ilişkisini derinleştirmektedir (Gu ve diğerleri, 2023: 12). Bu bağlamda, ekspresyonizm ve soyut sanat, modern insanın ruh hâlini yansıtan eleştirel ve duygusal anlatım biçimleri olarak önemli bir yere sahiptir.

### 2.1.4. Postmodernizm

Postmodernizm, sanatta ve kültürde kapsamlı bir değişim ve çeşitliliğin benimsendiği bir dönem olarak, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında belirginlik kazanmıştır. Modernist düşüncenin monolitik ve ilerlemeci olarak gördüğü sanat anlayışının yerini, çoğulculuğa ve parçalanmış deneyimlere dayanan bir bakış açısı almıştır. Bu bağlamda postmodernizm, sanatın ve sanatçının toplumla olan ilişkisini yeniden tanımlayarak, geleneksel hiyerarşileri ve sanatın kendine özgü tanımlarını sorgulamıştır. Sanat eserleri, kültürel ve sosyal bağlamla etkileşim içerisine girerken, izleyiciye pasif bir deneyim sunmaktan çok, etkileşime ve katılıma açık bir platform işlevi görmeye başlamıştır.

Postmodern sanat, büyük anlatıların ve evrensel doğruların geçerliliğini sorgulayan bir estetik anlayışla şekillenmiştir. Özellikle feminist sanat hareketleri içerisinde bu eleştirel bakış açısı, bireylerin deneyimlerine, kimliklerine ve cinselliğine yönelik daha derin bir kavrayışın temellerini atmıştır. Postmodernizmin etkisi altında, sanatçılar toplumsal normlar, cinsiyet rolleri ve güç dinamikleri üzerine cesur sorgulamalar yapmış; karmaşık ve çok katmanlı eserler üretmişlerdir. Bu eserler, izleyiciyle olan etkileşimlerini artırarak, sanatı bir iletişim aracı olarak konumlandırmış; böylelikle yalnızca estetik bir deneyim olmanın ötesine geçmiştir (Karataş, 2024: 410).

Bu bağlamda, postmodernizm, modern sanat anlayışının ve onun çatışmalı tarihinin devamı olarak gördüğümüz bir sürecin önemli bir parçası haline gelmiştir. Temel olarak farklılık ve kimlik arayışlarını oluşturuyorken, izleyiciye de kendi deneyimlerine dayalı bir etkileşime girmeye teşvik etmiştir. Feminist perspektiften hareketle değerlendirildiğinde, postmodernizm sadece cinsiyet eşitsizliği gibi konuları ortaya koymakla kalmamış, aynı zamanda kadın sanatçıların seslerini güçlü bir şekilde duyurabilmesi için bir platform yaratma işlevini üstlenmiştir. Bu şekilde, sanatın toplumsal ve siyasal bağlamlarını inceleyen bir araç olarak önemini artırmıştır (Çay & Yılmaz, 2023: 48).

**3. Feminist Perspektif**

Sanat alanında uzun yıllar boyunca egemen erkek bakışının belirlediği anlatılar, kadın sanatçının üretim alanındaki görünürlüğünü ciddi ölçüde kısıtlamıştır. Yalnızca nesne olarak temsili mümkün kılan geleneksel sanat tarihi, kadınların özneleşmesini engellemiş ve onları yaratıcı bir figür olmaktan uzaklaştırmıştır. Modern sanatla birlikte şekillenen yeni ifade biçimleri, kadın sanatçılar açısından hem yeni kapılar aralamış hem de mevcut dışlanma biçimlerini yeniden üretmiştir. Feminist sanat eleştirisi bu tarihsel baskılara karşı bir yanıt olarak ortaya çıkmakta, kadınların yaratıcı varlıklar olarak sanat sahnesine geri dönmelerini savunmaktadır (Reckitt, 2016: 19).

Kadınların sanat tarihinden silinmişliğine karşı geliştirilen teorik yaklaşımlar, erkek egemen kanonun yeniden sorgulanmasına zemin hazırlamaktadır. Kadın sanatçının marjinalleştirilmesi, yalnızca temsil eksikliğiyle değil, aynı zamanda estetik kriterlerin kimin tarafından belirlendiğiyle de ilişkilendirilmektedir. Sanat tarihi anlatılarının eril bakış açısıyla şekillendiği fikri, feminist kuramcıların yeniden yazım çabalarını kaçınılmaz kılmaktadır. Troubling Canons yaklaşımı, kadın sanatçının varlığını merkezileştirmeyi ve tarih yazımında alternatif anlatı biçimleri geliştirmeyi hedeflemektedir. Sanat tarihinin eleştirel bir gözle yeniden değerlendirilmesi, bu anlamda feminist estetiğin en güçlü çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır (Reckitt, 2016: 16).

Bedenin sanattaki temsili, feminist perspektifin en çok yoğunlaştığı meselelerden biri olarak değerlendirilmektedir. Kadın figürünün tarih boyunca çoğunlukla erkek bakışıyla şekillendirilmiş olması, feminist sanatçıların eleştiri odağı haline gelmiştir. Performans sanatıyla birlikte bedenin yalnızca bakılan değil, aynı zamanda konuşan ve direnen bir varlık olarak sunulması feminist sanatın öncülleri arasında yer almaktadır. Marina Abramović ve Orlan gibi sanatçılar, bedenlerini sanatın merkezine yerleştirerek ataerkil normlara karşı

doğrudan bir karşı duruş sergilemişlerdir. Temsiliyetin dönüştürülmesi yoluyla sanatçı özneleşmesinin gerçekleşmesi, feminist sanatın kurucu dinamiklerinden biridir (Berke, 2016: 32).

Kadın sanatçının yalnızca galerilere hapsedilmiş bir figür olmaktan çıkıp, kamusal alanda görünürlük kazanması feminist sanat hareketinin başka bir boyutunu yansıtmaktadır. 1960'lardan itibaren gelişen bu hareket, sanatı estetik bir anlatımın ötesine taşıyarak politik bir müdahale alanına dönüştürmüştür. Judy Chicago, Barbara Kruger ve Guerrilla Girls gibi sanatçılar, sanat dünyasındaki cinsiyet eşitsizliklerine dikkat çekmek için toplumsal eleştiri içeren işler üretmişlerdir. Sanatın sokakta, afişte, duvarda ve performanslarda yankı bulması feminist eleştirinin sınırlarını genişletmektedir (Berke, 2016: 32–33).

Müze ve galeri politikalarının toplumsal güç ilişkilerini yeniden üreten yapılar olduğu yönündeki eleştiriler, feminist sanat tarihçilerinin en çok tartıştığı konular arasındadır. Kadın sanatçıların önemli sanat kurumlarında marjinal biçimde temsil edilmesi, sanatın nötr bir alan değil, politik olarak şekillenen bir zemin olduğunu göstermektedir. Büyük koleksiyonların erkek sanatçılar lehine kurulan hiyerarşik yapısı, kadınların üretimlerinin görünmez kılınmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda feminist sanat eleştirisi, müze mekânını yalnızca eserlerin sergilendiği bir alan olarak değil, aynı zamanda ideolojik bir yapılanma olarak da analiz etmektedir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sanatsal mekânlarda yeniden üretildiği bu ortamlar, feminist mücadele için önemli bir hedef hâline gelmektedir (Reckitt, 2016: 17).

Kadın sanatçıların sanatta bakım emeği, annelik ve ev içi roller gibi temaları görünür kılma çabası, feminist sanatın özgün katkılarından biridir. Ev içi emeğin toplumsal olarak değersizleştirilmesi, sanat pratiğinde de kadınların dışlanmasına yol açmaktadır. Mierle Laderman Ukeles'in temizlik işçileriyle birlikte gerçekleştirdiği performanslar, bakım emeğini bir sanat formuna dönüştürerek görünmeyeni görünür kılmaktadır. Bu performatif işler, bakım emeğinin toplumsal işleyişteki yerini sorgulamakta ve sanatla emeği yeniden ilişkilendirmektedir. Feminist sanat bu noktada, emeği estetik bir mesele olmaktan çıkarıp politik bir tartışma zeminine taşımaktadır (Diachenko, 2023: 118).

Kadın sanatçıların özneleşme süreçlerinde kullandıkları anlatılar, sanat tarihindeki ikincilleştirmeye karşı güçlü bir alternatif üretmektedir. Geleneksel anlatılarda erkek sanatçının gölgesinde konumlandırılan kadın figürü, feminist sanat aracılığıyla kendi tarihini ve deneyimini aktaran bir anlatıcıya dönüşmektedir. Kara Walker'ın siyah kadınların tarihine odaklanan eserleri, bu dönüşümün etkileyici örneklerinden biridir. Feminist sanat yalnızca bireysel deneyimleri yansıtmakla kalmayıp, kolektif hafızayı da yeniden şekillendirme amacını taşımaktadır (Xie, 2022: 152).

Ekonomik eşitsizliklerin sanat piyasasında kadınların temsilini nasıl etkilediği, feminist sanat eleştirisinin ekonomik boyutunu gündeme getirmektedir. Erkek sanatçıların eserleri yüksek fiyatlarla değerlenirken, kadın sanatçılar sistematik biçimde ekonomik olarak dezavantajlı konumda kalmaktadır. Bu durum yalnızca bireysel

başarının değil, yapısal cinsiyetçi ayrımcılığın bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Sanat piyasasındaki fiyatlandırma pratikleri, estetik değeri ekonomik değerle özdeşleştirmekte ve kadın sanatçıların üretimlerini görünmezleştirmektedir. Sanatın ekonomik işleyişi içindeki bu eşitsizlik, feminist perspektifin sanat ekonomisi analizine katkı sağlamasını zorunlu kılmaktadır (Robson, 2022: 45).

Feminist sanatın etkisi yalnızca Batılı ülkelerle sınırlı kalmayıp, farklı coğrafyalarda yerel kültürel bağlamlara göre yeniden şekillenmektedir. Hindistan, Çin ve Orta Doğu gibi bölgelerdeki kadın sanatçılar, feminist temaları kendi tarihsel ve toplumsal gerçeklikleriyle harmanlayarak evrensel söylemi dönüştürmektedir. Çin'de gelişen ekofeminist sanat anlayışı, kadın bedeni ile doğa arasında kurulan bağı politik bir zeminde ele alarak ataerkil tahakkümün çoklu biçimlerini sorgulamaktadır. Yerel mücadelelerle evrensel feminizmin kesiştiği bu üretimler, feminist sanatın kapsayıcılığını genişletmektedir (Liu, 2023: 3).

Yabancılaşma kavramı feminist sanatın politik söylemi içinde yeni bir içerik kazanmakta, kadın sanatçının sistematik olarak sanat dünyasından dışlanması bu kavramla birlikte değerlendirilmektedir. Sanatçının yalnızca üretim sürecine değil, görünürlük alanlarına da yabancılaştırıldığı bu yapı, feminist sanatın karşı çıktığı temel sorunlardan biridir. Feminist sanatçılar, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı duruşlarını sanatsal üretim aracılığıyla ortaya koymakta ve sanatın dönüştürücü potansiyelini politik bir direniş biçimi haline getirmektedirler. Sanatın bireysel ifade alanı olmasının ötesinde kolektif bir mücadele aracına dönüşmesi, bu yaklaşımla mümkün hâle gelmektedir (Reckitt, 2016: 17–18; Berke, 2016: 35).

### 3.1. Feminizm ve Sanat

Feminist sanat hareketi, sanat eserlerini sadece estetik bir değerlendirme üzerinden değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet politikaları bağlamında ele almayı hedeflemiştir. Bu bağlamda, feminist sanatçılar kendilerine özgü ifade biçimleri geliştirerek, günlük yaşamın sıradan unsurlarını, kadın deneyimlerini ve bedenini sanatın merkezine yerleştirmiştir. Örneğin, sanatçılar, cinsiyet rolü üzerine geleneksel yaklaşımları sorgulayarak, kadınlığın çok katmanlı yapısını ortaya koyan eserler üretmişlerdir. Ayrıca, bu sanatçıların çalışmaları, kadınların tarihsel olarak unutulmuş ya da göz ardı edilmiş hikayelerini yeniden hatırlatmayı amaçlamıştır (Aydın, 2025: 90).

Kadın sanatçıların sanattaki rolü, feminist hareketle birlikte izlenen olumlu bir değişim göstermiştir. Önceleri erkek sanatçılara atfedilen yaratıcılık ve ustalık, artık kadın sanatçılar tarafından da üstlenilmiştir. Bu dönüşüm, sanat dünyasında cinsiyet eşitliği konusunda önemli bir adım olarak değerlendirilmektedir. Feminist sanat hareketinin etkisiyle, daha fazla kadın sanatçı kendilerini ifade etme şansı bulmuş, sanatın çeşitli alanlarında öznel deneyimlerini ve perspektiflerini aktarabilmişlerdir. Sonuç olarak, feminizmin sanata etkileri, yalnızca erkek egemen bir sanat tarihine yeni bir boyut kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitliği için mücadelede de önemli bir platform oluşturmuştur (Eren, 2021: 50).

Tarihsel olarak feminist düşünce, kadınların maruz kaldığı çeşitli ayrımcılıklara karşı duyarlılığı artırmış ve kadın hakları konusunda çeşitli mücadeleler başlatmıştır. Feminizmin tanımı, zamanla evrim geçirmiş olup, farklı dal ve yaklaşımlar geliştirerek günümüze kadar ulaşmıştır. Genellikle, feminizm cinsiyetin toplumsal bir inşadan olduğunu vurgularken, erkek egemen toplum yapılarının analizine odaklanır; bu yapılar, kadınların toplumsal rolünü sınırlamakta ve onların potansiyellerini engellemektedir (Akgemci, 2023: 13).

Feminizmin farklı dalları, liberal feminizm, radikal feminizm, sosyalist feminizm ve postmodern feminizm gibi çeşitlilik gösterir. Liberal feminizm, kadınların toplum içinde eşit fırsatlara sahip olmasına odaklanarak, yasal reformlarla değişim sağlama çabasını benimser (Seçgin, 2023: 62). Radikal feminizm ise toplumsal cinsiyetin köklü değişimini savunarak patriyarkal sistemlerin doğrudan sorgulanmasına yönelmiştir. Sosyalist feminizm, sınıf analiziyle cinsiyet eşitsizliğini bir arada ele alarak, ekonomik ve toplumsal yapılar arasındaki ilişkilere dikkat çekerken, postmodern feminizm, feminizmin keskin tanımlarını sorgulayıp bireyselliği artırarak kimliklerin çok yönlülüğünü savunur (Seçgin, 2023: 49).

Feminizm sadece kadınların toplum içindeki yerini izlemekle kalmaz; daha geniş bir perspektif sunarak sosyal çeşitliliği ve adaleti savunur. Bu ideolojinin tüm dalları, merkezi bir düşünce etrafında şekillenmekle birlikte, kadınların ve diğer marjinal grupların haklarını ilerletmek amacıyla farklı stratejiler geliştirmekte ve var olan toplumsal normlara karşı mücadele etmektedir. Feminizm, sanatın ve kültürel üretimin de önemli bir alanıdır; çünkü sanat, cinsiyet eşitliğini savunmaya ve toplumsal cinsiyet normlarını sorgulamaya dair güçlü bir platform sunar (Arslan, 2024: 88).

### 3.2. Feminizmin Sanata Etkileri

Feminizm, sanatsal üretimin şekillenmesinde ve sanatsal söylemlerin içeriklerinde dönüştürücü bir etki yaratmıştır. 1960'lı yıllarda yükselen ikinci dalga feminizmin etkisiyle, kadın sanatçılar kendi deneyimlerini ve perspektiflerini eserlerine yansıtarak geleneksel sanat anlayışına meydan okumuşlardır. Bu süreç, sadece kadın sanatçıların varlığını ve değerini artırmakla kalmamış, aynı zamanda feminist teorilerin estetik ve tematik olarak sanata nüfuz etmesini de sağlamıştır. Bu bağlamda, feminizm, sanatın toplumsal cinsiyet normlarıyla ilişkisini sorgulamaya başlamış, erkek egemen ifade biçimlerine karşı alternatif söylemler geliştirmiştir (Pehlevan, 2025: 163).

Feminizmin sanata etkileri, özellikle tematik derinlik açısından geniş bir yelpaze sunmaktadır. Erkek odaklı bakış açısına karşı tarihsel ve toplumsal bağlamda kadınların deneyimlerine odaklanan eserler, bireysel tarihlerin yanı sıra kolektif kadın mücadelelerini de sahneye taşımıştır. Feminist sanat hareketleri, nesneleştirmenin ve cinsiyet ayrımcılığının sanat alanındaki izdüşümlerini çeşitli biçimlerde ele alarak, izleyicilerde bir farkındalık yaratmış; kadınların kimliklerini yeniden tanımlamalarına olanak sağlamıştır. Bu süreçte, provokatif dille, yenilikçi malzemelerle ve çeşitli tekniklerle üretilen eserler, izleyicilerin sanatla olan ilişkisini yeniden düşünmeye zorlamıştır.

Bunun yanı sıra, feminizmin sanata olan etkisi yalnızca kadın sanatçılarla sınırlı kalmamış, erkek sanatçılar da bu paradigma değişiminden etkilenmiştir. Geleneksel cinsiyet rollerinin sorgulanması ve kadın bakış açısının sanatsal temsilinin öne çıkması, erkek sanatçıların işlerinde de cinsiyet, güç ve kimlik temalarını ele almasına olanak tanımıştır. Böylece feminizm, sadece kadınların değil, tüm sanatçılar için bir ifade biçimi ve yaratıcılık alanı açmış; sanatın, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan bir platform haline gelmesini sağlamıştır. Dolayısıyla, feminizm, sanat tarihinde kalıcı bir iz bırakarak hem kadınların hem de erkeklerin sanatsal üretimleri üzerinde önemli bir değişim ve dönüşüm sürecini tetiklemiştir (Kandil, 2023: 55).

### 3.3. Yabancılaşma ve Feminizm İlişkisi

Yabancılaşma, bireylerin ve grupların sosyal, ekonomik ve kültürel bağlarından koparak kendilerini yalnız hissetmeleri durumunu ifade ederken, feminizm, cinsiyet eşitsizliği ve kadınların toplumdaki konumlarıyla ilgili adalet arayışını ele alır. Bu iki kavram, birbiriyle derin bir ilişki içindedir, zira kadınların maruz kaldığı yabancılaşma biçimleri, tarihsel ve toplumsal bağlam içerisinde feminist teorilerin oluşturulmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Feminizm, kadınların kendi kimliklerini ve deneyimlerini yeniden tanımlamalarına olanak tanırken, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normları tarafından instigatörlüğü yapılan yabancılaşmayı da sorgular. (Bekirova, 2025: 225).

Yabancılaşmanın feminizm üzerindeki etkisi, sistematik bir analiz ile çıkarılabilir. Kadınların, erkek egemen toplum yapıları içerisinde ekonomik, sosyal ve kültürel alanda maruz kaldıkları dışlanma, yalnızlık ve özünden uzaklaşma halleri feminizmin eleştirel yaklaşımını şekillendirmiştir. Bu bağlamda, feminizm, sadece bireysel deneyimlerin ötesine geçerek kolektif kadın direnişini ve dayanışmasını teşvik etmektedir. Bireylerin toplumdan yabancılaşma süreci, aynı zamanda onların feminist aktivizme katılımını da etkilemektedir; bu hareketin içerisinde yer almak, kadınların birbirleriyle olan sosyal bağlarını güçlendirirken, toplumsal değişime olan katkılarını da görünür kılmaktadır.

Feminizmin yabancılaşmayı eleştirisi ise, toplumsal yapıların ve ideolojik sistemlerin kadınları nasıl dışladığına dair derin bir farkındalık geliştirmekte yatmaktadır. Feminist düşünce, bireylerin kendilerini gerçekleştirme yetilerini azaltan ve cinsiyet temelli eşitsizlikleri artıran sosyal dinamikleri analiz ederek, kadının rolünü yeniden tanımlayarak bu duruma meydan okumaktadır. Bu kritik bir eşik, kadınların yaşam deneyimlerini yeniden değerlendirmelerine ve öz benliklerini yeniden kazanmalarına olanak tanırken, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinin merkezine de çıkar. Feminizm, yabancılaşmayı yalnızca bir kötülük olarak ele almakla kalmaz, aynı zamanda onu sarsmayı ve dönüştürmeyi hedefleyen bir strateji olarak ortaya koyar. Dolayısıyla, sosyal hiyerarşinin altındaki duygu ve deneyimlerin, feminist teorinin çok boyutlu uygulamalarına katkıda bulunması sağlanmaktadır (Altuntas & Özmen, 2025: 136-137).

Yabancılaşma, modern dünyada bireylerin kendi varoluşları ve toplumsal ilişkileri ile olan bağlantılarını sorgulaması sonucunda ortaya çıkan bir durumu temsil eder. Bu kavram, özellikle sanayi sonrası dönemde,

ekonomik, kültürel ve toplumsal değişimlerin kadınların üstünde yarattığı baskı noktalarında belirgin bir etkiye sahiptir. Feminizmin bu bağlamda sunduğu eleştiriler, kadın bireylerin toplum içerisindeki rollerinin sıkça nesneleştirildiği ve dışsallaştırıldığı bir gerçekliği ortaya koyar. Kadınlar, toplumsal normlar ve geleneksel cinsiyet rolleri aracılığıyla, kendi kimliklerinden yabancılaşmakta ve kendi potansiyellerini gerçekleştirmekten alıkonulmaktadır (Çelebi, 2024: 6).

Feminizm açısından bu yabancılaşma durumu, sadece bireylerin özbenlikleri üzerinde değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kök meselelerine dönüşen yapılar üzerinde de etkili olmaktadır. Feminist teorisyenler, sosyalist feminizmden postmodern feminist yaklaşımlara kadar uzanan bir yelpazede, bu yabancılaşma sürecinin hem tarihsel köklerini hem de güncel toplumsal sonuçlarını irdelemektedir. Örneğin, kapitalist toplumların üretim süreçlerindeki cinsiyete dayalı iş bölümü, kadınların ekonomik ve sosyal bakımdan marjinalleşmelerine neden olmuştur. Kadınlar, çalışma hayatında ve sosyal yaşamda sıklıkla dışlandıkları gibi, kendi potansiyellerini gerçekleştirmekten de mahrum kalmaktadırlar (Odabaşı Yöney, 2020: 35-36).

Bu bağlamda, yabancılaşmanın feminizm üzerindeki etkisi, toplumsal yapılar içerisindeki güç dinamiklerinin ve toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinin derinlemesine anlaşılması gerekliliğini ortaya koyar. Feminizm, yalnızca kadının durumunu sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda bu durumun oluşturduğu yabancılaşma dinamiklerini çözüme kavuşturmayı amaçlar. Bununla birlikte, feminist hareketler, kadınların öz-yeterliliklerini artırma, kendi seslerini duyurma ve toplumsal yapıda daha görünür hale gelme çabalarını desteklemektedir. Bu, kadınların kendi kimliklerini yeniden inşa etmeleri ve toplumsal cinsiyet eşitliği hedefine yönelik daha geniş bir toplum bilinci oluşturma sürecinde kritik bir adım olarak değerlendirilmektedir (Kaçar, 2022: 88).

Feminizmin yabancılaşmayı eleştirisi, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması konusunda feminist düşüncenin önceliklerini vurgulayan önemli bir alandır. Feminist teorisyenler, kadınların modern toplumsal yapılar içindeki rollerinin yanı sıra, toplumsal cinsiyetin birey üzerindeki süregeldikçe kişiselleşen etkilerini irdeleyerek, öznenin yabancılaşma süreçlerini çözümlemeye çalışmaktadır. Bu bağlamda, feminizm, toplumsal yapının ve kültürel normların kadınları nasıl yabancılaştırdığını ortaya koyarak, bu duruma karşı bir eleştiri oluşturur. Özellikle kapitalist sistemin cinsiyet temelli ayrımcılıkla birleştiği noktada, kadınların iş gücü piyasasındaki yerleri, kültürel üretim süreçlerinde yer almakta zorluk çekmeleri gibi konular, feminizmin eleştirilerinin merkezinde yer alır (Kenar, 2024: 1).

Feminist eleştirinin vurguladığı bir diğer önemli nokta ise, öznenin kendiliğindenliğini kaybetmesi ve bireyin kendi kimliğinden uzaklaşmasıdır. Bu bağlamda, kadınların kendi arzularını ve potansiyellerini gerçekleştirme alanlarının daraltılması, onların hem toplumsal alandan hem de kendi içsel varoluşlarından yabancılaşmasına neden olmaktadır. Feminist yazarlar, bu durumu eleştirirken, kadınların toplumsal cinsiyet rolleriyle şekillenen kimliklerini sorgulamalarının ve bağımsızlaşmalarının gerekliliğini savunurlar. Yabancılaşmayı gidermenin yolu,

toplumdaki cinsiyet eşitsizliklerini deşifre etmek ve kadınların kendi seslerini bulmalarını sağlamakla mümkündür.

Sonuç olarak, feminizmin yabancılaşmayı eleştirisi, özgürleşme ve bireysel kimlik arayışı açısından hayati bir öneme sahiptir. Bu eleştirinin amacı, sadece kadınların yaşamlarının iyileşmesine katkı sağlamak değil, aynı zamanda toplumun tüm bireyleri için daha adil ve eşitlikçi bir yapı oluşturulmasına zemin hazırlamaktır. Feminizm, yalnızca kadınların karşılaştığı zorlukları ifşa etmekle kalmaz, aynı zamanda genel anlamda insanlık durumunu daha iyi anlamaya yönelik bir çaba olarak da değerlendirilebilir. Bu nedenle, yabancılaşmanın etkilerini anlamak için feminist teorilerin ve eleştirilerin derinlemesine incelenmesi, toplumsal dönüşüm ve cinsiyet eşitliği açısından büyük önem taşımaktadır (Doğan, 2021: 89).

### 3.4. Yeni Feminizm Yaklaşımları

Yeni feminizm yaklaşımları, çağdaş toplumsal dinamiklerin bir yansıması olarak ortaya çıkmış ve mevcut feminist teorilerin genişletilmesi amacıyla geliştirilmiştir. Bu yaklaşımlar, feminizmi sadece cinsiyet eşitliği talebinin ötesine taşıyarak, ırk, sınıf, yaş, cinsel yönelim ve beden biçimi gibi faktörlerin karşılıklı etkilerini de ele alır. Yeni feminizm, yalnızca kadınların deneyimlerini değil, aynı zamanda bu deneyimlerin toplumsal, kültürel ve ekonomik bağlamlarda nasıl şekillendiğini inceleyerek, çok katmanlı bir perspektif sunar. Bu çerçevede, feminist düşüncedeki çoğulculuk anlayışı, kadınların toplumsal konumlarının çeşitliliğini ve bunun sonucunda ortaya çıkan farklı feminist hareketleri de kapsar (Çeboğlu, 2024: 2).

Bu yeni yaklaşımlar, örneğin, “interseksiyonel feminizm” gibi kavramlarla, farklı kimliklerin birbirleriyle nasıl etkileştiğini ortaya koyar. Interseksiyonel feminizm, kadınların karşılaştığı baskıların yalnızca cinsiyetle sınırlı olmadığını, aynı zamanda bu baskıların ırksal, sınıfsal ve diğer sosyal kimliklerle kesiştiğini savunur. Ayrıca, “postkolonyal feminizm” gibi alt başlıklar, Batı merkezli feminist yaklaşımların ötesine geçerek, kolonizasyon süreçlerinin kadınlar üzerindeki etkilerini ve yerel kadınların mücadelelerini merkeze alır. Bu bağlamda, yeni feminizm, farklı coğrafyalarda ve kültürel bağlamlarda kadınların yaşadığı sorunları anlamaya yönelik bir çabayı temsil eder (Akbıyık, 2021: 89).

Yeni feminizm yaklaşımları, toplumsal adalet ve eşitlik mücadelesinde sadece kuramsal bir çerçeve sunmakla kalmaz, aynı zamanda pratikte sosyal değişim için stratejiler geliştirme çabasını da içerir. Bu doğrultuda, toplumsal hareketlerin, sanatın ve teknolojinin rolü önemli bir yer tutmaktadır. Kadınların sesi, dijital platformlarda daha görünür hale gelmişken, toplumsal cinsiyet eşitliği üzerine yapılan sanat projeleri, feminist bilinçlenmeyi artıran önemli araçlar olarak değerlendirilmektedir. Yeni feminizm, küresel bağlamda kadınların hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinde sürdürülebilir bir değişim yaratma amacını taşır ve bu süreçte farklı toplumsal dinamikleri dikkate alır (Gündüz, 2023: 2).

Yeni feminizm yaklaşımlarının incelenmesi, bu disiplinin dinamik evrimine katkıda bulunacaktır. Feminizmin çeşitli çağdaş yorumları, sadece kadınların sanat üretimindeki yerini değil, aynı zamanda kadın sanatçıların karşılaştığı yapısal engelleri ve toplumsal normları da ele almayı gerektirmektedir. Özellikle, toplumsal cinsiyet temelli eleştirilerin ve postkolonyal feminist düşüncenin sanat üzerindeki etkileri, gelecek araştırmaların merkezinde yer almalıdır. Kadınların kimliklerinin ve temsillerinin görselleştirildiği yeni sanat biçimlerinin incelenmesi, sanat tarihindeki kalıplaşmış anlatıları sorgulamayı ve feminizmin sanatsal pratikler üzerindeki etkilerini derinlemesine keşfetmeyi sağlar.

Diğer bir önemli araştırma alanı ise sanat ve teknolojinin kesişim noktalarıdır. Dijital sanatın yükselmesi, sanat üretim biçimlerini ve izleyiciyle etkileşim yöntemlerini dönüştürmektedir. Bu bağlamda, sanatta yapay zekâ, artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik gibi teknolojilerin rolü incelenmeli; bu teknolojilerin sanatçılar tarafından nasıl yorumlandığı ve kamusal alanlarda nasıl meydan okuduğu analiz edilmelidir. Aynı zamanda, teknolojinin kadın sanatçılar üzerindeki etkisi ile, bu sanatçıların erkek egemen bir alanda daha fazla görünür olma mücadelelerinin nasıl şekillendiği araştırılmalıdır. Sonuç olarak, gelecekteki araştırmalar, feminist kuram ile sanatın ilerici enformasyon teknolojileri arasındaki etkileşimleri inceleyerek, sanatın ve toplumsal cinsiyetin ilişkisine dair daha kapsayıcı ve yenilikçi anlayışlar geliştirebilir. Bu tür multifasetal incelemeler, modern sanatta feminizmin yeniden yorumlanmasını sağlarken, aynı zamanda toplumsal yabancılaşmayı da sorgulayan büyüyen bir literatüre katkıda bulunacaktır (Gündüz, 2023: 3).

### 3.5. Kadın Sanatçıların Rolü

Kadın sanatçıların rolü, modern sanatın evrimi ve feminizmin gelişimi açısından kritik bir öneme sahiptir. Sanat tarihinde erkek egemen bir çerçeve içinde şekillenen üretimler, kadın sanatçılarının eserleriyle burgulandı ve alternatif anlatılar geliştirilerek geniş bir perspektif sunuldu. Kadın sanatçılar, toplumsal cinsiyet normlarına karşı durarak, kendi deneyimlerini ya da toplumsal meseleleri sahneleyen eserler üreterek hem kendi kimliklerini hem de kolektif kadın deneyimlerini sanat aracılığıyla ifade etti. Örneğin, 1970'lerden itibaren feminist sanat hareketleri, Judy Chicago ve Cindy Sherman gibi sanatçıların öncülüğünde, kadınların toplumsal hayattaki yerini sorgulayan ve yeniden inşa eden temalarla zenginleşti (Ergül, 2024: 3).

Bu sanatçılar, hem çalışmalarıyla sanat dünyasında bir ses bulmuş hem de kadın sanatçıların görünürlüğünü artırmışlardır. Kadınların sanatta yer alma mücadelesi yalnızca bireysel bir sorunun üstesinden gelmekle kalmayıp, aynı zamanda kadınların toplumsal statülerinin yeniden şekillenmesine de katkıda bulunmuştur. Feminist sanat, izleyicilere eril bakış açısını sorgulama fırsatı tanıyarak, cinsiyete dayalı sosyal inşaların yıkılmasına ve eleştirel farkındalığın artmasına zemin hazırladı. Ayrıca, kadın sanatçılar, geleneksel sanat formlarını alt üst ederek ve deneysel yöntemler kullanarak, izleyicilere cinsiyet, kimlik ve güç dinamiklerini irdeleyen yenilikçi işler sunmuşlardır (Pehlevan, 2025: 163).

Kadın sanatçıların etkisi, yalnızca bireysel yaratıcılıklarıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda sanat dünyasında kolektif bir değişim yaratmıştır. Kadın sanatçılarının özgün sesleri ve bakış açıları, çağdaş sanatın geleneksel normlarını sorgulayan etkileyici manifestolar haline gelmiştir. Bu bağlamda, kadın sanatçıların rolü, toplumsal cinsiyet eşitliğini, varoluşsal sorgulamaları ve toplumsal değişimi destekleyen önemli bir mecra olarak ortaya çıkmakta, feminizmin sanat üzerindeki turnusol etkisinin ne denli derin olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, modern sanatın dinamikleri içerisinde kadın sanatçıların katkıları, toplumsal dönüşüm ve kültürel yeniden düşünüş süreçlerinin ayrılmaz birer parçası olarak değerlendirilmektedir (Akyüz, 2022: 5).

Kadın sanatçıların eserlerinde yabancılaşma teması, feminizm ile modern sanat arasındaki kesişim noktasını belirleyerek, bireyin sosyal, kültürel ve cinsiyet temelli baskılara maruz kalma deneyimini yansıtır. Bu eserlerdeki yabancılaşma, genellikle toplumsal cinsiyet rollerinin ve normlarının dayattığı kısıtlamaların bir sonucudur. Sanatçılar, bu temayı işlerken hem kişisel hem de kolektif deneyimlere atıfta bulunarak, izleyiciyi derin bir düşünsel sorgulama sürecine yönlendirir. Örneğin, Frida Kahlo'nun otobiyografik eserleri, bedensel acıları ve kimlik bunalımlarını ele alırken, izleyiciyi hem kendisiyle hem de toplumsal beklentilerle yüzleştirir. Kahlo'nun resimleri, bireyin kendi içsel dünyasında hissettiği yabancılaşmayı somut bir şekilde dile getirirken, toplumun kadın kimliğini nasıl algıladığını sorgulatır (Grygorenko, 2022: 127).

Modern sanat, kadın sanatçıların deneyimlerini ve dile getirilen yabancılaşma temalarını yansıtmak noktasında derinliği olan bir alan sunmaktadır. Bu bağlamda, özellikle Cindy Sherman'ın "Untitled Film Stills" serisi, kadın kimliği ve toplumsal cinsiyet normlarına dair eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Sherman, bu eserinde kendisini farklı kadın figürleri olarak konumlandırarak, geleneksel kadın rolü algısını sorgulamaktadır. Fotoğraflar, izleyiciyi film anlatılarının kurduğu toplumsal beklentilere yönlendirirken, aynı zamanda bu beklentilerin arka planda yarattığı yabancılaşmayı da gözler önüne serer (Aydın, 2025: 85).

Benzer şekilde Tracey Emin'in "My Bed" adlı eseri, kişisel deneyimlerin evrensel bir tema olan yabancılaşmaya nasıl dönüştüğünü inceler. Emin, dağınık bir yatak etrafında sergilediği nesneler aracılığıyla içsel karmaşasını ve mahremiyetini paylaşırken, toplumun cinsiyet üzerindeki beklentilerini ve bu beklentilere karşı geliştirilen yabancılaşma hissini somutlaştırır. Bu eser, izleyicide benlik ile dış dünya arasındaki gerilimleri keşfetme fırsatı sunarak, bireyin dışarıdan nasıl algılandığını ve nevruz ilişkilerinin nasıl etkilediğini ortaya koyar (Keskin, 2024: 68).

Ancak yalnızca Batılı sanatçılarla sınırlı kalmamak, modern sanatta yabancılaşma teması analiz edilirken önemlidir. Türk sanatçı Bedia Akartaş'ın "Sessiz Çığlık" adlı eseri, toplumsal baskıları ve bireyin içsel çatışmalarını açığa çıkartır. Akartaş, geleneksel kalıpların dışına çıkarak, kadınların sosyal ve kültürel yapı içerisindeki konumunu sorgulayan bir anlatım geliştirir. Bu eser, kadının öz benliğini bulma mücadelesini ve bu mücadelede yaşadığı yabancılaşmayı gözler önüne sererek, izleyiciyi derin bir düşünce yolculuğuna çıkarır. Bu örnekler, modern sanatta yabancılaşmanın, kadın sanatçılar tarafından nasıl farklı biçimlerde ele alındığını

gösterirken, feminist bir perspektiften derinlemesine bir sorgulamayı da beraberinde getirir (Yalçın, 2021: 169-170).

**Sonuç**

Modern sanatın, toplumsal cinsiyet normları ve kadınların rolü üzerindeki etkileri, bu çalışma boyunca kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Sanatın tarihsel süreçte erkek egemen bir perspektiften şekillendiği öne sürülmüş ve bu bağlamda kadın sanatçıların maruz kaldığı yabancılaşma durumları incelenmiştir. Feminizmin sanat üzerindeki etkileri, sadece kadın sanatçıların ortaya çıkışı ile değil, aynı zamanda erkek sanatçıların da feminizmle ilişkilendirilen temalar üzerinden eser üretmesiyle de geniş bir tartışma alanı yaratmıştır. Burada, hem kadınların ifade alanının genişlemesi hem de toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı bir direniş biçimi olarak sanatın rolü vurgulanmaktadır.

Kadın sanatçıların seslerinin duyulması, sadece modern sanatın tarihi için değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinde de önemli bir dönüm noktası teşkil etmektedir. Bunun yanı sıra, sanat ortamındaki erkek egemen yapıların sorgulanması, sanatın yalnızca estetik bir alan olmadığını, aynı zamanda sosyal gerçekliklerin ve siyasi mücadelelerin yansıtıldığı bir platform olduğunu göstermektedir. Feminizm, sanat pratiği aracılığıyla toplumsal değişim ve bilinç yükseltme çabalarını desteklemiş, erkeklerin hegemonik sanat anlayışlarına karşı alternatif yaklaşımlar üretmiştir.

Sonuç olarak modern sanatta yabancılaşma ve feminizm, birbirini tamamlayan ve derinleştiren iki olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma, feminizmin sanat alanındaki etkilerini ve kadınların deneyimlerini bir arada değerlendirerek, sanatın dönüşüm süreçleri içindeki rolünü anlamak için bir zemin oluşturmuştur. Yabancılaşma, yalnızca bireylerin değil, aynı zamanda toplumsal yapıların da bir yansımasıdır; dolayısıyla modern sanatta feminizmin sağladığı yeni perspektifler, bu yabancılaşmanın üstesinden gelme ve sanatın toplumsal işlevini yeniden tanımlama fırsatları sunmaktadır. Bu bağlamda, sanat, toplumsal dönüşümün bir aracı olarak ele alınabilir ve feminizmin sunduğu farklı bakış açıları, sanat alanındaki feminizmin gerekliliğini ve önemini gözler önüne sermektedir.

**KAYNAKLAR**

Akbıyık, D. (2021). Türkiye sinemasında feminist bakışlar: Kadınlar arası ilişkilerin temsili ve cinsiyet politikaları. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul msgsu.edu.tr

Akgemci, E. (2023). Latin Amerika'da Feminist Politika ve Toplumsal Dönüşüm: Otoriter Yönetimlere karşı Kolektif Mücadelenin İmkânları. Mülkiye Dergisi. dergipark.org.tr

Akyüz, E. M. (2022). Güncel sanatta feminizm bağlaminda "kadin" imgesi. İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Sanat Eğitimi Ana Sanat Dalı. İzmir [HTML]

Altuntas, R. & Özmen, C. R. (2024). Çokkültürcülük ve Feminizm: Ayelet Shachar'ın Dönüştürücü Uyum (Transformatıve Accommodatıon) Çerçevesi Bağlamında Liberalizmi Yeniden Düşünmek. Kadın/Woman 2000. 25(2): 135-164 dergipark.org.tr

Arslan, T. (2024). Kanonun Eril Tahakkümüne Feminist Müdahaleler: Shigeko Kubota ve Şükran Moral'ın Sanatçı Bedenlerinde Kadınlık Söyleminin ve'Meşru'Estetiğin Sorgulanması. Fe Journal: Feminist Critique/Fe Dergi: Feminist Elestiri, 16(2). ankara.edu.tr

Aydın, G. (2025). Çağdaş sanatta feminist perspektiften kimlik, beden ve cinsiyet eşitliği üzerine imgeler. Bodrum Journal of Art and Design, 4(1), 75-93.

Baysal, A. M. (2021). Dışavurumcu Resim Anlayışında Portre. NWSA Academic Journals, 16(2), 162-176. doi:10.12739/NWSA.2021.16.2.D0280

Baysal, A. M. (2021). Dışavurumcu Resim Anlayışında Portre. NWSA Academic Journals, 16(2), 162-176. doi:10.12739/NWSA.2021.16.2.D0280

Bekirova, E. (2025). Modern Kadın Prototipinin Oluşturulmasında Simone De Beauvoir Feminist Felsefesinin Rolü. Journal of West European Social Sciences. jowess.com

Berke, N. (2016). The World Split Open: Feminism, Poetry, and Social Critique. L. A. Kinnahan (Ed.), A History of Twentieth-Century American Women's Poetry içinde (1. bs.: 155-169). Cambridge University Press. Doi:10.1017/CBO9781316488560.011

Bulut, Ş (2024). Guggenheim müzesinde Going Dark Sergisi ve görünmezliği görünür kılan, kavramsal sanatın gücü. Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8 (2), 864-889.Sinop

Cevizci, A. (1999). Paradigma felsefe sözlüğü. İstanbul, Paradigma Yayınları.

Conces, R. (1994). Aesthetic Alienation and the Art of Modernity. Southwest Philosophy Review, 10, 149-164. doi:10.5840/swphilreview199410232

Çalışkan, E. M. (2022). Osmanlı Modernleşme Döneminde Feminist Yaklaşımlar. Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi.4(8), 320-331. İstanbul.

Çay, R. & Yılmaz, M. (2023). Otomatist Anlatı Bağlamında Sürrealist ve Soyut Dışavurumcu Resimlere Yönelik Bir İnceleme. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. dergipark.org.tr

Çeboğlu, C. (2024). Kadınların İstanbul'u: Kentsel alanların kullanımının sinemada temsili. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yerel Yönetimler Anabilim Dalı Yerel Yönetimler ve Kent Politikaları Bilim Dalı. İstanbul [HTML]

Çelebi, S. (2024). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Ölümcül Kadın (Femme Fatale) Temsili; Becky Sharp (1935) Filmi. Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları. Cilt: 3 Sayı: 1, 12- 27 Dergipark.Org.Tr

Daniel, B. (1966). Sociodicy: A guide to modern usage. American Scholar, 35(4), 696-714.

Demcisak, J. (2016). The City through the Eyes of Expressionism. Ethnologia Actualis, 16(1), 79-96. doi:10.1515/eas-2016-0005

Diachenko, A. (2023). Gender Features of Art Practice of Ukraine and the East in Modern Context. National Academy of Managerıal Staff of Culture And Arts Herald, (3), 117-123. doi:10.32461/2226-3209.3.2023.289827

Doğan, G. (2021). Cinsiyetçi Dili Fransız Postyapısalcı Feminizm ile Dönüştürmek. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi | 12(2) | 2021 | 87- 93 dergipark.org.tr

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. İzmir [HTML]

Erbguth, F. J. (2010). Egon Schiele and Dystonia, 27, 46-60. doi:10.1159/000311191

Erdoğan, M. (2015). Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15(1), 75-98. doi:10.18037/ausbd.98486

Eren, G. (2021). Çağdaş sanatta kadınlık imgelerinin kişisel bellekle ilişkisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Heykel Programı, İstanbul

Ergun, D. (2017). Soyut, Soyutlama, Soyut Sanat. The Journal of Academic Social Sciences, 55(55), 233-241. doi:10.16992/ASOS.12838

Ergül, İ (2024). Çağdaş sanatta yenilikçi bakış açılarıyla feminizm: Sergi pratikleri ve sanatsal yaklaşımlar. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul msgsu.edu.tr

Fromm, E. (2022). Marx'ın insan anlayışı (N. Arat, Çev.). Say Yayınları.

Grygorenko, Y. (2022). Zillet Kavramı Bağlamında 90 Sonrası çağdaş Sanatta Beden Imgesi.

Gu, Y., Wang, Q. ve Gu, W. (2023). The Innovative Application of Visual Communication Design in Modern Art Design. Electronics, 12(5), 1-14. doi:10.3390/electronics12051150

Gündüz, E. (2023). Çağdaş sanatta ekofeminizm ışığında kadın ve doğa. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. İstanbul [HTML]

İnal, E. M. (2021). Türk Romanından Türk Sinemasına Uyarlanan Metinlerde Kadına Bakış (1980-2018). Yüksek Lisans Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul

Kaçar, F. (2023). Kimlik, Öteki ve Ötekileştirme Bağlamında Sinema (Fatih Akının Filmlerinde Göç ve Kimlik Olgusu). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv ve Sinema Bölümü Ana Bilim Dalı**.** Erzurum researchgate.net

Kandil, Ş (2023). 1960 sonrası sanatta kadın sanatçılar ve portre çalışmaları. Balıkesir Üniversitesi

Karaca, G. (2021). Soyut Ama Nesnel Sanat: Minimalizm. Sanat ve Tasarım Dergisi, 10(2), 334-349. doi:10.20488/sanattasarim.876762

Karakaya, F., & Satır Kayserili, M. (2022). 1940 Sonrası Modern Resim Anlayışında Soyut Dışavurumculuk Akımı. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi, S.S:187-203 DOI:**http://dx.doi.org/10.29228/usved.66938**

Karataş, Y. C. (2024). Feminizmlerin Özgürlükle Kekremsi İlişkisi. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi.s. 397-417 dergipark.org.tr

Kaya, E. (2024). Modern Heykel Sanatı Sürecinde Üretim Yöntemi Olarak Soyutlama ve Estetik Deneyimler1. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Ankara.

Kenar, C. (2024). Performatif Cinsiyet ve Oyun Kültürü: League of Legends' da Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği ve Feminist Eleştiri. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı Performatif. İstanbul [HTML]

Keskin, F. (2024). 1950 Sonrası Avangard Sanatta Zaman Kavramı ve Temsil Biçimleri.

Köten, E. & Akdemir, H. E. (2021). Rap müzikte toplumsal cinsiyet temsilleri: Toplumsal cinsiyet klişeleri, hegemonik erkeklik ve cinsiyetçilik, Lectio Socialis Research Article January 2021, Volume 5, Issue 1, 43-59 DOI: 10.47478/lectio.839758

Liu, Y. (2023). The chop suey letterform in historical Los Angeles Chinatowns. Social Semiotics, 1-45. doi:10.1080/10350330.2023.2286443

Mather-Pike, R. (1998, 1 Ocak). Jean DuBuffet: A Study of his concepts pertaining to the alienation of the artist. (Yüksek Lisans Tezi).

Morgan, D. (1996). The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism. Journal of the History of Ideas, 57(2), 317-341.

Odabaşı Yöney, D (2020). Yeni Medyada Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği ve Siberfeminizmin Yıkılışı. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Radyo Sinema Tv Anabilim Dalı. İstanbul Nek.İstanbul.Edu.Tr. İstanbul.Edu.Tr

Özaras, M. E. (2023). Varoluşçu nihilizm bağlamında çürüme kavramının modernizm'den günümüze resim sanatına etkileri, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Sakarya

Özbudun: Markus, G., & Demirer, T. (2008). Yabancılaşma ve …, Ankara, Ütopya Yayınevi.

Özüdoğru, Ş. (2013). Modern Sanat Akımları ve Moda. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 2(06), 211-238.

Palabıyık: (2020). Soyut Sanat Üzerinden Temel Tasarım Eğitimi. Journal of Strategic Research in Social Science, 6(6 (3)), 181-190. doi:10.26579/josrss.126

Palabıyık: (2020). Soyut Sanat Üzerinden Temel Tasarım Eğitimi. Journal of Strategic Research in Social Science, 6(6 (3)), 181-190. doi:10.26579/josrss.126

Pehlevan, S. (2025) Kadın İmgesinin Ele Alınışı Açısından Bir Karşılaştırma: Türk ve Fransiz Kadın Ressamlarının Eserleri. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Edirne

Reckitt, H. (2016). Troubling canons: Curating and exhibiting women's and feminist art, a roundtable discussion. Re-envisioning the Contemporary Art Canon içinde. Routledge.

Robson, A. D. (2022). Gender and the market for modern art in the United States. New Vistas, 8(1), 41-46. doi:10.36828/newvistas.199

Rollmann, A. (1985). Modes of Alienation in Fassbinder's Effi Briest. Seminar, 21(4), 272-285. doi:10.3138/sem.v21.4.272

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Sakarya sakarya.edu.tr

Seçgin, N. (2023). Liberal Feminizmin Hukuki Eşitlik Anlayışının Eleştirisi. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Hukuku Anabilim Dalı Hukuk Felsefesi Ve Sosyolojisi Bilim Dalı. Bursa

Shearier. (1988). Modernist Consciousness and Mass Culture: Alienation in “Der Bettler” by Reinhard Sorge. German Studies Review, 11(2), 227-240. doi:10.2307/1429970

Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Balıkesir balikesir.edu.tr

Tawfiq Al Shareef, R. (2022). Türk Üniversitelerine Gelen Filistinli Öğrenciler Arasında Yabancılaşma Tezahürleri, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Sosyoloji Bilim Dalı, Konya

Ulusoy, A. Ö (2024). Biyopolitik Bir Kavram Olarak “Kadın Bedeni” ve Protest Bir Tavır Olarak Performans Sanatında Çıplaklık. Konservatoryum – Conservatorium **CONS** 2024, 11 (2), 631–644 DOI: 10.26650/CONS2024-1532501

Wisotzki, P. (2023). More than a Man, Less than a Painter: David Smith in the Popular Press, 1938–1966. Arts, 12(4), 1-21. doi:10.3390/arts12040153

Xie, W. (2022). On Chinese feminist art from the perspective of globalization. BCP Education & Psychology, 6, 152-163. doi:10.54691/bcpep.v6i.1784

Yalçın, İ (2021). Çağdaş Anlatı Sinemasında Yolculuk İzleği ve Yabancılaşma Bağlamında Wim Wenders’ın Yol Filmleri Üçlemesi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı. Eskişehir academia.edu. academia.edu

Yıldırım, R. (2024). “Kojin Karatani ile Kant ve Marx” İçin Transkritik. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

# Erken Çocuk Gelişimi ve Müzik 4-6 Yaş Gurubu İçin Müzik Tutum Ölçeği Geliştirme

**Naz Evren**

Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı

**ORCID:** 0009-0005-5678-4654 **E-Posta:** naz.evren@gmail.com

## Özet

Bu çalışma, "Disiplinlerarası yaklaşımla (DIMAG) geliştirilen öğretim teknolojisi temelli materyal tasarımının okul öncesi 4-6 yaş müzik dersine ilişkin tutumlarına, müzik dersi özyeterliliklerine ve müzik bilgisi düzeyine anlamlı bir etkisi var mıdır?" sorusunu araştıran doktora tezinin bir parçası olarak geliştirilen ve kullanılan Müzik Tutum Ölçeği'nin geçerlik ve güvenirlik çalışmasını sunmaktadır.

Erken çocukluk dönemi; duyusal algıların, duyusal gelişimlerin ve sosyal becerilerin şekillendiği kritik bir evredir. Bu bağlamda müzik, çocukların zihinsel, duygusal, sosyal, bedensel ve duyusal gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Okul öncesi müzik etkinlikleri, çocukların yaratıcılıklarını ifade etmelerine, kendilerini keşfetmelerine, sosyal etkileşimlerini ve motor becerilerini geliştirmelerine, ayrıca kültürün bir öğesi olmaya başlamalarına olanak tanır. Çocuğun müziğe karşı tutumlarının nasıl belirlendiği ve nasıl geliştirilebileceği konularındaki çalışmaların, çağın ve çocukların dönemsel gelişimleriyle paralel olarak çeşitlenmesi gerektiği düşünülmektedir.

Bu makalede, 4-6 yaş gurubu öğrencilerinin müziğe ilişkin tutumlarını değerlendiren yeni bir ölçek geliştirilmiş, bu ölçeğin geçerlik ve güvenirliği analiz edilmiş ve araştırmanın genelinde uygulanması sonucunda elde edilen bulgular sunulmuştur.

Elde edilen sonuçlar, erken yaşta müziğin eğitim sürecine entegrasyonuna katkı sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda okul öncesi eğitimcilerinin müzik eğitimi konusundaki yaklaşımlarını şekillendirebilecek niteliktedir.

## Anahtar Kelimeler

Okul Öncesi Müzik Eğitimi, Müzik, Müzik Eğitimi, Tutum Ölçeği, Müzikle İletişim

# Early Child Development and Music Development of Music Attitude Scale For 4-6 Age Group

**Naz Evren**

Marmara University Institute of Educational Sciences Department of Fine Arts Education Department of Music Teaching Science

**ORCID:** 0009-0005-5678-4654 **E-Posta:** naz.evren@gmail.com

## Abstract

This study comprises the validity and reliability study of the Attitude Scale, which was developed and used in the doctoral thesis investigating the answer to the question “Does the instructional technology-based material design developed with an interdisciplinary approach (DIMAG) have a significant effect on the attitudes of preschoolers aged 4-6 years towards music lessons, their self-efficacy in music lessons and their level of music knowledge?” Additionally, the comparison resulting from the research has also been added.

Early childhood is a period in which sensory perceptions, sensory development and social skills are shaped. In this context, music plays an important role in the mental, emotional, social, physical and sensory development of children. Preschool music activities allow children to express their creativity, discover themselves, improve their social interactions, improve their motor skills, and also begin to become an element of culture.

However, it is thought that studies on how children’s attitudes towards music are determined and how they can be improved are diversified in line with the developments of the era and the periodic developments of children.

In this article, a new scale was developed to evaluate the attitudes of 4-6 year old students towards music, the validity and reliability of this scale has been taken into consideration, and the results obtained through its application in the overall research have been presented.

The findings obtained not only contribute to the integration of music into the education process at an early age, but also can shape the approaches of families and educators to music education.

## Keywords

Preschool Music Education, Music, Music Education, Attitude Scale, Communication Through Music

## GİRİŞ

Müzik insanın kendini gerçekleştirmesinde etkili olabilen bir eğitim ortamıdır diyebiliriz Yalnızca dinlenen müziğe yönelik olarak oluşan yankı mekanizmaları müziksel iletişimin tamamlanmasını gerçekleştirememektedir. Oysa Müzik aracılığı ile kültürlenme veya kültürleme oluşabilmektedir ( Günay,2003, s.13-14).

Müzik bir sanat alanı olduğu kadar amaçlara ulaşılan bir eğitim aracıdır. Bu nedenl ona iki türlü yaklaşılabilinir. Müzik için müzik ve eğitim için müzik. Müzikli eğitim müzikle eğitim kavram ve uygulamaları temelde müziğin son derece etkili ve verimli bir eğitim aracı olmasından kaynaklanır. Müziğin öğrenmeyi ve öğretmeyi kolaylaştıran, güçlendiren ve sağlamlaştıran bir araç olduğu bilinmektedir. Müzik yoluyla eğitim müzik içinde eğitim kavram ve uygulamaları temelde müzik yapmanın etkili ve verimli bir eğitim yolu veya yöntemi olmasından kaynaklanır. Müzik yapmanın belli bir öğrenme ve öğretmeleri sağlayan kolaylaştıran pekiştiren bir yol ve yöntem olduğu da bilinmektedir. (Uçan,2018, s.34). Müzik eğitimi bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırmanın yanında bireysel toplumsal, kültürel, ekonomiksel, siyasal ve sağaltımsal işlevlerinin düzenli, etkili, verimli ve yararlı biçimde gerçekleşmesini sağlayıcı davranışları geliştirmeye dönük etkinlik ve düzenlemeleri kapsar.

Okul öncesi eğitim; çocukların gelişim düzeylerine ve bireysel özelliklerine uygun, sağlıklı ve zengin uyarıcı çevre olanakları sağlayan, onların bedensel, duygusal ve sosyal yönden gelişimlerini destekleyen ve ilköğretime hazırlayan bir eğitim süreci olarak tanımlanmaktadır. (Artut ve Tarım, 2004,s.1).

Okul öncesi eğitimi; çocukların yaşıtlarıyla bir araya gelmesi, kendisinin ve başkalarının varlığını benimsemesi, haklarını korumayı ve başkalarının da haklarına saygı duymayı, yaşadığı toplumun kültürel değerlerini özümsemesi amacı ile düzenlenmiş eğitsel ortamdır. (Göde ve Susar, 1997, s.40).

Bireysel ya da toplu çalışma olanakları olan müzik dersleri, çocukların içinde bulundukları yaşa, çevreye ve kendi kişilik yapılarına göre farklı öğrenme ve gelişme özellikleri gösterdikleri göz önüne alınarak yapılmalıdır. Müzik sevgisini ve estetik duygusunu uyandırmak, hayal dünyasında yer alan müziğin ortaya çıkmasına yardımcı olmak önemli olduğuna göre, eğitiminin başlangıç aşamasında derslerin bir bölümünün müzikli oyunlar ile çocuğun kendini ifade edebileceği ve zevk alabileceği biçimde düzenlenmesi gerekmektedir. (Eskioğlu, 2003, s.116).

“Yeni kuşakların müzik ile ilişkileri, ilköğretimden önce başlamalıdır. 5, 6 hatta 4 yaş bu eğitim için en uygun çağlardır. Şarkı söylemek, solfej yapmak, müzik aletleri ile yakınlaşmak, müzik dinlemek gibi faaliyetler ancak müzik yuvalarında gerçekleşebilir. Müzik yuvalarının yurdumuzun büyük kentlerinde kurulması, ancak, güçlü müzik kültürünü temsil eden elemanların, Ankara, İstanbul, gibi kentlerden ayrılıp, kendi kentlerine dönmeleri ile mümkün olabilir.” (Fenmen, 1950, s.1, Aktaran: Say, 1997, s.35).

Tutum, bireyin duygu, inanç ve değerlerine dayanan çok yönlü psikolojik bir durumdur (Phillips, 2003). Latince olan kökeninde "harekete hazır" anlamına gelmektedir (Arkonaç, 2001). Tutumlar bireyin zihninde bulunarak birçok düşünce ve davranışa temel oluşturmaktadır (Phillips, 2003). Bu nedenle tutum, bireye aittir ve bireyin bir nesneye ilişkin duygu, düşünce ve davranışlarına bir bütünlük ve bir tutarlılık getirir. Bir bireyin tutumları gözle görünemez ancak, bireyin davranışlarına bakılarak bir objeye ilişkin tutumu hakkında fikir sahibi olunabilir (Tavşancıl, 2006). Bireyin karşısındaki bireye, objeye veya nesneye yönelik tutumu, karşısındakine biçtiği değere ve ilgiye göre yönlenmektedir. Birey değerli bulduğuna karşı kabul edici, değersiz bulduğuna karşı reddedici, ilgili bulduğuna karşı olumlu, ilgisiz bulduğuna karşı ise olumsuz bir tutum sergileme eğilimindedir (Çetin, 2006). Özellikle eğitim alanında yoğunlukla geliştirilen ve kullanılan tutum ölçeklerine eğitim alanındaki yerleri açısından yaklaşıldığında müzik eğitiminde çeşitli ölçeklere rastlanmaktadır. Tutumlar müzik eğitiminde farklı değişkenlerle birlikte ele alınmakta ve özellikle müziksel gelişim ve başarı gibi değişkenlerle ilişkilendirilerek incelenmektedir (Özmenteş, 2009). Çocuğun müziğe yönelik ilgisinin, tutumunun belirlenmesi, değerlendirilmesi eğitimsel ve kültürel boyutta etki edebilecek olan bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ulusal dağarımızda bununla ilgili örnekler olsa da bir bilim dalı olarak da kabul ettiğimiz eğitim alanı her zaman yenilenmeye ve yeni sorular, durumlar üzerinde gelişmeye mecbur olduğundan bu araştırmadaki geçerli ve güvenilir müziğe yönelik tutum ölçeği ile yeni araştırmalara da yardımcı olmak hedeflenmiştir.

## AMAÇ

Bu çalışmanın temel amacı, okul öncesi 4-6 yaş grubu çocuklarının müziğe ilişkin tutumlarını geçerli ve güvenilir bir şekilde ölçebilecek bir Müzik Tutum Ölçeği geliştirmektir. Bu doğrultuda, ölçeğin yapı geçerliği, kapsam geçerliği ve güvenirlik analizleri gerçekleştirilerek, ulusal alanyazına bu yaş grubuna özgü nitelikli bir ölçme aracı kazandırılması amaçlanmıştır. Geliştirilen bu ölçeğin, "Disiplinlerarası yaklaşımla (DIMAG) geliştirilen öğretim teknolojisi temelli materyal tasarımının okul öncesi 4-6 yaş müzik dersine ilişkin tutumlarına, müzik dersi özyeterliliklerine ve müzik bilgisi düzeyine anlamlı bir etkisi var mıdır?" başlıklı doktora tezinde kullanılmak üzere sağlam bir alt yapı oluşturması da birincil hedefler arasındadır. Böylece, erken çocukluk döneminde müzik eğitimine yönelik tutumların bilimsel yöntemlerle değerlendirilmesine katkı sağlanması hedeflenmektedir.

## YÖNTEM

### Çalışma Gurubu

Araştırmanın çalışma gurubunu, İstanbul ili Sarıyer ilçesinde Evreni temsil edebilecek sosyo ekonomik durumları farklı 3 bölgeden 3 farklı okuldaki 141 okul öncesi öğrencisi oluşturmuştur. Deney grubu için 74 öğrenciye, kontrol grubu için de 67 öğrenciye ulaşılarak tutum ölçeği uygulanmıştır.

Ayrıca 40 soruluk soru havuzunun, konunun uzmanlarının onayını aldıktan sonra belirlenmiş 3 kurumda kurumların da onayları alınarak 200 öğrenciye önce pilot uygulaması yapılmıştır.

**Veri Toplama Aracı**

Müziğe yönelik tutuma ilişkin ölçme aracı, araştırmacının "Disiplinlerarası yaklaşımla (DIMAG) geliştirilen öğretim teknolojisi temelli materyal tasarımının okul öncesi 4-6 yaş müzik dersine ilişkin tutumlarına, müzik dersi özyeterliliklerine ve müzik bilgisi düzeyine anlamlı bir etkisi var mıdır?" başlıklı doktora tezi için hazırlanmıştır. Bu amaçla, daha önceden geliştirilmiş ilgili tutum ölçekleri detaylı bir şekilde araştırılmış ve teze dayanak olabilecek, tutum ile ilişkili olduğu düşünülen sorulardan 44 maddelik bir ölçek havuzu oluşturulmuştur.

Ölçeğin kapsam ve görünüş geçerliği için alanında uzman 2 öğretim üyesi ve 3 müzik eğitimcisinin görüşlerine başvurulmuştur. Görünüş geçerliği için başvurulan uzmanların görüşleri doğrultusunda, pilot uygulamadaki maddelerin içerikleri ve temsil ettikleri durumlar tartışılarak ayrı başlıklara ayrılmış ve Tutum Ölçeği başlığı altında 13 ifade kalmıştır.

Tutum Ölçeğinin kapsam geçerliği için yine aynı uzmanlar tarafından ölçek maddeleri incelenmiştir. Oluşturulan ölçeğe, amacı ve cevaplama şeklini açıklayan bir yönerge eklenmiş ve yönergenin ardından ölçekteki ifadeler sıralanmıştır. Ölçekteki her ifade için, üçlü likert tipi ("uygun değil", "kısmen uygun", "uygun") kullanılmıştır. Bu maddeler için kapsam geçerliği uygulandığında ise 1, 11, 12, 13, 14 ve 15. maddeler çıkarılmıştır. Bu doğrultuda, ölçme aracının kullanıldığı amaç için uygun olduğu, gerekli verileri toplayacak durumda olduğu ve ölçme aracının gerçekten istenen özelliği ölçer göründüğü için görünüş geçerliğinin yeterli olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ölçeğin geçerliğini sağlamak için görünüş geçerliği, kapsam geçerliği ve yapı geçerliğine bakılmıştır.

**Verilerin Analizi**

Geliştirilen ölçme aracının maddelerini cevaplayanların, cevapları arasında belli bir düzen olup olmadığını araştırmak için faktör analizinden yararlanılmıştır (Tavşancıl, 2010). Veri setinin faktör analizine uygunluğunun test edilmesi için, Kaiser-Meyer-Olkin (KMO), Örneklem Yeterliliği Testi - Barlett Küresellik Testi'ne bakılmıştır. Yapı geçerliliği için açımlayıcı faktör analizi kullanılmıştır.

Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) değerinin (0.877) yüksek ve 1'e yakın bir değer olması, Barlett Küresellik Testi p değerinin (0,000) olması sonucunda toplanan verilerin istatistiki olarak anlamlı ($p<0,05$) ve normal dağılım göstermesi, örneklemin temsiliyet gücünün yeterli olduğunu ve bu veri setinin faktör analizine uygun olduğunu göstermektedir (Çokluk, Şekercioğlu ve Büyüköztürk, 2010). Yapılan faktör analizi sonucunda, faktör yükü 0,40'ın altında tek madde bulunduğundan 5. madde veri setinden çıkarılmıştır.

**BULGULAR**

**Tablo 1. Tutum Ölçeği Geçerlilik Analizi**

Tablo 1: Tutum Ölçeği Geçerlilik Analizi Bulguları

| KMO and Bartlett's Test |
|---|

| | | |
|---|---|---|
| Kaiser-Meyer-Olkin Örneklem Yeterliliği | | 0,877 |
| Bartlett Küresellik Testi | Yaklaşık Ki-Kare | 4797,219 |
| | df | 78 |
| | Anlamlılık | ,000 |

Tablo 1'e göre; Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) değerinin (0.877) yüksek ve 1'e yakın bir değer olması, Barlett Küresellik Testi p değerinin (0,000) olması sonucunda toplanan verilerin istatistiki olarak anlamlı ($p<0,05$) ve normal dağılım göstermesi, örneklemin temsiliyet gücünün yeterli olduğunu ve bu veri setinin faktör analizine uygun olduğunu göstermektedir (Çokluk, Şekercioğlu ve Büyüköztürk, 2010).

**Tablo 2. Tutum Ölçeği Açımlayıcı Faktör Analizi (AFA)**

Yapılan AFA sonucunda Tutum Ölçeği maddelerinin açıkladığı varyans oranları Tablo 2'de olduğu gibidir.

Tablo 2: Tutum Ölçeği Açıklanan Varyans Bulguları

| **Boyutlar** | **Özdeğer** | **Varyans Yüzdesi** | **Kümülatif Yüzde** |
|---|---|---|---|
| 1 | 8,488 | 65,291 | 65,291 |

Tablo 2'y'e göre; ölçek tek boyutla sınırlandırılmıştır. Boyuta ait özdeğerin 8,488 ve açıkladığı varyansın %65,291 oranında olduğu görülmektedir.

Belirlenen boyuta dair faktör yüklerine ilişkin bulgular Tablo 3'de olduğu gibidir.

**Tablo 3: Tutum Ölçeği İfadeleri ve Yüklerine İlişkin Bulgular**

| **İfadeler** | **Faktör Yükleri** |
|---|---|
| 18)Çalgıları tanımak isterim | ,956 |
| 11)Büyüklerimin beni konsere götürmesini isterim | ,936 |
| 13)Her gün mutlaka müzik dinlerim | ,935 |
| 19)Çalgıların adlarını ve nasıl çalındıklarını bilmek isterim | ,934 |

| | |
|---|---|
| 12)Ailemin bana çalgı dersi aldırmasını isterim | ,913 |
| 14)Müzik dersini sabırsızlıkla beklerim | ,860 |
| 1)Müzik dersi ile ilgili ödev yapmayı isterim | ,825 |
| 15) Gelecekte müzisyen olmak istiyorum | ,782 |
| 8) Müzikli oyunlar oynamayı seviyorum | ,746 |
| 9) Müzikli oyunlar olursa zevkle oynarım | ,742 |
| 10) Yeni şarkılar öğrenmeyi seviyorum | ,653 |
| 4) Konser ne demek bilirim | ,632 |
| 5) Konser nasıl izlenir bilirim | ,389 |

AFA kapsamında belirlenen tek boyuta dair faktör yükleri 0,389 ile 0,956 arasında değişiklik göstermektedir. Faktör yükü 0,40'ın altında tek madde bulunduğundan beşinci madde veri setinden çıkarılmıştır. Ölçeğin son halinde 12 madde bulunmaktadır.

**Tablo 4. Tutum Ölçeği Kapsam Geçerliliği Analizi**

Tutum Ölçeğine dair yapılan kapsam geçerliliği analizi sonuçları Tablo 4'de olduğu gibidir.

Tablo 4: Lawshe Analizi Bulguları

| **Maddeler** | **KGO** | **Kritik Değer** | **Sonuç** | **KGİ** |
|---|---|---|---|---|
| Madde 1 | 0,60 | 1 | Çıkarılmalı | |
| Madde 4 | 1 | 1 | Kalabilir | |
| Madde 8 | 1 | 1 | Kalabilir | |
| Madde 9 | 1 | 1 | Kalabilir | |
| Madde 10 | 1 | 1 | Kalabilir | |
| Madde 11 | 0,60 | 1 | Çıkarılmalı | |
| Madde 12 | 0,20 | 1 | Çıkarılmalı | 1,00 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Madde 13 | 0,60 | 1 | Çıkarılmalı |
| Madde 14 | 0,60 | 1 | Çıkarılmalı |
| Madde 15 | 0,60 | 1 | Çıkarılmalı |
| Madde 18 | 1 | 1 | Kalabilir |
| Madde 19 | 1 | 1 | Kalabilir |

Lawshe Tekniğine toplamda 12 maddelik soru sayısı ile başlanmıştır. Tekniğe göre Kapsam Geçerliği Oranının (KGO), Lawshe'ye göre 5 uzman değerlendirmesinde kritik değer sayılan 1'den az olduğu durumlarda maddeler veri setinden çıkarılmaktadır. Sonuçlara göre; veri setinin son halinde Tutum Ölçeğine ait 6 soru olması sonucuna varılmıştır..

Müzik dersi ile ilgili ödev yapmayı severim, Büyüklerimin beni konsere götürmesini isterim, Ailemin bana çalgı dersi aldırmasını isterim, Her gün mutlaka müzik dinlerim, Müzik dersini sabırsızlıkla beklerim, Gelecekte müzisyen olmak istiyorum soruları çıkmış oldu.

Konser ne demek biliyorum, Müzikli oyunlar oynamayı seviyorum, Müzikli oyunlar olursa zevkle oynarım, Yeni şarkılar öğrenmeyi seviyorum,Çalgıları tanımak isterim, Çalgıların adlarını ve nasıl çalındıklarını bilmek isterim soruları değerlendirmeye alındı.

**SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER**

Bu araştırmada, okul öncesi 4-6 yaş çocuklarının müziğe ve çalgılara yönelik tutumlarını ölçmek amacıyla, geçerliği ve güvenirliği analiz edilmiş bir ölçek geliştirilmiştir. Yapılan kapsamlı analizler, hazırlanan bu ölçeğin, okul öncesi 4-6 yaş çocuklarının müziğe ve müzik aletlerine karşı tutumlarını güvenilir ve geçerli bir biçimde ölçmeye uygun olduğunu açıkça göstermektedir.

Başlangıçta 44 maddeden oluşan soru havuzu, gerekli uzman görüşleri doğrultusunda elenerek tutum içeren 13 ifadeye indirilmiştir. Yapılan Açımlayıcı Faktör Analizi (AFA) sonucunda ölçek tek boyutlu olarak belirlenmiştir. Bu boyutun özdeğeri 8,488 olup, açıkladığı varyans oranı %65,291 gibi oldukça yüksek bir değerdedir. Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) değerinin 0,877 ile 1'e yakın olması ve Bartlett Küresellik Testi'nin p değerinin 0,000 ($p<0,05$) ile istatistiksel olarak anlamlı bulunması, toplanan verilerin faktör analizine uygun olduğunu ve örneklemin temsiliyet gücünün yeterli olduğunu kanıtlamaktadır. AFA kapsamında belirlenen tek boyuta ait faktör yükleri 0,389 ile 0,956 arasında değişmekte olup, faktör yükü 0,40'ın altında kalan tek madde (5. madde) veri setinden çıkarılmıştır.

Ölçeğin kapsam geçerliği için uygulanan Lawshe Tekniği analizinde, başlangıçta 12 maddelik soru seti değerlendirilmiştir. Lawshe'ye göre 5 uzman değerlendirmesinde kritik değer olan 1'den az Kapsam Geçerliği

Oranına (KGO) sahip maddeler veri setinden çıkarılmıştır. Bu analiz sonucunda, Tutum Ölçeğinin nihai olarak 6 maddeden oluşmasına karar verilmiştir.

Müzik eğitiminin bireyler ve özellikle çocuklar üzerindeki olumlu etkisi birçok bilimsel veriyle kanıtlanmıştır. Geliştirilen bu tutum ölçeği, müzik eğitiminin kalitesini artırmanın yanı sıra, okul öncesi öğrencilerinin müzik ve çalgılarla ilişkilerini ve bu alana olan ilgilerini daha iyi analiz etmeyi sağlamaktadır. Ayrıca, müzik eğitimcileri ve okul öncesi öğretmenleri için öğrencilerin geliştirilmesi gereken alanlarını belirlemede değerli veriler sunabilir. Bu ölçek, ders için yapılacak müzik parçası veya müzik etkinliği seçimlerinde belirleyici bir katkı sağlayarak, eğitim uygulamalarının öğrencilerin ilgi ve ihtiyaçlarına göre şekillenmesine olanak tanıyabilir. Müzik eğitimi alanındaki çalışmalara önemli bir katkı sunması beklenen bu ölçek, araştırmacının doktora çalışmasında diğer çalışmalarla birlikte kullanılmıştır. Bu bağlamda, bu ölçeğin başka araştırmacılar için de yardımcı ve destekleyici bir araç olarak kullanılabileceği düşünülmektedir. Gelecekteki çalışmalarda,

**KAYNAKÇA**


- Arkonaç, S. A. (2001). *Sosyal psikoloji* (2. Baskı). Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Artut, K., & Tarım, R. (2004). Okul öncesi dönemde müzik eğitiminin önemi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *4*(2), 1-10.
- Çetin, Ş. (2006). Öğretmenlik mesleği tutum ölçeğinin geliştirilmesi (geçerlik ve güvenirlik çalışması). *Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi*, *18*, 28-37.
- Çokluk, Ö., Şekercioğlu, Ş., & Büyüköztürk, Ş. (2010). *Sosyal bilimler için çok değişkenli istatistik: SPSS ve LISREL uygulamaları*. Pegem Akademi.
- Creswell, J. W., & Plano Clark, V. L. (2010). *Designing and conducting mixed methods research*. Sage Publications.
- Eskioğlu, N. (2003). Müzik eğitiminin çocuk gelişimi üzerindeki etkileri. *Cumhuriyetimizin 480. Yılında Müzik Sempozyumu*'nda sunulmuş bildiri (ss. 116-123). İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Fenmen, N. (1950). Müzik yuvaları. *T.C. Maarif Vekilliği Müzik Öğretmen Okulu Yıllığı. (Orijinal metinde "Aktaran: Say, 1997, s.35" olarak belirtildiği için, Say (1997) referansı metinde doğrudan Fenmen'den alıntı yapıldığını belirtmek için kullanılmalıdır. Fenmen'in kendi yayınının tam künyesi bu şekilde varsayılmıştır.)*
- Göde, O., & Susar, F. (1997). Okul öncesi eğitimin önemi ile bu eğitimde oyunun ve bedensel etkinliklerin rolü. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *(2)*, 39-48.
- Günay, E. Ö., & Özdemir, M. (2003). *Müzik öğretimi teknolojisi ve materyal geliştirme*. Önsöz Basım Yayıncılık.
- Karasar, N. (2002). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Özmenteş, S., & Özmenteş, G. (2009). Çalgı çalışmaya ilişkin tutum, bireysel özellikler ve performans düzeyi ilişkileri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, *17*(1), 353-360.
- Öztürk, Ö., & Kalyoncu, N. (2014). İlköğretim altıncı sınıf müzik dersi için bir tutum ölçeği geliştirme denemesi. *International Journal of Academic Social Science Studies*, *7*(1), 235-248.
- Phillips, S. L. (2003). *Contributing factors to music attitude in sixth-, seventh-, and eighth-grade students*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Iowa University.
- Say, A. (1997). *Müzik ansiklopedisi*. Başkent Yayınları.
- Tavşancıl, E. (2006). *Tutumların ölçülmesi ve SPSS ile veri analizi*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Tavşancıl, E. (2010). *Ölçme aracı geliştirme*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi: Temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar* (2. Baskı). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (2018). *Müzik eğitimi: Eleştirel yaklaşımlar, yeni boyutlar*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Umuzdaş, S. (2012). İlköğretim müzik dersine ilişkin tutum ölçeğinin geliştirilmesi. *International Journal of Human Sciences*, *9*(2), 1510-1523.

# Bir Tiyatro Sahnesi Olarak Metaverse: Küreselleşen Dünyada Tiyatronun Yeni Formları

**Can Sertaç Adalıer**

Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0000-0001-6444-3044 **E-Posta:** canadalier@gmail.com

## Özet

21.Yüzyıl, dijital teknolojilerin gelişimine ve yaygınlaşmasına sahne olurken, gündelik yaşamın her alanında olduğu gibi tiyatro sanatında da hem üretim süreçlerini hem de deneyim biçimlerini dönüştürmektedir. Sahne artık yalnızca fiziksel bir alan değil; ekranlar, kodlar ve verilerle şekillenen interaktif bir uzam haline dönüşmektedir. Bu dönüşüm yalnızca performe edilen sanatı değil aynı zamnda seyircinin de konumlanmasında farklılaşmalara sebep olmaktadır. İzleyici pasif ve hareketsiz bir durumdan, gerçekleşmekte olan deneyimin aktif bir parçasına dönüşmektedir. Sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR), ve mapping teknolojileri gibi teknolojik yenilikler, tiyatronun mekânsal, zamansal ve estetik sınırlarını genişletirken, bu dönüşüm yalnızca fiziksel alan olan sahnede değil, Metaverse gibi sanal evrenlerde de kendini göstermektedir. Artık tiyatro yapıtları dijital uzamlarda performe edilmekte ve oyuncular avatarlar aracılığıyla sahnede varlık gösterebilmektedir. Avatarlarla gerçekleştirilen bu tür performanslar, oyuncunun fiziksel varlığını dijital temsile dönüştürerek jest, mimik ve etkileşim gibi unsurları yeniden yapılandırmakta; "canlılık" ve "katılım" kavramlarını da tartışmaya açmaktadır. Hamlet 360 gibi VR odaklı projeler, izleyiciyi fiziksel olarak sahnede bulunmaksızın anlatının merkezine yerleştirmektedir. Günümüzde oyuncunun sahnede duyduğu alkış, dijital platformlarda aldığı bir "like" ile özdeşleşebilmekte; böylece tiyatronun alımlama biçimi de fiziksel tepkiden sanal etkileşime evrilmektedir. Tüm bu gelişmeler ışığında tiyatro, teknolojilere yalnızca uyum sağlayan değil; onları biçimsel ve yaratıcı olarak kullanan, çok katmanlı bir dijital sanat formuna dönüşmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Dijital Tiyatro, Metaverse, Sanal Gerçeklik (VR), Avatar Performansı, İzleyici Katılımı

# Metaverse as a Theatre Stage: New Forms of Theatre in a Globalizing World

**Can Sertaç Adalıer**

Haliç University Institute of Graduate Education Department of Theater Master's Program

**ORCID:** 0000-0001-6444-3044 **E-Posta:** canadalier@gmail.com

## Abstract

The 21st century, marked by the development and widespread adoption of digital technologies, is transforming not only the processes of production but also the modes of experience across all aspects of daily life, including the art of theatre. The stage is no longer merely a physical space; it is becoming an interactive domain shaped by screens, codes, and data. This transformation affects not only the performed art itself but also the positioning of the audience. The viewer is shifting from a passive and immobile observer to an active participant in the unfolding experience. Technological innovations such as Virtual Reality (VR), Augmented Reality (AR), and projection mapping are expanding the spatial, temporal, and aesthetic boundaries of theatre. This evolution manifests not only on physical stages but also in virtual realms such as the Metaverse. Today, theatrical works can be performed in digital environments, with actors appearing on stage through avatars. Such performances, realized via avatars, translate the actor's physical presence into digital representation, restructuring elements like gesture, facial expression, and interaction — and consequently bringing notions of "liveness" and "participation" into question. VR-based projects such as Hamlet 360 place the audience at the center of the narrative without requiring physical presence on stage. In the contemporary landscape, the applause heard by an actor during a live performance can now be equated with a "like" received on digital platforms; thus, the reception of theatre shifts from physical response to virtual engagement. In light of these developments, theatre is not merely adapting to technologies but is evolving into a multi-layered digital art form that utilizes them in both formal and creative ways.

## Keywords

Digital Theatre, Metaverse, Virtual Reality (VR), Avatar-based Performance, Audience Participation

## GİRİŞ

21. yüzyıl, dijital teknolojilerin baş döndürücü bir hızla geliştiği ve gündelik hayatın her alanını dönüştürdüğü bir çağ olarak tanımlanabilir. Bu dönüşüm, kültürel üretim alanlarının tamamını etkilediği gibi, sahne sanatları ve özellikle tiyatro açısından da köklü bir değişim yaratmaktadır. Sanatın dijitalleşmesi yalnızca üretim araçlarında değil, aynı zamanda izleyici ile kurulan ilişkide, performansın yapısında ve estetik biçimlerinde de kendini göstermektedir. Jenkins'e göre yeni medya kültürü, kullanıcıyı yalnızca bir alıcı değil aynı zamanda içerik üreticisi haline getirerek katılımcı bir kültür yaratmaktadır (Jenkins, 2006). Tiyatronun doğası gereği fiziksel mekânda, canlı bedenler aracılığıyla icra edilen bir sanat formu olduğu kabul görürken; dijital çağın sunduğu olanaklar bu anlayış ile ilgili çeşitli tartışmaları ortaya çıkarmıştır. Artırılmış gerçeklik (AR), sanal gerçeklik (VR), karma gerçeklik (XR) ve blockchain gibi teknolojiler sayesinde tiyatro sanatı artık yalnızca sahne üzerinde değil, ekranlar ve dijital kimlikler aracılığıyla da deneyimlenebilen bir boyuta taşınmıştır. Bu durum hem oyuncunun konumunu hem de seyircinin algısını dönüştüren bir süreci beraberinde getirmiştir. Küreselleşmenin etkisiyle hızlanan bu dijitalleşme süreci, tiyatroyu yalnızca yerel bir ifade biçimi olmaktan çıkarıp küresel çapta gösterim imkânı olan bir sanat formuna dönüştürmektedir. Sahne artık yalnızca fiziksel bir platform değil, aynı zamanda veri akışının, etkileşimin ve sanal temsillerin iç içe geçtiği hibrit bir uzama evrilmektedir. Bu bağlamda, "Metaverse" kavramı tiyatronun yeni sahnesi olarak öne çıkmakta; dijital teknolojiler aracılığıyla inşa edilen bu sanal alan, performans sanatlarının geleceğine dair yeni sorular ve olanaklar doğurmaktadır. Manovich'e göre dijital kültür, yeni medya nesneleriyle birlikte zaman, mekân ve beden algısını radikal biçimde yeniden yapılandırır (Manovich, 2001).

Bu bildiride, metaverse kavramının tiyatro sanatını nasıl dönüştürdüğü ve bu dönüşümün hangi yeni biçimleri ortaya çıkardığı ele alınacaktır. Ayrıca dijitalleşmenin etkisiyle değişen seyirci-oyuncu ilişkisi, avatar ve dijital beden kullanımı, sahne tasarımının yeniden düşünülmesi gibi başlıklar çerçevesinde yeni tiyatro formları tartışmaya açılacaktır.

## YENİ TİYATRO FORMLARI: METAVERSE EVRENİNDE BİR SAHNE ARAYIŞI

Metaverse'in sunduğu teknolojik ve kavramsal imkânlar, tiyatro sanatında yalnızca biçimsel bir değişim yaratmakla kalmayıp, aynı zamanda tiyatronun tanımına dair temel soruları da yeniden gündeme getirmektedir. Geleneksel tiyatro, uzun süre "bir oyuncu, bir sahne ve bir izleyici" üçlemesi etrafında tanımlanmış ve bu yapı, tiyatronun canlı, fiziksel ve zamansal doğasının temelini oluşturmuştur (Pavis, 1998). Ancak metaverse gibi dijital platformların yükselişi, bu temel bileşenlerin yerini çok daha karmaşık ve katmanlı yapıların aldığı hibrit bir sahne anlayışına bırakmaktadır. Çağın tüm unsurlarında yaşanan bu dönüşüm, tiyatro sanatında yalnızca sahneleme tekniklerinde değil, oyunculuk anlayışında da ciddi bir evrim yaratmaktadır. Artık oyuncular yalnızca bedensel varlıklarıyla değil, dijital avatarları aracılığıyla da performans sergileme imkanına sahip olup; bu da bedenin yerini temsili bedene, sahnenin yerini ise dijital etkileşim alanlarına bırakmaktadır (Dixon, 2007). Bu bağlamda metaverse, izleyiciyle kurulan ilişki biçimini

de yeniden tanımlamakta; seyirci artık yalnızca pasif bir alıcı değil, etkileşime giren bir katılımcı hâline gelmektedir (Bay-Cheng, 2010).

Özellikle pandemi sonrasında hız kazanan dijitalleşme süreciyle birlikte, tiyatro mekânı giderek daha fazla sanal ortamlar üzerinden inşa edilmeye başlanmıştır. Bu durum, tiyatro mekânının fiziksel zorunluluklardan bağımsızlaşarak çoklu uzamlı (multi-spatial) bir form kazanmasına neden olmuştur (Causey, 2006). Dolayısıyla metaverse, yalnızca yeni bir teknolojik araç değil, aynı zamanda tiyatro sanatının hem üretim biçimlerini hem de alımlama pratiklerini dönüştüren kültürel bir paradigma değişimi olarak okunmalıdır. Bu hibrit yapı hem teknolojinin sunduğu olanakları hem de sahne sanatlarının tüm niteliklerini bir araya getirerek "dijital tiyatro" ya da "cyberformance" gibi yeni kavramların ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır (Salter, 2010). Artık sahne, yalnızca fiziksel bir mekân değil, çok katmanlı dijital bir evrenin içinde yeniden tanımlanan dinamik bir arayüz halini almaktadır.

**Avatar Bedenler ve Dijital Oyunculuk**

Metaverse ortamında gerçekleştirilen tiyatronun en çarpıcı yönlerinden biri, oyuncunun sahnedeki fizikselliğinin yerini dijital avatarların almasıdır. Bu avatarlar yalnızca görsel temsiller değil; jest, mimik ve duygu yansıtan, hatta yapay zekâ ile yönlendirilebilen sahne varlıklarına dönüşebilmektedir (Reeves vd., 2003). Bu durum, performans sanatlarında bedenin temsil gücünü yeniden düşünmeye zorlamakta ve oyunculuk pratiğine yepyeni bir boyut eklemektedir. Dijital avatarlar, oyuncunun fiziki varlığını doğrudan yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda onu dönüştürmekte, zaman ve mekânın sınırlayıcı etkilerinden sıyrılıp çoklu kimlikler ve anlatı katmanları yaratma olanağı sunmaktadır (Causey, 2006). Bu bağlamda, oyuncunun avatarı aracılığıyla sahnede yer alması, fiziksel bedeni kadar sahici ve etkili bir performansa dönüşebilmektedir (Dixon, 2007). Canlı performans ile dijital temsiliyet arasındaki sınır her geçen gün daha da bulanıklaşmakta; oyuncunun dijital varlığı da en az fiziksel varlığı kadar "oyunculuk" niteliği taşımaktadır. Özellikle hareket yakalama (motion capture) teknolojisi ve yapay zekâ destekli karakter animasyonları, oyuncunun ifadesini yalnızca insan bedenine indirgemeyen yeni bir sahne dilinin oluşmasına katkı sağlamaktadır (Giannachi, 2012). Böylelikle, performans sanatlarında "beden" kavramı, sabit bir gerçeklik olmaktan çıkarak dijital olarak şekillenen akışkan bir temsil hâline gelmektedir. Bu bağlamda metaverse ortamında gerçekleştirilen tiyatroda avatarlaşmış bedenler, oyunculuk sanatının dönüşen sınırlarını temsil etmektedir. Bu dijital bedenler hem teknik altyapıların hem de yaratıcı yorumların ürünü olarak, tiyatronun ontolojik yapısına dair soruları derinleştirmekte ve bedenin sahnedeki merkezî konumunu yeniden tanımlamaktadır (Salter, 2010).

**XR Teknolojileriyle Genişleyen Sahne**

Artırılmış gerçeklik (AR), sanal gerçeklik (VR) ve karma gerçeklik (XR) teknolojileri, tiyatronun mekânsal sınırlarını radikal biçimde genişleten metaverse teknolojileridir. Geleneksel tiyatroda izleyicinin fiziksel olarak belirli bir sahne mekânında bulunması temel koşullardan biri olarak görülürken, XR teknolojileri bu

zorunluluğu ortadan kaldırarak yeni bir tiyatral deneyim anlayışı sunmaktadır (Chatzichristodoulou & Zerihan, 2012). Sahne, fiziksel bir platformdan çok, dijital olarak inşa edilen çok katmanlı bir anlatı alanına dönüşmektedir. XR uygulamaları sayesinde izleyiciler yalnızca gösterime şahitlik eden birer izleyici değil, sahne içinde dolaşabilen, olaylara müdahil olabilen ve anlatının yönünü etkileyebilen aktif katılımcılar hâline gelmektedir (Machon, 2013). Bu, tiyatronun yalnızca estetik değil, ontolojik temellerini de dönüştüren bir gelişmedir; çünkü "sahne" kavramı, artık sabit bir fiziksel yüzey değil, değişken, etkileşimli ve kullanıcıya göre biçimlenen bir yapıdır (Benford & Giannachi, 2011). XR teknolojilerinin sunduğu bu yeni sahne deneyimi, aynı zamanda tiyatronun zaman ve mekân algısını da yeniden kurgulamaktadır. İzleyici, herhangi bir fiziksel mekâna bağlı kalmaksızın dünyanın farklı noktalarından aynı anda bir performansa katılabilir; hatta bazı uygulamalarda farklı gerçeklik katmanları arasında geçiş yaparak anlatıyı çoklu perspektiflerden deneyimleyebilir (Broadhurst, 2007). Bu durum, tiyatronun geleneksel sınırlarının ötesine geçmesini sağlayarak sahneyi küresel ve dijital bir düzleme taşır. Özetle XR teknolojileri, tiyatronun mekânla kurduğu ilişkiyi yalnızca dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda yeniden kurar. Tiyatro artık yalnızca bir yerde "oynanan" değil, her yerde "yaşanabilen" bir deneyim hâline gelmektedir.

**Dijital İkizler ve Performansın Yeniden Üretimi**

Metaverse ortamında performe edilen tiyatro, tiyatronun en temel ilkelerinden biri olarak kabul edilen canlılık fikrini kökten sorgulamaya açmaktadır. Dijital ikiz (digital twin) teknolojisi sayesinde, bir oyuncunun performansı tüm jest, mimik ve bedensel ifadeleriyle dijital ortamda kaydedilerek yeniden üretilebilir bir hâle getirilmektedir (Fuller et al., 2020). Bu gelişme, tiyatronun "biriciklik" ilkesine dayanan doğasını yeniden tartışmaya açmakta ve performansın zamanla sınırlı tek seferlik karakterini dönüştürmektedir (Auslander, 1999). Dijital ikizler aracılığıyla oluşturulan performans anları, aynı zamanda farklı sahnelerde, farklı izleyicilere yönelik olarak yeniden sahnelenebilir. Böylece oyuncunun fiziksel olarak sahnede bulunmasına gerek kalmadan, onun dijital temsili performansı sürdürebilir. Bu durum, Philip Auslander'ın "canlılık" kavramını yeniden tanımladığı dijital çağ tiyatrosu yaklaşımıyla doğrudan ilişkilidir. Auslander'a göre, dijital teknolojiyle yeniden üretilen bir performans da izleyici tarafından "canlı" olarak deneyimlenebilir (Auslander, 2008). Özellikle yapay zekâ destekli performans analizleriyle dijital ikizler, yalnızca kaydedilmiş bir temsili sunmakla kalmayıp, izleyici tepkilerine göre performansı adapte edebilecek esnekliklere de sahip olmaya başlamaktadır. Bu da dijital oyunculuğun pasif bir kayıt değil, dinamik ve tepkisel bir sanat formuna dönüşmesini sağlar (Chollet, 2021). Dijital ikizlerin sahne sanatlarında kullanımı hem etik hem de estetik boyutlarıyla derinlemesine tartışılmaktadır. Örneğin bir oyuncunun izni olmadan ya da vefatından sonra onun dijital ikiziyle performans sunmak hem telif hakları hem de sanatsal özerklik açısından sorunlara yol açabilir (Stuart, 2022). Ancak öte yandan bu teknoloji, zamanla sınırlı olan canlı performansları gelecek kuşaklara aktarmak ve teatral arşivleme biçimlerini kökten değiştirmek açısından büyük potansiyel barındırmaktadır. Özetle, dijital ikiz teknolojisi tiyatronun "canlı" ve "anı yaşatan" yapısını yeniden düşünmeye çağırmakta; performansı dondurulabilir, yeniden oynatılabilir ve hatta gelişen yapay zekâ desteğiyle değiştirilebilir bir yapıya dönüştürmektedir.

**NFT ve Sahne Sanatının Mülkiyeti**

Metaverse'de performansların dijital varlıklar hâline getirilerek NFT (Non-Fungible Token) formatında sunulabilmesi, sahne sanatlarında hem mülkiyet anlayışını hem de ekonomik yapıyı köklü biçimde dönüştürme potansiyeline sahiptir. NFT'ler sayesinde bir sahne tasarımı, bir oyunculuk performansının dijital kaydı ya da özgün bir karakterin avatar temsili, benzersiz ve takas edilemez dijital varlıklar olarak alınıp satılabilir hâle gelmektedir (Dowling, 2022). Bu da tiyatro sanatını, fiziksel olmayan ancak blokzinciri (blockchain) teknolojisiyle sahiplenilebilir bir formda, koleksiyonlaştırılabilir hâle getirebilmektedir. Bu gelişme, sanat eserlerinin dijitalleşmesiyle birlikte ortaya çıkan "dijital sahiplik" kavramını tiyatro alanına taşımaktadır. Geleneksel olarak geçici ve tekrarlanamaz kabul edilen sahne sanatları, NFT'ler aracılığıyla hem ekonomik değeri ölçülebilir hem de alınıp satılabilir meta'lara dönüşmektedir (Kugler, 2021). Bu durum, performans sanatlarını bir yandan demokratikleştirirken, diğer yandan da piyasa koşullarına daha bağımlı hale getirebilir. NFT teknolojisinin sunduğu izlenebilirlik ve şeffaflık, sanatçıların telif haklarını korumak açısından da önemli fırsatlar barındırmaktadır. Her satışta sanatçının ya da yaratıcı ekibin otomatik olarak pay alması mümkün olduğundan, tiyatro alanında sürdürülebilir dijital gelir modellerinin önü açılmaktadır (Vail, 2021). Ancak bu sistemin henüz regülasyon eksiklikleri, telif ihlalleri ve dijital eşitsizlikler gibi etik sorunlara açık olduğu da ortadadır.

**Etkileşimli Hikâye Akışı ve Seyircinin Rolü**

Metaverse ortamında gerçekleştirilen tiyatro performansında seyirci, yalnızca bir izleyici değil; kararlarıyla hikâyenin yönünü belirleyen, karakterlerle birebir etkileşime geçebilen aktif bir aktör hâline gelmektedir. Bu interaktif yapı, seyircinin geleneksel tiyatroda üstlendiği pasif alıcı konumunu ortadan kaldırmakta; klasik anlatı yapısını ve dramaturjik kurguyu da köklü biçimde dönüştürmektedir (Laurel, 1991). Bu tür etkileşimli sahneleme biçimlerinde, seyirci yalnızca olay örgüsüne tepki veren değil, olayların seyrini doğrudan etkileyen bir "oyuncu" konumuna yerleştirilir. Bu anlayış, Janet H. Murray'nin "katılımcı anlatı" (participatory narrative) olarak adlandırdığı yapıya dayanır; burada anlatı, sabit bir metinden ziyade, kullanıcının seçimleri doğrultusunda dallanıp budaklanan dinamik bir yapıya sahiptir (Murray, 1997). Metaverse tiyatrosu, bu etkileşim potansiyelini en üst düzeye taşıyarak seyirciyi fiziksel bedenin ötesinde bir "avatar" aracılığıyla sahneye dâhil eder. Böylece izleyici yalnızca görsel ve işitsel olarak değil, davranışsal ve yönlendirici olarak da hikâyenin içinde yer alır (Benford & Giannachi, 2011). Bu durum, Roland Barthes'ın "yazarın ölümü" kavramını andırır biçimde, "yönetmenin ölümü"nü tartışmaya açar; çünkü anlatının kontrolü artık tek bir sanatçı figüründe değil, izleyiciyle kurulan kolektif yaratım sürecinde şekillenir (Barthes, 1967). Bu tür bir etkileşimli yapı, yalnızca teatral deneyimi değil, seyirciyi de dönüştürür. Seyirci artık yalnızca izleyen değil, deneyimleyen, karar veren, yaratan bir özneye dönüşür. Bu da metaverse tiyatrosunu, klasik sahneleme biçimlerinden ayırarak yeni bir "oyunlaştırılmış performans" (gamified performance) modeline yaklaştırır (Barker, 2021).

## UYGULAMA ÖRNEKLERİ

Metaverse evreninde gerçekleşen performanslar, teknolojinin tiyatro sanatına kazandırdığı yeni olanakları yalnızca teorik düzeyde değil, somut deneyimler aracılığıyla da gözler önüne sermektedir. Son yıllarda çeşitli dijital platformlar üzerinde gerçekleşen bu performanslar, tiyatronun klasik temsiliyet anlayışını altüst ederken; aynı zamanda izleyici ile kurduğu ilişkiyi de radikal biçimde dönüştürmektedir.

**The Under Presents: Tiyatro ve Dijital Oyun**

Tender Claws tarafından geliştirilen ve Oculus VR platformu üzerinden sunulan The Under Presents, tiyatro ve video oyunu estetiğini bir araya getiren hibrit bir deneyimdir. Kullanıcılar, zamansal olarak karmaşık bir anlatı içinde çeşitli sahnelere katılarak, canlı oyuncularla birebir etkileşime geçebilir. Bu yapımda izleyici yalnızca gözlemci değildir; anlatının bir parçası, zaman zaman da yönlendirici unsuru haline gelir. Performansın eşzamanlılığı, etkileşimli yapısı ve mekânsal deneyimi sayesinde dijital tiyatronun sınırlarını zorlayan bu örnek, “canlılık” ve “gerçeklik” kavramlarını yeniden tanımlar.

**Welcome to Respite: Anlatının İçine Doğrudan Yolculuk**

Anotherway adlı yaratıcı kolektifin projesi olan Welcome to Respite, izleyicinin karakterin zihinsel dünyasına doğrudan dahil olduğu bir XR tiyatro deneyimidir. Katılımcılar, sanal gerçeklik gözlüğü aracılığıyla, bir karakterin geçmişine, travmalarına ve anılarına tanıklık ederken; kendi bedenlerini bu evrenin içinde konumlandırırlar. Bu deneyim, seyircinin empati kurma biçimini derinleştirirken, tiyatral anlatımın psikolojik ve duygusal derinliğini dijital ortamda yeniden üretmenin mümkün olduğunu gösterir.

**Sanctum: Dijital Sessizlik, Dijital Tapınak**

Royal Shakespeare Company’nin pandemi döneminde hayata geçirdiği Sanctum projesi, Twitch üzerinden canlı yayımlanan; şiir, performans ve dijital sanat unsurlarının iç içe geçtiği çok katmanlı bir deneyim olarak oluşturulmuştur. İzleyicilere, performansa eşzamanlı olarak yorumlar yazabilme ve çevreleri ile doğrudan etkileşim kurabilmekte imkânı veren bir yapısı vardır. Böylece dijital tiyatronun sadece bir “kopya” olmadığını; kendi poetikasını yaratabilen, özgün ve canlı bir alan olduğunu ortaya koyan bir yapım olmuştur.

**Dream: XR ile Shakespeare**

Yine Royal Shakespeare Company tarafından geliştirilen Dream, Shakespeare’in “Bir Yaz Gecesi Rüyası” oyunundan uyarlanan, XR teknolojisiyle zenginleştirilmiş interaktif bir sahne deneyimidir. İzleyiciler, avatarlar aracılığıyla dijital ormanda gezinebiliyor, karakterlerle etkileşime geçebiliyor ve anlatının akışını yönlendirebiliyorlardı. Oyunun içeriği, sahne tasarımı, müzik ve hareket algısı tamamen dijital olarak yeniden üretilmiş; böylece klasik bir metin, çağdaş bir dijital opera haline getirilmiştir. Bu tür örnekler, metaverse tiyatrosunun yalnızca yeni metinler üretmekle kalmayıp, klasik metinlere de yepyeni yaşam alanları sunduğunu göstermektedir.

**Whitney Houston Hologram Konseri**

Müzikal sahne sanatlarına örnek olarak Whitney Houston Hologram Tour, sahnede fiziksel olarak bulunmayan bir sanatçının dijital temsili aracılığıyla yeniden "canlandırıldığı" etkileyici bir örnektir. Bu performans, yalnızca teknolojik bir gösteri değil, aynı zamanda seyircinin nostalji, hayranlık ve gerçeklik algıları üzerinden duygusal bir bağ kurduğu çok katmanlı bir tiyatral olaydır. Müzik ve performans sanatının metaverse içinde beden, zaman ve ölüm kavramlarını nasıl yeniden tartışmaya açtığı bu örnek üzerinden somut biçimde gözlemlenebilir.

**Tartışma ve Eleştirel Değerlendirme**

Metaverse'te gerçekleşen tiyatro peformansları, sahne sanatlarının biçimsel ve kavramsal olarak yeniden tanımlanmasını sağlarken; bu dönüşüm süreci, aynı zamanda pek çok eleştirel tartışmayı da beraberinde getirmektedir. Tiyatronun özünde yer alan canlılık, tekillik ve bedensel karşılaşma gibi temel unsurlar, dijitalleşme sürecinde anlam kaymasına uğramakta; bazı durumlarda ise tamamen göz ardı edilmektedir (Auslander, 1999). Bu durum, metaverse tiyatrosunun tiyatro olarak tanımlanabilirliğini sorgulayan eleştirmenleri de haklı kılmaktadır. Özellikle dijital ikiz teknolojisi ve holografik performanslar, oyuncunun fiziksel varlığını gereksiz hâle getiren yapılar inşa etmektedir. Bu durum, oyunculuk sanatının temelinde yer alan "canlı ve bedensel icra" kavramını zayıflatmakta; oyuncunun yalnızca veriye indirgenmiş bir formda var olmasına neden olmaktadır (Causey, 2006). Ayrıca oyuncunun izni olmadan dijital ikizinin kullanılması, etik ihlaller, mahremiyet sorunları ve telif hakkı tartışmaları doğurabilir (Stuart, 2022). Performansların NFT'leşmesi ve dijital koleksiyonculuk gibi eğilimler ise tiyatronun kamusal ve paylaşımcı doğasına ters düşen, piyasa odaklı bir sanat anlayışını beraberinde getirme potansiyelini barındırmaktadır. Performansların alınıp satılabilir nesnelere dönüşmesi, sanatı biricikliğinden ve bağlamından koparark metalaştırma tehlikesi doğurmaktadır (Kugler, 2021). Bu da özellikle bağımsız ve eleştirel tiyatro pratikleri açısından yapısal bir tehdit olarak değerlendirilebilir. Etkileşimli anlatı yapıları ve seyircinin aktif aktöre dönüşmesi de her zaman olumlu sonuçlar doğurmamaktadır. Özellikle anlatının kontrolünün seyirciye bırakılması, dramaturjik bütünlüğün bozulmasına, anlatının yüzeyselleşmesine ya da estetik tercihler yerine popülerlik odaklı yönlendirmelerin ağır basmasına neden olabilir (Murray, 1997). Ayrıca her izleyicinin bu düzeyde katılımcı olmaya istekli ya da hazır olmaması, katılım baskısı gibi yeni sorunlara yol açmaktadır (Barker, 2021). XR teknolojileri ile kurulan mekânsız sahneleme biçimleri, izleyiciyle kurulan duygusal bağın ve ortak deneyim hissinin zayıflamasına neden olabilir. Fiziksel olarak aynı mekânda bulunmanın yarattığı kolektiflik duygusu, sanal ortamlarda bireyselleşmiş deneyimlere dönüşerek tiyatronun sosyal bir eylem olarak gücünü azaltabilir (Giannachi, 2004).

**SONUÇ**

Metaverse'ün tiyatroya sunduğu olanaklar, yalnızca biçimsel çeşitlilik ya da teknik yeniliklerle sınırlı değildir. Bu yeni sahne, tiyatronun özüne dair temel soruları da beraberinde getirir: Tiyatro nedir? Canlılık nedir? Bir oyuncu sahnede bulunmasa da "oynuyor" sayılır mı? Seyirci dokunamadığı bir performansa gerçekten bağlanabilir mi? Metaverse evreni, bu sorulara yanıt vermekten çok onları çoğaltır. Oyuncu bedeninin yerini alan avatarlar, fiziksel jestin yerine geçen animasyonlar, holografik projeksiyonlar gibi unsurlar tiyatroyu mekânsal ve bedensel sınırlarından kurtarırken, bir yandan da "bedensiz" bir sahne fikriyle çelişkili bir birliktelik yaratır. Gilles Deleuze'ün "bedensiz organlar" kavramını anımsatan bu durum, performans sanatlarının beden merkezli doğasını yeniden üretirken öte yandan sorgulatmaktadır.

Aynı şekilde, seyircinin dönüşümü de salt teknolojik değil, ontolojik bir kırılmadır. Artık izleyici; koltukta oturup ışığın açılmasını bekleyen pasif bir varlık değil, anlatının içine doğrudan dahil olan, bazen de yönlendiren bir özneye dönüşmektedir. Bu değişim, hem hikâye anlatımında yapısal bir kırılma yaratmakta hem de "seyretme" eyleminin tanımını dönüştürmektedir. Seyirci artık yalnızca "gören" değil; "katılan", "seçen" ve hatta "yaratan"dır. Artılar ve eksiler ele alındığında tiyatrodaki bu dönüşüm, her şeye rağmen umut vericidir. Zira tiyatro, tarihsel olarak daima değişime adapte olabilen bir sanat formu olmuştur. Antik Yunan'dan orta çağa, modern sahnelerden dijital alanlara kadar tiyatro, her çağda kendi var etmeyi ve güncellemeyi başarmıştır. Metaverse, bu anlamda yalnızca yeni bir sahne değil; aynı zamanda yeni bir dramaturji, yeni bir izleyici, yeni bir oyunculuk anlayışı ve belki de yeni bir tiyatro tanımı vadetmektedir.

Önceki bölümlerde vurgulandığı üzere, bu teknolojik gelişmeler yalnızca birer araç değil, aynı zamanda tiyatronun ontolojisini etkileyen derin değişimlere işaret etmektedir. Performansın bedensizleşmesi, izleyicinin aktif katılımcıya dönüşmesi ve yapay zekâ destekli anlatıların yükselişi, sanatın insani boyutuna dair yeni sorular doğurmaktadır. Bu bağlamda, tiyatro sanatçıları ve araştırmacılar için şu öneriler sunulabilir:

- Etik ve sanatsal sınırların belirlenmesi için eleştirel yaklaşımlar geliştirilmeli,
- Teknoloji merkezli değil, insan merkezli bir tiyatro anlayışı benimsenmeli,
- Yeni medya ile çalışan disiplinlerarası ekipler kurulmalı,
- Seyirci etkileşimi üzerine deneysel çalışmalar teşvik edilmeli,
- Metaverse performanslarının sosyolojik ve psikolojik etkileri derinlemesine araştırılmalıdır.

Metaverse, temel olarak sanal gerçeklik ortamlarının birbirine bağlandığı, kullanıcıların avatarlar aracılığıyla etkileşime geçtiği ve dijital temsillerin toplumsal yaşamla iç içe geçtiği bir sanal evreni tanımlar. Bu evren, fiziksel mekânın sınırlayıcı doğasını aşarak çoklu mekân ve zaman katmanlarında var olabilen yeni sahne düzeneklerinin önünü açmaktadır. Oyuncular yalnızca kendi bedenleriyle değil, yarattıkları dijital bedenlerle de performans sergileyebilmekte; seyirci ise pasif bir izleyici konumundan çıkarak etkileşimli bir özneye dönüşmektedir. Bu dönüşüm, Guy Debord'un Gösteri Toplumu kavramı ile ilişkilendirilebilir. Debord'un

belirttiği gibi modern toplum, gerçekliğin yerine geçen temsillerin egemenliğine teslim olurken; metaverse benzeri dijital ortamlarda bu temsil olgusu hem seyirci hem sanatçı açısından yeni bir gerçeklik hissi yaratmaktadır (Debord, 1967). Tiyatronun bu bağlamda yalnızca fiziksel bir gerçekliği temsil eden değil, aynı zamanda yeni gerçeklikleri kuran bir pratik haline gelmesi dikkat çekicidir. Öte yandan, dijital tiyatro bağlamında Philip Auslander'ın "liveness" (canlılık) kavramı da metaverse tartışmaları için temel bir referans noktası sunar. Auslander'a göre dijital ortamdaki performanslar canlılık özelliğini tamamen kaybetmez, aksine yeni bir "canlılık" biçimi yaratır; bu, eşzamanlılık ve etkileşim gibi unsurlar üzerinden tanımlanabilir (Auslander, 1999). Bu bağlamda, metaverse ortamında gerçekleşen tiyatro performansları da fiziksel sahnenin sunduğu canlılık hissini başka yollarla yeniden inşa etmektedir. Bu kuramsal çerçeve, tiyatronun yalnızca dijital araçlarla desteklenen bir sanat biçimi olmaktan öte; çağdaş toplumun dijitalleşen yapısına yanıt veren, eleştiren ve yeniden şekillendiren bir ifade aracı haline gelebileceğini göstermektedir.

Sonuç olarak, metaverse yalnızca tiyatronun sahnesini değil; oyunculuk biçimlerini, izleme alışkanlıklarını ve dramaturjik anlayışı kökten dönüştürmektedir. Bu yeni sahne, tiyatro için büyük bir potansiyel barındırsa da anlamlı ve insani bir sanatsal üretim için eleştirel bir bilinçle yönlendirilmelidir.

**Kaynakça**


- Auslander, P. (1999). Liveness: Performance in a Mediatized Culture. Routledge.
- Auslander, P. (2008). Liveness: Performance in a Mediatized Culture (2nd ed.). Routledge.
- Barker, C. (2021). Audience Experience and the Rise of Gamified Theatre. Journal of Contemporary Performance Studies, 5(2), 77–94.
- Barthes, R. (1967). La mort de l'auteur [Yazarın Ölümü].
- Bay-Cheng, S. (2010). Performance and Media: Taxonomies for a Changing Field. Palgrave Macmillan.
- Benford, S., & Giannachi, G. (2011). Performing Mixed Reality. MIT Press.
- Broadhurst, S. (2007). Digital Practices: Aesthetic and Neuroesthetic Approaches to Performance and Technology. Palgrave Macmillan.
- Causey, M. (2006). Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness. Routledge.
- Chatzichristodoulou, M., & Zerihan, R. (2012). Live Art and Audience Participation: Practice and Theory. Palgrave Macmillan.
- Chollet, F. (2021). Deep Learning with Python. Manning Publications.
- Dixon, S. (2007). Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. MIT Press.
- Dowling, M. (2022). NFTs and the Future of Creative Ownership. Journal of Digital Innovation, 3(1), 45–59.
- Fuller, A., Fan, Z., Day, C., & Barlow, C. (2020). Digital Twin: Enabling Technologies, Challenges and Open Research. IEEE Access.
- Giannachi, G. (2004). Virtual Theatres: An Introduction. Routledge.
- Giannachi, G. (2012). Virtual Theatres: An Introduction. Routledge.
- Kugler, L. (2021). How NFTs Are Changing the Art World. Communications of the ACM, 64(7), 17–18.
- Laurel, B. (1991). Computers as Theatre. Addison-Wesley.
- Machon, J. (2013). Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance. Palgrave Macmillan.
- Murray, J. H. (1997). Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. MIT Press.
- Pavis, P. (1998). Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. University of Toronto Press.
- Reeves, B., & Nass, C. (2003). The Media Equation: How People Treat Computers, Television, and New Media Like Real People and Places. CSLI Publications.
- Salter, C. (2010). Entangled: Technology and the Transformation of Performance. MIT Press.

- Stuart, A. (2022). The Ethics of Digital Resurrection in the Performing Arts. Journal of Performance and Technology Studies, 14(2), 101–117.
- Vail, J. (2021). Smart Contracts and Revenue Sharing in Performing Arts NFTs. Blockchain in Arts Journal, 2(2), 61–73.

# 1980-2000 Arası Türk Resim Sanatı ve Kozmosu Yansıtan Sanatçılar

**Deniz Şanlı**

Altınbaş Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı

**ORCID:** 0009-0009-0937–3384 **E-Posta:** denizsanli71@hotmail.com

## Özet

1980-2000 yılları arasında Türk plastik sanatları, sosyal, kültürel ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle önemli dönüşümler yaşamıştır. 1980'li yıllarda postmodernizmin etkisiyle sanatçılar, geleneksel kalıpların dışına çıkarak soyut sanat, enstalasyon, performans ve kavramsal sanat gibi yeni ifade biçimlerine yönelmiştir. Bu dönemde düzenlenen İstanbul Bienali ve benzeri etkinlikler, Türk sanatını uluslararası alana taşımıştır. Sanatçılar fotoğraf, video, bilgisayar gibi yeni teknolojileri sanatlarına entegre etmiş, sanatın sınırlarını genişletmişlerdir.

Balkan Naci İslimyeli, "Kozmos ve Toz" sergisiyle insanın evrendeki yerini sorgularken, bireyin otoriteyle olan ilişkisini sanatsal bir dille yansıtmıştır. Kozmos temasını siyah fon üzerinde minimal plastik ögelerle işleyerek varoluşsal sorgulamalara alan açmıştır. Ekrem Kahraman ise kozmik bilinçle evrendeki yerimizi anlamaya çalışırken, soyut imgelerle sonsuzluk ve boşluk temalarını öne çıkarmıştır. Bünyamin Özgültekin, geleneksel sınırları aşarak teknolojik malzemelerle yeni anlatım biçimleri üretmiştir. Murat Morova ise tasavvufi öğelerle kozmik dansı birleştirerek döngüsel zaman anlayışını yansıtmıştır. Ahmet Özel, "İç Kozmos" serisinde içsel yolculuk ve evrenle bağ kurma temalarını işlerken, Devabil Kara ise boşluk kavramı üzerinden varlık-yokluk dengesini ele almıştır. Bu dönemde sanat, bireyin evrenle, toplumla ve kendisiyle kurduğu ilişkileri derinlemesine sorgulayan bir anlatı aracına dönüşmüştür.

## Anahtar Kelimeler

Çağdaş Türk Plastik Sanatları, Kozmik İmge

# Turkish Painting Art and Artists Reflecting the Cosmos Between 1980 and 2000

**Deniz Şanlı**

Altınbaş University Institute of Graduate Education Department of Art and Design Department

**ORCID:** 0009-0009-0937–3384 **E-Posta:** denizsanli71@hotmail.com

## Abstract

Between 1980 and 2000, Turkish plastic arts underwent significant transformations influenced by social, cultural, and technological developments. During the 1980s, under the influence of postmodernism, artists moved beyond traditional frameworks and embraced new forms of expression such as abstract art, installation, performance, and conceptual art. Events like the Istanbul Biennial and similar platforms played a pivotal role in introducing Turkish art to the international scene. Artists began integrating new technologies such as photography, video, and computers into their practices, there by expanding the boundaries of art.

Balkan Naci İslimyeli, in his exhibition Cosmos and Dust, questioned the human position in the universe while reflecting on the individual's relationship with authority through a visual language. By working with minimal plastic elements on a black background, he opened up space for existential inquiries within the cosmic theme. Ekrem Kahraman, on the other hand, explored themes of infinity and emptiness using abstract imagery, aiming to comprehend our place in the universe through a lens of cosmic consciousness. Bünyamin Özgültekin transcended traditional limits by creating new modes of expression using technological materials. Murat Morova combined Sufi elements with the idea of cosmic dance to reflect a cyclical understanding of time. In his Inner Cosmos series, Ahmet Özel focused on themes of inner journey and connection with the universe, while Devabil Kara addressed the balance of existence and nonexistence through the concept of void. During this period, art became a means of deeply questioning the individual's relationship with the universe, society, and the self.

## Keywords

Contemporary Turkish Plastik Arts, Cosmic Images

## GİRİŞ

1980-2000 dönemi, Türkiye'nin sosyal, kültürel ve politik anlamda büyük dönüşümler yaşadığı, aynı zamanda sanat alanında da önemli kırılmaların gözlemlendiği bir zaman aralığıdır. Bu yıllar, Türk resim sanatında geleneksel anlatım biçimlerinin sorgulandığı, bireysel ve evrensel arayışların ön plana çıktığı bir evredir. Sanatçılar, yalnızca toplumsal gerçekliğe değil; varoluşsal sorulara, zamanın doğasına ve evrenin gizemine de yönelmişlerdir. Bu bağlamda, "kozmos" teması hem metafizik hem de estetik bir zemin olarak sanat üretiminde belirleyici bir rol oynamıştır.

Kozmos, yalnızca yıldızlar, galaksiler ve boşluklardan ibaret bir fiziksel gerçeklik değil, aynı zamanda insanın iç dünyasında karşılık bulan bir anlamlar bütünüdür. Türk ressamları bu dönemde, kozmosa kimi zaman geometrik soyutlamalarla, kimi zaman figüratif rüyalarla, kimi zaman da mistik ve felsefi referanslarla yaklaşmışlardır. Bu sanatsal dil, izleyiciye hem kendi içsel evreniyle hem de dışsal kozmosla yeniden ilişki kurma olanağı sunar.

1980-2000 yılları arasında Türkiye'de sanat pratiğini sürdüren ve kozmik temaları doğrudan ya da dolaylı olarak eserlerine yansıtan ressamlar ele alınacaktır. Sanatçılar; dönemsel bağlam, tematik içerik ve biçimsel yaklaşımlarıyla değerlendirilecek, eserlerinde yer bulan evrensellik, zaman, mekân, metafizik gibi kavramlar üzerinden incelenecektir. Amaç, Türk resminde kozmosa açılan kapıları aralamak ve bu arayışların sanatsal ifadesini görünür kılmaktır.

## AMAÇ

Bu çalışmanın amacı, 1980-2000 yılları arasında Türkiye'de faaliyet gösteren ressamların eserlerinde "kozmos" temasının nasıl işlendiğini incelemektir. Toplumsal, kültürel ve politik dönüşümlerin yaşandığı bu dönemde sanatçılar, yalnızca dış dünyayı değil, içsel evreni, varoluşsal sorunları ve evrensel gerçekleri de sanatın konusu haline getirmişlerdir. Bu bağlamda araştırma, kozmik temaların Türk resim sanatında ne şekilde ortaya çıktığını; bu temaların biçimsel, simgesel ve kavramsal düzeyde nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Sanatçılara ait seçili eserler üzerinden yürütülecek analizlere, dönemin estetik anlayışı, metafizik ilgileri sürülecek; böylece Türk sanatında "kozmos" a yönelimin düşünsel ve sanatsal arka planı anlaşılır hale getirilecektir.

## 1980-2000 ARASI TÜRK RESİM SANATI

1980-2000 dönemi, Türkiye'de resim sanatında önemli dönüşümlerin yaşandığı bir zaman aralığıdır. Bu süreçte hem siyasi hem de kültürel değişimler, sanat ortamını derinden etkilemiştir. 1980 askeri darbesi sonrası oluşan sosyo-politik atmosfer, sanatçılar için hem bir sorgulama hem de yeniden yaratım dönemi olmuştur. Bu yıllarda Türkiye, postmodernizmin etkisiyle kimlik, bellek ve gelenek gibi kavramların sanatta yoğun şekilde işlendiği bir döneme girmiştir.

1980'li yıllarda Batı'da tartışılan ötekilik, postmodernizm gibi kavramlar Türkiye'deki sanat çevrelerine de yansımıştır. Modern sanat anlayışı daha fazla yaygınlaşırken, devlet destekli sanat yerine galeri ve özel kurumlar ön plana çıkmıştır. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, Yeni Eğilimler Sergileri gibi etkinlikler sayesinde alternatif bakış açıları gelişmiş, sanatçılar kendilerine yeni ifade alanları bulmuştur.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) 1.si 1987 "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" adıyla düzenlenen uluslararası İstanbul Bienali ile faklı kültürleri ve sanatçılar bir araya getirmiştir. 1.ve 2. Bienaller Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adıyla düzenlenmiştir. 2.si 1989 "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" adıyla Beral Madra'nın genel koordinatörlüğünde gerçekleştirilmiştir. İstanbul Bienali sayesinde "küratör" kavramı sanat ortamına girmiş; sanat eserlerinin sunumu, seçkisi ve anlatısı daha profesyonel bir zemine taşınmıştır. Bu da Türk sanat ortamının uluslararası normlara entegrasyonunu hızlandırmıştır.

Bu dönemde sanat eğitimi de kurumsallaşmış; YÖK düzenlemeleriyle yeni güzel sanatlar fakülteleri kurularak sanatın çeşitlenmesine, sanatçı sayısında hem de üslup ve tekniklerde artışa neden olmuştur. Soyut sanat, performans sanatı, enstalasyon, kavramsal sanat gibi farklı akımlar benimsendi. Ankara Çağdaş Sanat Müzesi gibi kurumlar, bu yeni sanat anlayışlarının sergilenmesinde önemli rol oynadı.

"1980'li yıllardan başlayarak Türkiye'de sanatçılar, geçmişe, bugüne ve geleceğe yaklaşımlarında 'bellek' kavramını sorunsallaştırarak, Osmanlı kültürünü yeniden değerlendirmeyi istemişlerdir. Türkiye Cumhuriyeti'ni oluşturan katmanları değişik boyutlarda irdeleyerek anılar, çağrışımlar, bellek zorlamaları ile 'öteki' olmanın mantığını açığa çıkarma çabaları/denemeleri görülür. Dönemin Postmodern söyleminin yarattığı aynı anda olma, hiyerarşiden arınma durumu, Türk sanatçısının kimliğini sorgulamasını gerekli kılmıştır. Avrupa'nın modern Türkiye'ye önyargılı bakışı, Türkiye'de modern ve modern karşıtı kümeleşmeler ve uzlaşmalar ile Türk aydınının kendi geçmişi ile bugünü arasındaki hesaplaşması, 'bellek/gelenek/kimlik' sorunsalı olarak sanatsal boyuta taşınmıştır. Erol Akyavaş, Ergin İnan, Murat Morova gibi sanatçılar Osmanlı geçmişini biçim, doku ve anlam olarak yeniden üretmeyi denemişler; İslam sanatları, el yazmaları, maşallahlar ile daha organik bağ kurmaya çalışan mistik bir açılım getirmişlerdir. Gelecekle kurdukları ilişki, hat, minyatür, tezhip birikiminin yeniden üretilmesi, geleneğin yeniden anımsanması, tasavvufi ve dini konuların yeni bir bakış açısıyla değerlendirilmesi/anlamlandırılması biçiminde gerçekleşmiştir" (Yasa, 2004, s.102).

1980'lerin sonundan itibaren yeni medya teknolojileri de sanatın bir parçası haline geldi. Fotoğraf, video, dijital medya ve bilgisayar destekli işler sanat üretiminde yer almaya başladı. Bu teknolojik gelişmeler sayesinde sanatın ifade biçimleri zenginleşti.

1980 ile 1990 yılları arasındaki dönem, genç sanatçıların sanat dünyasında daha görünür olmaya başladığı bir zaman dilimidir. Bu süreçte, Emin Çizenel, Ali Candaş ve Şenol Yorozlu gibi sanatçılar, **soyut anlatımcı tarzlarını sürdürme konusunda kararlı bir duruş sergilemişlerdir**. Buna karşılık, genç kuşak sanatçılar hem gerçeklik hem de hayal gücünü harmanlayan, yarı fantastik ve yarı gerçekçi bir üslupla sanat üretmeyi denemekte ısrarlı olmuşlardır.

1980-2000 arası Türk resim sanatı; geleneksel ile moderni, yerel ile evrenseli buluşturan, farklı medyaları deneyen ve kozmik temalarla kültürel belleği sorgulayan çok katmanlı bir dönüşüm süreci yaşamıştır. Bu dönem, Türk sanatının hem kimliksel hem de teknik anlamda yeniden doğduğu yıllar olmuştur.

## 1980-2000 ARASI TÜRK RESİM SANATINDA KOZMOSU YANSITAN SANATÇILAR

### 1.1. Balkan Naci İslimyeli



Görsel 1: Balkan Naci İslimyeli," Melekler", Tuval üzerine karışık teknik, 100x120x3 cm, 2011.

Balkan Naci İslimyeli'nin sanatı, ailesinin Balkanlar'dan İstanbul'a göç hikâyesiyle paralellik göstererek yerinden edilme, kimlik arayışı ve ait olma duygusu gibi temaları işler. "Kozmos ve Toz" sergisinde sanatçı, şiirler, el yazıları ve sembolik nesneler aracılığıyla bireyin evrendeki yerini sorgulayan bir model evren kurar. Bu evrende bireyin aile, okul ve devlet gibi otoritelerle mücadelesi evrensel bir bakış açısıyla ele alınır. Sanatçı, bireyin içsel yolculuğunu, toplumsal baskılara karşı direncini ve varoluşsal mücadelelerini ele alırken, sanatçının deneysel yaklaşımını ve metinle olan ilişkisini de vurgulamaktadır. Siyah fonla vurgulanan insan-kâinat karşılaştırması, varoluşsal bir iç hesaplaşmaya dönüşür.

> *"Çocuk yaşlardan beri nesne toplayan bir insanım. Onların bir nesne olmanın ötesinde benim için büyük anlamları var. Tıpkı insanlar gibi, onların da vaktiyle yaşadığı anılar, çağrıştırdığı günler, dönemler bir yaratıcı için büyük sosyolojik ipuçları barındırır. İnsanların tercihlerine, dönem ilişkilerine ilişkin bilinçaltı veriler içeren çok zengin bir alan. Nesneler, ruhsal dokunmayı*

*bekleyen güçlü yapıtlar aslında. Ben her zaman onları sanat eseri gibi gördüm. Benim seçtiğim objeler varlığımın, yaşadığım dönemlerin, ayrılmaz bir parçası gibi göründü bana. Bunları hep biriktirdim ve biriktiriyorum. Her zaman resimlerimde kullandım. Onlardan çeşitli dönemlerime, durumlarıma, insanlığın genel durumuna ilişkin sonuçlar çıkardım. Sanat simgeseldir. Bir sanat yapıtında her şeyi anlatamazsınız. Anlattığınız şey minimaldir. Ve o minimal yapı hep bir sembol niteliğindedir. Çağrışım alanları geniş bir sembol. Onun için nesneler hem toplumsal bilinçaltının verileri olarak hem de hayatımın çeşitli dönemlerinin sembolleri olarak beni her zaman büyülemiştir"* (İslimyeli, 2013).

Sanatçı, şiirsel metinlerle desteklediği eserlerinde sembolleri ve objeleri bilinçaltı çağrışımlarla harmanlayarak kullanır. "Kara Tahta" eseri ve "Kozmos ve Toz" adlı sergisindeki gibi eserlerinde eğitim sistemine ve insanın kırılganlığına dair temalar ön plandadır. Nesneler, İslimyeli için sadece malzeme değil, geçmişin izlerini taşıyan anlamlı sembollerdir. Sanatçının deneysel ve araştırmacı tutumu, eserlerine hem bireysel hem toplumsal düzeyde derinlik kazandırır. Sanat, onun için yalnızca ifade değil, aynı zamanda düşünsel bir sorgulama aracıdır.



Görsel 2: Balkan Naci İslimyeli, 2010, "Karatahta", Tuval üzerine karışık Teknik,140x190 cm

Balkan Naci İslimyeli Milliyet Sanat Dergisinde Özge Yılmaz'a şöyle diyor:

*"'Kozmos ve Toz' plastik ögelerin minimal bir noktaya çekildiği, nesnelerle süregelen aşkımın ilk kez büyük ölçüde açığa çıktığı bir resim-heykel sergisi. Böyle tanımlıyorum çünkü resim burada, birer simge olan nesnelerin ortasında, var olmaya çabaladığı siyah bir boşluktan ibaret. Bu boşluğu konuya ilişkin metinlerim çerçeveliyor. Burada insan, varoluşsal olarak kendi yarattığı sınırlarla, tutuklusu olduğu organize sınırlar arasında gidip geliyor. Bu serüven tuvalin yapısal*

*sınırları içinde izleniyor. Burada espas başrolde. Kozmos ve insan boyutlarının karşılaştırılmasından doğan bir iç hesaplaşma daveti diyebiliriz" (İslimyeli, 2013).*

### 1.2. Ekrem Kahraman

Ekrem Kahraman'ın eserlerinde nesneler, kozmik bilinçle şekillenen bir güven duygusuyla evrendeki yerimizi sorgulatan bir şekilde sonsuzluk içinde konumlanır. Karşılıksız Ütopya adlı eserinde gökyüzü hem gerçek hem de mistik unsurlarla betimlenerek izleyiciyi hayal gücünü harekete geçiren bir keşfe davet eder. Sonsuzluk teması, insanı bilinmeyene doğru yönlendirirken evrenin büyüklüğü karşısındaki küçüklüğümüzü hatırlatır. Gök cisimleri ve renklerin gizemli kullanımı, insanın yalnızca dünyaya ait olmadığını, evrende daha anlamlı ve özel bir yere sahip olabileceğini ima eder. Kahraman, bu yönüyle sanatını evrensel bir sorgulama alanına dönüştürerek kozmik bir bilinç inşa eder.

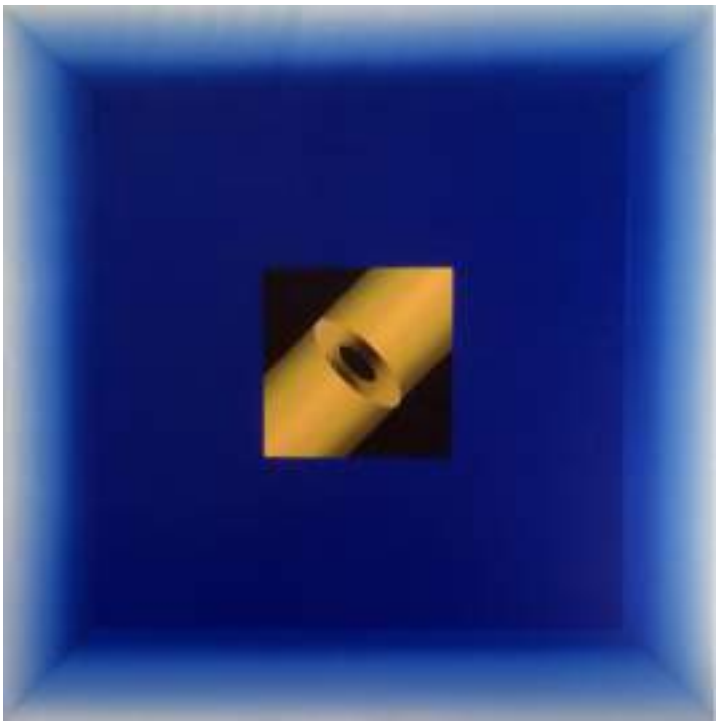


Görsel 3: Ekrem Kahraman, 'Karşılıksız Ütopya', tüyb, 205x205 cm

### 1.3. Bünyamin Özgültekin

Sanatçı, geleneksel resim ve heykel anlayışını aşarak disiplinler arası bir yaklaşımla sanatın özüne inmeyi hedeflemiştir. Eserlerinde özgün ve yaratıcı bir düşsellik ön plandadır. Mekân kavramını zaman boyutuyla birleştirerek yeni perspektifler sunmuş; pleksiglas, elektrik, mor ötesi ışın ve elektronik gibi malzemeler kullanarak biçim, renk, ışık ve değişkenliği ustalıkla işlemiştir. Özellikle 1989 tarihli eserlerinde zamana estetik bir boyut kazandırmıştır. Bünyamin Özgültekin'in Karadelik adlı tablosu, kozmik imgelerle renk kontrastını birleştirerek geometrik non-figüratif bir kompozisyon sunar. Parlak sarı form ile koyu mavi tonlar arasındaki çarpıcı karşıtlık, izleyiciyi merkezde toplarken aynı zamanda ışık-karanlık ve varlık-yokluk gibi

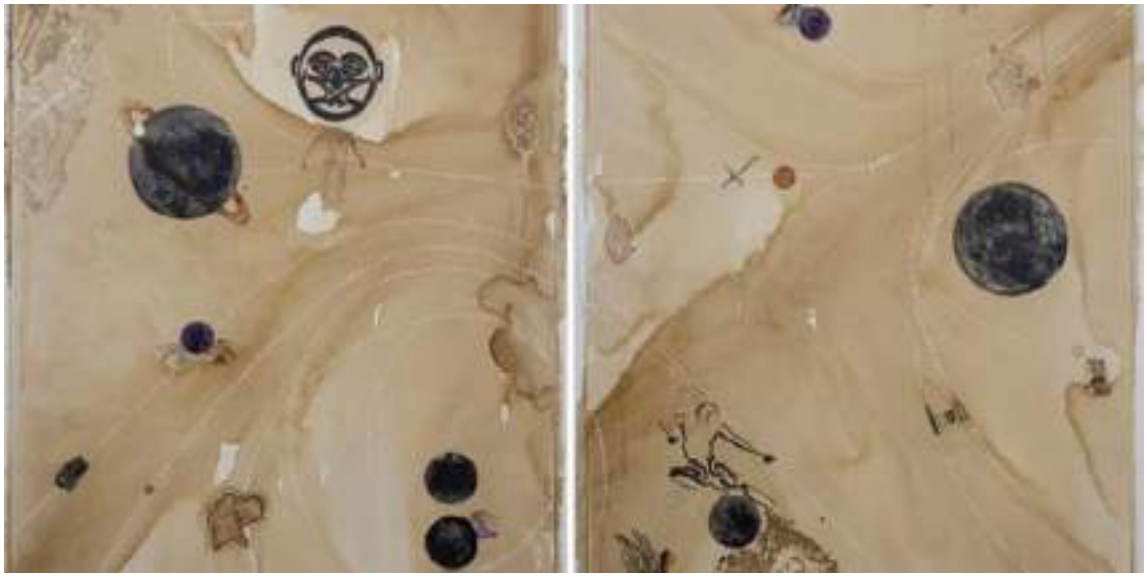
kavramsal ikilikleri düşündürür. Sanat, görünmeyeni ifade etme gücüyle yaratıcılığın ve deneyimin yapı taşıdır.



Görsel 4: Bünyamin Özgültekin, “Karadelik”, 2015, Tuval Üzerine Akrilik

### 1.4. Murat Morova

Murat Morova’nın sanatı, İslam kaligrafisi ve hat sanatının tekrar eden formlarını kullanarak evren, varoluş ve insanın yeri gibi felsefi sorulara odaklanır. Sanatçı, “Evrene nasıl geldik?”, “Burada ne işimiz var?” ve “Nereye gidiyoruz?” gibi sorular üzerinden eserlerini hem bir düşünsel alıştırma hem de bir arayış olarak kurgular. Morova’nın çalışmalarında tasavvufi etkiler belirgindir; özellikle Mevlevi seması ve Alevi semahlarına gönderme yapan döngüsel hareketler, gezegenlerin dönüşü ve harf kıvrımları dikkat çeker. Zamanın doğulu algısına uygun şekilde döngüsel olarak ele alınması, sanatçının “an” a yaptığı vurguyu öne çıkarır. Sanatçının Cosmic Latte adlı eserinde ise çizgisel kargaşa ve göksel döngü, tanrısal bir bağlamda sunulur. Soğuk ve nötr renkler ile kahve tonları, evrenin derinliğini ve sonsuzluğunu yansıtır.



Görsel 5: Murat Morova, “Cosmic Latte", 2018,180x260 cm

### 1.5. Ahmet Özel

Ahmet Özel’in sanatı, içsel keşif ve insanın varoluşsal sorgulamaları üzerine yoğunlaşır. “İç Sesler”, “İç Manzaralar” ve özellikle “İç Kozmos” başlıklı eserlerinde sanatçı, insanın iç dünyasına yaptığı yolculuğu soyut bir dille resmeder. Özel, resimlerinde insanı, doğadaki tüm varlıklarla ortak bir bileşen olarak görür; figürleri insana benzerken, aynı zamanda doğadaki unsurları da çağrıştırır. Düşünce süreçlerini resimsel forma dönüştürme eylemi, onun için hem yaratıcı hem de ruhsal bir deneyimdir. Kafkas ata kültüründen gelen imge ve semboller, şamanik anlatılar ve ritüel sahnelerle bütünleşerek eserlerinde yer bulur.

“İç Kozmos” sergisi, izleyiciyi doğa, evren ve kendi içsel varlığı üzerine düşünmeye teşvik eder. Özel’in renk kullanımı, soyutlama biçimi ve dokusal zenginliği, bu içsel yolculuğu görsel olarak temsil eder. Sanatçı, bu dönemi kendini en fazla sorguladığı ve tanıdığı zaman dilimi olarak tanımlar. “İç Kozmos”, hem bireysel hem kolektif bilinçle temas kuran, mikro zaman kesitleri üzerinden sonsuzluk duygusu yaratan bir ayna işlevi görür. Özel’in çalışmaları, insanın kendi iç evreninde anlam arayışına görsel tanıklık sunar.



Görsel 6: Ahmet Özel, 2022, “İç Kozmos”

### 1.6. Devabil Kara

Devabil Kara, sanatında arkeolojik buluntulardan esinlenerek başladığı yolculuğunu zamanla daha soyut ve kavramsal bir düzleme taşımıştır. Özellikle kozmos teması, Kara’nın sanatında merkezi bir yer tutar. Kozmik düzeni bilimsel bir yaklaşımla ele alarak eserlerine yansıtan sanatçı, yapısal algıya dayalı çalışmalarıyla dairesel formlar ve dokusal yüzeyler yaratır. Eserlerinde boşluk kavramına özel bir önem atfeden Kara, boşluğun sadece görsel değil, aynı zamanda düşünsel bir alan sunduğunu savunur. Ona göre boşluk, nesneleri görünür kılar ve onları tamamlayan bir unsur olarak işlev görür. Sanatçı, bu anlayışını “Derin Boşluk” adlı çalışmasında açıkça ortaya koyar. Renk, çizgi, doku gibi görsel ögelerle boşluğu şekillendiren Kara, izleyiciyi bu boşluklar aracılığıyla evrendeki varoluşu üzerine düşünmeye davet eder. Varoluşçu felsefeyle de örtüşen bu yaklaşımla sanatçı, bireyin kendini ve evrenle ilişkisini boşluk üzerinden konumlandırmasını amaçlar.

Devabil Kara’ya göre, “Görsel dünyada gözlerimiz çevremizi tararken ilgimiz objelerin üzerinde toplanır. Bunlar bizim ilgimizi uyandıran ve davranışlarımızı etkileyen elementlerdir. Oysa bu objelerin arasındaki boşluklara ilgi göstermeyiz; hatta boşlukların ve arka planın bazen farkında bile olmayız. Ancak, görsel alana biraz ilgi gösterirsek bu iç boşlukların objeleri gösteren alanlar kadar bütünün parçaları olduğunu görürüz. Yansıyan alanda arka planın objelerden hiçbir farkı yoktur. Çevremizdeki dünyayı izlerken kendimizi biraz zorlarsak objelere benzer olarak iç boşlukların da birer renk alanından oluştuğunu görürüz. Boşluk, nesneleri tanınır hâle getirirken nesneler de boşluğu görünür kılarlar. Böylece boşluk sayesinde dünyayı algılayabiliyoruz” (Kara 2016).



Görsel 7: Devabil Kara 'Derin Boşluk' 1994, Tuval Üzerine Karışık Teknik 70x60 cm. (Anonim, 2025)

“Kozmik Işık” adlı heykelinde ise ay ve yıldız simgeleriyle hem toplumsal hem evrensel anlamlar üretir. Bu eserde yer alan simgeler, bireyin aidiyet duygusunu pekiştirirken aynı zamanda ortak geçmişe ve kozmik düzene dair bir farkındalık yaratır. Sanatçı, gökyüzüyle kurduğumuz bağın bireysel ve kolektif varoluşumuzdaki yerini simgeler aracılığıyla görünür kılar. Devabil Kara’nın sanatı, boşluk, uzay ve simgesellik kavramlarını bir araya getirerek izleyiciyi görsel ve düşünsel bir yolculuğa çıkarır; bireyi kendi varlığını ve evrendeki yerini sorgulamaya yönlendirir.



Görsel 8: Devabil Kara, 2015 ‘Kozmik Işık’ (Ay –Yıldız), 200cmx240cmx40cm, Renklendirilmiş Çelik (Anonim, 2025)

**SONUÇ**

1980–2000 yılları arasında Türkiye’de sanat pratiği, yalnızca politik ve toplumsal dönüşümlerden değil, aynı zamanda bireysel sanatçıların içsel arayışlarından da beslenmiştir. Bu dönemde sanatçılar, evrensel kavramlarla yerel anlatıları bir araya getirerek özgün görsel diller geliştirmiş; özellikle **kozmos, bilinç, zaman, varlık ve boşluk** gibi metafizik temaları eserlerine yansıtmışlardır. Modernizmin kalıplarını zorlayan, yer yer postmodern eğilimler taşıyan bu anlatılar, Türk sanatının hem bireysel hem de kolektif hafızasını yeniden kurma çabasının izlerini taşır.

Sanatçılar, kozmik düzlemi yalnızca estetik bir tema olarak değil, aynı zamanda varoluşsal bir sorgulama alanı olarak görmüşlerdir. Gündelik gerçeklik ile evrensel düzen arasındaki geçişkenlik, eserlerde soyutlama, simgecilik ve sezgisel anlatım biçimleri aracılığıyla ifade bulmuştur. Bu çerçevede sanatçılar, bir yandan geleneksel kültürle bağ kurarken diğer yandan çağdaş sanatla etkileşim içinde olmuşlardır.

Sonuç olarak, 1980–2000 döneminde Türk sanatındaki kozmik temalar; bireysel benliğin, toplumsal kimliğin ve evrensel varoluşun sorgulandığı çok katmanlı bir düşünsel ve estetik düzlemi ortaya koyar. Bu yaklaşım, Türkiye’de çağdaş sanatın entelektüel derinliğini ve evrensel sanat diliyle kurduğu ilişkiyi gözler önüne sermektedir.

**KAYNAKLAR**

Kara, D. (2016, Kasım 20). Boşluğun Anlamlılığı. Devabil Kara. https://devabilkara.com/boslugun-anlamliligi/

Küpçüoğlu, H. (2013). Sadeleşme olgunluğun sonucudur. Habertürk. https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/817683-sadelesme-olgunlugun-sonucudur.

Öztütüncü, S. (2013). 1950 sonrası Türk resim sanatında soyutlama eğilimleri ve plastik çözümlemeler Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Akdeniz Üniversitesi Açık Erişim.

Özsırkıntı Kasap, H. (2015). Kozmos resim sanatında uzaysal boşluk. Gece Kitaplığı.

Yasa, Y. Z. (2004). Bellek/gelenek sorunsalı üzerine bir deneme. Dipnot, 2, 13–21.

Yaşar, N. (2019). Türk resim sanatında soyut eğilimler. Konya Sanat, 2, 1–14.

Yılmaz, Ö. (2013, Ocak 15). Balkan Naci İslimyeli'den bir model evren. Milliyet Sanat. https://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/ozge-yilmaz/balkan-naci-islimyeli-den-bir-model-evren/1353.

# Geçmişten Günümüze Suluboya: Teknik, Kültür ve Dönüşüm

**Özlem Öğüt**

Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

**ORCID:** 0009-0004-7954-2765 **E-Posta:** ozlemogut@gmail.com

## Özet

Suluboya, insanlık tarihinin en eski resim tekniklerinden biri olarak mağara duvarlarına yapılan figüratif çizimlerle ortaya çıkmış, farklı dönem ve kültürlerde estetik, işlevsel ve sembolik değerler taşıyarak günümüze kadar ulaşmıştır. Tarihine bütüncül bir açıdan bakıldığında, bu tekniğin kesintisiz bir gelişim çizgisi içinde evrildiği görülür. Antik dönemlerden 20. yüzyıla uzanan süreçte suluboya tekniğinin kullanımı, hem estetik yaklaşımların hem de teknolojik olanakların etkisiyle sürekli değişmiştir. Sanat akımlarına, kültürel dönüşümlere, mimari anlatım yöntemlerine ve bireysel ifade biçimlerine yanıt verebilmesi, onun sürekliliğini sağlayan temel unsurlar arasında yer alır. Bugün hem geleneksel hem de çağdaş sanat üretiminde kendine sağlam bir yer edinen suluboya, evrensel sanat tarihinin dinamik ve çok yönlü bileşenlerinden biri olmaya devam etmektedir.

Bu çalışmada suluboyanın antik dönemlerden günümüze kullanım biçimleri ve çağlara göre kültürel ve teknik olarak değişim ve dönüşümü ele alınmaktadır. Çalışma için literatür taraması ile birlikte konuyla ilgili yerli ve yabancı yazılı ve görsel kaynaklar ve arşivler incelenerek elde edilen bilgi ve belgeler doğrultusunda suluboyanın kullanım alanları değerlendirilmektedir. Hazırlanan çalışmanın literatürde suluboyanın tarihi ve kullanım biçimleriyle ilgili bir boşluğu doldurması hedeflenmektedir.

## Anahtar Kelimeler

Suluboya, Suluboya Teknikleri, Suluboya Tarihi, Sanat Tarihi, Suluboya malzemeleri

# Watercolor From Past to Present: Technique, Culture and Transformation

**Özlem Öğüt**

Altınbaş University Social Sciences Institute Plastic Arts Department

**ORCID:** 0009-0004-7954-2765 **E-Posta:** ozlemogut@gmail.com

## Abstract

Watercolor, as one of the oldest painting techniques in human history, emerged with figurative drawings on cave walls and has survived to the present day by carrying aesthetic, functional and symbolic values in different periods and cultures. A holistic view of its history reveals that this technique has evolved in an uninterrupted line of development. From ancient times to the 20th century, the use of the watercolor technique has constantly changed under the influence of both aesthetic approaches and technological possibilities. Its ability to respond to art movements, cultural transformations, architectural expression methods and individual forms of expression are among the basic elements that ensure its continuity. Today, watercolor, which has gained a solid place in both traditional and contemporary art production, continues to be one of the dynamic and versatile components of universal art history.

In this study, the ways in which watercolor has been used from antiquity to the present day and its cultural and technical change and transformation according to the ages will be discussed. For the study, the areas of use of watercolor will be evaluated in line with the information and documents obtained by examining domestic and foreign written and visual sources and archives on the subject together with the literature review. The study aims to fill a gap in the literature on the history and usage of watercolor.

## Keywords

Watercolor, Watercolor techniques, Watercolor History, Art History, Watercolor materials

## GİRİŞ

Suluboya tekniği, pigmentlerin su ile inceltilerek saydam bir biçimde yüzeye uygulanmasına dayanan, hem plastik sanatlar hem de mimari sunum alanlarında köklü bir geçmişe sahip ifade biçimidir. Boyanın su ile etkileşime geçmesi, renklerin ışığı geçiren katmanlar hâlinde yüzeyde birikmesini ve beyaz zeminle birleşerek optik bir derinlik oluşturmasını sağlamaktadır. Bu teknik, taşıdığı görsel zarafetle birlikte hem doğrudanlık hem de hata kabul etmeyen bir disiplin sunmaktadır. Renk geçişlerinin akışkanlığı, saydamlık dereceleri, pigmentin leke bırakma eğilimi gibi değişkenler, suluboyanın teknik doğasını belirlemektedir (Stezhko, 2016). Özellikle kağıdın yüzeyi, boya formu ve bağlayıcı türü gibi faktörler, pigmentin davranışını ve ifadesini biçimlendirmektedir. Gerek geleneksel boyar maddelerin formülasyonunda gerekse modern türevlerinde teknik özellikler sanatçının anlatım gücünü doğrudan şekillendirmektedir (Jackson's Art, 2021; Wilcox, 1991: 8).

Tarihsel süreç içerisinde suluboya, mağara resimlerinden dijital estetiklere kadar geniş bir yelpazede uygulanarak çok yönlü bir gelişim göstermiştir. Altamira ve Lascaux gibi mağara resimlerinde gözlemlenen erken örnekler, suluboyanın sezgisel kullanım biçimlerinin ilk işaretlerini vermektedir. Antik Mısır'da papirüs üzerine yapılan tanrısal temsiller ve ölüler kitabındaki illüstrasyonlar, su bazlı pigment uygulamalarının sembolik bir anlatı taşıyıcısına dönüşmesini sağlamıştır. Orta Çağ Avrupa'sında dini metinlerin minyatürlü el yazmalarında, İslam sanatında bezemeli kitaplarda ve Çin doğa resimlerinde görülen uygulamalar, suluboyanın kültürlerarası ifade olanaklarını gözler önüne sermektedir. Rönesans'la birlikte gözlemci ve bilimsel çizim anlayışının devreye girmesi, suluboyayı yalnızca sanatsal değil aynı zamanda analitik bir araca dönüştürmüştür. Zamanla malzeme çeşitliliği, teknik kurumsallaşma ve seyahat kültürü ile birlikte bu teknik evrensel bir sanatsal pratik hâline gelmiştir (Stephenson, 1995: 64).

Bu çalışmanın amacı, suluboya tekniğinin tarihsel gelişimini, kullanılan malzemelerin formülasyonlarını ve teknik uygulama biçimlerini hem sanatsal hem de teknik perspektiften bütüncül bir yaklaşımla incelemektir. İlk çağlardan günümüze kadar suluboya kullanımının geçirdiği dönüşüm, malzeme bilgisinin gelişimiyle birlikte değerlendirilmiştir. Teknik açıdan pigment çeşitleri, bağlayıcı özellikleri, yüzey seçimleri ve uygulama biçimleri üzerinden yürütülen analizlerde, geleneksel yöntemlerin nasıl değiştiği ve günümüzde dijital platformlara nasıl adapte edildiği araştırılmıştır. Aynı zamanda tarihsel kesitlerde öne çıkan temsil biçimleriyle teknik gelişmeler arasında bağ kurularak estetik anlayışların nasıl evrildiği tartışılmıştır. Araştırma, suluboyanın bir ifade biçimi olarak taşıdığı kültürel, teknik ve deneyimsel katmanları ortaya koymayı hedeflemektedir. Özellikle 21. yüzyılda dijitalleşmeyle birlikte değişen temsil biçimleri de bu kapsamda ele alınmıştır (Elsworth, 2003: 61-63; watercoloraffair.com, 2021).

Çalışmada betimleyici niteliksel yöntem kullanılarak farklı dönemlerdeki teknik uygulamaların karşılaştırmalı analizi yapılmıştır. Bu kapsamda yazılı kaynak taraması, dijital arşiv dokümantasyonu ve teknik örneklerin görsel olarak incelenmesi yöntemlerinden yararlanılmıştır. Gerek pigment etiketleri, granülasyon özellikleri

ve opaklık düzeyleri gibi teknik veriler; gerekse tarihsel eser analizleri birincil kaynak olarak değerlendirilmiştir (craftsy.com, 2025; Lovett, 2020). Ayrıca tarihsel süreçte üretilmiş örnek görseller, şekil üzerinden yorumlanarak teknik özellikler bağlamında açıklanmıştır. Araştırma, hem teknik malzeme bilgisini hem de sanatsal ifade biçimlerini içeren çift yönlü bir değerlendirme sunmaktadır. Bu yaklaşım, suluboya tekniğinin tarihsel derinliğini ve çağdaş kullanım potansiyelini daha net biçimde ortaya koymaktadır.

**İlk İzler: Mağara Resimlerinden Antik Mısır'a**

Suluboya tekniğinin izleri, insanlığın en erken dönemlerine kadar uzanmaktadır. Paleolitik döneme ait mağara resimleri, doğadan elde edilen pigmentlerin suyla karıştırılarak yüzeylere uygulanması açısından suluboyanın ilk örnekleri olarak değerlendirilmektedir. İspanya'daki Altamira Mağarası'nda görülen bizon ve geyik figürleri, bu anlamda su bazlı boyamanın hem anlatı gücüne hem de ritüel temsiline işaret etmektedir. Bu figürlerin belirginliği ve katmanlı yapısı, boyanın yalnızca estetik değil, aynı zamanda sembolik amaçlarla da kullanıldığını düşündürmektedir (Zhao, 2024: 262).



**Şekil 1:**Altamira Mağarası Duvar Resmi

Kaynak: (https://arkeofili.com/altamira-magarasinin-tarih-oncesi-resimleri-risk-altinda/)

Fransa'da yer alan Lascaux Mağarası'nda ise at, boğa ve insan figürlerinin su bazlı pigmentlerle işlendiği çok sayıda örnek göze çarpmaktadır. Bu figürler, hem anlatı sürekliliğini koruyan sahne kurguları içermekte hem de mağara yüzeyinin dokusuna uyumlu biçimde uygulanmış pigment dağılımlarıyla dikkat çekmektedir. Suluboyanın erken versiyonlarının bu eserlerde sezgisel biçimde kullanıldığı, özellikle renklerin taş yüzeye uyarlanış biçiminden anlaşılmaktadır. Bu bağlamda mağara sanatı, suluboyanın henüz adlandırılmamış bir teknik olarak işlev gördüğü ilk dönem uygulamalarıdır (Rewald, 1988: 224).

Antik Mısır'da ise suluboya teknikleri, papirüs üzerinde geliştirilen metin ve imge birlikteliği ile belirginleşmiştir. Cyperus papyrus bitkisinden üretilen yüzeyler, su bazlı pigmentlerin uygulanmasına elverişli olacak biçimde preslenmekteydi. Papirüs üzerine işlenen metinler, genellikle tanrılar, ölüler âlemi ve ritüel düzenlemelerle ilişkilendirilmiş sahneler içermekteydi. Özellikle "Ölüler Kitabı" gibi metinlerde suluboya tekniği, yazılı anlatıya eşlik eden figüratif sahnelerle birleşerek hem metinsel hem görsel aktarımı güçlendirmekteydi (Parramon, 1985: 12).

Antik Mısır sanatında suluboya yalnızca betimleyici değil, aynı zamanda metafizik bir işlev de üstlenmiştir. Tapınak ve mezar duvarlarında su bazlı pigmentlerle oluşturulan sahneler, ilahi düzenin görselleştirilmesi amacıyla kullanılmaktaydı. Tanrılarla insanlar arasındaki geçişi temsil eden bu sahneler, canlı renklerle boyanmış figürler aracılığıyla ölümsüzlük ve sonsuzluk temalarını pekiştirmekteydi. Sanatçılar, doğadan elde ettikleri pigmentleri Arap zamkı gibi bağlayıcılarla karıştırarak kalıcı ve parlak yüzeyler elde etmeyi başarmışlardır (Tansuğ, 1979: 24).

Arkeolojik buluntular, bu döneme ait suluboya tekniklerini belgeleyen somut kanıtlar sunmaktadır. Özellikle Tutankhamun'un mezarında bulunan fildişi paletler, renkli pigmentlerin sistematik biçimde yerleştirildiği bölmeleriyle dikkat çekmektedir. Farklı renk tonlarının ayrıştırılarak düzenlenmiş olması, renk seçimi konusunda estetik bir bilinç geliştirildiğini göstermektedir. Pigmentlerin günümüze dek izlenebilir biçimde kalmış olması, dönemin teknik yeterliliğini ve kullanılan hammaddelerin kalitesini ortaya koymaktadır (Robins, 2011).

Aynı dönemde suluboya, papirüs dışında fresk uygulamalarında da kullanılmaktaydı. Özellikle iç mekân süslemelerinde su bazlı pigmentlerin ıslak sıva üzerine doğrudan uygulanması, fresk tekniğiyle suluboyanın buluştuğu önemli bir kesişim noktasıdır. Antik Roma'nın Pompei ve Herculaneum kentlerindeki freskler, bu geçişin en belirgin örneklerindendir (Cheng ve Xingyu, 2022: 56-58).

**Orta Çağ ve Uzak Doğu: Minyatürler, Manastırlar ve Zen**

Orta Çağ'da suluboya, yalnızca estetik üretimle sınırlı kalmamış, aynı zamanda dini öğretinin görselleştirilmesinde de etkili bir araç haline gelmiştir. Avrupa manastırlarında üretilen el yazmaları, metin ile görselin bütünleştiği anlatı sisteminin erken örneklerini oluşturmaktadır. Manastır yaşamı, dini öğretilerin yazıya geçirilmesi kadar, bu metinlerin görsel öğelerle zenginleştirilmesini de önemli bir görev olarak görmüştür. El yazmalarında kullanılan suluboya, özellikle altın varak ve kontur çizgilerle birlikte uygulandığında, hem sembolik hem de dekoratif bir işlev yüklenmiştir. Pigmentlerin suyla seyreltilerek hassas şekilde uygulanması, betimlenen sahnelerde görsel ritim oluşturmuştur (Zhu, 2022: 47). Şekil 2'de yer alan Moutier-Grandval İncili bu geleneğin belirgin bir temsilidir.



**Şekil 2:** Moutier-Grandval İncili

**Kaynak:** (https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2013/07/a-carolingian-masterpiece-the-moutier-grandval-bible.html)

Minyatür sanatı, İslam dünyasında farklı bir estetik anlayışla evrilmiş ve özellikle figüratif anlatıların taşıyıcısı olmuştur. Osmanlı, İran ve Hint minyatürlerinde suluboya, detayların vurgulanmasında ve anlatı derinliğinin inşasında önemli bir araç olarak değerlendirilmiştir. Renklerin katmanlı uygulanışı, sahnelerin estetik zenginliğini artırmış; dini, mitolojik ve tarihsel anlatımlar görsel olarak somutlaştırılmıştır. Su bazlı pigmentlerin kontrollü kullanımı, yüzeyin taşıyıcılığı ile birleşerek estetikte zarafet anlayışını pekiştirmiştir. Suluboya ile yapılan bu resimler, yalnızca bir estetik beyan değil; aynı zamanda toplumsal belleğin aktarıcısı niteliği taşımaktadır (Xin, 2023: 16).

Aynı dönem içerisinde Çin'de, doğa ile insan arasındaki ilişkiler suluboya aracılığıyla ifade edilmeye başlanmıştır. Özellikle Tang Hanedanı döneminden itibaren kağıt ya da ipek yüzeyler üzerine yapılan doğa resimleri, fırça hareketlerinin sadeliği ve pigmentin suyla etkileşimi sayesinde zarif bir atmosfer oluşturmuştur. Bu uygulamalarda su, yalnızca bir seyreltici değil, aynı zamanda felsefi bir anlam taşıyan öğedir. Zen Budizmi'nin etkisiyle şekillenen bu resimlerde sadelik, boşluk ve anlık gözlem temel estetik ilkeler haline gelmiştir. Renklerin sınırlı ancak etkili kullanımı, doğanın geçiciliğini ve içsel dinginliği izleyiciye aktarmaktadır (Mai, 2021: 6).

Avrupa'da suluboya, yalnızca dini metinlerin süslenmesinde değil, aynı zamanda eğitsel aktarımın da aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Sanat atölyelerinde üretilen model kitapları, öğrencilere bitki, hayvan ve figür çizimleri konusunda rehberlik eden önemli belgeler hâline gelmiştir. Bu kitaplar, sanat eğitiminin sistematikleşmesinde ve görsel bir literatürün oluşumunda belirleyici rol oynamıştır. Suluboyayla yapılmış bu eskizler, tekniğin aktarım gücünü gösterdiği kadar, dönemin görsel kültürünü biçimlendirme etkisini de yansıtmaktadır. Bu anlayışın en belirgin örneklerinden biri, Milano'da Giovannino de' Grassi tarafından hazırlanan eskiz defterinde görülmektedir. Hayvan figürleri, süslemeler ve yapısal detaylarla dolu bu defter, geç Gotik üslubun teknik yaklaşımını belgelemekte ve sanatın doğal dünyayla kurduğu ilişkiye dair önemli

izler sunmaktadır (Xin, 2023: 17). Şekil 3'te görülen bu defter, hem teknik eğitim hem de estetik deneyim açısından tarihsel bir eşik oluşturmaktadır.



**Şekil 3:** Giovannino de' Grassi'nin Eskiz Defteri

**Kaynak:** (https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/sketchbook-giovannino-de-grassi-facsimile)

Uzak Doğu'daki suluboya kullanımı ile Avrupa'daki yaklaşım arasındaki en belirgin fark, teknikten çok estetik niyetlerde ortaya çıkmaktadır. Batı dünyasında betimleme gücünü artırmak, detayları vurgulamak ve öğretici anlatımlar oluşturmak temel kaygıyken; Doğu'da doğayla uyum, boşluk estetiği ve sezgisel akış önem kazanmıştır. Bu farklılıklar, suluboyanın ne denli esnek bir teknik olduğunu ve kültürel kodlara göre nasıl biçimlendiğini açıkça ortaya koymaktadır. Böylelikle aynı teknik, iki ayrı coğrafyada farklı biçim ve anlamlarla evrilerek zengin bir tarihsel katman sunmaktadır (Luo, 2020: 169-171).

**Rönesans ve Bilimsel Gözlem: Dürer'den Cennini'ye**

Rönesans dönemi, sanat üretiminde teknik bilgilerin sistematikleştirilerek aktarılmaya başlandığı bir çağ olarak öne çıkmaktadır. Sanatçılar, yalnızca estetik kaygılarla değil, aynı zamanda gözleme dayalı bilimsel yöntemlerle çalışmalarını şekillendirmiştir. Suluboya, bu dönemde ilk kez bağımsız ve saygın bir teknik olarak değerlendirilmeye başlanmış; sadece zemin hazırlığı değil, anlatımın merkezi bir unsuru haline gelmiştir. Bu dönüşüm, tekniklerin deneysel değil kuramsal temellere dayanmasına da katkı sunmuştur. Özellikle çizim ve taslak üretiminde suluboyanın rolü, sanatçı düşüncesinin ilk somut dışavurumlarından biri olmuştur (Zhao, Samiati, Daud, Zhang ve Wang, 2024: 255).

İtalyan sanatçı Cennino Cennini, suluboya tekniğini sistematikleştiren ilk isimlerden biri olarak kabul edilmektedir. 14. yüzyıl sonlarında kaleme aldığı *Libro dell'Arte*, sadece teknik tarifler değil, aynı zamanda malzeme bilgisi ve uygulama yöntemleri de sunmuştur. Cennini, özellikle monokrom yıkama tekniğiyle yapılan açık hava çalışmalarına dikkat çekmiş; sepya ve su kullanımıyla oluşturulan tonlamaları öğretici bir biçimde aktarmıştır. Bu teknik, figüratif çizimlerde gölgelendirme ve hacim yaratımı açısından temel bir araç haline gelmiştir. Tek renkli yıkamaların sanat eğitimine dahil edilmesi, suluboyanın öğretici niteliğini artırmıştır (Parramon, 1985: 11).

Cennini'nin önerdiği fırça tiplerinden pigment kullanım oranlarına kadar sunduğu ayrıntılı bilgiler, suluboya tekniğinin bireysel ustalıkla sınırlı kalmamasını sağlamıştır. Sanatçılara kılları samur kuyruğundan yapılmış

fırçalarla çalışma, mürekkep oranlarını dikkatle ayarlama ve yüzeyin hazırlanışına özen gösterme gibi teknik detaylar sunulmuştur. Bu tür pratik bilgiler, dönem sanatçılarının eserlerinde teknik tutarlılığı artırmış ve suluboyanın disiplinli bir anlatım biçimine dönüşmesine katkıda bulunmuştur. Böylece, teknik yalnızca estetik bir araç değil, bilgiye dayalı bir uzmanlık alanı olarak değer kazanmıştır (Parramon, 1985: 19).

Rönesans'ta sanatın doğayla kurduğu ilişki, suluboya tekniğinin evriminde belirleyici olmuştur. Doğal ışığın, renk geçişlerinin ve mekânsal derinliğin çözümlemesi suluboyanın ışık geçirgen yapısı sayesinde daha açık biçimde yapılabilmiştir. Özellikle anatomik çalışmalar ve peyzaj çizimlerinde şeffaf boya tabakalarının kullanımı, gözlemin doğrudan aktarımı açısından işlevsel bulunmuştur. Bu sayede, figürlerin biçimsel oranlarıyla ışık dağılımı arasındaki bağ, daha belirgin bir şekilde görselleştirilebilmiştir. Gözleme dayalı bu eğilim, sanat üretimini sezgisellikten çok deneysel temele dayandırmıştır (Mai, 2021: 5).

Bu gözlemsel yaklaşımın en güçlü temsilcilerinden biri Albrecht Dürer olmuştur. Dürer, özellikle doğa tasvirlerinde suluboya tekniğini detaylara sadık kalmak amacıyla yoğun biçimde kullanmıştır. Hayvan anatomisinden bitki formuna kadar geniş bir skalada uyguladığı çizimlerinde, saydam katmanlarla oluşturulan tonlamalar sayesinde hem hacim etkisi hem de ışık derinliği yaratmıştır. Suluboya, bu anlamda onun için sadece görsel bir araç değil, doğayı sistematik biçimde analiz etmenin bir yolu olmuştur. Doğadaki mikro formları titizlikle inceleyen Dürer'in bu yaklaşımı, suluboyayı bilimsel gözlemle ilişkilendiren ilk örneklerden biri olarak dikkat çekmektedir (Zhao ve diğerleri, 2024: 261-262).



**Şekil 4:** Albrecht Dürer. Mavi Bir Gökkuzgun'un Sol Kanadı, yaklaşık 1500 veya 1512, vellum üzerine suluboya ve guaj, beyazla vurgulanmış, 19,6 x 20 cm.

**Kaynak: (**https://www.albertina.at/ausstellungen/albrecht-duerer)

Leonardo da Vinci de suluboya tekniğini, fikir eskizleri ve kompozisyon planlamaları için kullanmıştır. Kompozisyonun ışık dengesi, figürlerin mekânla ilişkisi ve duygu ifadesi gibi pek çok öge, suluboya uygulamalarıyla somutlaştırılmıştır. Sanatçının teknik gözlemlerini görsel notlara dönüştürdüğü bu pratik, aynı zamanda yaratıcı sürecin belgelenmesine de hizmet etmiştir. Özellikle dramatik ışık oyunlarının

denendiği eskizlerde, şeffaf boyaların yüzeyle kurduğu ilişki Leonardo'nun ifade gücünü artırmıştır (Zhao ve diğerleri, 2024: 261-262).

Michelangelo'nun da benzer biçimde suluboya eskizlerle çalıştığı; figürlerin mimari mekânla uyumunu bu yöntemle test ettiği bilinmektedir. Anıtsal fresk çalışmalarının ön hazırlıkları, renklerin dağılımı ve kompozisyonun bütünlüğü açısından suluboya yardımıyla değerlendirilmiştir. Sanatçının figür üzerindeki kontrolü, hafif yıkamalarla desteklenen çizimlerde açıkça görülmektedir. Bu süreç, resim sanatının zihinsel hazırlık aşamalarında suluboyanın ne derece etkili bir araç haline geldiğini göstermektedir. Böylece teknik, sanatçının içsel düşünsel süreçleriyle dışsal uygulama arasındaki geçişi kolaylaştıran bir ara yüz sunmuştur (Mai, 2021: 5).

Rönesans döneminin özgün katkılarından biri de monokrom yıkama tekniğinin sistematik biçimde kullanıma sokulması olmuştur. Tek bir pigmentle yapılan açık ton uygulamaları, formların hacim kazanmasını sağlarken, gölgeleme pratiklerini de zenginleştirmiştir. Bu teknik, özellikle dış mekân gözlemleri ve figür çalışmaları için pratik bir yöntem sunmuştur. Gri veya sepya tonlarının kağıt üzerindeki etkisi hem çizimin vurgusunu artırmış hem de hacim etkisini derinleştirmiştir. Cennino Cennini'nin bu tekniğe dair açıklamaları, suluboyanın ifade gücünün sadece renkle sınırlı olmadığını ortaya koymaktadır (Parramon, 1985: 16).

Cennini'nin etkisi, yalnızca teknik aktarımla sınırlı kalmamış; aynı zamanda sanat eğitiminde bir norm haline gelmiştir. Suluboya, bu sayede ustalığın bireysel sezgiyle değil, tekrar edilebilir bilgiyle inşa edildiği bir alan olarak görülmeye başlanmıştır. Sanatçıların atölyelerinde aktardıkları bu bilgi birikimi, kuşaklar arası teknik aktarımın sürekliliğini sağlamıştır. Özellikle İtalya'daki atölye pratiği, suluboyanın sadece uygulanan değil öğretilen bir disipline dönüşmesini sağlamıştır (Mai, 2021: 3-4).

**17. ve 18. Yüzyılda Teknik Kurumsallaşma ve Seyahat**

17. yüzyıl itibariyle suluboya, Batı Avrupa'da farklı kullanım alanlarına yayılmış, özellikle bilimsel illüstrasyon ve coğrafi haritalamada önemli bir yer edinmiştir. Flaman ve Hollandalı ressamlar, suluboya tekniğini estetik bir ifade aracının ötesinde, sistematik bir gözlem ve belge üretim aracı olarak değerlendirmiştir. Özellikle Peter Paul Rubens'in ön çalışmaları, bu dönemde suluboyanın sanatsal planlama sürecinde ne denli önemli bir rol oynadığını gözler önüne sermektedir. Rubens, eserlerinin ilk taslaklarını kalem, mürekkep ve suluboya yıkamalarıyla oluşturarak kompozisyonlarına erken aşamada yön vermiştir. Bu yöntem, sanatçının düşünsel ve estetik kararlarını hızlı biçimde görselleştirmesine olanak tanımıştır. Asistanları Van Dyck ve Jordaens gibi sanatçılar da benzer teknikleri benimseyerek bu yaklaşımı yaygınlaştırmıştır (Parramon, 1985: 16).

18. yüzyılda suluboya, özellikle İngiltere'de sanatsal gelişim açısından yeni bir evreye girmiştir. Bu dönemin kültürel hareketlerinden biri olan "Grand Tour", İngiliz aristokrat gençlerinin Avrupa kıtasına yaptığı uzun seyahatler aracılığıyla suluboya kullanımını yaygınlaştırmıştır. Sanatçılar, bu gezilerde doğa manzaralarını ve

tarihî yapıları belgelemek amacıyla suluboya tekniklerinden yoğun biçimde yararlanmıştır. Paul Sandby, bu geleneğin en önemli temsilcilerinden biri olarak teknik ile gözlem gücünü birleştirmiştir. Onun doğaya ve kentlere dair kayıtları, suluboya tekniğinin estetik yönü kadar belgesel niteliğini de ortaya koymaktadır. Seyahat ressamlığı, böylece bireysel anlatım ile kültürel arşiv oluşturma amacı arasında bir köprü işlevi görmeye başlamıştır (Hopkinson, 2003: 380; Spillmann, 2024: 6).

Suluboya tekniğinin bu dönemde akademik çevrelerde kabul görmesi, malzeme teknolojisindeki yeniliklerle doğrudan ilişkili olmuştur. Özellikle William Reeves'in geliştirdiği boya tabletleri, sanatçıların kendi pigmentlerini hazırlama zorunluluğunu ortadan kaldırarak süreci büyük ölçüde kolaylaştırmıştır. "Dry cake colors" olarak anılan bu kurutulmuş pigment formu, suluboyanın taşınabilir ve her ortamda uygulanabilir bir teknik haline gelmesini sağlamıştır. Reeves'in boya tabletleri, 1780'lerden itibaren ticari olarak üretime sunulmuş ve kısa sürede İngiltere'nin yanı sıra kıta Avrupa'sında da yaygınlık kazanmıştır. Pigmentlerin kalite açısından standardizasyonu, hem amatör hem de profesyonel sanatçılar için eşit koşullarda üretim yapılmasına olanak tanımıştır. Sanatçıların doğrudan doğa karşısında çalışmasına imkân tanıyan bu yenilik, açık hava resim geleneğinin önünü açmıştır (Sale, 2020: 120).



**Şekil 5:** Paul Sandby. Boxley, Kent'teki Vinters Manzarası ve Bay Whatman'ın Turkey Paper Değirmenleri. 1794.

**Kaynak:** (https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:52309)

Suluboya kutularının seri üretimi, sanat pratiğinde taşınabilirlik kavramını somutlaştırmıştır. William Reeves'in başlattığı bu üretim süreci, yalnızca pigmentleri değil aynı zamanda fırça, yıkama kabı ve porselen palet gibi yardımcı ekipmanları da içeren setler hâlinde sunulmuştur. Maun ağacından yapılmış kutular, hem estetik hem de işlevsel yönüyle dönemin sanat anlayışını yansıtmaktadır. Sanatçılar artık sabit bir atölye ortamına bağlı kalmaksızın kırsal alanlarda, deniz kenarlarında ya da kent sokaklarında üretim yapabilmiştir. Bu gelişmeler, suluboyanın bireysel keşif, deneyim ve hafıza ile ilişkisini kuvvetlendirmiştir. Teknik, özellikle seyahat sırasında gözleme dayalı çalışmaları olanaklı kılan bir araca dönüşmüştür (https://www.metmuseum.org/essays/watercolor-painting-in-britain-1750-1850).



**Şekil 6:** William Reeves boya tableti (1784–1795)

**Kaynak:** (https://www.whimsie.com/reeves%20paint%20box%20history.html)

18. yüzyılın sonlarına doğru suluboyanın hem teknik hem de sosyal anlamda bir kurumlaşma sürecine girdiği gözlemlenmektedir. 1804 yılında kurulan Old Water-Colour Society, suluboya sanatçılarının mesleki örgütlenmesini sağlayan ilk yapı olmuştur. Bu topluluk, Kraliyet Akademisi'nin yağlı boya sanatçılarına öncelik tanımasına karşılık olarak bağımsız bir platform oluşturmuştur. Topluluğun düzenlediği sergiler, suluboya eserlerinin daha geniş kitlelerle buluşmasına imkân vermiştir. Bu sergiler sayesinde, suluboya yalnızca eskiz veya eğitsel amaçlı bir teknik değil, bağımsız bir sanatsal ifade biçimi olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Kurumsal yapıların teknik gelişimle paralel ilerlemesi, suluboyanın modern sanat tarihi içindeki meşruiyetini pekiştirmiştir (Parramon, 1985: 24; Sale, 2020: 130).

Flaman etkisinin bu dönemde İngiliz geleneği üzerinde önemli bir rol oynadığı da unutulmamalıdır. Rubens'in suluboya taslaklarının estetik ve anlatı potansiyeli, İngiltere'de gelişen seyahat resimlerinin teknik altyapısında doğrudan etkili olmuştur. Ayrıca, harita yapımı ve botanik illüstrasyon gibi alanlarda da suluboyanın pratik değeri giderek artmıştır. Bu işlevsel yön, tekniğin hem bilimsel hem sanatsal üretimde kullanılmasını sağlamıştır. Bu durum, özellikle aristokrat ve entelektüel çevrelerde suluboyaya duyulan ilgiyi derinleştirmiştir. Suluboya böylece görsel hafıza yaratmanın ve doğayı estetik biçimde yorumlamanın güçlü bir aracı hâline gelmiştir (Beechey & Bershad, 1980: 120-123).

Hazır pigmentlerin kullanımı, malzeme kalitesinin ötesinde estetik anlayışta da dönüşüm yaratmıştır. Pigmentlerin doygunluğu ve renk geçişlerindeki kontrol imkânı, suluboyayı yalnızca izlenimsel değil, aynı zamanda detay odaklı bir anlatım dili olarak da güçlendirmiştir. Özellikle Sandby'nin eserlerinde görülen atmosferik tonlamalar, bu dönemde suluboya ile elde edilebilecek görsel derinliğin en önemli örnekleri arasında sayılmaktadır. Akademik çevreler bu başarıyı takdir ederek, suluboya eğitimini sanat okullarının temel müfredatına dâhil etmeye başlamıştır. Bu sayede, 19. yüzyıla girildiğinde suluboya artık teknik bir arayıştan çok estetik bir tercihe dönüşmüş durumdadır (Hopkinson, 2003: 381; Spillmann, 2024: 7).

**19. Yüzyılda Romantizm ve Modernleşme**

19. yüzyıl, suluboya tekniğinin yalnızca bir eskiz aracı olmaktan çıkarak bağımsız bir sanat formu olarak yükseldiği bir dönem olmuştur. Romantizm akımının sanat üzerindeki etkisi, bireyin iç dünyasına yönelim,

doğayla kurulan duygusal bağ ve dramatik atmosferlerin betimlenmesine odaklanan bir ifade biçimini ön plana çıkarmıştır. Suluboyanın akışkanlığı ve saydamlığı, bu estetik yönelimle kusursuz biçimde örtüşmüştür. Sanatçılar, resimlerinde ışık, doğa ve anlık duygulanımları aktarmada suluboyayı güçlü bir anlatım aracı olarak benimsemiştir. Teknik, duyusal ve sezgisel bir araç olarak yeniden tanımlanmıştır (Reynolds, 1971: 129-161).

İngiltere'de William Turner, suluboyayı ışık ve atmosferin şiirsel yansımalarını betimlemek için kullanmış ve manzara sanatını dönüştüren eserler üretmiştir. Turner'ın üretiminde, doğrudan gözleme dayalı sahnelerle birlikte duygusal yoğunluk taşıyan kompozisyonlar ön plana çıkmıştır. Renkleri katmanlar hâlinde uygulayarak elde ettiği optik etkiler, yağlı boya ile karşılaştırılabilecek estetik derinlik sağlamıştır. John Constable da doğayla kurduğu samimi ilişkiyi suluboya aracılığıyla görselleştirmiştir. Bu iki sanatçının çalışmaları, İngiliz suluboya okulunun sanatsal prestij kazanmasında belirleyici rol oynamıştır (Beechey ve Bershad, 1980: 120-123).

Fransa'da Eugène Delacroix, suluboya ile ifade edilen bireysel özgürlüğün sembolü hâline gelmiştir. Onun enerjik ve dramatik fırça darbeleri, Romantizm'in duygusal yoğunluğunu yansıtan bir anlatı dili yaratmıştır. Delacroix'in eserlerinde renk kullanımı son derece cesur ve etkileyicidir; pigmentin akışkanlığı ise anlatının hareketliliğini güçlendirmiştir. Suluboya onun elinde salt bir teknik olmaktan çıkarak, düşünsel ve estetik bir söylem aracına dönüşmüştür. Fransız sanat çevresinde suluboyanın prestij kazanmasında Delacroix'in öncülüğü etkili olmuştur (Sale, 2020: 179).

Tekniğin akademik düzeyde kabul görmesinde kurumsal yapılanmalar da önemli rol oynamıştır. 1804'te İngiltere'de kurulan *Old Water-Colour Society*, suluboya sanatçılarının eserlerini sergileyebilecekleri bir platform oluşturarak bu alandaki bağımsızlığı desteklemiştir. Kraliyet Akademisi'nde yağlı boya sanatına verilen öncelik karşısında kurulan bu topluluk, suluboyanın özgün estetiğini koruyarak sanatçılara alternatif bir sahne sunmuştur. Düzenlenen sergiler sayesinde bu teknik, geniş kitlelerce tanınmış ve koleksiyon dünyasında saygınlık kazanmıştır (Parramon ve Fresquet, 1989: 24).

Old Water-Colour Society'nin ilk sergilerinden biri, Thomas Rowlandson, Auguste Charles Pugin ve Joseph Constantine Stadler gibi isimlerin katılımıyla gerçekleşmiştir. Bu sanatçılar tarafından üretilen suluboyalar, yalnızca küçük boyutlu defter çalışmalarını değil; aynı zamanda galeri estetiğine uygun büyük kompozisyonları da kapsamıştır. Özellikle detaylı kompozisyonlar, teknik ustalık ve anlatı yoğunluğu açısından dikkat çekmiş; suluboyanın yağlı boyayla sanatsal rekabet edebileceğini kanıtlamıştır. Şekil 7'de de görülebileceği gibi, bu sergi suluboya sanatının kamusal alandaki temsilini köklü biçimde değiştirmiştir.



**Şekil 7:** Thomas Rowlandson, Auguste Charles Pugin ve Joseph Constantine Stadler. Sulu Boya Resimler Sergisi, Old Bond Street.

**Kaynak:** (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/744449)

19. yüzyılda suluboya malzemeleri de teknik gelişmelere paralel biçimde dönüşmüştür. William Reeves'in geliştirdiği taşınabilir boya kutuları, sanatçılara sahada üretim yapma imkânı sunmuş; pigment hazırlama sürecinin zahmetini ortadan kaldırmıştır. Bu gelişme, özellikle "Grand Tour" gibi seyahatlerde suluboya kullanımını kolaylaştırmış, manzara ressamlığına ivme kazandırmıştır. Reeves'in ardından Winsor & Newton firmasının tüp formda suluboyalar üretmesi, standardizasyon ve kalite kontrolünü mümkün kılmıştır.

1855 Exposition Universelle'de sergilenen 114 İngiliz suluboya eseri, Fransa'daki eleştirmenlerin tekniğe bakışını kökten değiştirmiştir. Bu sergi, suluboyanın estetik bir anlatım aracı olarak değer kazanmasında dönüm noktası olmuştur. Galeri koşullarında yağlı boyayla rekabet edebilecek bir teknik olarak suluboya, artık koleksiyon değeri taşıyan ve eleştirel metinlere konu edilen bir form hâline gelmiştir (Reynolds, 1992: 47).

Aynı dönemde Paul Cézanne gibi sanatçılar, suluboya tekniğini modern sanatın biçimsel temelleri için deneysel bir zemin olarak kullanmıştır. Cézanne'ın çalışmaları, klasik çizgisel anlatımdan uzaklaşıp, renk lekeleriyle yapı kurma anlayışını öne çıkarmıştır. Bu yaklaşım, 20. yüzyılın soyut sanat pratiklerinin habercisi olarak değerlendirilmiştir (Sale, 2020: 326).

**20. Yüzyılda Soyutlama ve Günlük Hayatın Temsili**

20. yüzyılın başları, suluboya tekniğinin hem biçimsel hem de kavramsal anlamda yeni bir evreye taşındığı bir dönemi temsil etmektedir. Bu dönemde sanatsal ifade biçimleri, bireysel ve soyut anlatımlar etrafında yeniden şekillenmiştir. Fovizm, Dışavurumculuk ve Soyut Sanat gibi akımların yükselişi, suluboya tekniğini yalnızca görsel temsil değil, aynı zamanda ruhsal ve düşünsel bir yansıtım aracı haline getirmiştir. Bu süreçte suluboya, klasik doğa temsillerinden uzaklaşıp iç dünyanın keşfine yönelen bir ifade zeminine dönüşmüştür. Malzemenin hafifliği ve suyun akışkan doğası, sanatçılara özgür biçim denemeleri yapma imkânı sunmuştur.

Bu yönelim, suluboyanın estetik sınırlarını genişlettiği kadar, içeriksel çeşitliliğini de artırmıştır (Reynolds, 1971: 129-161).

Soyut sanatın teorisyeni olarak kabul edilen Wassily Kandinsky, suluboya tekniğini yalnızca bir boya aracı olarak değil, sanatçının ruhsal enerjisini aktardığı bir düşünsel süreç olarak görmüştür. Kandinsky'nin suluboyaları, doğrudan duygu ve sezgiye dayalı, kavramsal anlatımlar olarak değerlendirilmiştir. Akışkan pigmentlerin iç içe geçişleri ve doğrudan fırça darbeleri, onun soyut biçim arayışlarını desteklemiştir. Renk ve biçim ilişkilerinin dinamik doğası, Kandinsky'nin eserlerinde suluboyanın plastik gücünü açığa çıkarmıştır. Bu üretim biçimi, soyut sanatın duyusal zeminine dair güçlü ipuçları sunmaktadır. 1900'lerin başından itibaren yaptığı deneysel çalışmalar, suluboyanın modern sanatla kurduğu bağı derinleştirmiştir (Sale, 2020: 354).

Paul Klee, suluboya tekniğini grafik unsurlarla birleştirerek soyutlamaya doğru evrilen özgün bir dil geliştirmiştir. Renk lekeleriyle tanımlanan figüratif olmayan yapılar, onun resimlerinde hem şiirsel hem de sembolik bir anlam taşımaktadır. Klee'nin "Fertility Tended To" adlı yapıtı, suluboya ile ifade edilen içsel imgelerin bir örneğidir. Sanatçının grafiksel ritimlerle kurduğu biçimsel denge, suluboyanın yalnızca yüzeysel değil, kavramsal bir üretim alanı olduğunu göstermektedir. Klee'nin bu yaklaşımı, 20. yüzyılda suluboya estetiğinin bireysel ifade zenginliğiyle nasıl örtüştüğünü gözler önüne sermektedir. Bu eserin değerlendirmesi, Şekil 8'de görselleştirilmiştir.



**Şekil 8:** Paul Klee, Fertility Tended To, 1933, suluboya.

**Kaynak:** (https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/fertility-tended-to)

Alman Dışavurumculuğu içinde yer alan Emil Nolde ise suluboya tekniğini dramatik renk kullanımı ve ani fırça hareketleriyle harmanlayarak duygu temelli bir anlatım geliştirmiştir. Nolde'nin eserlerinde pigmentler yüzeyde serbestçe dolaşmakta, renkler yüksek kontrastlarla birbirine çarpmaktadır. Bu yaklaşım, izleyicinin duygusal algısını doğrudan harekete geçiren bir etki yaratmaktadır. Dışavurumculuk, suluboyanın geleneksel temsili doğadan koparıp ruhsal dışavurumun bir aracı haline getirmiştir. Renk ve biçimin serbestçe

kullanılabildiği bu yapı, soyut sanatla paralel bir estetik oluşum yaratmıştır. Emil Nolde'nin üretimleri, teknik sınırlamaların ötesine geçerek içsel gerilimlerin plastik yansımaları olarak değerlendirilmektedir (Rewald, 1988: 33).

Avrupa'daki bu deneysel yaklaşımlara karşılık Amerika Birleşik Devletleri'nde suluboya, daha çok gündelik yaşamı ve banliyö kültürünü yansıtan bir anlatım biçimi olarak gelişmiştir. Winslow Homer ve Charles Burchfield gibi isimlerin ardından Edward Hopper, suluboyayı ışık-gölge kontrastları üzerinden mekânsal duygu aktarımı için kullanmıştır. Hopper'ın eserlerinde yalnızlık, içe dönüş ve gündelik hayatın sıradanlığı ön plandadır. Kompozisyonlardaki mimari ayrıntılar, ışıkla biçimlenen duygusal atmosferin taşıyıcısı hâline gelmiştir. Amerikan suluboya ekolü, Avrupa'daki soyut ve deneysel anlatıma karşılık daha sade, doğrudan ve melankolik bir karakter taşımaktadır. Bu üslup, suluboyanın anlatısal gücünü toplumsal gözlemle birleştirmiştir (Berrie ve diğerleri, 2020: 41).

Amerikan sanatında suluboya, yalnızca bireysel anlatım değil, aynı zamanda kültürel bir gözlem aracı olarak da işlev kazanmıştır. Bu teknik, taşınabilirliği sayesinde açık hava gözlemlerine olanak tanımış, sanatçının çevresiyle kurduğu ilişkiyi doğrudan belgeleyebilmesini mümkün kılmıştır. Özellikle kırsal yaşamın betimlendiği sahnelerde, suluboya sayesinde oluşan doğrudanlık, izleyicide samimi bir etki bırakmıştır. Edward Hopper'ın gündelik mekânlara yüklediği psikolojik yoğunluk, suluboyanın modern hayatın eleştirisine dönüştüğü bir örnektir. Figüratif anlatımın iç dünyayla bütünleştiği bu örnekler, 20. yüzyıl sanatında suluboyanın duygu-yer ilişkisini en çarpıcı şekilde yansıttığı üretimler arasında yer almaktadır (Sale, 2020: 355).

Suluboyanın bu dönemde ulaştığı çeşitlilik, onun teknik sınırlarının ötesinde bir anlatım dili olarak benimsendiğini ortaya koymaktadır. Avrupa'da soyut arayışlara ve içsel ifadeye odaklanan suluboya, Amerika'da ise mimari kompozisyonlar ve bireysel anların görselleştirilmesiyle dikkat çekmiştir. Her iki yaklaşım da suluboyanın esnek yapısını ve sanatçının ruhsal ya da toplumsal dünyasını temsil etme gücünü pekiştirmiştir. 20. yüzyılda bu teknik, yalnızca geçmişin geleneksel izlerini değil, aynı zamanda çağın modern kaygılarını da yansıtma aracı hâline gelmiştir. Soyut duygu aktarımı ve figüratif gerçeklik arasında kurulan bu denge, suluboyayı sanat tarihinde benzersiz bir yere taşımaktadır (Rewald, 1988: 36; Reynolds, Gowardman ve Woods, 2023: 132).

**21. Yüzyılda Dijitalleşme ve Ekolojik Dönüşüm**

21. yüzyılda dijitalleşme, sanat üretim süreçlerini temelden dönüştüren bir paradigma olarak suluboya tekniğini de etkilemiştir. Dijital araçların yaygınlaşmasıyla birlikte geleneksel tekniklerin dijital ortamlara taşınması kaçınılmaz hâle gelmiştir. Bu dönüşümde grafik tabletler, dijital kalemler ve boyama yazılımları, suluboya estetiğini simüle edebilecek düzeye gelmiş, fiziksel üretimin yerini kısmen sanal temsiller almaya başlamıştır. Özellikle "Procreate", "Adobe Fresco" ve "Photoshop" gibi uygulamalarda geliştirilen su bazlı

fırça efektleri, geleneksel suluboyanın özgün katmanlarını taklit edebilmekte ve kullanıcıya boyanın akışkan yapısını deneyimleme fırsatı sunmaktadır. Dijital suluboya, sanatçının hata riskini azaltan, geri alma ve düzenleme gibi avantajlar sağlayan bir ortam sunmaktadır. Dijitalleşmenin sunduğu bu olanaklar, aynı zamanda sanatçının ifade dilini de çeşitlendirmiştir. Fiziksel malzeme kısıtının ortadan kalkması, kullanıcıya sınırsız renk paleti, özel dokular ve farklı pigment davranışlarını içeren seçenekler sunarak yaratıcılığı teşvik etmektedir. Özellikle mobil cihazlar üzerinden erişilebilir hâle gelen bu araçlar, suluboya pratiğini daha demokratik ve kapsayıcı bir zemine taşımıştır. Geleneksel suluboyada gereken fiziksel ortam ve malzeme donanımı, dijital araçlar sayesinde sanal bir deneyime dönüşmektedir. Bu durum, suluboya estetiğinin evrilen bir anlatım biçimine dönüşmesine neden olmaktadır. Geleneksel ve dijital üretim arasındaki çizgiler giderek belirsizleşmiştir (Reynolds ve diğerleri, 2023: 172).

Dijitalleşmenin teknik olanaklarının ötesinde, 21. yüzyıl sanatçılarının çevresel ve toplumsal kaygıları da suluboya pratiğinde yeni yönelimleri beraberinde getirmiştir. Ekolojik hassasiyetlerin arttığı günümüzde, geleneksel üretimde kullanılan kimyasal pigmentler ve bağlayıcı maddelerin doğaya etkisi yeniden sorgulanmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda toksik olmayan doğal boyalar ve çevre dostu üretim süreçleri geliştirilmiş, aynı zamanda dijital üretim bu arayışa destek sunmuştur. Dijital suluboya, fiziksel malzeme tüketimini ve atık oluşumunu azaltarak sürdürülebilirlik çerçevesinde etik bir alternatif olarak değerlendirilmektedir. Sanatçılar, hem estetik hem de çevresel sorumlulukları gözeten bir yaratım biçimini benimsemeye başlamıştır (Berrie ve diğerleri, 2020: 58).

Dijital suluboya uygulamalarında kullanılan simülasyon araçları, pigmentin kağıtla etkileşimini taklit edecek şekilde geliştirilmektedir. Su dağılımı, pigment birikmesi ve kenar akmaları gibi etkiler, yazılım düzeyinde fiziksel gerçekliğe yakın biçimde modellenmektedir. Bu sayede, geleneksel tekniklerin verdiği duyusal etki sanal ortamda da deneyimlenebilir hâle gelmiştir. Renklerin transparan katmanlar hâlinde üst üste uygulanabilmesi, monokrom ya da alacalı yıkama gibi tekniklerin dijital karşılıklarını mümkün kılmaktadır. Suluboya estetiği, böylelikle fiziksel sınırlardan bağımsız şekilde yeniden üretilebilmektedir (Sale ve Betti, 2003: 359).

Yine de dijital ortamda üretilen suluboya, bazı sanatçılar tarafından fiziksel üretimin yerine geçemeyecek bir deneyim olarak değerlendirilmektedir. Fırçanın kağıda temasından doğan duyusal his, pigmentin suyla buluştuğu anın tekrarlanamazlığı, dijital kopyalamada eksik kalmaktadır. Bu nedenle birçok sanatçı, hibrit bir üretim anlayışı benimsemekte; fiziksel suluboya ile ürettiği çalışmaları dijital ortamda işleyerek iki dünyayı buluşturmaktadır. Böylece dijitalleşme, gelenekseli ortadan kaldırmak yerine onunla iş birliği içinde bir üretim modeli sunmaktadır. Suluboya bu yönüyle hem analog hem de dijital anlatım biçimlerine açık bir teknik olmaya devam etmektedir (Rewald, 1988: 51).

21. yüzyılda birçok sanatçı, doğa tahribatı, iklim krizi ve sürdürülebilirlik gibi temaları suluboya ile görselleştirmektedir. Bu duyarlılık, doğaya özgü geçici, su bazlı ve saydam yapıların suluboyayla

kurulabilecek en etkili metaforlardan biri hâline gelmesini sağlamıştır. Doğanın kırılganlığına gönderme yapan katmanlı yapılar ve şeffaf geçişler, suluboya tekniğinin çağdaş temsil kabiliyetini artırmaktadır. Estetikten çok etik bir kaygıyla yapılan bu üretimler, suluboyanın yeni yüzyıldaki anlatı kapasitesine güçlü bir örnek sunmaktadır (Parramon ve Fresquet, 1989: 32).

Günümüz suluboya sanatçıları, dijitalleşme ve ekolojik farkındalık gibi temalar üzerinden hem üretim biçimlerini hem de ifade olanaklarını yeniden tanımlamaktadır. Bu dönüşüm, gelenekselin izinden giden ama dijital olanı araçsallaştıran yeni bir sanatçı profilinin doğmasına yol açmıştır. Suluboya, yüzyıllardır süregelen teknik derinliğiyle birlikte çağın ruhuna da uyum sağlayabilmektedir. Bu esneklik ve çoğulculuk, suluboya sanatını tarihsel bir teknik olmaktan çıkararak çağdaş sanatın merkezinde yer alan canlı bir pratik hâline getirmektedir. Dijitalleşme ve ekolojiyle kurduğu bu ilişki, suluboyanın 21. yüzyılda hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde yenilendiğini göstermektedir (Berrie ve diğerleri, 2020: 62).

## SONUÇ

Suluboya tekniğinin tarih boyunca geçirdiği evrim, sanatın tarihsel bağlamlarda nasıl biçim değiştirdiğini göstermektedir. İlk çağlardan itibaren pigmentlerin suyla karıştırılarak yüzeye uygulanması, insanlığın görsel ifade ihtiyacına doğrudan yanıt vermiştir. Mağara resimlerinden Antik Mısır papirüslerine kadar uzanan bu kullanım, suluboyanın anlatım olanaklarını çok erken dönemlerde ortaya koymuştur. Estetikten önce işlevsellik amacıyla kullanılan bu teknik, zamanla sembolik ve ritüel amaçlarla da şekillenmiştir. Tarihin en eski görsel belgeleri arasında yer alan mağara duvarları, suluboyanın sezgisel ve doğrudan aktarım potansiyelini yansıtmaktadır. İfade aracı olarak seçilen bu yöntem, görsel düşünmenin erken biçimlerini taşıma işlevini üstlenmiştir.

Zamanla suluboya, dinsel anlatıların taşıyıcısı hâline gelerek manastırlarda ve saray atölyelerinde teknik bir hüner aracı olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Orta Çağ boyunca el yazmalarındaki minyatürlerde ve İslam sanatında önemli bir işlev görmüş; estetik bir disiplinden öte, görsel bilginin düzenlenmesini sağlayan bir yöntem olarak kullanılmıştır. Uzak Doğu'da ise Zen felsefesiyle bütünleşmiş bir içsel ifade alanı açılmıştır. Çin doğa resimlerinde gözlemin doğrudanlığı ve sadeliğiyle öne çıkan bu teknik, Batı'daki detaycı yaklaşımın aksine, doğanın ruhunu yakalama çabasıyla uygulanmıştır. Böylece suluboya, farklı medeniyetlerde farklı anlam ve amaçlarla özdeşleşmiştir. Teknik çeşitliliği, bu dönemde kültürlerarası estetik anlayışları da biçimlendirmiştir.

Rönesans dönemine geçildiğinde ise suluboya, sistematik gözlemin ve bilimsel düşüncenin sanatsal karşılığı hâline gelmiştir. Sanatçılar artık pigmenti yalnızca görsel anlatım için değil, doğayı araştırmak ve sınıflandırmak amacıyla da kullanmaya başlamıştır. Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer ve Michelangelo gibi isimlerin gözlem temelli eskizleri, suluboyanın analitik bir araca dönüşmesini sağlamıştır. Bu evre, sanat ile

bilimin kesişiminde yeni bir teknik zemin hazırlamıştır. Monokrom yıkama gibi tekniklerin kullanılmasıyla derinlik ve hacim etkisi elde edilmiş; aynı zamanda pigmentin doğası hakkında bilgiler de sistematik hâle getirilmiştir. Teknik bilgi birikiminin yazılı hale gelmesi, bu dönemde bir standartlaşma süreci başlatmıştır.

Aydınlanma ve modernleşme süreçlerinde suluboya, keşif ve seyahat faaliyetleriyle birlikte geniş kitlelere ulaşan bir araç hâline gelmiştir. Özellikle Grand Tour kapsamında seyahat eden sanatçılar ve aristokratlar, yanlarında taşıdıkları suluboya setleriyle gördükleri coğrafyaları belgelemeye başlamıştır. William Reeves'in hazır boya kutularının piyasaya sürülmesiyle birlikte suluboya, teknik bir ustalık gerektiren zanaat olmaktan çıkarak daha erişilebilir bir üretim biçimi kazanmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde ise Romantizm etkisiyle duygu, doğa ve bireysellik gibi temalar suluboya aracılığıyla yoğun biçimde aktarılmıştır. Turner ve Delacroix gibi sanatçılar, suluboyayı atmosferin belirsizliğiyle bütünleştiren bir anlatım dili olarak kullanmıştır.

20. yüzyıl itibarıyla suluboya, soyut sanatın yükselişiyle birlikte daha içe dönük, deneysel ve kavramsal bir yön kazanmıştır. Kandinsky ve Klee gibi sanatçılar, tekniği duyusal deneyimlerin ve ruhsal arayışların aracı olarak değerlendirmiştir. Bu dönemle birlikte suluboya, doğrudan gözleme dayalı temsilden uzaklaşarak bireysel hafızayı ve psikolojik derinliği ifade eden bir dile dönüşmüştür. Amerikan realizmi çerçevesinde Edward Hopper gibi sanatçılar ise suluboyayı gündelik hayatın yalnızlığına, durağanlığına ve modern yaşamın ritmine dikkat çeken bir ifade biçimi olarak geliştirmiştir. Suluboyanın anlatım olanakları, çağdaş estetik değerlerle birlikte daha da genişlemiştir. Teknik artık sanatçının sezgisel kararlarıyla yön bulan bir yapıya ulaşmıştır.

Günümüzde dijital araçların etkisiyle suluboya teknikleri sanal platformlarda yeniden üretilmekte ve erişilebilirliği artmaktadır. Procreate, Photoshop gibi uygulamalar aracılığıyla geleneksel tekniklerin dijital simülasyonları oluşturulmakta, bu da suluboyanın çağın görsel üretim anlayışıyla bütünleşmesini sağlamaktadır. Sanal atölyelerde yürütülen çalışmalar, teknik bilgilerin geniş kitlelere aktarılmasına da katkı sunmaktadır. Estetik tercihlerin dijital ortamda yeniden biçimlenmesi, suluboyanın gelecekte de üretim ortamına bağlı olarak yeni anlam katmanları kazanacağını göstermektedir. Analog ve dijital arasındaki geçiş, teknik kimliği dönüştürürken ifade gücünü zayıflatmamakta, aksine çoğaltmaktadır. Sanatçıların özgürleşen üretim alanları, suluboyanın çok yönlü karakterini korumaya devam etmektedir.

## KAYNAKÇA

Beechey, R. A. F. W. ve Bershad, S. S. (1980). The Drawings and Watercolours. *Arctic*, *33*(1), 117-167.

Berrie, B., Casadio, F., Dahm, K., Strumfels, Y., Tedeschi, M. ve Walsh, J. (2020). A Vibrant Surface: Investigating Color, Texture and Transparency in Winslow Homer's Watercolors. A. Sgamellotti, B. G. Brunetti ve C. Miliani (Ed.), *Science and Art* içinde (ss. 404-428). Cambridge: Royal Society of Chemistry. doi:10.1039/9781839161957-00404

Cheng, W. ve Xingyu, Y. (2022). Research on the Artistic Characteristics and Development of Guangzhou Export Paintings from the Perspective of Maritime Silk Road. *Art and Performance Letters*, *3*(1), 56-59. doi:10.23977/artpl.2022.030112

craftsy.com. (2025). Watercolor Painting. 1 Nisan 2025 tarihinde https://www.craftsy.com/articles/watercolor-painting adresinden erişildi.

Elsworth, A. (2003). *Watercolor Skills Workbook*. David & Charles.

Hopkinson, M. (2003). Paul Sandby and the Secrets of Aquatint. *Print Quarterly*, *20*(4), 380-382.

Jackson's Art. (2021). A Guide to Watercolour Paper. https://www.jacksonsart.com/blog/2021/04/15/a-guide-to-watercolour-paper/ adresinden erişildi.

Lovett, J. (2020). Watercolor Paper. https://www.johnlovett.com/watercolor-paper adresinden erişildi.

Luo, L. (2020). The Artistic Features and Innovation of Watercolor Painting. *Lifelong Education*, *9*(7), 169. doi:10.18282/le.v9i7.1504

Mai, X. (2021). Research on Simulation Rendering Technology of Watercolor Painting Based on Canny Edge Darkening. *Journal of Physics: Conference Series*, *1748*(2), 1-6. doi:10.1088/1742-6596/1748/2/022011

Parramon, J. M. (1985). *The big book of watercolor painting: The history, the studio, the materials, the techniques, the subjects, the theory and the practice of watercolor painting*. New York : Watson-Guptill. http://archive.org/details/bigbookofwaterco00jose adresinden erişildi.

Parramon, J. M. ve Fresquet, G. (1989). *How to Paint in Watercolor*. New York: Watson-Guptill Pubns.

Rewald, S. (1988). *Paul Klee: The Berggruen Klee Collection in the Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum of Art.

Reynolds, H., Gowardman, J. ve Woods, C. (2023). Care Bundles and Peripheral Arterial Catheters: A Scoping Review. *Journal of the Association for Vascular Access*, *28*(3), 38-47. doi:10.2309/JAVA-D-23-00009

Robins, G. (2011). Gwen John: Two albums of watercolours. *Princeton University Library Chronicle*, *72*(3), 641-682.

Sale, T. ve Betti, C. (2003). *Drawing: A Contemporary Approach* (5th edition.). Cengage Learning.

Spillmann, L. (2024). Watercolor spreading in Bridget Riley's and Piet Mondrian's op-art placed in the context of recent watercolor studies. *Journal of Vision*, *24*(6), 1-15. doi:10.1167/jov.24.6.15

Stephenson, J. (1995). *The Materials and Techniques of Painting*. Watson-Guptill Publications.

Stezhko, M. (2016). Do You Know the 4 Key Properties of Watercolor Paint? https://www.craftsy.com/post/watercolor-paints/ adresinden erişildi.

watercoloraffair.com. (2021). How to Read Watercolor Labels – A Beginners Tutorial. https://www.jacksonsart.com/blog/2021/04/15/a-guide-to-watercolour-paper/ adresinden erişildi.

Wilcox, M. (1991). *The Wilcox Guide to the Best Watercolor Paints* (First Edition.). North Light Books.

Xin, G. (2023). Research on the Performance and Application of Watercolor Painting in Illustration Art. *Journal of Sociology and Ethnology*, *5*(8), 15-22. doi:10.23977/jsoce.2023.050803

Zhao, S., Samiati, W., Daud, A. W. M., Zhang, Z. ve Wang, Y. (2024). Intangible Cultural Heritage Dissemination through Watercolor Picture Books, Liaoning Province, China. *Linguistic and Philosophical Investigations*, *23*(1), 261-271. doi:10.52783/lpi.67

Zhu, S. (2022). Expression and Application of Watercolor Art in Computer 3D Animation Design System. *Frontiers in Art Research*, *4*(2), 46-51. doi:10.25236/FAR.2022.040209

## GÖRSEL KAYNAKÇASI


Görsel 1: https://arkeofili.com/altamira-magarasinin-tarih-oncesi-resimleri-risk-altinda/

Görsel 2: https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2013/07/a-carolingian-masterpiece-the-moutier-grandval-bible.html

Görsel 3: https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/sketchbook-giovannino-de-grassi-facsimile

Görsel 4: https://www.albertina.at/ausstellungen/albrecht-duerer

Görsel 5: https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:52309

Görsel 6: https://www.whimsie.com/reeves%20paint%20box%20history.html

Görsel 7: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/744449

Görsel 8: https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/fertility-tended-to

# Göstergelerarasılık Bağlamında Resim Sanatının Bir Türk Dizisine Etkileri: Leyla ile Mecnun

**Su Eda Bostancı**

Sinop Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Disiplinlerarası Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı

**ORCID:** 0009-0000-3747-1250 **E-Posta:** suedabostanci2001@gmail.com

**Doç. (Assoc. Prof.) Tuba Kınay Oguzcan**

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

**ORCID:** 0000-0001-8818-3152 **E-Posta:** tkinay@gmail.com

## Özet

Postmodern süreçle birlikte bir sanat nesnesi başka bir sanat nesnesinin öznesi olabilmekte veya önemli bir parçası olarak aktarılabilmektedir. Bu etkileşim başlangıçta yazınsal anlamda bir aktarım şeklinde karşımıza çıkmış olsa da günümüzde farklı göstergelerarasında da gerçekleşebilir. Kökeni Ferdinand de Saussure'ün Genel Dilbilim Dersleri'ndeki gösterge kavramına dayanan ve Roman Jakobson'un göstergelerarası çeviri kavramından yola çıkılarak sanatın farklı dalları arasında da görülen göstergelerarasılık, yazınsal metinlerde olduğu kadar değişik sanatsal biçimler aralarındaki alışverişleri çözümlemeye dayanan bir yöntem olduğu söylenebilir.

Görsel sanatlar başta olmak üzere pek çok alana yayılmış olan göstergelerarasılık; sinema ve televizyon dizileri gibi kitle iletişim araçlarında da karşımıza çıkar. Türkiye'de göstergelerarasılığın televizyon dizilerindeki belirgin örneklerinden biri, 2011 yılında yayın hayatına başlayan 'Leyla ile Mecnun' dizisidir. Söz konusu dizide sanat tarihine atıf yapılan göndermeler, yalnızca eğlencelik birer parodi olmanın ötesine geçerek bilinçli bir anlatı planının parçası hâline gelmiştir. Bu makalede, Leyla ile Mecnun dizisindeki İsmail Abi karakterinin "genlerinden sanatçılar çıkması" şeklinde kurgulanan sahneler, göstergelerarasılık bağlamında ele alınmaktadır. Sahnelerde ortaya çıkan sanatçı temsilleri üzerinden resim sanatının dizide nasıl konumlandığı, hangi biçimsel ve anlamsal düzlemlerde izleyiciye aktarıldığı değerlendirilmektedir. Bu çalışmada Türk televizyon dizilerinde resim sanatına yapılan göndermelerin hem kültürel hem de anlatısal işlevleri üzerine çözümlemeci bir bakış amaçlanmaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Göstergelerarasılık, Türk Televizyon Dizileri, Leyla ile Mecnun Dizisi, İsmail Abi'nin Genleri

# The Effects of Painting on a Turkish Series in the Context of Intersemiotics: Leyla and Mecnun

**Su Eda Bostancı**

Sinop University Graduate Education Institute Interdisciplinary Combined Arts Department

**ORCID:** 0009-0000-3747-1250 **E-Posta:** suedabostanci2001@gmail.com

**Doç. (Assoc. Prof.) Tuba Kınay Oguzcan**

Sinop University Fine Arts Faculty Painting Department

**ORCID:** 0000-0001-8818-3152 **E-Posta:** tkinay@gmail.com

## Abstract

In postmodern art, an art object can become the subject of another or be incorporated into it as a significant part. Initially seen in literature, this interaction now occurs across various semiotic systems. Rooted in Ferdinand de Saussure's theory of signs and Roman Jakobson's concept of intersemiotic translation, this method analyzes exchanges between different artistic forms. It is particularly prominent in visual arts and mass media, such as cinema and television series.

The Turkish TV series Leyla ile Mecnun, which aired in 2011, is a notable example of semiotics in television. The series incorporates references to art history, particularly through the character İsmail Abi, who is portrayed as an "artist by nature." These references go beyond mere parody, becoming an integral part of the narrative. İsmail Abi's artistic identity is constructed through scenes that connect painting with his character, using intersemiotic translation to merge visual art and storytelling.

This study explores how the art of painting is positioned within the series, focusing on the formal and semantic planes through which these references are conveyed to the audience. It aims to analyze the cultural and narrative functions of painting references in Turkish television, showing how art history is interwoven with contemporary cultural identity in the show.

## Keywords

Intersemiotics, Turkish TV Series, Leyla and Majnun Series, Ismail Abi's Genes

## 1. GİRİŞ

Sanatın tarihsel gelişimi boyunca farklı anlatım biçimleri arasında kurulan ilişkiler, özellikle postmodern düşünceyle birlikte daha karmaşık ve çok katmanlı bir hâle gelmiştir. Postmodern estetik anlayışı, artık sanat eserini yalnızca kendi iç tutarlılığıyla değil, başka sanat eserleriyle, kültürel imgelerle ve göstergelerle kurduğu ilişkilerle de anlamlandırmaktadır. Bu bağlamda metinlerarasılık ve onun daha geniş bir düzlemdeki uzantısı olan göstergelerarasılık, günümüzde sanat eleştirisinin ve analizinin temel yöntemlerinden biri hâline gelmiştir. Aktulum'un (2011), tanımına göre göstergelerarasılık, farklı gösterge sistemleri arasında gerçekleşen anlam aktarımı süreci olarak düşünülebilir. Bu süreç, özellikle sanat dalları arasında yeni anlam katmanlarının oluşmasına olanak tanır. Göstergelerarasılık, yalnızca yazınsal alanla sınırlı kalmayıp, sinema, müzik, resim, tiyatro ve televizyon gibi farklı sanat ve iletişim türleri arasında da etkili bir biçimde kullanılabilmektedir. Roman Jakobson'un göstergelerarası çeviri kavramıyla kuramsallaşan bu yaklaşım, bir anlatının farklı bir gösterge sistemine çevrilmesini ve bu süreçte yeniden anlamlandırılmasını içerir (Aktulum, 2000, s. 218). Saussure (1985), anlamın kendi başına değil, diğer göstergelerle kurduğu ilişkiler üzerinden ortaya çıktığını savunur. Bu yaklaşım, göstergelerarasılık kuramının dilbilimsel temelini oluşturur.

Sanat tarihine ait ikonik imgeler, günümüzde yalnızca sanat galerilerinde ya da akademik kaynaklarda değil, aynı zamanda popüler kültür ürünlerinde de yeniden karşımıza çıkmaktadır. Bu yeniden üretim, kimi zaman bir saygı duruşu, kimi zaman ise parodi ya da pastiş gibi tekniklerle eleştirel bir gönderme biçimi kazanmaktadır. Özellikle televizyon dizileri gibi kitle iletişim araçlarında, sanat tarihine yapılan göndermeler, izleyicinin kültürel belleğini harekete geçiren önemli bir göstergelerarasılık alanı sunmaktadır (Güvendi Ulutaş, 2023, s. 176; Kodal & Köse, 2016, s. 253). Bu bağlamda, 2011 yılında yayın hayatına başlayan Leyla ile Mecnun dizisi, Türk televizyonculuğunda nadir görülen biçimde resim sanatına, sanat tarihine ve sanatçılara göndermeler yapan ve bunu bilinçli bir anlatı stratejisi olarak kullanan bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Gerçek'e göre (2019), dizi "yalnızca eğlencelik bir parodi anlayışını değil, aynı zamanda sanat tarihiyle kurduğu bilinçli ilişkiler aracılığıyla kültürel bir temsil alanı" sunmaktadır (s. 46). Özellikle "İsmail Abi'nin sanatçı genleri" etrafında gelişen bölümlerde, Van Gogh'tan Dali'ye, Leonardo da Vinci'den Picasso'ya kadar pek çok sanatçının temsili, hem görsel hem de sözel göndermelerle dizinin anlatı yapısına entegre edilmiştir.

Bu çalışma, Leyla ile Mecnun dizisinde yer alan sanat tarihsel göndermeleri, göstergelerarasılık kuramı çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, dizide kullanılan görsel ve sözel göstergeler; alıntı, parodi, pastiş, anıştırma gibi metinlerarası yöntemlerle birlikte değerlendirilerek, resim sanatının popüler bir anlatı formunda nasıl yeniden üretildiği çözümlenecektir. Böylece, sanat tarihi ile güncel medya anlatıları arasındaki ilişkinin hem estetik hem de kültürel boyutları ortaya konulacaktır.

## 2. GÖSTERGELERARASILIK

Göstergelerarasılığı anlamak için, metinlerarasılığın kuramsal zeminine bakmak önemlidir. Metinlerarasılık, D. Carpitella'nın "yeniden kurgulamak" ve M. Bahtin'in "söyleşimcilik" kavramlarıyla ifade ettiği gibi, J. Kristeva tarafından kuramsallaştırılmıştır. Göstergelerarasılık, farklı sanat disiplinleri arasındaki etkileşimi ifade eder ve kökenini metinlerarasılıktan alır. Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure'un göstergebilim üzerine çalışmaları, bu yaklaşımın temelini oluşturur. Saussure'e göre göstergebilim, toplumsal yaşamdaki göstergeleri inceler. Göstergelerarasılık, her metnin veya sanat eserinin başka metinlerle ilişkili olduğunu savunarak, sanat disiplinleri arasında anlam alışverişini vurgular (Bircan, 2015:18). Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri* adlı yapıtında göstergebilimi (semiology), toplumsal yaşamda yer alan göstergeleri inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlar (Saussure, 1985: 18). Özetle, Göstergelerarasılık, kökenini metinlerarasılıktan alan ve sanat disiplinleri arasında anlam alışverişine dayanan, her metnin ya da sanat eserinin başka metinlerle ilişki içinde var olduğunu savunan bir yaklaşımdır.

Aktulum'a (2011: 16-17) göre, Göstergelerarasılık, metinlerarasılıktan doğan ve sanat disiplinleri arasındaki anlam alışverişine dayanan bir yaklaşımdır. Her sanat eserinin başka metinlerle ilişkili olduğunu savunur. Bu kavram, Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure'un göstergebilim üzerine çalışmalarıyla şekillenmiştir. Göstergelerarasılığın görsel sanatlar alanında farklı amaçlarla kullanılabildiğini görmek de mümkündür. Sanatçı, kimi zaman bir esere saygı göstermek, kimi zaman ise alaycı bir bakışla yaklaşmak adına başka bir yapıta göndermede bulunabilir. Bu bağlamda alıntı, gizli alıntı, anıştırma, parodi, pastiş ya da anlatı içinde anlatı gibi metinlerarası yöntemler kullanılarak yeni bir yapıt oluşturulması, günümüz estetik anlayışının önemli bir parçası haline gelmiştir (Kodal ve Köse, 2016:251). Kodal'ın da belirttiği gibi, bu tür yöntemler aracılığıyla üretilen yapıtların sadece biçimsel bir aktarım olmadığı aynı zamanda içeriksel bir dönüşüm ve yorumlama da barındırdığı görülür.



Görsel 1. Michelangelo, Pietà, 1498–1499



Görsel 2. Marina Abramović, Pietà, 1983-2002

Michelangelo'nun Pietà heykeli (Görsel 1) ve Marina Abramović'in (Görsel 2) aynı temayı işlediği performansı, sanat disiplinleri arasındaki göstergelerarası alışverişe örnek teşkil eder. Abramović, Michelangelo'nun eserinden ilham alarak, benzer bir duruş ve beden diliyle izleyiciyle duygusal bir bağ kurmayı amaçlar. Bu, sanatın farklı dönemlerde ve disiplinlerde nasıl yeniden yorumlandığını ve anlam kazandığını gösterir.

## 3. GÖSTERGELERARASI ETKİLEŞİMLER

### 3.1. Alıntı

Yazınsal anlamda alışılagelen alıntı kavramı günümüzde sanatın neredeyse tüm biçimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Etimolojik açıdan *'Alıntı'*, ilk olarak "bir yazarın yapıtından eksiksiz olarak alınan parça" anlamında kullanılsa da aktarılan kesit, yeni bir bağlamda farklı anlama bürünme şeklinde ifade edilebilir (Kodal ve Köse, 2016:252, Compagnon, 1979:56). Alıntı kelimesinin resim sanatı için tanımı ise kısaca, bir ressamın başka bir resmin tamamını veya bir parçasını kendi resmi üzerine bile isteye taşıması şeklinde yapılabilir. Bu yöntem, aynı zamanda kullanılan resme anlamsal çeşitlilik ve zenginlik de katmaktadır (Kodal ve Köse:253).

### 3.2. Gizli Alıntı

Magritte'in *L'Condition Humaine* eseri, 'gizli alıntı' bağlamında değerlendirilebilecek bir örnektir. Eserdeki "tablo içinde tablo" düzeni, Jan van Eyck'in *Arnolfini Portresi*'ndeki ayna kullanımına gönderme yapar. Görsel bir alıntı olmasa da, Magritte'in eseri, Van Eyck'in temsil anlayışına fikirsel olarak benzer. Bu durum, eserin yapısal olarak hissedilen dolaylı bir anlatım şeklinde ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

### 3.3. Anıştırma

Sanat nesnelerinde yer alan göndermeler, kimi zaman doğrudan alıntılarla değil örtük biçimlerle de kendini gösterir. Sanat eserlerindeki göndermeler, doğrudan alıntılar yerine "anımsatma" veya "anıştırma" gibi örtük yöntemlerle de yapılabilir. Anıştırma, izleyicide çağrışım yaratarak anlamın tamamlanmasını sağlar ve sanatçının bilinçli eksiklikler üzerinden ileti kurduğu bir yapı oluşturur (Aktulum, 2016:149). Böylece sanatçının doğrudan değil, bilinçli bir eksiklik üzerinden ileti kurduğu ve anlamın izleyici tarafından tamamlandığı bir yapı oluşturulur.

### 3.4. Gönderge

Yoko Ono'nun 1964 yılında gerçekleştirdiği *Cut Piece* (Kesilmiş Parça) adlı performansı, gönderge kavramı açısından önemli bir örnek olarak kabul edilebilir. Performansta izleyicilerin giysilerini kesmeye davet

edilmesiyle sanatçı ve izleyici arasındaki sınırları sorgulayan, kadın bedeni üzerindeki toplumsal baskıları eleştiren ve savaş sonrası dönemin travmalarına gönderme yapan çok katmanlı bir yapıya sahiptir.

### 3.5. Pastiş

Metinde bir yazarın, bir metnin formunu taklit ederek kendi yapıtında uygulamasına pastiş denir (Tosun, 2007:77). Fernando Botero'nun Mona Lisa yorumu, da Vinci'nin eserini kendi özgün tarzıyla yeniden ele alarak, abartılı formlar, çocuksu ifadeler ve karikatürize bir yaklaşımla pastişin başarılı bir örneğini sunar. Bu çalışma, sanatçının kişisel üslubunu ortaya koyarken, aynı zamanda sanat tarihine farklı bir bakış açısı getirir.

### 3.6. Parodi

Parodi, alaycı bir dönüştürme süreciyle bir eserin içeriğini ve biçimini gülünçleştirerek yeniden şekillendiren bir sanat biçimidir. Parodi kullanımının en ünlü örneklerinden biri, Leonardo Da Vinci'nin *Mona Lisa* eseri üzerinden yapılmıştır. Bu konuda en bilinen örnek, Marcel Duchamp'ın *LHOOQ* adlı yapıtıdır ve parodi yöntemiyle yeniden üretilen birçok benzer örnek bulunmaktadır. Sanatın sınırlarını zorlayan ve toplumsal eleştiriye olanak tanıyan önemli bir yaklaşımdır. Parodi, alaycı bir dönüştürüm süreci olarak kullanılır. Ana metnin içeriği ve biçimi, gülünçleştirilerek yeniden şekillendirilir ve bu işlem, genellikle "klişeye karşı yürütülen bir deformasyon hareketi" olarak ortaya çıkar (Tosun, 2007:77). Duchamp'ın resim karşıtı tavrı ve Mona Lisa ile alay etmesi, büyük bir yankı uyandırmıştır.

### 3.7.Palempsest

Palimpsestos sözcüğünden türemiştir. Palimpsest, Yunanca kökenli olup, bir yüzeyde birden fazla yazı veya görüntünün üst üste gelmesiyle oluşan bir kavramdır. Hem yazılı hem de görsel sanatlarda kullanılan bu teknik, geçmişin izlerini ve yeni anlatıları birleştirerek derinlik ve çok katmanlılık yaratır (Oxford Dictionaries, 2025). Görsel sanatlarda ise palempsest, üst üste binmiş anlamsal ve biçimsel yığınlar anlamına gelir. Resim sanatında, palimpseste uygun eserler yaratmak için anlamsal ve biçimsel katmanlar oluşturulur. Tuval üzerinde yazı yazar gibi, birbiri üzerine yerleştirilmiş görüntülerle resimler ortaya çıkarılmasıdır.

## 4. LEYLA İLE MECNUN DİZİSİNİN ANLATI YAPISI VE İSMAİL ABİ'NİN GENLERİ SAHNELERİ

Türk televizyon dizilerinde, genel olarak göstergelerarası alışveriş oldukça sınırlıdır. Bu tür ögelere yer verilen nadir örneklerde bile, yalnızca bir eser ya da eserin küçük bir parçası alıntılanmakta, ya da karakter üzerinden çok yüzeysel bir bağlantı kurulmaktadır. 2011-2023 yılları arasında yayınlanan *Leyla ile Mecnun* dizisi 7 sezon ve 144 bölüm boyunca, farklı sanat eserleri, bilim insanları, tarihi olaylar ve popüler kültüre göndermeler yaparak izleyicilere çok katmanlı bir anlatı sunar. Bu göndermeler, absürd

mizah ve parodi ile birleştirilerek, diziyi hem eleştirel hem de eğlenceli bir yapıma dönüştürür (Gerçek, 2019:46). Bu özellikleriyle Leyla ile Mecnun, televizyon yapımları arasında istisnai bir örnek olarak öne çıkar.



Görsel 3. Leyla İle Mecnun Dizi Afişi

### 4.1. Vincent Van Gogh, Kesik Kulak Sohbeti



Görsel 4. 25. Bölüm (55:20)

İsmail Abi ile Yavuz'un iş görüşmesine gittikleri bir sahnede, işveren karakterin ailesinin tüm bireylerinin ressam olduğunu söylemesi üzerine İsmail Abi heyecanla karşılık verir. Kendisinin de aynı şekilde ressam bir aileden geldiğini, hatta genetik olarak araştırıldığında soyunun tamamen sanatçılardan oluştuğunu iddia eder. Bu diyalog, dizi içinde Van Gogh göndermesine zemin hazırlar ve parodiye dayalı bir anlatı kurulmasını sağlar. Devam eden sahnede, açık havada tuvalin karşısında resim yapan İsmail Abi, elinde paletle Van Gogh'un tipik sanatçı duruşunu canlandırmaktadır.

Adam: *Valla bak he de halledersin sen bu işi hacı*.

Vincent van Gogh (İsmail Abi*): Nasıl*

Adam: *Bu işi diyorum anca sen halledersin eski kulağı kesiklerdensin*

Vincent van Gogh (İsmail Abi) : *Tü! Hay yapacağınız geyiği dinleyeyim emi. Yemin ederim keseceğim bu kulağı da vereceğim elinize o olacak.*



Görsel 5. Vincent van Gogh
Kulağı Bandajlı Otoportre, 1889

Leyla ile Mecnun'da, İsmail Abi'nin Van Gogh'a gönderme yaptığı sahne, görsel ve sözel unsurlarla Van Gogh'un hayatına ve popüler kültürdeki yerine mizahi bir gönderme yapmaktadır. Bu sahne, dizinin absürd mizahını ve göstergelerarasılık kullanımını göstermesi bakımından oldukça etkilidir.

### 4.2. Leonardo da Vinci ve Mona Lisa



Görsel 6. 51. Bölüm (1:35)



Görsel 7. 51. Bölüm (1:35)

Bu sahnede İsmail abi karakteri hem Mona Lisa'yı hem de Da Vinci'yi canlandırmıştır. Aralarındaki diyaloglar şu şekildedir:

> Mona Lisa: "*Yıllardır oturtuyorsun beni burda ayaklarım şişti*"
>
> da Vinci: "*Mona, nasıl surat ifadesi öyle gülüyor musun ağlıyor musun belli değil doğu düzgün gülsene biraz"*

Mona Lisa ise yıllardır orda oturtturulduğu için gülmeye halinin kalmadığından bahseder ve Da Vinci'ye bir espri yapar

> "geçen gün ben kamyon sürdüm Leonardo da vinci"

Mona Lisa tablosunun gizemli gülümsemesi, sanat tarihinin en çok tartışılan konularından biridir. Da Vinci'nin bu ifadeyi nasıl yakaladığı, gülümsemenin anlamı üzerine sayısız yorum yapılmıştır. Dizide bu "gizemli ifade", doğrudan Leonardo'nun "Mona nasıl surat ifadesi öyle gülüyor musun ağlıyor musun belli değil doğu düzgün gülsene biraz" sorusuna konu edilir.

Böylece sanat tarihindeki gösterge, mizahi biçimde doğrudan diyaloga aktarılır. Ayaklarının şiştiğinden şikâyet etmesi ise tablonun yapımının 4 yıl sürmesine göndermedir. "Geçen gün ben kamyon sürdüm Leonardo da vinci" diyaloğunda ise absürd bir espriyle klasik sanat eserinin kutsallığını kırmaktadır. Bu replik, göstergenin bağlamını tamamen değiştirir; artık Mona Lisa, bir tablo değil, hareket eden, sıkılan, mizah yapan bir karakterdir.

### 4.3. Picasso, Guernica



Görsel 8. 75. Bölüm (12:48)

İsmail Abi karakteri, bu sahnede (Görsel 8), Pablo Picasso'yu canlandırmaktadır. Arka planda Picasso'nun savaş karşıtı meşhur tablosu Guernica yer almaktadır. Bir subay gelir ve şöyle bir diyalog gerçekleşir:

> Subay: *"Bu nasıl çirkin, bu nasıl insanlık dışı bir resimdir böyle. Bunu siz mi yaptınız?"*
>
> Picasso (İsmail Abi*): "Ben yapmadım, siz yaptınız."*
>
> Subay: *"Harbi mi? Satılıksa hemen alabilir miyim?"*
>
> Picasso*: "He öyle diyorsun… Galiba ben yaptım. Çok hatırlamıyorum da, o kadar çok resim yaptım ki. Satayım mı bunu sana?"*
>
> Subay: *"N'apayım ben bu resmi, ben bunun gerçeğini yaptım be!"*

Picasso'nun Guernica'sı (Görsel 9), İspanya İç Savaşı sırasında Guernica şehrinin bombalanmasını konu alan, savaş karşıtı bir başyapıttır (Gerçek, 2019:85). Çarpıtılmış figürler ve dehşet ifadeleriyle savaşın vahşetini gözler önüne seren bu eser, aynı zamanda "Ben yapmadım, siz yaptınız" ifadesiyle de tarihe gönderme yapar.



Görsel 9. Pablo Picasso, Guernica, 1937

Picasso'nun "Ben yapmadım, siz yaptınız" sözü, *Guernica* bağlamında, savaşın sorumluluğunu ironik bir şekilde sorgulayan, sanatın eleştirel gücünü vurgulayan bir ifadedir. Nazi subayının diyalogları, savaşın dehşetini estetik bir nesneye dönüştürme çabasını ironiyle eleştirir.

Sahnenin sonunda bir adam gelir ve Picasso'ya sorar:

"Neden kübizm?"

Picasso (İsmail Abi) uzaklara dalar ve flashback başlar:




Görsel 10. 75. Bölüm (14:41) - Picasso'nun gençliği ve Bob Ross

Gençlik yıllarında Picasso, televizyon karşısında Bob Ross'u izlemekte (Görsel 10) ve onunla birlikte resim yapmaya çalışmaktadır. Ancak Bob Ross çok hızlı anlatmakta, Picasso ona yetişememektedir. Tekrar yayınını da izleyemediği için karalamalar yapmaya başlar. Bu karalamalar zamanla kübist tarzın temelini oluşturur. Bu sahnede ise kübizmin doğuşu, tamamen parodileştirilmiş, popüler kültürle açıklanan Bob Ross'un hızına yetişememek gibi absürt bir sebebe bağlanmıştır. "Yetişemedim, mecbur karaladım…" cümlesiyle Kübizm gibi entelektüel ve teorik bir akım, burada tesadüfen, hatta çaresizlikle doğmuş gibi anlatılmaktadır. Bu anlatı, sanatın yaratıcı sürecinin mitolojikleşmesine karşı bir eleştiri işlevi de görmektedir.

### 4.4. Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği



Görsel 11. 84. Bölüm (29:38)

Dizinin bu sahnesinde karakterler bir sofrada oturur. Bir karakter, Mecnun karakterine "belki de yediğin son yemek şu ya" der.

Mecnun: *"Daha kötü abi… Son yemeğimiz bu mu olacaktı?"*

Babası: *"Sen nasıl bir şey hayal etmiştin paşam?"*

Mecnun'un hayali sahneye geçilir. Karakterler Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" tablosundaki (Görsel 12) pozlarla oturur. Son Akşam Yemeği sahnesi, dizide hem ikonografik olarak canlandırılırmış hem de parodiye dönüştürülmüştür.


Görsel 12. Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495–1498

### 4.5. Salvador Dali, Belleğin Azmi


Görsel 13. 4. Sezon 6. Bölüm (15:9)

İsmail Abi karakteri bu bölümde (Görsel 13) Salvador Dali'yi canlandırmaktadır. Bir karakter, resimlerine hayranlıkla bakarak sorar:

*"Nasıl bir zihniyetle bu resmi yaptınız?"*

Dalí bir flashback yaşar ve sahnede Belleğin Azmi tablosunu yapmaktadır.

Aşırı sıcaktan şikayet eder ve şöyle der:

> "Bu sıcakta resim yapmaya gelen aklımı seveyim… Ne oldu erimiş saatler… Ben bunları mı çizicem şimdi?"

Tabloyu sinirle fırlatır. Fırlattığı yerden Adanalı olduğu anlaşılan bir adam çıkıp güneşe ateş eder. Flashback biter, polisler içeri girer ve onu La Casa de Papel karakterleriyle karıştırarak sorgular:

Polis: *"Arkadaşların nerede? Tokyo? Helsinki?"*

Dali: *"Bırakın beni! Ne ekmeğimi yediniz be!"*

Dalí'nin sanatsal süreci, hem metinlerarasılık hem de göstergelerarasılık ile mizahi bir kriz anı olarak sunulmaktadır. Bu sahne hem sanat tarihinden (Dali), hem popüler kültürden (La Casa de Papel), hem de yerel mizah öğelerinden (Adanalı karakter) beslenerek çoklu gösterge katmanları yaratır.



Görsel 14. Salvador Dali,
Belleğin Azmi, 1931

**4.6. Michelangelo, Davut Heykeli**



Görsel 15. 4. Sezon 10. Bölüm (20:50)

İsmail Abi karakteri bu sahnede (Görsel 15) Michelangelo rolündedir. Pizzacı karakteri onu tanır.

Michelangelo ona efsane Davut Heykeli'ni gösterir. Pizzacı heyecanlanır, ama heykelin küçük olduğunu söyler.

Michelangelo sanatçı romantizmiyle konuşur:

> "Mermere sıkışmış bir melek gördüm ve onu özgürlüğüne kavuşturdum."

Pizzacı şaşkınlıkla:

> "Ama çok küçük değil mi? Para çıkışmamış gibi. Daha işe yarar bir şey yapsaydınız, sehpa gibi…"

Michelangelo öfkelenir ve pizzacıyı kovarak şöyle söyler:

*"Size inat 35 metre yapacağım Davut Heykeli'ni! 35 çok, 5 yaparım."*

Michelangelo'nun romantik anlatımıyla, "mermere sıkışmış bir melek gördüm…" sözleri ciddi sanat felsefesi göndermesi yapılmaktadır. Ancak pizzacının bu söze "Mermere tam para çıkışmamış gibi… Daha işe yarar bir şey yapsaydınız." cevabı sanatın işlevsellik beklentisiyle değersizleştirilmesini yansıtmaktadır. Ayrıca orijinal Davut Heykeli'nin (Görsel 16) 5 metrelik boyutuna da gönderme yapılmıştır.



Görsel 16. Michelangelo, Davut Heykeli, 1504 (5,17m)

## 5. SONUÇ

Sonuç olarak bu çalışma, sanat tarihine ait görsel göstergelerin popüler kültür anlatıları içinde nasıl yeniden üretildiğini, dönüştürüldüğünü ve bu dönüşümün göstergelerarasılık kuramı çerçevesinde nasıl anlamlandırılabileceğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Leyla ile Mecnun dizisinde karşımıza çıkan sanatçı temsilleri ve bu temsillerin absürd, parodistik ya da ironik biçimlerde yeniden kurgulanması, görsel ve sözel göstergelerin birlikte işleyerek çok katmanlı anlamlar yarattığını göstermektedir. Özellikle İsmail Abi karakteri üzerinden yapılan göndermeler, bu tekniklerin halkın anlayışına uygun bir şekilde nasıl dönüştürüldüğünü açıkça göstermektedir. Tüm bu yönleriyle dizi, güncel kültürde göstergelerarasılığın nasıl işlediğini görmek açısından oldukça dikkate değer bir örnek sunmaktadır. Dizi, bu yönüyle yalnızca bir televizyon yapımı olarak değil, aynı zamanda kültürel bellekte yer etmiş sanat tarihsel referansların, günümüz anlatı dünyasında nasıl şekillendiğini gösteren yaratıcı bir temsil alanı olarak değerlendirilebilir.

**KAYNAKÇA:**


Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınları.

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

Aktulum, K. (2016). *Resimsel alıntı*. Çizgi Kitabevi.

Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, *13*(26), 17–41.

Compagnon, A. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Éditions du Seuil.

Gerçek, M. (2019). *Türk televizyon dizilerinde metinlerarasılık/göstergelerarasılık: Leyla ile Mecnun Dizisi* (Yüksek lisans tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Güvendi Ulutaş, Ü. (2023). Göstergelerarasılık bağlamında resim sanatı ve medya ilişkisi: Alex Gross'un eserlerinin paradigmatik ve sentagmatik eksende incelenmesi. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, *8*(14), 175–194. https://doi.org/10.55004/tykhe.1287259

Kodal, T., & Köse, O. (2016). Türk resim sanatında resimlerarası yöntemlere örnekler. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *8*(14), 248–260. https://doi.org/10.20875/sb.92461

Nandu, T. (2019). *Paris'te Gece Yarısı Filmindeki Modernizm Unsurları* (Doktora tezi, Calicut Üniversitesi).

Öztürk, M. (2024). Metinlerarasılık/göstergelerarasılık bağlamında "Bir Ses Böler Geceyi" film ve romanının halk bilimsel açıdan değerlendirilmesi. *Journal of Alevism-Bektashism Studies*, (29), 159–194.

Saussure, F. de. (1985). *Genel dilbilim dersleri* (B. Vardar, Çev.). Multilingual Yayınları.

Tosun, N. (2007). Öyküde bir imkân olarak postmodern açılım. *Hece Öykü Dergisi*, Aralık-Ocak.

**Online Kaynak:**

Oxford Reference. (t.y.). *Palimpsest*. https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780191842788.001.0001/acref-9780191842788-e-2972

**Görsel Kaynaklar:**

**Görsel 1:** https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Michelangelo%27s_Piet%C3%A0,_St_Peter%27s_Basilica_(1498%E2%80%9399).jpg

**Görsel 2**: https://www.sothebys.com/en/articles/marina-abramovic-the-cleaner-major-

**Görsel 3:** https://www.beyazperde.com/diziler/dizi-10127/fotolar-detay/?cmediafile=19856555

**Görsel 4:** https://search.app/ZN938wmumMqhajex9

**Görsel 5:** https://sanatabasla.com/tr/2013/12/kulagi-sargili-otoportre-self-portrait-with-bandaged-ear-van-gogh/

**Görsel 6:** https://www.youtube.com/watch?v=FIt7L1eGpJ4

**Görsel 7:** https://www.youtube.com/watch?v=FIt7L1eGpJ4

**Görsel 8:** https://www.youtube.com/watch?v=l9Ho5L0PtUw&t=2s

**Görsel 9:** https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/pablo-picasso-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri

**Görsel 10:** https://www.youtube.com/watch?v=l9Ho5L0PtUw&t=2s

**Görsel 11:** https://www.youtube.com/watch?v=a7q9NL2wTfc

**Görsel 12:** https://artucky.com/blogs/blog/son-aksam-yemegi-tablo-hikayesi

**Görsel 13:** https://www.youtube.com/watch?v=H2Y5QBnzJeQ

**Görsel 14:** https://artucky.com/blogs/blog/salvador-dali-bellegin-azmi-tablosu?srsltid=AfmBOoqVDNLnT7T-CCxHeiWEuxwqCRU-lnKSjQI0mlPe8Ro3iDlXi26g

**Görsel 15:** https://www.youtube.com/watch?v=FNye-kbj96o

**Görsel 16:** https://tr.wikipedia.org/wiki/Davut_(Michelangelo)

# Endüstriyel Yapıların Sanat ve Kültür Mekanına Dönüşümü ve Sürdürülebilirlik

**Doç. (Assoc. Prof.) Hülya Yavuz Öden**

Yalova Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-5598-8162 **E-Posta:** hulya.oden@yalova.edu.tr

## Özet

Sanat, üretilmeye başlandığı andan bugüne kadar mekânın parçası konumundadır. Bu nedenle sanat ve mekân üretimi karşılıklı ilişki içinde var olmaktadır. Bazı mekanlar zaman içerisinde işlevini yitirebilmektedir. İşlevini yitirmiş olan yapıların yeniden işlevlendirilmesi ile bu mekanların topluma kazandırıldıkları görülmektedir. Bu sayede bu mekanlar toplumsal hafızada yerlerini tekrar alabilmektedir.

Endüstri mekanının sanat mekanına dönüşümü de sosyal ve çevresel açıdan sürdürülebilirlik anlamında örnek oluşturmaktadır. Kentler için işlevini yitirmiş endüstri yapılarında sürdürülebilirliğin sağlanması önemli bir unsurdur. Koruma kurallarına uygun olarak dönüşüm uygulandığında yapı özgün değerlerini koruyabilir ve çevresiyle birlikte bütüncül koruma sağlanabilir. Bu yapılar güncel işlevler için kullanılmadığı sürece günümüz kullanıcıları ile etkileşime geçememekte ve dolayısıyla toplum ile aidiyet duygusu oluşturamamaktadır. Bu dönüştürme sürecinde dikkat edilmesi gereken yapıya yapılan müdahalenin geriye dönülebilir nitelikte olmasıdır. Yapının özgün cephe düzeni, plan şeması gibi özeliklerine sadık kalınması önemlidir. Sergileme elemanlarında demonte sistemlerin kullanılarak gerektiğinde tekrar geri alınabilir düzenlemeler olması gerekmektedir. Bu şekilde uygulandığında yapının değerinin korunması da sağlanmış olmaktadır.

Çalışmanın amacı İstanbul'da bulunan endüstri yapılarının sanat mekanına dönüştürüldüğü örnekleri inceleyerek bu dönüşümün sürdürülebilirliğe katkısını belgelemektir. Çalışma kapsamında sürdürülebilirliğe katkıları anlamında endüstri mekanlarının kültür ve sanat merkezine dönüşümü incelenmektedir. İstanbul'da yer alan Çubuklu Silolar, Hasanpaşa Gazhanesi, Feshane-i Amire fabrikasının, Bağlarbaşı elektrik fabrikası gibi yapıların tamamı ya da bir bölümünün sanat ve kültür mekanı işlevi verilmesi ile endüstri mirasın korunması da sağlanmıştır. Sergi salonları, sanat kütüphanesi, atölyeler ve sosyal mekanları içerisinde bulunduran kültür sanat mekânlarının topluma kazandırılması kent için önemli bir kültürel olgudur.

## Anahtar Kelimeler

Kültürel Mekan, Endüstri Yapıları, Yeniden İşlevlendirme.

# The Transformation of Industrial Buildings into Art and Culture Spaces and Sustainability

**Doç. (Assoc. Prof.) Hülya Yavuz Öden**

Yalova University Art and Design Faculty Interior Architecture Department

**ORCID:** 0000-0002-5598-8162 **E-Posta:** hulya.oden@yalova.edu.tr

## Abstract

From the moment it started to be produced until today, art has been a part of the space. Therefore, art and space production exist in a mutual relationship. Some places may lose their function over time. These spaces are brought to society by re-functionalising the buildings that have lost their function. In this way, these places can retake their place in social memory.

The transformation of an industrial space into an art space is an example of social and environmental sustainability. Ensuring sustainability in industrial buildings that have lost their function for cities is an important element. When conservation rules apply transformation, the building can preserve its original values, and holistic protection can be achieved together with its environment. These buildings cannot interact with today's users and therefore cannot create a sense of belonging with society unless used for their current functions. In this transformation process, the intervention in the building should be reversible.

The purpose of the study is to document the contribution of this transformation to sustainability by examining the examples of industrial buildings in Istanbul that have been transformed into art spaces. The study examines the transformation of industrial spaces into culture and art centres in terms of their contribution to sustainability. The industrial heritage has also been protected by assigning all or part of the buildings such as Çubuklu Silos, Hasanpaşa Gazhane, Feshane-i Amire factory, Bağlarbaşı electricity factory to the function of art and culture spaces.

## Keywords

Cultural Space, Industrial Buildings, Re-functionalisation

## 1.Giriş

Sanat, üretilmeye başladığından günümüze kadar mekânın bir parçası olmaya devam etmiştir. Bu sebeple sanat ve mekân üretimi karşılıklı bir ilişki içerisinde var olmuşlardır. Zaman içerisinde bazı mekânlar işlevini yitirebilmektedir. İşlevini yitirmiş yapıların yeniden işlevlendirilerek bu mekânların topluma kazandırıldığı görülmektedir. Bu şekilde bu mekânlar yeniden toplumsal hafızada yerini alabilmektedir.(Özsavaş Uluçay, 2017). Endüstriyel bir mekânın sanat merkezine dönüştürülmesi, sosyal ve çevresel sürdürülebilirliğin bir göstergesidir. Fonksiyonunu yitirmiş sanayi yapılarında sürdürülebilirliğin sağlanması kentler için önemli bir unsurdur.

Koruma ilkeleri doğrultusunda dönüşüm uygulandığında, yapı özgün değerlerini koruyabilir ve çevresiyle birlikte bütüncül bir koruma sağlanabilmektedir. Bu yapıların güncel işlevler için kullanılmadığı sürece günümüz kullanıcılarıyla etkileşime girmesi ve toplumla bir aidiyet duygusu yaratması mümkün değildir (Turanlı, Satıcı, 2021). Bu dönüştürme sürecinde yapıya yapılan müdahalenin geri döndürülebilir olması gerekmektedir. Yapının özgün cephe düzeni ve plan şeması gibi özelliklerine sadık kalınması büyük önem taşır. Sergileme elemanlarında demonte sistemler kullanılarak gerektiğinde geri alınabilecek düzenlemeler olmalıdır. Bu şekilde uygulandığında binanın değerinin korunması da sağlanmaktadır.Yapının özgün cephe düzeni ve plan şeması gibi özelliklerine sadık kalınması büyük önem taşımaktadır. Teşhir elemanlarında gerektiğinde sökülüp takılan sistemler kullanılarak tekrar geri getirilebilecek düzenlemeler olmalıdır. Bu şekilde uygulandığında binanın değerinin korunması da sağlanmaktadır.

## Amaç

Çalışmanın amacı İstanbul'da bulunan endüstri yapılarının sanat mekanına dönüştürüldüğü örnekleri inceleyerek bu dönüşümün sürdürülebilirliğe katkısını belgelemektir. Çalışma kapsamında sürdürülebilirliğe katkıları anlamında endüstri mekanlarının kültür ve sanat merkezine dönüşümü incelenmektedir. İstanbul'da yer alan Çubuklu Silolar, Hasanpaşa Gazhanesi, Fişekhane, Feshane-i Amire fabrikasının, Bağlarbaşı elektrik fabrikası gibi yapıların tamamı ya da bir bölümünün sanat ve kültür mekanı işlevi verilmesi ile endüstri mirasın korunması da sağlanmıştır. Sergi salonları, sanat kütüphanesi, atölyeler ve sosyal mekanları içerisinde bulunduran kültür sanat mekânlarının topluma kazandırılması kent için önemli bir kültürel olgudur. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada literatür taraması, gözlem ve fotoğrafla belgeleme yapılmıştır. Çalışmanın evrenini yeniden işlevlendirilen ve tamamı ya da bir bölümü sanat merkezine dönüştürülen yapılar olusturmaktadır. Örneklemini ise İstanbul ilinde yer alan endüstri mirası olan dört farklı yapı oluşturmaktadır.

## 2.Endüstri mirasının yeniden işlevlendirmesi

Öncelikle sanayi devrimi ile ortaya çıkan endüstri yapıları, geçen süre içinde üretim tekniklerinin değişimi ve hızlı kentleşme nedeniyle yapının kent merkezi içinde kalması gibi nedenlerle işlevsiz hale gelmiştir. Bu endüstri mirası yapıların kullanım dönüşümü uygulamaları ile yapıların kimlikleri korunarak farklı bir işlevle de olsa yaşamaya ve topluma fayda üretmeye devam etmeleri sağlanmaktadır.

Tarihi ve kültürel değeri olan binaların yaşatılması ve günümüz ihtiyaçlarına cevap verebilecek hale getirilerek değerlerine değer katılması, sürdürülebilirlik çalışmaları kapsamında tercih edilen bir yöntemdir. Kentsel doku içinde işlevsiz kalmış tarihi bir yapının yeniden kullanılması, yeni bir işlev verilmesi, özgün değerinin ortaya çıkartılması ve bir cazibe noktası haline getirilmesi, binanın yakın çevresinin de geliştirilmesi ve canlandırılması için bir fırsat oluşturmaktadır (Taştan, Manisa, 2019).

**2.1.Çubuklu Silolar**

Çubuklu'da, Paşabahçe ile Kanlıca arasındaki bölgede yer alan Çubuklu Siloları, hikâyesi 1930 yılına kadar uzanan bir endüstri mirasıdır. Çubuklu Siloları'nın bulunduğu alan, 19. yüzyılın sonlarına doğru kentin artan enerji ihtiyacını karşılamak üzere sanayi yapılarına açılmıştır. Bu alan 1930'lu yıllardan itibaren özel petrol şirketleri tarafından depolama alanı olarak kullanılmış; bu amaçla alana farklı zamanlarda farklı boyutlarda silo yapıları yerleştirilmiştir.



Görsel 1.Çubuklu silolar(Yazar arşivi,2024)

Tüm dünyada endüstriyel depolama yapıları olarak tanımlanan silolar, 19. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmış ve gıda, tohum, yem, mineral, kimyasal gibi farklı ürünlere ait depolar olarak işlev görmüştür.



Görsel 2. Çubuklu silolar(Yazar arşivi,2024)

Zaman içerisinde bu işlevlerini yitiren silolar, kendi dönemlerinin izlerini yansıtan mimarileri ve kent belleği ile bütünleşen tanıklıklarıyla günümüzde bir miras öğesi olarak değerini korumaya etmektedir. Türkiye'nin günümüze ulaşan en eski depolama tesislerinden biri olan Çubuklu Siloları, zaman içinde toplumsal belleğin bir parçası haline gelmiş ve endüstriyel mirasımızın önemli örneklerinden biri olmuştur.

Fonksiyonlarını kaybettikten sonra atıl duruma gelen Çubuklu Siloları, İBB koruma tarafından evrensel korumacılık ilkeleri çerçevesinde gerçekleştirilen restorasyon ve yeniden işlevlendirme çalışmaları sonrasında 2024 yılında yeni kültür, sanat ve yaşam odağı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Çubuklu'da uzun yıllardır akaryakıt deposu olarak kullanılmış ve işlevini yitiren Çubuklu Siloları, kapsamlı restorasyon ve yeniden işlevlendirme çalışmaları ile yeni bir çehreye kavuşmuştur. Çubuklu Silolarının dijital sanatlar müzesi, doğa ve bilim müzesi, kütüphane, atölye, sahne, etkinlik alanı, restoran, kafe, çocuk ve sanat merkezi gibi çok amaçlı birimleri bulunmaktadır (URL 1).

**2.2.Bağlarbaşı elektrik fabrikası**

Bağlarbaşı elektrik fabrikası günümüzde kitap kafe ve sergi mekanı olarak kullanılmaktadır. Alan içerisinde bulunan tramvay deposu yıkılarak yerine kültür merkezi yapılmıştır. Elektrik fabrikası yapısı bir dönem ulaşım müzesi olarak kullanılmıştır. Sonrasında Üsküdar belediyesine devredilerek restorasyonu 2015 yılında restorasyonu tamamlanmıştır. İlk yapım amacı odun kömür ve su nakletmek olan yapı daha sonrasında elektrik üretmek için kullanılmıştır. Tramvaylara gerekli enerjiyi sağlaması için yanına tramvay deposu yapılmıştır. Yapının mimarı ali Talat beydir. Ali Talat bey birinci ulusal mimarlık akımının öncüsüdür. Yapının fabrika bölümü, idari binası, 5 katlı kulesi ve bekçi kulübesi günümüze ulaşmıştır. 2015 yılında restorasyonu tamamlanarak yeniden işlevlendirilen tarihi bina, sahip olduğu özelliklerle bir endüstri mirasıdır. Tarihi süreç

içerisinde farklı amaçlarla kullanılan binanın bulunduğu arazi üzerinde yer alan tramvay deposu yıkılarak günümüze ulaşamamıştır.

Elektrik fabrikası yapısı 2008-2011 yılları arasında 'Ulaşım Müzesi' olarak kullanıldıktan sonra 2011 yılında bina Üsküdar Belediyesi'ne devredilmiştir. Belediyenin restore ettiği yapı, 2015 yılında 'Nevmekan Bağlarbaşı' adıyla kafe-kütüphane olarak hizmete açılmıştır. Yıkılmış olan deponun yerine inşa edilen Bağlarbaşı Kültür Merkezi ve farklı işlevleri bir araya getiren Halk Eğitim Merkezi 2008 yılında hizmete girmiştir (Taştan, Manisa 2019).



**Görsel 3.**Elektik fabrikası Üsküdar Bağlarbaşı

https://tesislerimiz.uskudar.bel.tr/tr/main/tesislerimiz/restaurantlar/5/nevmekan-baglarbasi/12

Beşiktaş (1913), Kuzguncuk ve Üsküdar (1906) vapur iskelelerinin mimarı da Ali Talat Bey'dir. Pervititch tarafından 1930 yılında hazırlanan plana göre işletme, geniş iç hacimli bir elektrik fabrikası, iki katlı ve fabrikaya geçişi olan bir idare binası, idare binasına bağlı beş katlı bir kule, bir bekçi kulübesi ve günümüze ulaşmayan bir tramvay deposundan meydana gelmektedir. Bekçi kulübesi aynı işlevle kullanılmakladır.



**Görsel 4**.Bağlarbaşı elektrik fabrikası, bodrum kat sergi alanı.

Yapının giriş katı ve sonradan eklenen asma katı kafe ve kütüphane olarak hizmet vermektedir. Yapının giriş katında bir tramvay sergilenmekte ve fabrikadan kalan bir vinç de hareketli sahne taşımak için kullanılmaktadır. Yapının beş katlı kulesi bir dönem sosyal sorumluluk merkezi olarak belediye tarafından kullanılmıştır. Daha sonrasında bir dönem mozaik atölyesi işlevi verilmiştir. Yapının bodrum katına iki farklı yönde bulunan merdivenle inilmektedir. Yapının solunda bulunan merdivenle wc ve idari ofise girilmektedir. Girişin sağında yer alan merdivenle ise sergi alanına inilmektedir. Bu alanda geçici sergiler düzenlenmektedir bu alanın bir bolumu bir dönem iyilik dükkânı mağazası olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda elektrik üreten bir motor da yapının arka bahçesinde sergilenmektedir.

### 2.3.Hasanpaşa Gazhanesi

Endüstri mirasının günümüze ulaşan önemli örneklerinden biri olan Hasanpaşa Mahallesi'ndeki Hasanpaşa Gazhanesi, 1892 yılında Anadolu Yakası'nın havagazı gereksinimini karşılamak ve sokaklarını aydınlatmak amacıyla inşa edilmiştir (Kurtuluş, 2010).



**Görsel 5**.Hasanpaşa gazhanesi, Müze gazhane alanı(Yazar arşivi,2023)

İstanbul'da 1993 yılında doğalgaza geçilmesi ile birlikte havagazı üretimi sona ermiş ve yapı işlevini kaybetmiştir. İstanbul Anadolu yakasının en eski sanayi yapısı olan Hasanpaşa Gazhanesi uzun süre işlevini kaybetmiş, teknolojik ve endüstriyel değerine rağmen 1993 yılına kadar koruma ihtiyacı gündeme gelmemiştir. Fonksiyonunu yitirmesiyle birlikte üretim de durmuş ve alanda kalan parçaların da sökülmesi kararının ardından sit alanı olarak belirlenerek koruma altına alınmıştır (Şengünalp, 2017: 198).



**Görsel 6**.Hasanpaşa gazhanesi, Müze gazhane alanı(Yazar arşivi,2023)

İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından 'Enerji Müzesi ve Kültür Merkezi' adıyla yeniden işlevlendirilmiş ve 2021 tarihinde 'Müze Gazhane' adıyla şehir içindeki yerini almıştır (Şahin, 2012).



**Görsel 7**.Müze gazhane iç mekan(Yazar arşivi,2023)

Var olan yapılara ek olarak eklenen yapıların alanın ortasında yer alan ve ziyaretçiler tarafından aktif olarak kullanılan Bina I'in Sesli Çalışma Alanı / Sergi Alanı olduğu görülmektedir. İlave edilen bu yapılar alanın genel mimari karakteri ve cephe anlayışı ile çelişmeyecek şekilde benzer cephe görünümü ile kurgulanmıştır. Havagazı fabrikasının makine yapıları endüstriyel arkeolojik anıtlar olarak özel bir öneme sahip olduğundan yeniden işlevlendirilmemiştir. Bu noktada yapıların endüstriyel ve teknolojik fonksiyonunun dönüşen alandaki yansıması, yapıların yeni fonksiyonlarında, strüktürel sistemlerinde ve yapı malzemelerinde açıkça görülmüştür (Ayvaz, ve Halaç,2023). Müze, sahne, bilim merkezi, galeri, atölyeler, etkinlik alanı, kütüphane, sesli çalışma alanı, idari bölüm, kitapevi, kafe, restoran bölümleri yer almaktadır.

### 2.4.ArtİstanbulFeshane

Eyüp semtinde yer alan Feshane amire binası restorasyon aşamasından sonra sergi salonu, sanat kütüphanesi , kafe gibi hizmetlerle açılmıştır. Osmanlı döneminden miras olan yapı zaman içinde yeniden işlevlendirme ile birlikte güçlendirme çalışması da yapılmıştır. Özgün Belçika menşeili çelik kolanları ve ahşap doğramaları, peyzaj düzenlemeleri ile art İstanbul ferhaneye dönüşmüştür. sosyal mekanlar ve atölyeler, okuma alanları ve sergi salonlarını içerisinde bulundurmaktadır.



**Görsel 8.**Feshane-i amire art İstanbul Feshane iç Mekan görünümü(Yazar arşivi,2025)

Feshane'de fes, çuha, elbise kumaşları, döşemelik kumaşlar, düğmeler, seccade, halı ve kilim gibi çeşitli tekstil ürünleri üretilmiştir. 1843 yılında Feshane, Avrupa'dan getirilen yeni makinelerle ilk kez buharlı makinelerin kullanılmaya başlandığı kapsamlı bir dokuma fabrikasına dönüştürüldü.



**Görsel 9.**Feshane-i amire art İstanbul Feshane iç Mekan görünümü(Yazar arşivi,2025)

1866 yılındaki yangında buhar makinası dışında her şeyini yitiren Feshane, 1868 yılında aynı yerde tekrar inşa edilmiş ve yeni makinalarla donatılmıştır. 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) sonucunda Fabrika, Bab-ı Seraskeri'nin emrine verilmiş ve 'Fes ve Melbusat-ı Askeriye Fabrikası' adını alan bina 1921 yılına kadar askeri yönetim altında tutulmuştur. 1894 yılında günün ihtiyaçları doğrultusunda yenilenen Feshane'de 'Sanayi Sıbyan Mektebi' açılmış; okulda dokumacılık derslerinin yanında eğitim de verilerek yeni ustalar

yetiştirilmeye başlanmıştır. Cumhuriyet dönemi ile birlikte birkaç kez el değiştirmiş olan Feshane, İBB Miras tarafından 2022-23 yılları arasında gerçekleştirilen restorasyon ve yeniden işlevlendirme çalışmalarının ardından 'ArtİstanbulFeshane' adıyla İstanbul'un kültür ve sanat mekanı olmuştur (URL2).

**Sonuç**

Endüstri mirası yapılar, gelişen teknoloji ile çağın ihtiyaçlarına cevap veremez hale gelmiş ve bulunduğu kentteki işlevini yitirerek artık atıl duruma gelmiştir. Bu binaların kültürel miras değerleri ve mimari kimliklerinin korunması ve gelecek nesillere aktarılması konusunda yeniden işlevlendirme anlayışı gündeme gelmektedir. Bu doğrultuda, kent içinde işlevlerini yitirmiş sanayi yapıları yeniden işlevlendirilmekte ve kent yaşamına katılmaktadır. Çalışmaya konu olan Bağlarbaşı elektrik fabrikası yeniden işlevlendirilerek kültürel anlamda değerli bir mekana dönüşmüştür. Kafe, kütüphane, sergi alanı söyleşi mekanı gibi özellikleri içerisinde barındırmaktadır. Yine fabrika işlevini yitirmesiyle yeni işlev verilen Feshane yapısı da sergi alanı, kafe, sanat kütüphanesi gibi işlevleri barındırmaktadır. Çubuklu silolar endüstri yapısından dönüşümle sanat merkezi mekanına dönüşmüştür. Hasanpaşa gazhanesinin içerisinde de kütüphane, ortak çalışma alanları, müze ve sergi alanı, hediyelik eşya dükkânı gibi mekanlar bulunmaktadır. Çalışmada literatür araştırması, yerinde inceleme ve gözlem ile fotoğraflama kullanılmıştır. Bu özgün ve işlevini yitirmiş endüstri mirası yapıların yenden işlevlendirilmesiyle kültürel, kamusal alanlara dönüşmesi mekanın çevresini de olumlu yönde etkilemektedir. Bu sayede yapının korunması, kullanıcılara aidiyet hissinin uyandırılması ve yapının kent odağı haline gelmesi de sağlanmaktadır. Yapının inşa edildiği döneme ait özelliklerin korunması ve en az müdahale ile yapının dönüşümünün uygulanması da önemlidir. Binadaki restorasyon ve dönüşüm için işlev tercihinde mevcut kaliteli malzemelerin korunması ve çevre ile uyum, yeni işlev için gerekli faktörlerdir.

**Kaynakça:**

Ayvaz, E. &Halaç, H.H. (2023). Endüstriyel Miras Örneği Olan Gazhanelerin Yeniden İşlevlendirilmesi: Hasanpaşa Gazhanesi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 33, 2, 1005-1022.

Özsavaş Uluçay, N. (2017). Sanatın Mekanı ve Mekanın Sanatı. idil, 6 (36), s.2245- 2257.

Kurtuluş, H. ve Özdemir, M.A. (2010). Hasanpaşa Gazhanesi: Yüzyıllık Bir Hikâyeye Sahip Çıkma Öyküsü, Mimarizm.

Şahin, Ö. (2012). Eski Sanayi Alanları Dönüşümünde Ortaklık Modeli Önerisi: Kartal Örneği. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Şengünalp, C. (2017). Kentsel Çöküntü Alanlarının Sanat Yapıtıyla Dönüşümü: Hasanpaşa Gazhanesi İçin Bir Proje. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Taştan, H., & Manisa, K. (2019). Tarihi Yapılarda Kullanım Dönüşümünün Sosyal Boyutu ; Bağlarbaşı Elektrik Fabrikası Ve Tramvay Deposu Örneği. *Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 8(2), 1251-1264. https://doi.org/10.28948/ngumuh.598405

Turanlı, A., Satıcı, B., (2021). Tarihi Yapıların Yeniden İşlevlendirilmesi: Hayriye Hanım Konağı Örneği. Journal of Technology and Applied Sciences 4(1), 57-71.

(URL 1) https://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/tr/Kitaplik/Muzelerimiz/Cubuklu-Silolar/29

(URL 2) https://www.arkitera.com/proje/artistanbul-feshane/

https://tesislerimiz.uskudar.bel.tr/tr/main/tesislerimiz/restaurantlar/5/nevmekan-baglarbasi/12

# Thomas Ostermeıer'in Hamlet'inde Montaj ve Reconstructıon (Yeniden İnşâ) Estetiği

**Dr. Sercan Özinan**

Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-5139-1158 **E-Posta:** sercan.ozinan@bau.edu.tr

## Özet

Bu bildiri, çağdaş tiyatroda montajın hem metin düzeni hem de oyuncu eylemi temelinde nasıl farklı şekillerde uygulandığını tartışarak, Thomas Ostermeier'in Hamlet rejisinde bu iki düzlemin nasıl bir araya getirildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Bildiri, montajın yalnızca yapısal bir estetik tercih değil, aynı zamanda temsil biçimlerinin dönüşümüne olanak tanıyan bir yeniden inşâ (reconstruction) stratejisi olduğunu öne sürer. İlk bölümde, Eugenio Barba'nın yaklaşımında montajın, oyuncunun fiziksel eylemleri ve sahne üzerindeki ilişkisel düzenlemeleri üzerinden kurulduğu; bu nedenle daha somut, bedene dayalı bir dramaturji biçimi önerdiği ele alınır. Buna karşılık, Heiner Müller'in metinsel montajı üzerinden postdramatik tiyatronun yapısökümcü doğası tartışılır. Müller, klasik anlatının nedensellik ve bütünlük varsayımlarını parçalayarak çok katmanlı ve açık uçlu bir anlam düzeyi yaratır. Bildirinin ikinci bölümünde, Ostermeier'in Hamlet rejisi bu iki yaklaşımın kesişiminde değerlendirilir. Ostermeier, hem metinsel yeniden düzenleme hem de oyuncunun eylem kompozisyonları yoluyla sahnede güncel, politik ve çoğulcu bir temsil zemini kurar. Bu temsil zemini, montaj yoluyla parçalanmış olanın yeniden yapılandırıldığı bir reconstruction estetiğiyle şekillenir.

## Anahtar Kelimeler

Thomas Ostermeier, Hamlet, Montaj, Yapısöküm, Yeniden İnşâ

# Aesthetics of Montage and Reconstruction in Thomas Ostermeier's Hamlet

**Dr. Sercan Özinan**

Bahçeşehir University Conservatory Performing Arts Department

**ORCID:** 0000-0002-5139-1158 **E-Posta:** sercan.ozinan@bau.edu.tr

## Abstract

This paper discusses the different ways in which montage is applied in contemporary theater, both in terms of textual organization and actorly action, and aims to examine how these two planes are brought together in Thomas Ostermeier's Hamlet. The paper argues that montage is not only a structural aesthetic choice, but also a strategy of reconstruction that allows for the transformation of modes of representation. The first section discusses Eugenio Barba's approach in which montage is constructed through the physical actions of the actor and their relational arrangements on the stage, thus suggesting a more concrete, body-based form of dramaturgy. In contrast, the deconstructive nature of postdramatic theater is discussed through Heiner Müller's textual montage. Müller creates a multi-layered and open-ended level of meaning by shattering the assumptions of causality and unity of classical narrative. In the second part of the paper, Ostermeier's Hamlet is evaluated at the intersection of these two approaches. Ostermeier establishes a contemporary, political and pluralistic representational ground on the stage through both textual reorganization and the actor's action compositions. This ground of representation is shaped by a reconstruction aesthetic in which the fragmented is reconstructed through montage.

## Keywords

Thomas Ostermeier, Hamlet, Montage, Deconstruction, Reconstruction

## GİRİŞ

20. yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan avangard akımlar, sanatın bütün alanlarında olduğu gibi tiyatro sanatında da geleneksel anlatı yapılarını sorgulamış ve köklü değişimlere kapı açmıştır. Dadaizm, sürrealizm ve ardından gelişen absürt tiyatro gibi hareketler, dramatik metin ve sahneleme tekniklerinde geleneksel biçimleri parçalayarak anlamın ve temsilin sınırlarını genişletmiştir. Bu süreçte tiyatro, metin merkezli dramatik anlatıdan uzaklaşarak sahne pratiğinin biçimsel, estetik ve ideolojik dönüşümüne odaklanmıştır. Avangard akımlar kuşkusuz modern tiyatronun sunduğu ilerlemeci ve akılcı yapıyı, ideolojik göstergeleri yeniden tanımlamış; farklı tiyatro anlayışlarının ortaya çıkmasında önemli bir kırılma alanı yaratmıştır. Bu kırılma kuşkusuz ilk örneklerini Antonin Artaud'nun "vahşet tiyatrosu" kavramında kendini göstermeye başlamıştır. Artaud tiyatroda radikal bir dönüşüm çağrısı yaparak seyirciyi derinden sarsan, bedensel ve duyusal deneyimi merkeze alan ritüelistik bir tiyatro anlayışı öne sürmüştür. Hemen ardından gelen Jerzy Grotowski'nin "yoksul tiyatro" anlayışı, oyuncunun sahnedeki varlığını merkeze alan ve tiyatro pratiğini temel unsurlarına indirgeyen ve Artaud'nun mirasını genişleten bir diğer radikal yaklaşım sunmuştur. Bu dönemin bir diğer önemli figürü Eugenio Barba ise "tiyatro antropolojisi" ile geleneksel tiyatroların oyuncu odaklı fiziksel eylemleri ile tiyatro pratiğine yeni perspektifler kazandırmıştır. Barba'nın oyuncu merkezli montaj tekniği ve organik dramaturji yaklaşımı sahne eylemlerinin parçalı yapılar halinde düzenlenmesini ve bu eylemlerin yeni anlam bütünlükleri yaratmak üzere bir araya getirilmesini içermektedir. Barba'nın bu yaklaşımı post modern düşüncenin de uzantısı olan parçalı yapıların bir araya getirilme sürecini akla getirir. Oyuncunun yaratımları ve yönetmenin estetiği bir takım hareket dizgelerinin kombinasyonlarıyla bir araya gelmekte, metnin anlamı dışında başka bir anlam düzeyi yaratma hedefi güdülmektedir. Kısacası dramatik anlatının ötesinde yapının yeniden kurulduğu, geleneği reddetmeyen oyuncu merkezli yeni bir estetik ile gerçeklik kurgusunu tanımlayan gösterimler elde edilmeye çalışılır.

Diğer yandan aynı dönemlerde Amerika'da ortaya çıkan, happening, fluxus ve performans sanatı gibi akımlar, geleneksel sahne ve seyirci ilişkilerini sorgulayarak performansın mekânsal, zamansal ve etkileşimsel sınırlarını genişletmiştir. Bu deneyimler, seyirciyi pasif konumundan çıkararak aktif katılımcı ve ortak yaratıcı rolüne taşımıştır. Bu akımların politik bir yansıması olmasının yanı sıra postmodern sanatın eklektik, ironik ve Lyotard'ın 'meta anlatısını' alaşağı eden tartışmalı etkinlikleri post dramatik tiyatronun tanımlanmasına zemin hazırladığı söylenebilir. Hans-Thies Lehmann'ın post dramatik tiyatroyu kavramsallaştırması, bu yeni eğilimleri kuramsal olarak çerçeveleyerek dramatik yapıların ötesinde çoğulcu ve açık uçlu anlam üretimine odaklanmıştır. Lehmann'ın tanımladığı post dramatik tiyatro kavramının daha iyi bir zemine oturması açısından Heiner Müller'in Hamlet Makinesi oyunu önemli bir örnek teşkil etmektedir. Müller'in zamansal ve mekânsal bağlamdan kopuk ancak tarihsel ve kültürel kodları referans alarak montajladığı bir performans metni sayabileceğimiz Hamlet Makinası konvansiyonel dramatik metinden kopuşu da temsil etmektedir.

Bu çalışmada, Barba'nın organik dramaturji bağlamında oyuncunun montaj tekniğini ve Heiner Müller'in post dramatik tiyatro kuramı bağlamında Hamlet Makinası oyununa değinilecek olup Thomas Ostermeier'in reconstruction yaklaşımını nasıl konumlandırdığına değinilecektir.

**AMAÇ**

Bu bildirinin amacı, çağdaş tiyatroda montaj kavramının hem oyuncu merkezli hem de metinsel düzlemde nasıl biçimlendiğini inceleyerek, Thomas Ostermeier'in Hamlet rejisinde bu iki yaklaşımın nasıl bir estetik bütünlük içinde yeniden yapılandırıldığını ortaya koymaktır. Eugenio Barba'nın fiziksel eylem temelli organik dramaturjisi ile Heiner Müller'in postdramatik metinsel montaj estetiği arasındaki farklar analiz edilerek, Ostermeier'in bu iki yöntemi sahne üzerinde nasıl dönüştürdüğü ve "reconstruction" olarak adlandırdığı özgün temsil stratejisi bağlamında nasıl yorumladığı değerlendirilmiştir.

**1. Beden ve Metin Arasında: Barba ve Müller'de Montaj Fikri**

Eugenio Barba, yaşamı boyunca tüm gösterimlerde oyuncularının kişisel performanslarını bir usta-çırak yöntemiyle ve kendi terminolojisinin yönelimleriyle geliştirmiştir. 1964 yılında bir grup oyuncuyla kurduğu Odin Tiyatrosu'nda tüm oyuncular sürekli bir arayış içerisinde yer alırlar. Bu arayış kendi bedenlerinin kültürlerarası bir ifade aracı olacak olan oyunculuk teknikleri üzerinedir. Vokal alıştırmalar, bedensel esneklik ve enerji yönelimi geliştirilmesi gereken öğeler olarak aktörün karşısına çıkar. Bir dizi şeklinde devam eden çalışmanın ardından, oyuncunun kendi bedensel etütlerinde uzmanlaştığı görülür. Oyuncunun bedeninin bir ifade aracı olarak gösterime hazırlanmadan önce dramaturji safhası önemli bir yerde durur. Barba'nın organik dramaturji adını verdiği bu aşama konvansiyonel dramaturji anlayışının dışında gelişen; yönetmen, oyuncu ve seyircinin bir arada çözümlendiği yaratıcı süreci ifade eder.

Eugenio Barba'nın organik dramaturji kavramı, sahnedeki oyuncunun hareketleri ve eylemlerinin seyircinin bedensel ve duyusal algısına hitap eden bir yapıda düzenlenmesini ifade eder. "Organik" kelimesi burada, seyircide kinestetik bir etki yaratacak eylemler anlamına gelir. Kinestetik etki, seyircinin oyuncunun hareketlerini gördüğünde kendi bedeninde de benzer bir içsel hareket ve gerilim hissetmesini sağlayan empatik bir süreçtir. Bu etkileşim, oyuncunun eylemlerinin doğrudan seyircinin sinir sisteminde yankılanmasına sebep olur ve böylelikle seyirci oyuna aktif bir şekilde katılır. Kısacası organik dramaturji, oyuncunun bedensel ve vokal eylemlerinin bilinçli ve yaratıcı biçimde organize edilerek, sahnede dinamik ve canlı bir estetik etki yaratmasına dayanır.

Aktörün dramaturjisi ise oyuncunun sahne üzerinde kendi kişisel yaratıcı süreçlerinden doğan özgün eylemler ve hareket dizileri oluşturmasıdır. Bu dramaturji, oyuncunun kendi biyografisi, deneyimleri, içsel ihtiyaçları ve yönetmenle olan ilişkisinden doğan özgün mantık üzerine kurulur. Barba, aktörün dramaturjisini bir karakterin psikolojisini yorumlamak ya da metni takip etmek olarak değil, bedensel ve vokal eylemler aracılığıyla seyirciyi etkileyen ve oyunun bütünlüğüne anlamlı katkı sağlayan bağımsız bir yapı olarak görür.

Aktörün dramaturjisi, oyuncunun bireysel yaratıcı potansiyelinin en somut ifadesidir ve oyuncunun otonomisini sağlar. Provalar esnasında yönetmen ve oyuncu arasında karşılıklı bir yaratım süreci içeren bu dramaturji safhası Barba'nın montaj tekniği ile gösterime hazır hale gelmektedir.

Barba, montaj tekniğini "kompozisyon yapmak" anlamında kullanır. Ancak onun tanımladığı montaj yalnızca parçaları bir araya getirmek değil, aynı zamanda parçalar arasında yeni anlam ilişkileri kurarak bütünü yaratmak anlamına gelir. Ona göre montaj, oyuncunun belli fizyolojik süreçleri ve davranış biçimlerini yaratıcı şekilde yeniden düzenleyip, bunları sahnede yeni bir anlam ve estetik ifade oluşturmak üzere yeniden birleştirmesidir. Özetle oyuncunun montajı iki temel çalışma düzeyini içerir. Bunlar:

> Kodlanmış Gösterim Dizgesi: Oyuncunun bilinçli bir şekilde oluşturduğu, tekrar eden ve biçimlendirilmiş hareketlerdir. Bu kodlanmış hareketler, gündelik davranışlardan farklılaşarak oyuncunun sahnedeki varlığına özel bir gerilim ve enerji katar.
>
> Günlük Yaşamdan Alınan Eylemlerin Dönüşümü: Oyuncunun gündelik yaşam hareketleri, sahnede yeniden kodlanır ve anlamlandırılır. Günlük hayattaki sıradan hareketlerin sürekli tekrarlanarak sahneye uygun bir enerji ve ritim kazanmasını sağlar. (Barba, 2002)

Barba; yönetmen olarak, oyuncunun hareket dizilerini ve eylemlerini parçalara ayırıp bunları yeni bağlamlarda yeniden birleştirmenin, seyirciyle yeni estetik ve anlam ilişkileri kurulmasını mümkün kıldığını vurgular. Oyuncunun farklı hareket dizilerini yan yana getirerek yaratacağı anlam, her bir parçanın tekil anlamından daha geniş ve derindir. Bu süreç, oyuncunun sahnedeki hareketlerini basitçe arka arkaya sıralamasından çok daha fazlasıdır. Böylece yönetmenin montajı özellikle oyuncunun hareketlerinin dramatik anlamlarından koparılarak fiziksel ve duyusal bir etki yaratmak üzere yeniden kurgulanması olarak tanımlanabilir. Kısacası Barba'nın montaj tekniği, oyuncunun bedeni üzerinden gerçekleşen ve sahnedeki hareketlerin, eylemlerin ve fizyolojik durumların bilinçli olarak parçalara ayrılıp yeniden düzenlenmesi ile oluşturulan yaratıcı bir dramaturjik süreçtir. Bu süreç, oyuncunun sahne üzerindeki varlığına yepyeni boyutlar ve anlam katmanları kazandırır.

Diğer taraftan post dramatik tiyatronun en önemli temsilcilerinden Heiner Müller'in Hamlet Makinası (1977) oyunu, montaj estetiğinin metin bağlamında örneklendirebileceğimiz bir eser olarak karşımıza çıkar. Oyun; dramatik yapının parçalandığı, anlamın sürekli olarak ertelendiği, metinler arası göndermelerin ve montaj tekniğinin ön planda olduğu post dramatik bir yapı sunmaktadır. Oyun, Shakespeare'in klasik metnini parçalayarak, farklı tarihsel ve kültürel referansları yan yana getirir. Bu yapı sökümcü (deconstruction) yaklaşımda, dramatik bütünlük, karakter devamlılığı ve net bir olay örgüsü yoktur. Metin, geleneksel anlatı mantığından uzaklaşır; zaman ve mekân gibi unsurlar belirsiz ve süreksiz hale gelir. Böylece metin bir tür "makine" gibidir; sürekli olarak yeni parçaların eklenebileceği bir yapı sunar. Bu nedenle metin, geleneksel anlam bütünlüğünü bozar ve yerine parçalı, kolaj benzeri ve açık uçlu bir yapı koyar. Böylece seyirciye net bir anlatı sunmaz, tersine metin içi parçalı ilişkiler kurarak seyirciyi aktif bir anlamlandırma sürecine dahil

eder. Oyun yalnızca tek bir çatışmadan veya kaynaktan beslenmediğinden ötürü metinler arası göndermelerde mitolojik anlatılar ve tarihsel gerçekler iç içe geçer ve çok katmanlı bir anlam düzeyi yaratılır.

Örneğin oyunda Nietzsche'nin Tragedyanın Doğuşu adlı eserine açık göndermeler vardır. Müller, Nietzsche'nin Apollonik ve Dionizyak çatışması anlayışını Hamlet karakteri üzerinden tekrar yorumlar ve onu eylemsiz ve tereddüt eden Batılı bir aydın gibi konumlandırır. Ayrıca onun oyun içerisinde sürekli değişen Hamlet'in kimliği, modern bireyin kimlik karmaşasını ve içsel parçalanmasını temsil eder. Müller Ophelia'yı ise ataerkil düzene karşı çıkan isyankâr ve devrimci bir figüre dönüştürür. Yine Ophelia üzerinden ataerkil düzen içerisinde Avrupa devrimlerini, komünist rejimleri, kapitalist sömürüyü ve faşist diktatörlükleri simgesel biçimde ele alır. Böylece Avrupa'daki devrim ideallerinin yozlaşmasını ve kapitalizmle iç içe geçen yozlaşmış ideolojileri sorgular. Müller, karakterler üzerinden bu tarihsel ve kültürel eleştiriyi parçalanmış, kesintili ve montajlanmış bir metin içinde sunar.

## 2. Thomas Ostermeier'in Hamlet Dramaturjisi

Buraya kadar Barba ve Müller'de montaj estetiğinin oyuncu ve metin merkezli nasıl ilerlediğini değinmekle beraber iki farklı dramaturji yaklaşımının farklılıklarını incelemiş olduk. Schaubuhne'nin 2008 yılında prömiyerini gerçekleştirdiği ve Ostermeier'in yönetmenliğini yaptığı Hamlet prodüksiyonu, yeniden yorum açısından son yılların en etkili işlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada kuşkusuz yönetmenin yaratıcı başarısı ve etkili dramaturji yaklaşımı önemli bir yerde durmaktadır. Ostermeier dramaturjisini açıkça 'Yapı söküm (deconstruction) değil, yeniden inşa (reconstruction) yapıyorum.' diyerek tanımlamaktadır. (Jörder, 2016) Kendisini postmodernizmin ya da avangard akımların 'küçük kardeşi' olarak ifade etmekle beraber bu akımları kastederek, 'Onlar her şeyi parçalarına ayırdığında, biri çıkıp o parçaları tekrar toplamalı ve yeniden bir araya getirmeli' sözüyle yeniden inşâ estetiğinin altını çizmektedir. Ostermeier bu yeniden bir araya getirme eyleminin estetiğini, Japon kültüründeki 'Kintsugi' sanatından ilham aldığını belirtir. Kintsugi'de kırılan seramik objeler tekrar bir araya getirilip, birleşme yerleri görünür bırakılarak güzelleştirilir. Ostermeier de yaptığı işte benzer bir estetik oluşturduğunu, parçaları yeniden birleştirirken birleşim yerlerini ve kırıkları açıkça gösterdiğini, bunun da estetiğin temel unsuru olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla bu sözleriyle Ostermeier deconstruction yani yapı bozumcu post dramatik tiyatroya kısmen karşı çıktığını şu sözlerle dile getirmektedir:

> Post-drama'nın estetik kodu, kendini küçük bir topluluk içinde geliştiren, kendini onaylayan ve kutlayan yapısıyla, çok içeriden bir söylem üretmiştir. Bu da aslında birçok insanı tiyatrodan uzaklaştırmış ve caydırmıştır. Bu tür tiyatronun ne entelektüel ne de içerik açısından tatmin edici olmadığını düşünen çok insan var. Beni asıl rahatsız eden, ortalıkta dolaşan ve Derrida düzeyine bile çıkamayan, yüzeysel yapıbozum (deconstruction) anlayışı. Bunlar yalnızca yapıbozum klişeleri. Tiyatroyu yapıbozumcu biçimde ele alabilmek için

> sahnede mükemmel teknik ustalığa sahip olman gerekir. Eğer yapıbozum bir anlam yaratımına hizmet ediyorsa, onu kabul edebilirim. (Jörger, 2026, s. 116)

Ostermeier'in Hamlet yorumuna geldiğimizde ise sahne düzeni, toprak kaplı bir zemin ve seyirciyle sürekli etkileşim içinde olan oyuncular aracılığıyla Barba'nın bedensel montajına yakınlaşırken; metnin kronolojik dizilimini değiştiren, klasik tiratları farklı sahnelemelerle yeniden yorumlayan dramaturjisi de Müller'in metinsel yapı sökümünü hatırlatır. Spesifik sahne örneklerine bakıldığında, Ostermeier Hamlet'in "Olmak ya da olmamak" tiradını oyunun açılışına yerleştirerek dramatik yapıyı baştan değiştirmiştir. Bu seçim, seyirciyi daha en baştan Hamlet'in içsel krizine ve kararsızlığına odaklar. Ayrıca, Hamlet'in Polonius'u öldürdüğü sahnede kullanılan Kalaşnikof ve doğrudan seyirciye yöneltilen "Bu silahı nasıl kullanacağını bilen var mı?" sorusu, sahnede gerçek ve kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Ostermeier'in Hamlet yorumunda, Ophelia'nın ölümü geleneksel sahnelemelerden farklı olarak doğrudan seyirci karşısında gerçekleştirilir ve bu da seyirciyi derin duygusal ve etik bir çatışmanın içine çeker. Hamlet'in sürekli sahnede video kamerayla çekimler yapması ve görüntülerin canlı olarak ekrana yansıtılması, montajın görsel boyutunu ön plana çıkarır. Bu teknik, oyuncunun hareketlerini ve ifadelerini parçalara ayırarak seyircinin algısını yönlendiren güçlü bir estetik araçtır. Ostermeier ayrıca Hamlet'i oynayan Lars Eidinger'ın oyunculuğundaki özgünlüğe ve spontane müdahalelerine de geniş yer açar. Eidinger, Hamlet rolüne kendi kişisel yorumlarını ekleyerek, sahne üzerinde doğaçlamalar yaparak seyirciyle etkileşim kurar. Bu spontane anlar, oyunun önceden planlanmış dramatik yapısını sürekli olarak kırar ve seyircinin deneyimini dinamik, öngörülemez bir hâle getirir. Bu öngörülemeyen hareketler Barba'nın kinestetik empatisini hatırlatmaktadır. Eidinger'in sahnedeki narsistik, paranoyak ve mizahi performansı, Hamlet karakterini günümüz toplumsal bağlamına taşır ve karakterin çağdaş bireyin ego çatışmalarını temsil etmesini sağlar. Böylece metin, oyuncunun bireysel yorumuyla birleşerek sürekli yenilenen ve canlı tutulan bir sahne deneyimi sunar.

**SONUÇ**

Thomas Ostermeier'in Hamlet rejisi, Eugenio Barba'nın oyuncu odaklı, bedensel montaj anlayışı ile Heiner Müller'in metinsel yapı sökümünü yaratıcı biçimde harmanlayarak özgün bir estetik ortaya koymaktadır. Ostermeier, sahne pratiğini yapı sökümün ötesine taşıyarak, parçalanmış olanı bilinçli biçimde yeniden birleştirmekte ve böylece seyirciyi aktif bir anlamlandırma sürecine dahil eden dinamik bir temsil düzeyi yaratmaktadır. Bu temsil düzeyi, sahnede metnin ve oyuncunun fiziksel varlığının birlikte yeniden yorumlanmasına dayanarak çağdaş tiyatro pratiğine yeni bir soluk getirmekte ve 'reconstruction' kavramının tiyatro sanatındaki dönüştürücü gücünü gözler önüne sermektedir. Bu yaklaşım, klasik metinlerin güncel estetik ve politik bağlamlarda nasıl yeniden kurgulanabileceğine dair önemli bir örnek sunmakta; aynı zamanda yönetmen merkezli çağdaş tiyatro anlayışında montaj ve yeniden yapılandırma tekniklerinin kuramsal ve sahneleme temelli kesişimini tartışmaya açmaktadır.

## KAYNAKÇA

Barba, E. , Savarese, N. (2002). Oyuncunun Gizli Sanatı. (Ayşin Candan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barba, E. (2010). On Directing and Dramaturgy. London: Routledge Publishing.

Candan, A. (2003). Öncü Tiyatro. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Halaçoğlu, B. (2013). *Nietzsche'nin Hamlet'inden Müller'in Makinesi'ne Bulaşan Tiksinti.* Sayı 22/1, s. 81-95.

Innes, C. (2004). Avangart Tiyatro. (Beliz Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Jörder, G. (2006). Ostermeier: backstage. Berlin: Theater der Zeit.

Karacabey, S. (2007). Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller. Ankara: De ki Yayınları.

Lehmann, H. T. (2006). Post Dramatic Theater. London: Routledge Publishing.

Yalçın, E. (2020). Post Dramatik Tiyatro. İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.

# Geleneksel Çanakkale Seramiklerinin Modern Yorumları

**Doç. (Assoc. Prof.) Ergün Arda**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü

**ORCID:** 0009-0008-2424-2000 **E-Posta:** ergunarda@comu.edu.tr

## Özet

300 Yıllık geçmişi olan Geleneksel Çanakkale Seramikleri, İznik ve Kütahya seramiklerinden sonra Türk seramik tarihinde önemli bir yere sahiptir. Oldukça fazla ürün çeşitliliğine sahip seramikler, geleneksel şekillendirme yöntemi olan çömlekçi çarkı ile şekillendirilerek üretilmişlerdir. Ulusal ve uluslararası birçok müzelerde sergilenen Çanakkale seramikleri, bugün yeni yorumları ile özel koleksiyonlara girmeye ve ilgi görmeye devam etmektedir. Bu araştırma geleneksel Çanakkale seramiklerinden ilham alarak, özgün ve modern Çanakkale seramiği çalışan Türk seramik sanatçılarını ve eserlerini kendine konu edinmiştir. Bu bağlamda çalışmada 8 seramik sanatçısına ve onların güncel seramik eserlerine yer verilmiştir. Sadi Diren, Onur Öztürk, Adil Can Güven, İsmail Ufuk Baş, Şerife Biçici, Murat Biçer, Cem Güven ve Ergün Arda'nın seramik eserlerinin şekillendirme yöntemleri, dekor anlayışları, pişirim süreçleri ve öz-biçim ilişkileri detaylı şekilde ele alınmıştır. Dün olduğu gibi bugün de Çanakkale seramikleri sürdürülebilirlik anlayışı ile yerelden evrensele varlık göstermeye devam etmekte ve ustalarının ellerinde yüksek kıymette eser vermektedir. Amaç, modern Çanakkale seramiği çalışan sanatçıların ve eser görsellerinin literatüre kazandırılmasıdır.

## Anahtar Kelimeler

Geneksel, Çanakkale, Seramik, Modern Seramik, Zanaat

# Modern Interpretations of Traditional Çanakkale Ceramics

**Doç. (Assoc. Prof.) Ergün Arda**

Çanakkale Onsekiz Mart University Fine Arts Faculty Ceramics and Glass Department

**ORCID:** 0009-0008-2424-2000 **E-Posta:** ergunarda@comu.edu.tr

## Abstract

Traditional Çanakkale Ceramics, which have a history of 300 years, have an important place in Turkish ceramic history after İznik and Kütahya ceramics. Ceramics with a wide variety of products were produced by shaping them with the traditional shaping method of the potter's wheel. Çanakkale ceramics, which are exhibited in many national and international museums, continue to enter private collections and attract attention with their new interpretations today. This research, inspired by traditional Çanakkale ceramics, has taken as its subject Turkish ceramic artists and their works working with original and modern Çanakkale ceramics. In this context, 8 ceramic artists and their current ceramic works were included in the study. The shaping methods, decorative approaches, firing processes and core-form relationships of the ceramic works of Sadi Diren, Onur Öztürk, Adil Can Güven, İsmail Ufuk Baş, Şerife Biçici, Murat Biçer, Cem Güven and Ergün Arda were discussed in detail. Today, just like yesterday, Çanakkale ceramics continue to exist from local to universal with the understanding of sustainability and produce high-value works in the hands of their masters. The aim is to bring the artists working on modern Çanakkale ceramics and their visuals to the literature.

## Keywords

Traditional, Çanakkale, Ceramics, Modern Ceramics, Craft

**Giriş**

Geleneksel Çanakkale Seramikleri, İznik ve Kütahya çini ve seramiklerinden sonra tarihte önemli bir yere sahip taşınmaz endemik tatta kültürel değerlerimiz içindedir. Bu araştırma, Geleneksel Çanakkale Seramikleri çalışan sanatçıları ve modern yorumlamalarını içermektedir. Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin geleneksel şekillendirme yöntemi olan çömlekçi çarkı tekniği kullanılarak yapılmış modern yorumlarını yapan seramik ustaları ve akademisyenleri çalışılan bir konu değildir. Bu çalışma akademik eğitim almış sanatçılar ile ustaları tarafından yetiştirilmiş seramik sanatçılarını öne çıkaran ve onların geleneksel seramikten beslenerek çağdaş seramik yorumlarını inceleyen bir çalışmadır. Modern; içinde yaşanılan çağa, günlere uygun olarak değerlendirilir, "çağdaş, çağcıl" olarak ve geleneksel de; "geleneğe dayanan, gelenekle ilgili olan; anadan görme, gelenekli, ananevi, tradisyonel (TDK, 2025)" olarak yorumlanmıştır. Geleneksel Çanakkale Seramiği ile Gelenekselin Modern Çanakkale Seramiği'ni birbirinden ayıran en belirgin ölçütler nelerdir sorusu, şöyle sıralanabilir; güncel yapılmış olması, önceki yapılanlardan iz taşıması, ölçülerinin farklı olması, özgün ve yeni bir fikir ile şekillendirilmiş olması. Bugün bu alanda çağdaş eser üreten usta ve sanatçıların sayısı oldukça azdır. Çanakkale'de tespit edildiği kadarı ile sayılı sanatçı/usta gelenekselin güncel ve çağdaş yorumlarını yapmaya devam etmektedir. 1971 Yılında Türk Devri Çanakkale Seramikleri adlı kitabı ile Geleneksel Çanakkale Seramikleri'ni Türkiye'ye ve Dünyaya tanıtan ilk isim Gönül Öney'dir. Kitabın basım tarihinden 6 yıl sonra bugünkü adı ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin ilk seramik öğrencisi olan duayen seramik sanatçısı ve akademisyen Prof. Sadi Rifat Diren'nin çağdaş Çanakkale seramiği yorumu, burada ilk modern yorum olarak karşımıza çıkmaktadır. Çömlekçi çarkını iyi kullanan usta sanatçı "Geleneksel Türk seramiğine çok bağlıyım. Bütün Anadolu bu iş için baştan aşağı köprüdür. Çeşitli medeniyetlerin geçtiği bir köprüdür. O bakımdan zaten bir başlangıç noktası vardır…" diyerek çark tekniği ile kendi özgün tarzı, sanatından ve açtığı yoldan birçok kişinin beslenmesine vesile olmuştur. 1991 Yılında Sadberk Hanım Müzesi yayını olarak *Türk Çini ve Seramikleri* isimli kitap ile Gönül Öney Geleneksel Çanakkale Seramikleri'ni yeniden ele almıştır. Ardından 1996 yılında Suna-İnan Kıraç Müzesi'nin 252 adet eser koleksiyonunu tanıtan *Çanakkale Seramikleri Kataloğu* ve ön sözünü yazan Ara Altun, *Çanakkale Seramikleri Kolokyumu Kitabı*, Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayını olarak basılır. Eser, orijinal Çanakkale Seramikleri'nin görülebilmesi ve incelenebilmesi açısından önemli bir katkı sağlamıştır. 2000 Yılında Yunanistan'da Katherina Korre-Zographou tarafından *The Spreading of the Çanakkale Ceramics Thoroughout the Aegean Islands* isimli kitabı basılmış ve orijinal Çanakkale seramikleri hakkında geniş veri sunmuştur. 2008 Yılında Çanakkale'de gerçekleştirilen *Çanakkale Seramikleri Kolokyumu Bildirileri* isimli kitabın önsözünü Gönül Öney'in yazdığı ve 9 yazarın bildirileri ile vücut bulan Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Enstitüsü tarafından basılmıştır. Bir yıl sonra, 2009 Yılında Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Gönül Öney'in kalem aldığı *Akdenizle Kucaklaşan Osmanlı Seramikleri ve Günümüze Ulaşan Yansımaları* isimli kitap basılmış ve eserde İznik, Kütahya ve Çanakkale Seramikleri'ne yer verilmiştir. 2021 yılında Turan ve eşi Ayşe Takoğlu çiftinin yazdığı *Çanakkale Seramikleri 1670-1915 Bir Kentin Sessiz Tanıkları* isimli kitap çalışması alanında yapılan en son eser çalışmadır. Adı

geçen eserlerde Geleneksel Çanakkale Seramikleri üzerine derin ve çok kıymetli bilgi ve görseller mevcuttur. Kitap çalışmalarının yanı sıra Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (ÇOMÜ), Çanakkale Seramikleri Araştırma Merkezi'nin internet sayfasının online kütüphanesinden konu ile ilgili araştırmacılar tarafından yazılmış makale ve tezler alan önemli bir katkı sunmaktadır.

**Materyal ve Yöntem**

Geleneksel Çanakkale Seramikleri, gelenekselden ilham alarak güncel seramik yorumlarını icra eden seramik sanatçıları ve o ustaların eserleri çalışmanın materyalini oluşturmaktadır. Seramik eserlerin nasıl şekillendirildikleri, dekor ve fırınlama yöntemleri ile eserlerin hikâyeleri içerik olarak ele alınmıştır. Yöntem olarak, yaşamakta olan sanatçılar ile mail, whatsapp ve telefon ile iletişime geçilmiştir. Eserlerinin görselleri ve eser hakkında bilgiler hayatta olan sanatçılardan sözlü ve yazılı olarak temin edilmiştir. Sanatçıların seramik eserlerinin öz ve biçim değerlendirmeleri yazar tarafından sanatçıları ile yapılan röportajlar sonucunda oluşturulmuştur.

**Bulgular:**

**Sadi Rıfat Diren**

Geleneksel Çanakkale seramiklerinin ilk modern örneği Prof. Dr. Sadi Rıfat Diren ile başlar. 1927 doğumlu olan sanatçı ve akademisyen 1952 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Seramik Bölümü'nü bitirmiştir. Vefatından sonra Emre Zeytinoğlu'nun onun hayatını ve eserlerini kaleme aldığı *Sadi Diren Retrospektif 1957-2008* kitabında, 1977 yılında yaptığı ilk ve tek Çanakkale seramiği örneği dikkat çeker. Kum dokulu ve balkabağı renklerinin tonlamasına sahip, yüksekliği 45cm, gövde genişliği 20cm ve taban çapı 16cm ölçülerindeki form, geleneksel bir at başlı testinin stilize edilmiş mükemmel bir yorumudur. At başlı testilerin orijinal ölçülerinde olan form, sanatçısı tarafından çömlekçi çarkında imal edilmiş bir ustalık eseridir. Yekpare gövdenin üzerine çarkta şekillendirilmiş ve elde işlemi tamamlanmış 8 adet küçük parça form üzerine aplike edilmiştir. Gövdenin tam ortasına bir tane yerleştirilen ajurlu parçadan, formun Aynalı At Başlı Testi örneklerinden esinlenilerek yapıldığı anlaşılmaktadır. Aynı ajurlu parça, formun en üst kısmına göz gibi yerleştirilmiştir. At başlı testinin başını ve gözünü çağrıştırmaktadır. Formun başı, gözü önden ve arkadan aynı biçimde görünecek şekilde oluşturulmuştur. Başın hemen altında formun yaprak apliklerine gönderme yapan farklı ölçülerde 3 çift kanat parçası formun üzerine aplike edilmiştir. Formun yuvarlak kaidesi üzerinde çok ince yiv çizgileri bulur, bu çizgiler orijinal Çanakkale formlarında da mevcuttur. Sadi Diren'e ait bu eserin tüm parçalarının çömlekçi çarkında şekillendirildiği dikkatlerden kaçmamalıdır.



**Görsel 1**, Sadi Rıfat Diren, *İsimsiz*, 1977, 45x20x16cm (Zeytinoğlu, 2023). Sadi Diren, Ayaklı çömlekçi çarkın başında, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğrencilik yılları (Bakla, 2025, https://tr.pinterest.com/pin/548102217153807915/)

**Onur Öztürk**

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi (GSF), Seramik Bölümü'nde 1984-1987 yılları arasında akademik eğitim almıştır. 22 yıl Çanakkale Seramik Fabrikası Dekor ve Sanat Seramikleri Bölüm yöneticiliği ve 3 yıl da Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çan Meslek Yüksek Okulu Seramik, Cam ve Çini Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Sanatçı, Anadolu medeniyetlerinin kadim kültüründen ve özellikle Hitit seramiklerinden etkilenmiştir. Görsel 2'deki seramik formları bu etkileşimin en güzel örneklerindendir. Onur Öztürk'ün Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin en meşhur formlarından at başlı testiden ilham alarak, 2004 yılında çömlekçi çarkında kırmızı kil bünye ile şekillendirdiği *Çok Başlı Form* isimli eseri, geleneksel Çanakkale seramiğinin en güzel çağdaş yorumları arasındadır. Formun üzerinde 7 tane at başı çarkta üç aşamada şekillendirilmiş, dinamizm oluşturacak şekilde farklı yüksekliklerde ve farklı yönlere bakacak biçimde konumlandırılmıştır. Baş ve boyun parçaları çarkta ayrı çekilmiş, birbirine eklenmiştir. Başın; kulak, göz, yele ve burun detayları elle eklenmiştir. Gövde yekpare olarak şekillendirilmiş ve formun üzerindeki parmak izleri eserin çarkta yapıldığını hissettirmektedir. Gövde 4 eşit uzunluktaki at ayağı üzerinde durmaktadır. Ayakların toplam sayısı 10'dur ve farklı uzunluklar ile forma bir dinamizm katmaktadır. Sanatçı, 1020ºC'de fırınladığı bu formdan üç tane üretmiştir. Görsel 2'de 3. sıradaki çalışması, Anadolu medeniyetleri kültüründen feyz alarak yapılmıştır ve bu eserin bir türevi *Çok Başlı Form* tasarımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Süreç içinde *Çok Başlı Form* eserinin sergilenmesinden etkilenen birkaç Çanakkaleli usta iki veya üç başı olan at başlı klasik testi formları çalışmışlardır. Onur Öztürk, Çanakkale, Çan'da kendi atölyesinde profesyonel çalışmalarına devam etmektedir.




**Görsel 2**, **a-** *Çok Başlı Form*, 35x20cm, 2004, **b-** Onur Öztürk, Çömlekçi çarkında çalışırken, **c-** Hitit, 30x20 cm, (Kaynak fotoğraflar Onur Öztürk)

**Adil Can Güven**

1953 Bursa, İnegöl doğumludur. Ustası Abdurrahman Özer'dir ve usta çırak geleneğiyle yetişmiştir. Eşi Nursan Güven, oğulları Rauf Sadi ve Cem ile beraber İznik'teki 35 yıllık atölyelerinde çalışmaktadırlar. Greek, Roma, Bizans, Beylikler, Selçuklu, Osmanlı, İzni, Kütahya ve Çanakkale seramiklerini şekillendiren aile, orijinal teknik ve yerel malzemel kullanmaktadırlar. Eserlerinin bazıları; Amerika, Kanada, Fransa, Japonya müzelerinde yeniden yapım örnekleri olarak sergilenmektedir. Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin çağdaş yorumlarını da şekillendiren Adil Can Güven'nin son kişisel sergisi 2015'de Çanakkale Deniz Zaferi'nin 100. Yılı dolayısı ile Çanakkale Seramik Müzesi'nde gerçekleşmiştir.



**Görsel 3 a.** *Kurtuluş Savaşı Sürahisi* (2015), **b**. *Ay Yıldızlı Sürahi*, (2015), **c**. *Develi Sürahi*, (2015), **d**. Adil Can Güven, çömlekçi çarkında sürahi formların şekillendirirken (Kaynak fotoğraflar: Adil Can Güven).

Çanakkale seramiklerinde hayvan ve insan figürlerinin form üzerinde kullanılması üslupsal bir gelenektir. Adil usta, bu anlayıştan ve rahmetli dedesi Hüsnü Güven'in kurtuluş savaşı anılarından ilham alarak şekillendirdiği *Kurtuluş Savaşı* isimli sürahi eseri (Görsel 3a) tam bir çağdaş geleneksel Çanakkale seramiği yorumudur. Şişman karınlı, uzun boyunlu, sarı renkli, ağzı stilize kuşbaşı şeklindeki sürahinin boynunun

solunda Mehmetçik figürü sağda ise kurtuluş savaşı döneminden omuzunda mermi taşıyan Türk kadını figürü vardır. Mehmetçiğin başında enveriyesi, belinde mermi kütükleri ve elinde silahı ile dönemin üniforması detaylı bir şekilde kurtuluş savaşı asker figürü çalışılmıştır. Türk kadını figürü, başında yaşmağı, şalvarı ile üzerinde dönemin kıyafetleri tasvir edilmiş ve renklendirilmiştir. Sağ omuzunda büyük bir mermi taşımaktadır. Kuşbaşı ağız, gaga gibi içe kıvrılmıştır ve iki yanında birer çiçek rozeti yer alır. Gaganın hemen altında ay yıldız kabartması ile iki figür aydınlık geleceğe doğru bakmaktadır. Sürahinin tepe kısmında ise kırmızı, beyaz renkleri ile Türk bayrağı yer almaktadır. Bayrağın tepesine zarif küçük bir hilal yerleştirilmiştir. Figürlerin arkasında sürahiyi eşit kalınlıkta taşıyan iki kulp eklenmiştir. Formun gövdesindeki çiçek rozetleri ustalıkla resmedilmiştir. Çömlekçi çarkında kırmızı kil ile şekillendirilen form yüzeyine beyaz astar sürülmüştür. Form üzerine kurşunlu sır ve oksit uygulanmıştır. Eserin bisküvi ve sır pişirimleri 940ºC'de yapılmıştır.

Görsel 3b'de görülen sarı sırlı, şişman karınlı, uzun boyunlu, burgu kulplu ve yüksekliği 39cm olan *Ay Yıldızlı* isimli sürahinin gövdesine, alçak kabartma büyük bir arma yerleştirilmiştir. Osmanlı armasından esinlenilerek yapılan bu özgün armanın tam ortasında Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi bayrağında yer alan ay yıldız motifi, özenle çalışılmıştır. Ay yıldızın güneş gibi parladığı hemen üstünde birbirine paralel çizgiler ile güneş ışını huzmeleri kabartmaları yer almaktadır. Ay yıldızın bir bölümü, geleneksel Çanakkale seramiklerinde kullanılan çiçek ve yaprak karma rozetleri ile çevrilmiştir. Bu armanın solunda ve sağındaki kırmızı renkli 4 adet sancak ile kompozisyon tamamlanmıştır. Hiçbir orijinal Çanakkale seramiğinde bu arma motifi bulunmaz, ustanın kendi özgün yorumudur. Sürahinin kuş gagası içe kıvrımlı ağzın hemen altında sarı zemin üzerine oksit ile Osmanlıca "yadigâr" anlamına gelen bir kelime bulunmaktadır. Kelimenin altında büyük bir çiçek rozeti, ağzın solunda ve sağında da birer göz gibi küçük çiçek rozetleri yerleştirilmiştir.



**Görsel 4**. **a.** Arslan Biçimli Sürahi, (2015) **b.** At Biçimli Sürahi, (2015) **c.** Yılan Biçimli Sürahi, (2015) **d.** Seyit Onbaşı Sürahisi, pişmemiş görünümü (2018). (Kaynak fotoğraflar: Adil Can Güven)

Görsel 3c'de görülen *Develi Sürahi* olarak tanımlanan bu form, ustanın önceki sürahi formlarının bir benzeridir. Genel olarak geleneksel Çanakkale seramikleri ürün yelpazesi içinde yer alan, Gönül Öney'in 19.yy'ın ilk yarısına tarihlendirdiği, şişman karınlı olarak tanımladığı kulplu testilerden ilham alınarak çarkta

elle şekillendirilmiştir. Formun gövdesindeki devenin gövdesi ve başı çömlekçi çarkında şekillendirilmiş, birbirlerine monte edilerek, devenin ayakları, hörgücü ve üzerindeki gemi, semeri gibi alçak rölyefler form üzerinde şekillendirilmiştir. Sürahinin gövdesinden bağımsız şekillendirilen deve figürü, sürahi gövdesi ve deve figürünün deri sertlikleri eşit yumuşaklıkta iken devenin montajı sürahi gövdesi üzerine monte edilmiştir. Bu formda çömlekçi çarkı ve serbest şekillendirme teknikleri bir heykeltıraş tavrı ile bir arada kullanılmıştır. Görsel 3d'de ise**,** Adil Can Güven usta, çömlekçi çarkında şişman karınlı formun şekillendirmesini tamamlarken görülmektedir.

Görsel 4a'da *Aslanlı Sürahi* isimli eser, *Develi Sürahi*'nin yapıldığı yöntemle şekillendirilmiştir. Deve biçimli ve aslan biçimli kaplar Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin bilinen zoomorfik formlarındandır. Arslan biçimli kap ile sürahi gibi birbirinden bağımsız iki formun bir arada kullanımını ilk kez Adil usta kullanmıştır. Bu düşünceden hareketle geleneksel Çanakkale ördek başlı sürahi formları üzerinde kullanılmamış hayvan formlarını kullanma fikrini geliştirerek at ve yılan figürlerini de sürahi üzerinde kullanarak geliştirdiği önermeler ile çağdaş Çanakkale seramiklerine zenginlik katmıştır. 2018 yılında Çanakkale Belediyesi, Seramik Müzesi'nde "Ustalarla Geleneksel Çanakkale Seramikleri Çalıştayı ve Sergisi I" kapsamında Adil ustanın yaptığı *Seyit Onbaşı Sürahisi*'de (görsel 4d ) çağdaş Çanakkale seramiğinin güzel örneklerindedir. Seyit Onbaşı Sürahisi, şişman karınlı diğer sürahiler gibi çömlekçi çarkında şekillendirilmiş, uzun boynunun sağına ve soluna duvar dokusu yerleştirilmiştir. Sürahinin solunda bir Mehmetçik figürü şekillendirilmiştir. İçe doğru kıvrık gaga ağzın hemen altında ay yıldız kabartması görülmektedir. Sürahinin tam ortasında Çanakkale Deniz Zaferi'nin kazanılmasında önemli rol oynayan Seyit Onbaşı figürü, sırtında taşıdığı mermi ile dikkat çeker. Hemen altında alçak rölyef olarak yazılmış "Çanakkale Geçilmez" yazmaktadır. Küçük çiçek rozetleri de kompozisyona ferahlık katmaktadır. Adil ustan, festivalden sonra Seyit Onbaşı isimli sürahinin seramik fırınında pişirilip pişirilmediği veya son durumu konusunda kendisine bilgi verilmediğini ifade etmiştir. Eserin sırlı bitmiş haline ulaşılamamıştır.

**İsmail Ufuk Baş**

1983 yılında Çanakkale doğmuştur. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (ÇOMÜ), GSF, Seramik Bölümü'nden 2005 yılında mezun olmuştur ve fakülte'nin ilk mezun öğrencilerindendir. Öğrencilik dönemi ve sonrasında Çanakkale sanayi sitesi yanındaki Salih (altıparmak) ustanın atölyesinde çalışmaya başlamıştır ve 2008 yılına kadar çalışarak ajur tekniğini öğrenmiştir. 2008 yılında kendi atölyesini kuran sanatçı, 2023 yılına kadar 15 yıl ajur tekniği ile sayısız farklı formlarda eser üretmiştir. Sanatçının ajur tekniğini kullanarak şekillendirdiği ve Geleneksel Çanakkale Seramikleri'ni çok özgün yorumladığı ajurlu çağdaş seramik eserlerine yer verilmiştir. Eserlerinin bünyelerini akçini ve kırmızı kil kullanarak oluştururken, çalışmalarının tüm parçalarını çömlekçi çarkında şekillendirmiştir. Çarkda çekilen formlar tavlamaya bırakıldıktan sonra, uygun deri sertliğinde sanaçtının kendisi tarafından yapılan özel bıçalar ile kesilerek ajurlar oluşturulmuştur. Ajurları oluşturan desenler sanatçısı tarafından tasarlanmaktadır. Formun biçimine göre komposizyonu kendi özgün yaklaşımı ile doğaçlama yapmaktadır. İlk yıllarda geleneksel desenler alımlanıp form üzerine uyarlansa

da sanatçı süreç içinde Çanakkale'nin doğasından gözlem yaparak kendi desen ve kompozisyonlarını yaratmıştır.

Ajur uygulaması, "Fransızca kökenli ve dantelde bir motif içindeki boşlukların kafes örgüyle doldurulduğu, dolgu işi ve 'boşluk' anlamına gelen bir kelime olan Ajour'dan ya da Türkçeleştirilen adıyla Ajur; delik işi adıyla metal, taş, ahşap işçiliğinde bezemelerde kullanılmaktadır" (Öna & Balkan, 2015). Ajur tekniğinin uygulanması için formların et kalınlıklarının oldukça ince olması ajur çalışırken kolaylık sağlamaktadır ancak, bu kolaylık ve incelik form üzerinde ajurlar açılırken formun çökmemesi ve parçalanmaması için sanatçı tarafından kişisel çözümler geliştirilmiştir. Örneğin formun taşıyıcı ayak ve kaide kısımları üst bölümlere oranla biraz daha etlidir.



**Görsel 5** a-At Başlı Testi, b-At başlı testi grubu, c-At Başı Kapaklı Kase, d- Yelkenli Desenli Kapaklı Kase. (Kaynak fotoğraflar: İsmail Ufuk Baş)

Görsel 5a'da görülebilien "*ajurlu at başlı burma kulplu form*", dört parçadan oluşmaktadır. Yuvarlak kaideli ayak üzerine ajurlu parça deri sertliğinde iken montajı yapılmıştır. Form üzerindeki damla formu yanyana ve spiral çizerek ajurlu desen elle oluşturulmuştur. At başının arkasındaki yelelerdeki ajurlar yele karekterinde düşünülmüş ve ajurlar açılmıştır. Ajurlu at başlı testilerin en ilginç örnekleri Görsel 5b'deki 2018 yılı içinde yaptığı "*üç at başlı form*" örnekleridir. At başlı testilerin gelenekseldeki örnekleri tek başlıdır ancak, burada sanatçı ortadaki uzun boyunlu at başının soluna ve sağına birer tane daha at başı yerleştirmiştir. Yuvarlak kaide üzerinde ajurları açılmış at başlı ajurlu kapak formu ve önceki at başlı formlar Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin en güzel çağdaş yorumlardır.



**Görsel 6** a- *Cep Telefonlu Horuz ve Tavuk,* b- Zürafa, c- *Gerçekçi At Biçimli Kap* Formlar, d- At Biçilmi Kap, (Kaynak fotoğraflar: İsmail Ufuk Baş)

17.-18.yy. sır altı dekorlu Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin çok sevilen yelken ve köşk desenli örneklerinden ilham alınarak tasarlanmış görsel 6d'daki örneği diğerlerinde olduğu gibi çömlekçi çarkı tekniği ile şekillendirilmiş, ajurları ve hassas fırça dekoru ile gelenekselin çağdaş örnekleri arasında yerini almaktadır. Sanatçının 2016 yılında İstanbul'da 35 eseri ve espirili bir karektere sahiptir. Bu özelliği eserlerine de yansımıştır. Görsel 6a'da *Ajurlu Horoz ve Tavuk* formları örneğinde görüldüğü gibi elinde cep telefonu tutan bir tavuk ve arkadasında ellerinde geleneksel duruş olan elleri üst üste bağlı duran horoz formu görülmektedir. Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin temalarından olan zürafayı, üç boyutlu olarak yapan sanatçı, zürafanın uzuvlarının hepsini çömlekçi çarkında şekillendirip, montajlayarak tümlemiştir. Aynı yöntemle *at biçimli kap* form önerkleri de hazırlamış ve formların gövdelerinde kendi ajur tekniğini yorumlamıştır. ile Ajur tekniğini sergilediği bir kişisel sergisi bulunmaktadır. Sanatçı mizaç olarak oldukça neşeli



**Görsel 7 a**-*Çanakkale Balık, Köşk ve Yelkenli Tabak* eseri, 38cm **b**- Beş Taç Yapraklı Çiçek Ajurlu Tabak forum, 35cm, **c**- Üç Ayaklı Çanak formu, Ø 25, h:20cm **d**- Lale Formlu Mumluk, Ø 16cm, h:21cm. (Kaynak fotoğraflar: İsmail Ufuk Baş)

Sanatçının çömlekçi çarkında şekillendirdiği tabak formları geleneksel çanakkale Seramikleri betimlemelerinin çağdaş yorumlarını içerirken görsel 7'de görülebildiği gibi kendi özgün desenlerini ajur tekniği ile oluşturduğu tabak formları ile çanak ve lale formunda mumluk formları bulunmaktadır. Ufuk Baş, ajur tekniğini çömlekçi çarkında şekillendirebildiği bütün simetrik formlar üzerinde kullanmıştır. Özellikle yüzük gibi çok küçük küçük takı formlarını da çarkta şekillendiren sanatçı, yüzüklere ajur desenleri yaparak yeni pazar alanları yaratmıştır. Takıların dışında ajurlu küçük ve kapaklı takı seramik kutuları gibi foksiyonel ve estetik tasarımlarda üretilmiştir. Sanatçı çalışmaların 2024 yılında yerleştiği Cezayir'de ve oradaki seramik atölyesinde çalışmalarına eşi ile devam etmektedir.



**Görsel 8 a-** Ajur yüzük modelleri, **b-** İsmail Ufuk Baş, Çömleki çarkında uygulama yaparken, (Kaynak fotoğraflar: İsmail Ufuk Baş)

**Şerife Biçici**

1981 Çanakkale doğumludur. ÇOMÜ, GSF, Seramik Bölümü'nden lisansını 2007 ve 2010 yılında da aynı bölümden yüksek lisansını tamamlamıştır. 2003 yılında ÇOMÜ, El Sanatları Araştırma Merkezi'nin (ESAM) düzenlediği Çanakkale Seramikleri Yarışması'nda *Seramik Çanak* yorumu ile özel ödül almıştır. 2013 yılında açılan Çanakkale Seramik Müzesi'nde çalışmaya başlayan sanatçı, Çanakkale Belediyesi'nin kurmuş olduğu Anı Eşyası Üretim Merkezi'nde Tanzer Orbay (1936-2025) ve İsmail Bütün usta ile çalışmıştır. Özellikle geleneksel Çanakkale seramiklerinde kullanılan sırların hammaddelerini Çanakkale civarından bizzat kendileri toplamış, Tanzer Orbay ile imal ettikleri firit fırınında kurşunlu firit imalatı sürecine ciddi katkı sağlamıştır. Süreci yönlendirerek orijinal renklere sadık kalarak üretilen sırlar, İsmail Bütün ustanın çarkta şekillendirdiği formlar üzerinde uygulanmıştır. Başarılı bir süreç sonrası elde edilen seramik eserler, 2014-2015 tarihleri arasında Çanakkale Seramik Müzesi'nde sergilenmiştir. Sanatçının geleneksel Çanakkale seramiklerine ağırlık vermesi Adil Can Güven'nin 2015'te Çanakkale Seramik Müzesi'nde açtığı sergiden etkilenmesi ve Adil ustanın Şerife Biçici'yi teşvik etmesi ile hız kazanmıştır.



**Görsel 9**, Şerife Biçici, **a-** Kuşlu Testi, **b-**Çiçek Taçlı Testi **c-** Beyaz Narlı Testi, **d-** Rozetli, Burgu Kulplu Testi, (Fotoğraflar: Şerife Biçici)

Şerife Biçici'nin 2018 yılı içinde şekillendirdiği ördek başlı, ağzı kuş gagası gibi, içe kıvrımlı sürahi serisi ile öne çıkmıştır. Ana gövdenin çömlekçi çarkında şekillendirilmesi ile oluşturulan sürahiler "…geleneksel Çanakkale seramiklerinde görülen birbirinden türetme yaklaşımını göstermektedir. Bu yaklaşımla, sanatçının testilerinde geleneksel bezemeler yeni bir gösterim şekli olarak çağdaş Geleneksel Çanakkale Seramikleri'ndeki süreklilik izlenimi oluşturmaktadır" (Güler, 2019). Sanatçı, form üzerindeki kabartmaları geleneksel apliklerden örnek alarak yeni tasarımlar geliştirerek kendisine ait özgün çiçek, yaprak, meyve ve kuş formlarını şekillendirmiştir. Tüm bu yeni form kabartma önerilerini, sürahileri üzerine yerleştirirken farklı yüzey kompozisyonları önermeleri sunmuştur. Yeni önermeler olan çiçek, yaprak, kuş ve nar bezemeleri barbutin tekniği ile şekillendirilerek form üzerine aplike edilmiştir. Geleneksel Çanakkale Seramikleri ürün yelpazesi içinde yer alan ördek başlı sürahiler veya gaga ağızlı olarak ifade edilen testilerin özgün yorumları çağdaş örnekler olarak değerlendirilir. Sanatçı, gelenekselden beslenerek çalışmalarına devam etmektedir.



**Görsel 10 a**-Kırmızı Narlı Testi, **b**-Gelin Duvağı Testisi, opak sırlı 1050ºC, Yükseklikler:38-40cm, Yapım yılı 2018. **c**-*Gelin Duvağı Çelenkli Testi*, **d**- Sanatçı Şerife Biçici çömlekçi çarkında çalışırken. (Fotoğraflar: Şerife Biçici).

**Murat Biçer**

1989 Çorum doğumlu olan sanatçı, 2012 yılında ÇOMÜ, GSF, Seramik Bölümü'nden mezun olmuştur. Staj yaptığı ÇOMÜ, Çanakkale Seramikleri Araştırma Merkezi'nde (ÇASEM) mezun olduğu yıl seramik teknikeri olarak çalışmaya başlamıştır. 2000 yılında kurulan ÇASEM'de, Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin tarihinde görülen at başlı testi, at biçimli kap ve tabak gibi birçok form endüstriyel yöntemler ile şekillendirilmektedir. Pres, şablon torna gibi makinaların kullanılmasının yanında iki ve üç parçalı alçı kalıplara boş döküm tekniği ile seramik üretimi yapılır. Murat Biçer, geleneksel çömlekçi çarkı yeteneğini geliştirerek, ÇASEM'de yapılan endüstriyel üretimlerin yanında, çömlekçi çarkı ile yaptığı el işi formlar ile işin geleneğine özgü ve nitelikli bir katkı sağlamıştır. 2017 yılında, Çanakkale'de kendi sanatsal seramik atölyesini kuran sanatçı, aldığı akademik eğitim ve ÇASEM'deki 13 yıllık tecrübesiyle Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin en önemli çağdaş yorumcuları arasında yer almaktadır. Seramik eserlerinde, Troya'dan,

Geleneksel Çanakkale Seramikleri tarihinden ve kendisinin yaşanmış hikâyelerinden izler görülür. Eserleri içinde fantastik seramik at formları, kendine özgü yorumları ile öne çıkmaktadır.



**Görsel 11,** Murat Biçer**, a-** Yüzen Seramikler yüzdürme etkinliği, su üzerinde sanatçı ve yapıtları *At başlı Gemi*, 2017, **b-**At Başlı Fıçı, 2019**, c-** Musluklu At Başlı Fıçı, 2019, Uzunluk: 57cm, h: 28cm (Fotoğraflar: Murat Biçer).

Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin öne çıkan üç formu; At Başlı Testi, At Biçimli Kap ve Halka Testi'dir. Sanatçı, Bozcaada'da gerçekleşen Yüzen Seramikler sergilerinin 2017 *Çanakkale'nin Çanağı* ve 2018 *Troia'nın Çanağı* isimli sergilerin temaları için hazırladığı seramik formları, bu üç formun fiziksel özelliklerinden ilham alarak şekillendirdiği fantastik formları dikkat çekmeye başlamıştır. Çanakkale'nin Çanağı Sergisi için çömlekçi çarkında şekillendirdiği kenar yüksekliği 15cm, çapı 40cm olan simetrik bir çanağın üzerinde at başlı testiden ilham alarak şekillendirilmiş üç at başı eklenmiş bir formdur. *Troia'nın Çanağı Sergisi* için kayık biçiminde bir form tasarlayarak iki ucuna birer tane at başı eklemiş ve formunu oluşturmuştur. İki eser de yüzebilen seramik olarak etkinlikte yer almıştır. Görsel 12'de yer alan yapıtların parçaları çömlekçi çarkında şekillendirilmiş ve aynı gün uygun deri sertliğinde birbirlerine montajları yapılarak tümlenmiştir. Geminin gövdesi çarkta tek parça çekilmiş, uygun deri sertliğinde ikiye kesilerek gemi gövdesinin iç boşluğunu oluşturulmuştur. Diğer yarım parçada gövdenin üstüne yapıştırılmıştır. Formun başındaki at başı, üzerindeki bardaklar, gemi, kuyruk kısmına yerleştirilmiş ağzı açık form, gövdede yer alan çiçek rozetleri ve ayaklar ile ortalama 20 parçadan oluşan bir eserdir. Riton olarak tanımlanan sunu kapları özelliğine sahip fonksiyonel bir formlardır.



**Görsel 12**, **a-** *Paris ve Helen'nin Aşk Gemisi,* 2024, h:53, Uzunluk 61cm, genişlik 21cm. **b-** *At Biçimli Bardaklı Fıçı*, 2021, **c-** *At Başlı Yelkenli Fıçı,* 2021 (Fotoğraflar: Murat Biçer).

Sanatçı, Geleneksel Çanakkale Seramikleri ürün yelpazesi içinde yer alan fıçı formlarından esinlenerek tasarlayıp uyguladığı masalsı seramik kapları, içinde sıvı tutabilen, ön tarafa yerleştirilmiş ahşap musluk ile hem seyirlik hem de kullanılabilir, fonksiyonel eserlerdir. Gemi ve fıçı formları, Çanakkale seramikleri ürün yelpazesi içinde öne çıkan formlardan olan at biçimli kap form özellikleri ile belirginleşmektedir. Formlar, bir veya iki at başına sahiptir. Paris ve Helen'nin Aşk Gemisi isimli eser, yelkene sahip, hem riton hem de gemi formuna sahiptir. Eserler üzerindeki çiçek aplikleri geleneksel örneklere ve üsluba gönderme yapar.



**Görsel 13**, **a-** *Aynalı At Başlı Testi*, h:59cm, 2024, **b-** *Aynalı ve Musluklu At Başlı Testi,* h:55cm, 2020, **c-** *At Biçimli Çaydanlık,* h: 65cm, 2020, **d-***At Biçimli Kap*, h:32cm, 2016, **e-** *Balıklı Testi,* h:28cm, 2021.

**Cem Güven**

1993 yılında İnegöl'de doğmuştur. İlk, orta ve lise eğitimini İznik'te tamamlamış ve İstanbul üniversitesi kültürel miras ve turizm bölümünde eğitim görmüştür. Babası Adil Can usta ve annesi Nursan ustanın yanında küçük yaşlardan itibaren seramik eğitimini usta çırak anlayışı ile almıştır. Anadolu'da tarih öncesi dönemlerde yapılan seramikleri geleneksel tekniklerle üretmektedir. Bunlar arasında; Bizans, Selçuklu, Çanakkale seramikleri ve İznik çinileri yer alır. Görsel x'de görülebilen seramik formlar Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin çağdaş yorumlarıdır. Çömlekçi çarkında tüm uzuvları şekillendirilen at biçimli kap ve denizatı formları geleneksel üslupla yapılmıştır. Geleneğe bağlı kalarak yeni tasarımları hayata geçirmektedir. Yurtiçinde yapılan birçok çalıştay, sergi, fuar gibi etkinliklere katılmıştır. Çanakkale seramiklerinin yapımında kullanılan kil, astar, boya ve sır bünyelerini araştırıp yeni tasarımları üzerinde uygulamaktadır. Ailesi ile İznik'teki atölyelerinde geleneğini devam ettiren üçüncü kuşak sanatçı, evli ve bir çocuk babasıdır.



**Görsel 14**, *At Biçimli Kap*, h:28 cm, 2022, **b-** *Deniz Atı,* h:25cm, **d-** Cem Güven çömlekçi çarkında çalışırken, 2024 (Fotoğraflar: Cem Güven)

**Ergün Arda**

1967 İstanbul doğumludur. 1993 Mimar Sinan Üniversitesi lisans, 1999 Marmara Üniversitesi yüksek lisans, 2018 Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü'nden sanatta yeterlik diplomalarını almıştır. 2000 yılında ÇOMÜ, GSF, Seramik Bölümü'nde çalışmaya başlamış ve halen Doç. Dr. unvanı ile öğretim üyesi olarak ÇOMÜ, GSF, Seramik ve Cam Bölümünde çalışmaya devam etmektedir. Çanakkale Seramik Müzesi'ne komşu olan kişisel seramik cam atölyesinde sanatsal çalışmaları sürdürmektedir. Sanatçı, son 10 yıl içinde açtığı 14 kişisel seramik ve cam sergilerinde Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin temalarının tasvirlerini, formlarını ele alarak güncel ve çağdaş yorumlarını şekillendirmiştir. Bu bağlamda 2021 yılında babası Abdülmuttalip Arda'nın vefatından sonra, babasına ithafen "Baba" isimli kişisel seramik sergisini, Uluslararası İstanbul Unicera Seramik Mutfak Banyo Fuarı'nda 07-11 Kasım 2022 tarihleri arasında gerçekleştirmiştir.



**Görsel 15,** *Bisikletli At Başlı Testi'*nin üç farklı açıdan görünümü, h: 56cm, gövde çapı: 27cm, taban çapı: 13cm, yapım yılı 2022, (Fotoğraflar: Ergün Arda)

Görsel 15'de görülebilen ve serginin başyapıtı olan *Bisikletli At Başlı Testi* önermesi çağdaş bir yorum olarak öne çıkar. Bisiklet tamiri yapan sanatçının baba'sı, yaptığı meslek nesnesi olan bisiklet, yaprak anahtar ve cıvata formları ana karakter çizen testi formu üzerinde yer almaktadır. Çanakkale seramiklerinin geleneksel rengi olan yeşil rengin hâkim olduğu form üzerinde ölüme referans vermek için yer yer kırmızı renk kullanılmıştır. Geleneksel yaklaşımla çömlekçi çarkında şekillendirilen ve ilk defa bisiklet nesnesinin üzerinde kullanıldığı *Bisikletli At Başlı Testi* formu, çağdaş bir yorum olarak sunulmaktadır. *"Baba"* sergisinin bir vefatın ardından gerçekleştirilmesinin burukluğunu yaşayan sanatçı, annesi Mukaddes Arda hayatta iken o'nun onuruna bir sergi hazırlığına hız kesmeden devam etmiştir. 2022 yılında Çanakkale İl ve Kültür Turizm Müdürlüğü, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde *"Ana"* isimli sergisini açmıştır. Sanatçı, Annenin fiziksel özelliklerinden yolara çıkarak şekillendirdiği kadın figürünler, Anadolu medeniyetlerinde görülen kibeleler gibi dolgun formdadırlar. Bu kadın figürünleri ile Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin formlarından olan halka testi formlarının güncel yorumlarını bir arada kullanmıştır. Halka testinin iç boşluğunun üzerine, testinin tam merkezinde yer alacak şekilde kadın figürünler oturtulmuştur.



**Görsel 16 a-***Analı Halka Testi,* ölçüleri; h: 40cm, gövde genişliği: 7cm, form gövde çapı: 27cm, taban çapı: 13cm,2022, **b-** *At Biçimli Form***,** h: 20cm, 2022, **c-***At Başlı Testiler***,** h: 30-35cm, 2022**, d-** *At Biçimli Kap***,** h:35cm, 2022.

*Analı Halka Testi* önermelerinden iki adet yapılmıştır. *"Ana"* isimli sergide yer alan formlar; at biçimli kap (riton), at başlı testi, vazo ve halka testilerdir. Tüm formlar geleneksel Çanakkale seramiklerinin dekor ve sırlama üslubu ile hazırlanmış çağdaş yorumlardır.

2023 Yılında ArtAnkara 9. Çağdaş Sanat Fuarı Ato Congresium'da Ergün Arda *Geleneksel Çanakkale Seramikleri Kişisel Raku Seramik Sergisi* gerçekleştirmiştir. Geleneksel Çanakkale Seramikleri ürünleri içinde yer alan at biçimli kap formu, sirkelik olarak nitelendirilen (riton) balık formu, halka testiler ve hayvan biçimli (zoomorfik) kapların alternatif pişirim teknikleri içinde yer alan raku pişirim tekniği ile sır pişirimleri yapılarak çağdaş öneriler sunulmuştur.



**Görsel 17**, Raku pişirim tekniği ile oluşturulmuş halkta testi örnekleri, 2023.

Pişirim tekniği haricinde yirmi beş seramik form çömlekçi çarkında şekillendirilmiştir. Çanakkale'de geleneksel seramikler üzerine yapılan sergilere dönüp bakıldığında tanık olunan son 23 yıllık süreçte ve yapılan araştırmalar neticesinde bu sergi gibi bir *"Geleneksel Çanakkale Seramikleri Raku Seramik Sergisi"* yapıldığı gözlenmemiştir. Bu durum bu sergiyi tek, özel ve biricik kılmaktadır. Raku pişiriminin ne kadar zahmetli olduğu bilmektedir. Raku fırınları küçüktür ve içine fazla seramik form sığmaz. Bu sergi için 8 defa raku fırını yakılmıştır ve toplamda iki adet 12 litrelik tüp kullanılmıştır. Beş (5) çuval çam talaşı rediksiyonda için kullanılmıştır. Ani ısı değişikliği nedeni ile iki parça da çatlak meydana gelmiştir. Geleneksel Çanakkale Seramikleri'nin sürdürülebilirliği kapsamında altı çizilecek önemli bir sergi olduğu vurgulanabilir.



**Görsel 18 a-** Raku Riton Beyaz Balık, h: 25cm, en: 40cm, 2023, **b**-*At Biçimli Kap*, h: 25cm, **c**-Riton Balık Kahverengi Balık, h:25cm, en:40cm, 2023

Ergün Arda, *"Başımın Tacı*" isimli kişisel seramik sergisini Kyrenia-Girne Festivali 2023 I. Uluslararası Müzler Sanat Sempozyumu kapsamında Girne Belediyesi'nin daveti ile Girne Trafo Sanat Galerisi'nde 20-27 Eylül 2023 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Sergi için üç ay zaman mefhumu gözetmeksizin çalışılmış, oldukça zengin bir içerikle hazırlanmıştır. 23 adet seramik rölyef balıklı pano, Troya atı rölyef pano ve 17 adet üç boyutlu balık form ve sanatçının kendini yorumladığı heykelleri sergilenmiştir. Açılış Kıbrıs Meclis Başkanı, Girne Belediyesi Başkanı ve Kültür İşleri Başkanı ile Türk, yabancı sanatçı ve katılımcılar ile yapılmıştır.



**Görsel 17** Çömlekçi çarkı tekniği ile şekillendirilmiş modern Çanakkale balık yorumları, 2023

Geleneksel Çanakkale Seramikleri ürün yelpazesi içinde yer alan, 19.yy Osmanlı dönemi, barbutin tekniği ile dekore edilmiş, üzeri çiçek, yaprak gibi kabartmalar ile giydirilmiş, sirkelik, şişe gibi isimlerle tanımlanan zoomorfik üç boyutlu balık formları görülmektedir. Gelenekte olduğu gibi çömlekçi çarkında ana gövdesi şekillendirilen bu formların çağdaş yorumları Kıbrıs'ta uluslararası sanatsever kitle ile buluşturulmuştur. Çarkta ağız çapı yüksekliğinin 2 veya 3 katı çapında şekillendirilen çanak formu, deri sertliğinde iken çanağın ağzı kapatılır. Uzun ince formun arka kısmına kuyruk ilave olarak takılır. Baş kısmın üzerine göz ve solungaçlar yerleştirilir. Uzun balık formu altında yuvarlak kaide yine çarkta yapılır ve tüm parçalar deri sertliğinde iken birbirlerine mone edilmişlerdir. Balık formlarının elektrikli fırında 1050ºC pişirilmesinin yanında, raku fırınlarda da pişirimleri yapılmıştır. Sürdürülebilirlik anlayışı ve geleneğin mirası ile yerelden evrensele uzanan bu çağdaş seramik yorumlamalar büyük bir saygının göstergeleridir. Geçmişte Çanakkaleli ustaların yaptığından farklı ancak, form kaynağı, desen, çiçek aplikleri, dekor, form ve konular yeniden ele alınarak kişisel bir üslup geliştirilmiştir.

**Sonuç**

Bu araştırma ile Geleneksel Çanakkale Seramiği çalışan sanatçı sayısının 8'den fazla olduğu tespit edilmiştir. Bu sanatçıların her biri birbirinden farklı üretim yöntemleri ve teknikleri kullanmaktadır. Araştırmanın en can alıcı noktası, özellikle geleneksel seramiği geleneksel şekillendirme yöntemi olan çömlekçi çarkı tekniğini kullanarak eser üreten sanatçılar tespit edilmiştir ancak, burada sayı sınırlamasına gidilmiştir. Bugün vefat eden ve yaşından dolayı Çanakkale seramiği çalışamayan sanatçıların olduğu anlaşılmıştır. Geleneksel Çanakkale seramikleri Çanakkale şehrinin taşınmaz bölgeye özgü kültür mirası olmasına rağmen, şehrin iç ve dış mimari yapılarında ve kamuya açık meydanlarında varlığı görülmemektedir. Bu kültürel seramik zenginliğin çağdaş yorumları ise şehir mimarisinde, iç ve kapalı mekânlarında rölyef pano, fuayede bir heykel

olarak karşımıza çıkmamaktadır. Bunu başaramamış bu şehrin geleneksel Çanakkale seramiklerinin çağdaş yorumlarını sergilemesini beklemek, çağdaş seramik sanatı ile şehrin turizme katkısını umacağını düşünmek çok zor görünmektedir. Şehrin bu konuda en çok öne çıkan, Çanakkale Belediyesi'ne ait kurum olan Çanakkale Seramik Müzesi, bünyesinde yapılan çalıştay, sempozyum veya sergilere katılan sanatçılardan geleneksel ya da çağdaş olan seramik eserlerini satın almak yerine bağış olarak alma yoluna gitmektedir. Bu durum da geleneksel seramik yapan sanatçıların veya ustaların desteklenmediğini ortaya koymaktadır. Üniverstite, araştırma mekezleri, valilik, belediye gibi resmi kurumların Çanakkale'de yaşamakta olan seramik sanatçılarının eserlerini satın alma yoluna gitmesi şiddetle önerilmektedir.

**Not:** Kaynakça teknik bir arıza sebebiyle, başvurular kaynakça ekle kısmından eklenememiştir ancak hakem değerlendirmesi yapılırken eklenmiş olacaktır. Bugün son gün olduğu için bu hali ile gönderilmiştir. Anlayışınıza sığınır, iyi çalışmalar dilerim.

# Andy Warhol'un "Marilyn Monroe" Eserlerinin Sanatsal, Psikolojik Bağlamda İncelenmesi

**Medine Yıldırım Simooğlu**

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü

**ORCID:** 0009-0006-6022-8412 **E-Posta:** medineyildirim.graf@gmail.com

## Özet

Andy Warhol'un Marilyn Monroe'ya ait SERİGRAFİ BASKI eserleri, Pop Sanat akımı çerçevesinde değerlendirilen hem sanatsal hem de psikolojik açıdan derin anlamlar taşıyan çalışmalardır. II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Pop Art, tüketim toplumu ve kitle iletişim araçlarının etkilerini yansıtarak sanatta yeni bir akım başlatmıştır. İngiltere'de toplumsal eleştiriyle başlayan bu akım, Amerika'da daha çok popüler kültürün imgeleriyle özdeşleşmiştir. Andy Warhol, özellikle ünlülerin portrelerini seri üretim mantığıyla çoğaltarak sanatta "biriciklik" anlayışını sorgulamıştır.

Warhol'un Marilyn Monroe portreleri, sanatçının şöhret, kimlik ve ölüm temalarına yaklaşımını gözler önüne serer. "Marilyn Diptych" adlı çalışmasında Monroe'nun aynı görüntüsünü renkli ve siyah-beyaz olarak tekrar ederek, şöhretin yüzeysel cazibesini ve arkasındaki çöküşü vurgulamıştır. Renklerin solması ve mürekkep lekeleri, Monroe'nun yok oluşunu simgeler. "Gold Marilyn Monroe" eserinde ise Monroe'nun yüzü altın zemin üzerinde kutsal bir figür gibi konumlandırılarak, şöhretin yüceltilmesini ve bununla gelen yalnızlığı temsil eder.

Warhol'un psikolojik durumu da eserlerine yansımış; içine kapanık kişiliği ve olası bipolar eğilimleriyle sanatı bir ifade biçimi olarak kullanmıştır. Bu eserler, bireysel kaygılar, toplumsal baskılar ve medyanın gücü gibi pek çok temayı bir araya getirerek izleyicide derin bir düşünsel ve duygusal etki yaratır.

## Anahtar Kelimeler

Andy Warhol, Marilyn Monroe, Pop Sanat, Popart

# An Artistic and Psychological Analysis of Andy Warhol's Marilyn Monroe Works

**Medine Yıldırım Simooğlu**

Kocaeli University Fine Arts Faculty Graphic Design Department

**ORCID:** 0009-0006-6022-8412 **E-Posta:** medineyildirim.graf@gmail.com

## Abstract

Andy Warhol's works featuring Marilyn Monroe are considered part of the Pop Art movement and carry deep artistic and psychological meanings. Emerging after World War II, Pop Art reflected the influences of consumer society and mass media, creating a new direction in art. While the movement began in England with social criticism, it became more closely associated with images of popular culture in America. Andy Warhol questioned the concept of "uniqueness" in art by mass-producing portraits of celebrities using a serial production approach.

Warhol's portraits of Marilyn Monroe reveal the artist's approach to the themes of fame, identity, and death. In his work "Marilyn Diptych," he repeated the same image of Monroe in color and black and white, emphasizing the superficial appeal of fame and the collapse behind it. The fading colors and ink stains symbolize Monroe's demise. In the work "Gold Marilyn Monroe," Monroe's face is positioned on a gold background like a sacred figure, representing the glorification of fame and the loneliness that comes with it.

Warhol's psychological state is also reflected in his works; he used art as a form of expression, drawing on his introverted personality and possible bipolar tendencies. These works bring together themes such as personal anxieties, social pressures, and the power of the media, creating a profound intellectual and emotional impact on the viewer.

## Keywords

Andy Warhol, Marilyn Monroe, Pop Sanat, Popart

## GİRİŞ

Pop Art, 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan ve popüler kültür ögelerini sanatsal üretime dahil eden bir sanat akımıdır. Bu akımın öncülerinden biri olan Andy Warhol, özellikle medya kültürüne yönelik eleştirileriyle tanınmıştır. Warhol'un Marilyn Monroe'yu konu alan serigrafi çalışmaları, görsel olarak çarpıcı, kültürel ve psikolojik anlamlar bakımından çok katmanlıdır (Crow, 1996). Bu çalışma, Warhol'un Marilyn Monroe portrelerini sanatsal ve psikolojik bağlamda inceleyerek, modern sanatın ikonlaştırma, kimlik ve ölüm temalarıyla nasıl yüzleştiğini amaçlamaktadır.

## ARAŞTIRMA PROBLEMİ

Warhol'un Marilyn Monroe portrelerinde tekrar, renk ve kompozisyon gibi biçimsel öğeleri bilinçli bir strateji olarak kullanması, izleyicide yüzeysel bir tanınırlık hissi oluşturmakla birlikte, aslında daha derin psikolojik ve sosyolojik anlam katmanlarını barındırmaktadır. Araştırmanın temel problemi şu sorular etrafında şekillenmektedir:

- Warhol'un Marilyn Monroe temsilleri, bireysel kimlik ve toplum tarafından inşa edilen şöhret arasındaki gerilimi nasıl yansıtmaktadır?
- Sanatçının tercih ettiği teknik ve görsel dil, tüketim toplumunun eleştirisi bağlamında nasıl anlamlandırılabilir?
- Warhol'un kişisel yaşamı ve psikolojik dünyası, Monroe üzerine ürettiği sanat eserlerine ne ölçüde yansımıştır?

## ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmanın amacı, Andy Warhol'un Marilyn Monroe'ya ait eserlerini sanatsal ve psikolojik boyutlarıyla çok yönlü bir şekilde incelemektir. Özellikle 1960'lı yıllarda Amerikan toplumunda yükselen popüler kültürün ve tüketim olgusunun sanata yansıma biçimi, Warhol'un eserleri üzerinden değerlendirilecektir. Bu bağlamda Warhol'un serigrafi tekniğiyle ürettiği "Marilyn Diptych" ve "Gold Marilyn Monroe" adlı eserler, biçimsel analiz, ikonografik yorumlama ve psikolojik çözümleme yöntemleriyle ele alınacaktır.

Warhol'un kullandığı tekrar, renk, kompozisyon ve malzeme tercihlerinin yalnızca estetik tercihler değil, aynı zamanda birer anlatı aracı olduğu varsayımı üzerine durulacaktır. Warhol'un Monroe üzerinden kurduğu görsel dilin, şöhretin geçiciliği, kimliğin parçalanması ve bireysel yalnızlık gibi temalarla nasıl örtüştüğü sorgulanacaktır. Bununla birlikte, sanatçının kişisel yaşamı, psikolojik yapısı ve dönemin sosyo-kültürel bağlamı ile eserleri arasındaki olası etkileşimler analiz edilerek, sanatçı ve yapıt ilişkisi üzerine eleştirel bir bakış sunulması hedeflenmektedir.

## ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Andy Warhol'un eserleri, Pop Art hareketinin çağdaş sanatın dönüşümünde de kilit bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda Warhol'un Marilyn Monroe figürü üzerinden inşa ettiği görsel anlatının, şöhret kültürünün eleştirisini, bireysel yalnızlığı ve kimlik parçalanmasını nasıl temsil ettiği, sanat-sosyoloji-psikoloji üçgeninde önemli bir araştırma alanı sunmaktadır. Bu çalışmanın önemi, Warhol'un yapıtlarını estetik düzlemde dönemsel toplumsal değişimler ve bireyin iç dünyası ile ilişkili olarak ele almasıdır. Bu sebeple sanat tarihi ve kültürel eleştiri literatürüne katkı sağlanması hedeflenmektedir.

## ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Bu araştırma, Andy Warhol'un Marilyn Monroe temalı eserleri üzerine odaklandığı için, sanatçının tüm üretim sürecini kapsamak yerine belirli bir dönem ve tematik bağlam ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada "Marilyn Diptych" ve "Gold Marilyn Monroe" adlı iki eser ayrıntılı biçimde incelenmiştir; Warhol'un diğer Marilyn portreleri ve genel Pop Art üretimi kapsam dışı bırakılmıştır. Analiz edilen eserlerin toplumsal bağlamı 1960'lı yıllarla sınırlandırılmış, Warhol'un üretimlerinin günümüz çağdaş sanatına etkisi bu çalışma kapsamına dâhil edilmemiştir. Bu çalışmanın tarihsel derinliğini belirli bir dönemle sınırlı tutmakta ve daha geniş kültürel okumaları dışarıda bırakmaktadır.

## ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırma, nitel bir yaklaşım çerçevesinde tasarlanmış olup, Andy Warhol'un Marilyn Monroe temalı eserlerinin sanatsal, ikonografik ve psikanalitik yönlerden çözümlenmesine odaklanmaktadır. Çalışmada, sanat eleştirisi, görsel analiz ve psikanalitik yorumlama yöntemleri bir arada kullanılarak inceleme gerçekleştirilmiştir. Özellikle Warhol'un "Marilyn Diptych" (1962) ve "Gold Marilyn Monroe" (1962) adlı yapıtları, biçimsel analiz (form, kompozisyon, renk ve teknik kullanımı), ikonografik çözümleme (görsel sembollerin anlamlandırılması) ve psikanalitik okuma (özne, kimlik ve bilinçdışı unsurların yorumlanması) ekseninde değerlendirilmiştir.

## BULGULAR

### Pop Sanatın Doğuşu ve Andy Warhol'un Psikolojik Sanat Anlayışı

II. Dünya Savaşı sonrası İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde toplumsal ve kültürel dönüşümler, sanat dünyasında da köklü değişimlerin önünü açmıştır. Özellikle savaşın yarattığı travmalar, hızlı sanayileşme ve kapitalist tüketim anlayışının toplumlara egemen olmaya başlaması, genç sanatçılar arasında geleneksel sanat formlarına karşı bir tepki doğurmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan ve 1960'lı yılların başında "Pop Art" (Pop Art) olarak adlandırılan sanat akımı, modern sanat anlayışına alternatif bir yaklaşım olarak şekillenmiştir. İngiltere ve ABD'de neredeyse eşzamanlı olarak gelişen bu akım, her iki ülkede farklı içerik ve temalarla biçimlenmiştir. İngiliz Pop Art'ı, endüstrileşmenin bireysel ve toplumsal yaşam üzerindeki yıkıcı etkilerini

eleştirel bir perspektifle sorgulamıştır. Bu sanat anlayışı, hızlı tüketimin birey üzerindeki psikolojik ve kültürel baskısını görünür kılan çalışmalara yönelmiştir (Germaner, 1997, s.12). Buna karşılık Amerikan Pop Sanatı, özellikle medya, reklamcılık ve kitle kültürünün görsel imgeleri üzerinden estetik bir anlatı kurmayı tercih etmiştir. Bu bağlamda Amerikan Pop Art'ının en dikkat çekici temsilcisi Andy Warhol'dur. Andy Warhol (1930–1987), reklamcılık kökenli bir sanatçı olarak 1950'li yıllarda sanat dünyasına adım atmış, 1960'lı yıllarda ise ipek baskı (serigrafi) tekniğini kullanarak ürettiği seri portrelerle geniş kitlelere ulaşmayı başarmıştır. Warhol, kitle iletişim araçlarının görsel gücünü sanatına taşıyarak tüketim toplumunun ikonik figürlerini –özellikle ünlüleri– merkezine almıştır. Sanatçının Liz Taylor, Mona Lisa ve özellikle Marilyn Monroe gibi isimleri temel alan çalışmaları, tekil sanat eserinin "biricikliğini" sorgulayan, tekrar ve mekanik üretim üzerine kurulu bir estetik anlayışa işaret eder.

Warhol'un Marilyn Monroe'ya dair gerçekleştirdiği çalışmalar, yalnızca bir ikonun estetik temsili değil, aynı zamanda şöhret, kimlik, ölüm ve yalnızlık gibi temaların da güçlü birer görsel ifadesidir. Monroe'nun yaşamı ve trajik ölümü, Warhol'un eserlerine derin bir psikolojik katman kazandırmıştır. Sanatçının Monroe'nun intihar ettiği gün Ferus Galerisi'nde sergi açması ve bu olayı basın üzerinden yoğun biçimde takip etmesi, onun bu kayıptan ne denli etkilendiğini göstermektedir (Şahiner, 2013, s.27). Medyada yer alan haberlerin ve dedikoduların Warhol üzerindeki duygusal etkisi, eserlerinde izlenebilen tekrar, bozulma ve renk değişimleri gibi biçimsel tercihlere yansımıştır.

Warhol'un psikolojik yapısı da eserlerinin okunmasında dikkate değer bir değişkendir. Toplum tarafından içine kapanık, çekingen ve sosyal olarak uyumsuz biri olarak tanımlanan sanatçı, sanatını bir tür dışavurum alanı olarak kullanmıştır. Her ne kadar Warhol'un bipolar bozukluğa sahip olduğuna dair kesin tıbbi bir tanı bulunmasa da, bazı kaynaklar onun davranışlarında bu bozukluğa işaret eden semptomlara dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Warhol'un çalışmaları yalnızca toplumsal yapıyı değil, aynı zamanda bireyin içsel çatışmalarını da sanatsal dile dönüştüren örneklerdir. Warhol'un Monroe serileri, hem dönemin kültürel yapısını hem de bireysel psikolojiyi anlamak açısından önemli görsel metinler sunar. Şöhretin geçiciliği, medyanın birey üzerindeki tahakkümü ve modern insanın yalnızlığı gibi temalar, Warhol'un eserlerinde estetik biçimlerle güçlü bir şekilde temsil edilmiştir.



**Resim 1:** Andy Warhol, Otoportre, 1966

**Kaynak:** https://www.moma.org/collection/works/79889

**"Marilyn Diptych" Eserinin Biçimsel ve Anlamsal Çözümlemesi**

1960'lı yıllar, Batı toplumlarında popüler kültürün yükselişi, tüketim toplumunun yaygınlaşması ve geleneksel değerlerin ciddi biçimde sorgulanmasıyla karakterize edilen bir dönemdir. Andy Warhol, bu kültürel dönüşüm sürecini sanatı aracılığıyla ele alarak, kitle iletişim araçlarının yarattığı ikonlar üzerinden tüketim toplumu eleştirisini görsel düzleme taşımıştır. Warhol'un Marilyn Monroe'ya dair üretimleri, toplumsal eleştiri ve psikolojik yansıtma biçimi olarak değerlendirilebilir. Marilyn Monroe, söz konusu dönemde şöhretin, güzelliğin ve medyanın yarattığı imajın sembolü haline gelmiş; travmatik yaşam öyküsü ve ani ölümüyle trajik bir figür olarak da kamuoyunun dikkatini çekmiştir. Warhol, 1962-1963 yıllarında gerçekleştirdiği Monroe serileriyle yalnızca popüler bir figürü ölümsüzleştirmemiş, şöhretin cazibesi ile beraber getirdiği yıkıcılığı da gözler önüne sermiştir. Özellikle "Marilyn Diptych" **(Resim 2)** 1962 adlı yapıtı ve en dikkat çekici eserlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

Warhol, "Marilyn Diptych" adlı eserinde, Monroe'nun 50 tekrar eden yüzünü iki panoya yerleştirerek sunmuştur. Sol panelde Monroe'nun renkli ve canlı tonlarla betimlenmiş 25 portresi yer almakta, sağ panelde ise aynı yüzlerin siyah-beyaz ve giderek silikleşen biçimleri bulunmaktadır. Bu görsel düzenleme, yaşam ve ölüm arasındaki sınırı, şöhretin parlak yüzü ile geride bıraktığı boşluğu sembolize etmektedir (Gopnik, 2009). Warhol bu çalışmasında, Monroe'nun 1953 yapımı *Niagara* filminin tanıtım görselini temel alarak serigrafi tekniğiyle çoğaltmalar yapmıştır. Bu tekrarlar, Monroe'nun yüzünü bir "ikon"dan öteye geçirerek anonimleşmiş bir maske formuna dönüştürmektedir (Danto, 2018, s.52).

"Marilyn Diptych", biçimsel olarak iki parçalı bir kompozisyona sahiptir. Sol paneldeki renkli baskılar homojen ve düzenlidir; buna karşın sağ paneldeki siyah-beyaz baskılar, mürekkep lekeleri, silikleşmeler ve belirsiz konturlar ile görsel bir çözülmeye işaret eder. Özellikle sağ paneldeki portrelerin giderek yok olması, Marilyn'in ölümüyle birlikte şöhretin geçiciliğini ve bireysel kimliğin silinişini görselleştirir (Danto, 2018, s.53). Böylece eser, yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda birey-imaj ilişkisini ve çağdaş toplumun kimlik algısını sorgulayan çok katmanlı bir anlatı haline gelir.



**Resim 2**: Andy Warhol, Marilyn Diptych, 1962 (205.44 cm × 289.56 cm)

**Kaynak:** https://en.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Diptych#/media/File:Marilyndiptych.jpg

Andy Warhol'un *Marilyn Diptych* adlı eserinde kullanılan renkler, izleyicinin dikkatini çekecek şekilde canlı ve kontrastlı bir biçimde tercih edilmiştir. Marilyn Monroe'nun saçları sarı, gözlerinin üzerinde belirgin mavi far, dudakları ise yoğun kırmızı renkle vurgulanmıştır. Portrelerdeki ten rengi ve yeşil yaka detayı, turuncu zemin üzerinde çoklu baskı tekniğiyle yinelenmiş; bu tekrarlar sırasında dudaklar ve saç hatlarında küçük kaymalar meydana gelmiştir. Bu kaymalar, Warhol'un üretim sürecinde kusursuzluk yerine spontane ve endüstriyel bir etkiyi tercih ettiğini göstermektedir. Sanatçı, bu süreçte Monroe'yu "güzelleştirmek" gibi bir niyet taşımadığını özellikle vurgulamıştır (Şahiner, 2013, s.29). Eserin siyah-beyaz bölümü, Marilyn'in yüz hatlarında yoğun siyah lekeler ve giderek silikleşen görsel alanlarla dikkat çeker. Bu efektler, gazete baskılarına özgü raster dokusunu çağrıştırmakta ve medya aracılığıyla yeniden üretilen imajların geçiciliğine gönderme yapmaktadır. Bu bölümdeki yüzeyler, Monroe'nun bireysel kaybını ve kitle iletişim araçlarının kimlik üzerindeki yıpratıcı etkisini simgesel düzlemde temsil etmektedir.

Warhol'un eserde kullandığı tekrarlar, kontrast renkler ve diptych (iki parçalı yapı) formu, biçimsel tercihler ve derin psikolojik çağrışımlar içeren anlatım araçları olarak değerlendirilebilir. *Marilyn Diptych*, şöhretin büyüleyici yüzünün yanı sıra ardında bıraktığı yalnızlık, kayıp, travma ve kimlik çözülmesi gibi temaları sorgulayan çok katmanlı bir sanat eseridir. Warhol'un bu yapıtta ortaya koyduğu estetik dil, izleyicide duygusal zihinsel düzeyde bir etki yaratmayı amaçlamış; sanat eserini salt görsel bir nesne olmaktan çıkararak, insan psikolojisine dair önemli bir içgörü aracı haline getirmiştir.

**"Gold Marilyn Monroe" Eserinde Estetik ve Psikolojik Yansımalar**

Andy Warhol'un 1962 tarihli *Gold Marilyn Monroe* (**Resim 3**) adlı eseri, sanatçının Monroe imgesine dair geliştirdiği görsel söylemin önemli bir parçasıdır. Bu yapıt, Marilyn'in biricikliğini vurgulamak ve onun trajik ölümünü anımsatmak amacıyla dini ikonografiye benzer bir kurgu ile tasarlanmıştır. Eserin merkezine yerleştirilen Marilyn portresi, altın yaldızla kaplanmış geniş bir yüzey üzerinde, ışık saçan bir yıldız gibi parlayarak izleyiciye sunulmuştur. Bu sunum, Marilyn'in sadece bir sinema yıldızı değil, aynı zamanda neredeyse kutsanmış bir varlık gibi yüceltilmiş bir figür olarak temsil edildiğini göstermektedir (Fineberg, 2014, s. 242). Eserde kullanılan görsel kompozisyon, geleneksel Bizans ikonalarındaki aziz betimlemelerini çağrıştırmakta; altın arka plan, Monroe'nun figürünü dünyevi bağlamından koparark manevi ve sembolik bir düzleme taşımaktadır. Warhol'un bu tercihi, modern çağın şöhret figürlerini bir tür seküler kutsallıkla donatarak, onları ikon statüsüne yükseltme stratejisinin bir parçasıdır. Marilyn'in göz kapaklarının düşüklüğü ve yüz ifadesine yansıyan durağanlık, ölüm temasına göndermede bulunan bir melankoli yaratır. Warhol, burada yalnızca estetik bir portre sunmakla kalmayıp, Monroe'nun trajik sonunu renk ve baskı teknikleri aracılığıyla imgesel olarak inşa eder. Görselin merkezde yalnız bırakılması ve çevresindeki boşluk, izleyicide kayıp hissini pekiştirir.

Danto'nun (2018) da belirttiği üzere, Warhol bu çalışmasında Marilyn'in güzelliğini bir "maske" olarak kurgulamış; bu maskenin ardında yatan hüznü altın fonla örtülü bir sessizlik içinde betimlemiştir. *Gold Marilyn Monroe*, izleyiciye sadece bir estetik deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda şöhretin yükü, kimlik karmaşası ve ölümün kaçınılmazlığı gibi temalar üzerinden derin bir duygusal ve düşünsel sorgulama alanı açar. Marilyn Monroe'nun yüzü, geniş bir altın arka plan üzerine serigrafi tekniğiyle basılmıştır. Altın renk, tarihsel ve kültürel bağlamda genellikle kutsallık, mükemmellik, lüks ve erişilmezlik gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Warhol'un altın fonu tercih etmesi, Monroe'nun imgesini idealize edilmiş bir güzellik ve şöhret sembolü haline getirmenin yanı sıra, onu neredeyse dini ikonografiye benzer bir anlatı içine yerleştirmiştir. Bu durum, Monroe'nun yüceltilmiş bir figür ve kitle kültürünün kurbanı olarak ikili bir temsile bürünmesini sağlamaktadır.

Warhol'un bu estetik tercihi aynı zamanda yapaylık ve mesafe duygusu da yaratır. Monroe'nun yüzünün altın bir zemin üzerine tekil ve durağan biçimde yerleştirilmesi, onun gerçekliğinden çok bir ikon olarak

algılanmasını teşvik eder. İzleyiciye sunduğu görsel anlatı güzellik imgesi değil, aynı zamanda ulaşılamaz bir ideali temsil etmektedir.



**Resim 3**: Andy Warhol. Gold Marilyn Monroe . 1962

**Kaynak:** https://www.moma.org/magazine/articles/162

Eserin altın zemin ile çevrelenmiş yapısı, Hristiyan ikonalarında görülen altın varaklı dini resimleri çağrıştırmakta ve Monroe'yu seküler bir azize figürüne dönüştürmektedir. Her ne kadar Warhol, kimi zaman eserlerinin anlam taşımadığını iddia etmiş olsa da, *Gold Marilyn Monroe* gibi çalışmaları sanatsal ve kültürel olarak çok katmanlı anlamlara açık yapıtlar olarak değerlendirilmelidir. Andy Warhol 1968'de yayınlanan bir demecinde bu yönünü şöyle açıklar:

*"Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmak istememin nedeni tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor… Gelecekte herkes on beş dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek. Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Arkasında hiçbir şey yok" (Warhol. the Giant Size. 2013: 260).*

Psikolojik açıdan değerlendirildiğinde, bu tür idealize edilmiş görsellerin bireylerin beden algısı ve benlik değerleri üzerinde olumsuz etkiler yaratabileceği düşünülmektedir. Sürekli olarak toplumsal normlar tarafından yüceltilen "mükemmel görünüm" baskısı; özellikle kadınlar üzerinde anksiyete, depresyon ve yeme bozuklukları gibi psikolojik sorunların gelişmesine zemin hazırlayabilir. Warhol'un Monroe'yu böylesi bir estetik düzenleme içinde sunması, izleyicide güzelliğin hem büyüleyici hem de tehdit edici doğasına ilişkin

ikili bir duygu üretir.Psikanalitik bir perspektiften bakıldığında, tekrar eden Monroe yüzleri, bastırılmış arzuların ve korkuların temsili olarak yorumlanabilir. Bu yüzler, kişisel değil; kolektif bir imgenin parçasıdır. Monroe'nun duygusuz yüzü, izleyiciye yalnızca şöhretin parlak yüzünü değil, aynı zamanda onun boşluğunu da sunar (Freeland, 2002). Andy Warhol'un Marilyn Monroe eserleri, derin psikolojik anlamlar taşıyan karmaşık bir yapıttır. Eser, idealize edilmiş güzellik, şöhretin cazibesi ve tehlikeleri, ölüm ve geçicilik gibi çeşitli temaları ele alarak izleyicinin duygusal ve zihinsel süreçlerini harekete geçirmiştir. Warhol'un altın rengi kullanımı, tekrar tekniği ve Monroe'nun imgesi, eserin psikolojik etkisini daha da güçlendirir.

**SONUÇ**

Andy Warhol'un Marilyn Monroe portreleri, modern toplumda görselliğin, şöhretin ve tüketimin nasıl iç içe geçtiğini çarpıcı biçimde yansıtır. Bu eserlerde Monroe'nun bireysel gerçekliği değil; medya tarafından inşa edilen yüzeysel, tekrarlanan, stilize edilmiş bir imajı merkezdedir. Warhol, bu imajı hem kutsal bir ikon gibi sunmuş, tekrar yoluyla anonimleştirerek eleştirmiştir. Dolayısıyla bu portreler sadece estetik değil; aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir eleştiri işlevi görmektedir.

Marilyn Monroe portreleri, çağdaş sanatın en etkili görsel anlatımlarından biridir. Bu eserler sadece estetik bir üretim değil, aynı zamanda tüketim kültürünün, bireysel kimliğin ve psikolojik derinliğin sorgulandığı bir sanat alanı yaratır. Warhol'un Marilyn üzerinden sunduğu anlatı, modern insanın imajla kurduğu ilişkiyi, ölümle yüzleşmesini ve kimliğini medya aracılığıyla inşa etmesini ortaya koyar. Bu yönüyle Warhol'un eserleri, sanatsal ve psikolojik açıdan incelenmeye değer derinlikte bir yapıya sahiptir.

**KAYNAKÇA**

Danto, A.C. (2018), Andy Warhol, Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Fineberg, J.(2014), 1940'tan Günümüze Sanat, Karakalem Kitapevi Yayınları, İzmir.

Germaner, S. (1997), 1960 Sonrasında Sanat, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Gopnik, B. (2009). *Warhol: A life as art*. Allen Lane.

Freeland, C. A. (2002). *But is it art? An introduction to art theory*. Oxford University Press.

Şahiner, R. (2013), Sanatta postmodern Kırılmalar, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Warhol, A. (2011). Andy Warhol Felsefesi - A'dan B'ye ve Gerisin Geriye, Set Yayıncılık, İstanbul.

# Türk Resim Sanatında Geçmisten Günümze Kadın Temsili

**Şerife Ay**

Ankara Müzik Ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Görsel Sanatlar Eğitimi Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0000-7387-636X **E-Posta:** serifeeaayy@gmail.com

## Özet

Türk resim sanatı, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e ve günümüze kadar pek çok toplumsal ve kültürel değişimden etkilenmiştir. Bu değişimlerin en çok hissedildiği alanlardan biri de kadın figürünün temsili olmuştur. Kadınların sanat eserlerinde nasıl yer aldığı, yaşanılan dönemin toplumsal yapıları, siyasi atmosferi ve estetik anlayışlarına göre şekillenmiştir.

Osmanlı döneminde, özellikle minyatür gibi geleneksel sanatlarda kadınların genellikle soyut, idealize edilmiş ve sembolik figürler olarak resmedildiği görülmektedir. Bunun nedeni, o dönemde kadınların toplum içindeki görünürlüğünün sınırlı olmasıdır. Kadınlar daha çok saray hayatı, dini anlatılar veya masalsı sahnelerle ilişkilendirilmiştir. Ayrıca, kadınların sanatçı olarak varlık göstermeleri de oldukça sınırlı kaldığı görülmektedir. 19. yüzyıla doğru Batı ile etkileşimin artmasıyla, resim sanatında da değişiklikler olmuş; kadın figürleri daha gerçekçi ve bireysel yönleriyle ele alınmaya başlanmıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte gerçekleşen reformlar, kadınların toplumdaki yerini önemli ölçüde değiştirmiştir. Eğitim, iş hayatı ve sanat gibi alanlarda kadınların daha aktif rol alması desteklenmiş; bu da resim sanatına doğrudan yansımıştır. Artık kadın figürleri daha özgür, modern ve güçlü bir şekilde resmedilmiştir. Kadın sanatçılar da bu dönemde daha çok görünür olmuş ve kendi ifadelerini sanat yoluyla aktarmaya başlamıştır. 1980'lerden sonra ise feminist hareketlerin etkisiyle kadın temsili çok daha çeşitli ve eleştirel bir hâl almış, kadın sanatçılar, kadın bedenini sadece bir nesne olarak değil; kimlik, özgürlük ve toplumsal rollerle ilişkilendirerek farklı temalarda ele almıştır. Bu durum, sanatın sadece görsel bir estetik değil, aynı zamanda toplumsal değişimi ifade eden güçlü bir araç olduğunu göstermektedir. Bu çalışmada, Osmanlı'dan günümüze kadar Türk resim sanatında kadın temsili, toplumsal yapıların ve kültürel dönüşümlerin etkisiyle nasıl değiştiği incelenmiştir.

## Anahtar Kelimeler

Türk Resmi, Kadın İmgesi, Sanat, Toplumsal Değişim

# Representation of Women in Turkish Painting From Past to Present

**Şerife Ay**

Ankara Music and Fine Arts University Music and Fine Arts Institute Visual Arts Education Master's Program

**ORCID:** 0009-0000-7387-636X **E-Posta:** serifeeaayy@gmail.com

## Abstract

Turkish painting has been affected by many social and cultural changes from the Ottoman Empire to the Republic and to the present day. One of the areas where these changes were most felt was the representation of the female figure. How women were included in works of art was shaped by the social structures, political atmosphere and aesthetic understanding of the period. During the Ottoman period, women were generally depicted as abstract, idealized, and symbolic figures, especially in traditional arts such as miniatures. The reason for this was that women's visibility in society was limited at that time. Women were more associated with palace life, religious narratives, or fairy-tale scenes. In addition, it is seen that women's presence as artists was quite limited. With the increase in interaction with the West towards the 19th century, there were changes in painting; female figures began to be addressed in more realistic and individual aspects. The reforms that took place with the declaration of the Republic significantly changed the place of women in society. Women were supported to take a more active role in areas such as education, business life, and art; this was directly reflected in painting. Now, female figures were depicted in a freer, more modern and stronger manner. Female artists also became more visible during this period and began to express themselves through art. After the 1980s, under the influence of feminist movements, female representation became much more diverse and critical, and female artists approached the female body not only as an object but also in different themes by associating it with identity, freedom and social roles. This shows that art is not only a visual aesthetic but also a powerful tool for expressing social change. This study examines how female representation in Turkish painting has changed from the Ottoman period to the present day under the influence of social structures and cultural transformations.

## Keywords

Turkish Painting, Female Image, Art, Social Change

## GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca kadın imgesi, sadece estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda toplumların kadına bakış açısını, değer yargılarını ve toplumsal cinsiyet rollerini yansıtan bir anlatı alanı olmuştur. Bu bağlamda, kadın figürünün sanattaki temsili, tarihsel süreçteki dönüşümlerle paralel bir biçimde değişiklik göstermiştir. Sanat yapıtlarında kadın, çoğunlukla erkek bakışının yönlendirdiği idealize bir obje olarak yer bulmuş, bu temsil zamanla toplumsal dinamiklerin etkisiyle sorgulanmaya başlanmıştır: "Kadın imgesi, sanatta çoğunlukla erkek egemen bakışın nesnesi olarak idealize edilmiş, edilgen bir konumda sunulmuştur" (Abdaliyeva, 2010, s. 5).

Kadının toplum içerisindeki statüsü, tarih boyunca ataerkil düzenin biçimlendirdiği normlar çerçevesinde şekillenmiştir. Özellikle Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde, kadının sosyal kimliği kadar sanattaki imgesi de önemli bir dönüşüm yaşamıştır. Osmanlı resim sanatında, özellikle Batılılaşma dönemine kadar kadın figürüne doğrudan yer verilmemiş, kadın daha çok soyut bir öğe olarak temsil edilmiştir: "Osmanlı resminde kadın figürüne rastlanmaması, dinsel ve toplumsal kurallar çerçevesinde gelişen bir anlayışın sonucudur" (Papila, 2007, s. 118). Batılılaşma süreciyle birlikte sanat eserlerinde kadının görünürlüğü artmış, ancak bu temsilin biçimi genellikle geleneksel değer yargılarının sınırları içinde kalmıştır: "Kadın figürü, geleneksel değerlerin yansıması olarak çoğunlukla pasif ve dekoratif bir öğe olarak betimlenmiştir" (Küçükşen Öner, 2017, s. 106).

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, modernleşme ideolojisinin bir parçası olarak kadın figürü yeniden tanımlanmış ve bu yeni kadın imgesi, sanat yoluyla topluma empoze edilmeye çalışılmıştır. Cumhuriyet'in modern kadını, eğitimli, üretken ve kamusal alanda varlık gösteren birey olarak inşa edilmiştir: "Cumhuriyet ideolojisi, kadın kimliğini modernleşmenin simgesi olarak yeniden kurgulamış; kadını toplumsal yaşamın aktif bir parçası haline getirmeyi hedeflemiştir" (Erdem, 2015, s. 1272). Sanat da bu sürecin hem taşıyıcısı hem de yansıtıcısı olarak işlev görmüştür. Bu dönemde kadın yalnızca resmedilen değil, aynı zamanda üretici konumuna da geçmiştir: "Kadın sanatçılar Cumhuriyet ideolojisinin sunduğu fırsatlarla sanatsal üretim alanında daha görünür hale gelmişlerdir" (Ecevit & Karkıner, 2012, s. 204).

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise toplumsal cinsiyet çalışmaları ve feminist sanat kuramlarının etkisiyle kadın figürünün temsili daha eleştirel bir boyut kazanmıştır. Kadın sanatçılar, kendi deneyimlerinden beslenerek ataerkil temsillere karşı alternatif anlatılar geliştirmiştir: "Kadın sanatçılar, erkek egemen sanat tarihine karşı durarak kendi anlatılarını yaratmışlardır" (Deveci ve Kırman, 2017, s. 3590). Bu süreçte kadın, yalnızca bir imge değil, aynı zamanda özne olarak da sanat tarihine dahil olmuştur. Böylece sanat tarihinde kadın imgesine dair tekil ve sabit temsiller yerini, çok katmanlı, çoğulcu ve öznel anlatılara bırakmıştır: "Sanatta kadın temsili artık sabit, tekil bir anlatı değil; çoğul ve bireysel bir ifade biçimi haline gelmiştir" (Antmen, 2013, s. 92).

Bugün, çağdaş Türk resim sanatında kadın temsili, bireysel kimlik, toplumsal roller ve kültürel normlar bağlamında sorgulanan, dönüştürülen ve yeniden üretilen bir olguya dönüşmüştür. Bu dönüşümün izleri, hem sanatçının bakışında hem de figürün temsiline dair teknik ve kavramsal tercihlerde açıkça gözlemlenmektedir: "Çağdaş kadın sanatçılar, toplumsal normlara karşı kendi kimliklerini ve bedenlerini sanat yoluyla yeniden tanımlarlar" (Eroğlu, 2017, s. 2). Kadın artık yalnızca temsil edilen bir varlık değil, aynı zamanda anlatının öznesi ve yönlendiricisidir: "Kadın figürü, çağdaş sanatta pasif nesne olmaktan çıkarak aktif özneye dönüşmüştür" (Ergönül ve Koca, 2017, s. 761).

Kadın figürünün sanat tarihindeki bu çok boyutlu yolculuğunu anlamlandırmak, yalnızca sanatsal biçimlerin değil, aynı zamanda toplumsal yapıların, ideolojilerin ve kültürel kodların da analizini gerektirir. Zira sanat, toplumsal belleğin bir yansıması olduğu kadar, onu şekillendiren bir araç olarak da işlev görür: "Sanat, sadece bireysel bir ifade değil, toplumsal yapıyı da biçimlendiren bir etkendir" (Yetkin, 2009, s. 45); "Sanat eğitimi, bireyin estetik ve toplumsal bilinç geliştirmesinde önemli rol oynar" (Giray, 1983, s. 63).

## ARAŞTIRMANIN AMACI

Araştırmanın amacı, Türk resim sanatında kadın imgesinin tarihsel süreçteki dönüşümünü incelemektir. Kadın figürünün, Osmanlı döneminden Cumhuriyet'e, oradan günümüze kadar geçirdiği evrim, toplumsal yapılar, kültürel dönüşümler ve estetik anlayışları bağlamında ele alınmıştır. Sanat eserlerinde kadının nasıl temsil edildiği, özellikle toplumsal cinsiyet rollerinin ve ideolojik değişimlerin etkisiyle nasıl şekillendiği sorgulanmıştır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte, kadın figürünün toplumdaki statüsünün yanı sıra sanattaki temsili de büyük bir dönüşüm yaşamıştır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte kadın figürünün daha modern, özgür ve güçlü bir şekilde resmedilmesi, aynı zamanda kadın sanatçılarının görünürlüğünün artması, bu dönüşümün önemli kilometre taşlarındandır.

Araştırma kapsamında, 20. yüzyılın ikinci yarısında feminist sanat akımlarının etkisiyle kadın imgesinin eleştirel bir biçim aldığını ve toplumsal cinsiyet bağlamında yeni bir anlatı oluşturulduğunu vurgulanmaktadır. Ayrıca, çağdaş Türk resim sanatında kadın temsiline dair ortaya çıkan yenilikçi yaklaşımlar ve teknik tercihler, bu dönüşümün izlerini sürme fırsatı sunmuştur. Bu çalışma, sanatın toplumsal yapıları şekillendiren bir araç olarak işlev gördüğünü ve kadın figürünün sanat tarihindeki rolünü yeniden tanımladığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Kadın figürünün pasif bir nesne olmaktan çıkarak aktif bir özneye dönüşmesi, bu sürecin en önemli dinamiklerinden biridir. Türk resim sanatındaki kadın imgesinin tarihsel, kültürel ve toplumsal boyutlarda geçirdiği dönüşümün daha derinlemesine anlaşılmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

## 1. OSMANLI DÖNEMİNDE KADIN İMGESİ

Sanat eserleri, dönemin sosyal yapısını ve zihinsel dönüşümlerini yansıtan güçlü bir araç olarak değerlendirilir. Bu bağlamda sanat, yalnızca estetik bir üretim değil, toplumsal bilinç dönüşümlerinin de bir

yansımasıdır. Nitekim, "Sanat yapıtları çevresindeki toplumsal ve düşünsel faaliyetlerin tümünden etkilenmekte ve tümünü yansıtmaktadır. Yani imgeler, dış ve iç dünyaya ilişkin bilincin dönüşümleridir" (Şen & Gürpınar, 2019, s. 876). Osmanlı toplumunda kadın kimliği de bu dönüşümler içerisinde yeniden şekillenmiştir. Toplumdaki her birey gibi kadının da konumu, toplumsal değişimle beraber dönüşüme uğramıştır. Bu çerçevede, "Kimlik kavramı, insanın toplumsal olarak adlandırılma süreci olarak açıklanabilir… Toplumsal değişim süreçleri içerisinde bazı kimlikler varlığını korumakta, bazıları yok olurken, yeni kimlikler de ortaya çıkmaktadır" (Papila, 2007, s. 117). Bu dönüşümün en somut izleri Tanzimat Dönemi'nden itibaren görülmeye başlanır. Modernleşme sürecinin etkisiyle birlikte Osmanlı'da kadınların toplumsal rolü ilk defa sorgulanır hale gelir. "Osmanlı'da kadının toplum içindeki yerine ilişkin tartışmalar, Tanzimat Dönemi'ndeki modernleşme çabalarıyla birlikte başlamıştır" (Erişti, 2015, s. 59). Ancak bu süreçte kadınlar daha çok görev ve sorumluluklarıyla tanımlanmış, haklar bağlamında ikinci planda kalmıştır. "Kadınların haklarından çok görevleri üzerinde durulmuş ve toplumsal hayata katılımları sınırlandırılmıştır" (Erişti, 2015, s. 60). Bu dönemde Batı'yla kurulan kültürel etkileşim, Osmanlı sanatına da yansımıştır. Özellikle Batı'da eğitim alan veya askeri kökenli ressamlar eliyle figüratif anlayış yaygınlaşmaya başlar. "19. yüzyılın başlarında Osmanlı'da, Batı etkisindeki resim sanatının ilk örneklerini, Batı'da resim eğitimi gören ya da yurtdışına çıkmamış ancak askeri okullarda yetişmiş olan asker ressamlar kuşağı vermiştir" (Tansuğ, 2008, s. 64). Bu Batı etkisiyle birlikte resimlerde kadın figürü görünür hale gelir. Kadın, özellikle iç mekânlarda, mahrem alanlarda resmedilmiştir. "Avrupa etkisiyle gelişen Osmanlı resim sanatında, kadın figürleri Fransız İzlenimcileri'nin konularını andıran 'kadınlık mekânları' içinde betimlenmiştir" (Erişti, 2015, s. 61). Ne var ki bu görünürlük özgürlükle eş anlamlı değildir. "Kadın figürü 19. yüzyılda Batılılaşmayla birlikte birey olmaya başlamış; ancak hâlâ ev içi rolleriyle sınırlandırılmıştır. Kadın, çoğu zaman 'iyi bir eş, iyi bir anne' kimliğinde konumlandırılmıştır" (Okkalı, 2019, s. 49). Kadının sanattaki temsili sadece yerli sanatçılarla sınırlı kalmamıştır. Özellikle Batılı seyyah ve ressamlar, Osmanlı kadınını egzotik bir bakışla yorumlamıştır. "Klasik Osmanlı dönemine ait kadın imgelerini ise minyatürlerde izleyebiliriz. Öte yandan 15. Yüzyıldan itibaren çeşitli vesilelerle İstanbul'a gelen Batılı ressamların

‘Osmanlı’yı konu alan resimlerinde de kadın imgesine rastlanmaktadır" (Uzunoğlu, 2008, s. 7). Ancak bu temsiller objektif değil, hayali ve erotik bir anlatının parçası olmuştur. "Oryantalist resimlerde kadınlar, Batılı erkeğin hayalini kurmaktan vazgeçemediği harem yaşantısı içinde betimlenmiştir" (Uzunoğlu, 2008, s. 7).



Görsel 1 sol: Fazıl Enderuni, Kadınlar Hamamı, Minyatür 1750 (E.T.18.05.2025)
https://telipinu.tripod.com/marmara/ark/topkapi2.htm

Fazıl Enderuni'nin Kadınlar Hamamı (Görsel 1) minyatüründe, kadınlar sosyal yapı içindeki çıplak halleriyle resmedilmiştir. Bu resim, kadınların kendi mahrem alanlarında, toplumsal yapılarından izole bir şekilde yer aldığını gösteren önemli bir örnektir. "Kadınların çıplaklıkları, bir anlamda Batı’nın egzotik ve erotik bakış açısını yansıtarak, Osmanlı'nın Batı karşısında duyduğu kimlik krizine ışık tutmaktadır." (Küçükşen, 2017, s. 106). Enderuni'nin eseri, Osmanlı sanatında kadın bedeninin bir "seyirlik obje" olarak kullanıldığını ve Batılıların egzotik algılarının Osmanlı'da nasıl bir etki yaratmış olduğunu gözler önüne serer. Bu minyatür, aynı zamanda Batı’nın egemen bakış açısıyla şekillenen bir sanat formunun, Osmanlı'da kadın temsili üzerindeki etkisini anlamamıza yardımcı olur. (Görsel 1), kadın figürleri hem Batı'dan gelen kültürel etkileri hem de Osmanlı'nın kendi kültürel yapısını simgeliyor. Kadınların çıplaklıkları, toplumdan dışlanmışlıklarının bir göstergesi olmasının yanı sıra, Batılılaşmanın izleriyle şekillenen bir kimlik krizinin de yansımasıdır.



Görsel 2 sağ: Abdullah Buhari, Hamamda Yıkanan Kadın .minyatür 1741 (E.T.18.05.2025)
https://ro.pinterest.com/pin/435582595230361110/

Abdullah Buhari'nin Hamamda Yıkanan Kadın (Görsel 2) minyatürü, 18. yüzyıldan gelen ve hem erotik hem kültürel bir egzotizm biçiminde sunulan kadın figürlerinden bir diğer örnektir. Resmin odağındaki çıplak kadın, Batı'daki Oryantalist bakış açısını Osmanlı perspektifine taşır. "Bu tür betimlemeler, kadın bedeninin serbest bırakıldığı ve toplumsal normlardan uzak bir alanda sergilendiği bir sahne sunar." (Kaya Karaduman ve Özdemir, 2023, s. 744). Abdullah Buhari'nin eseri(Görsel 2), Batı'nın kültürel etkisini Osmanlı'daki resim sanatına entegre etme sürecini yansıtmıştır.Eserdeki kadın figürü, sadece bir estetik unsur değil, aynı zamanda Batı'daki egzotik algıların Osmanlı'ya nasıl yansıdığını gösteren bir simgedir. (Görsel 2), kadın figürünün, hem toplumdan dışlanmış hem de Batılı bakış açısına göre erotize edilmiş bir obje olarak resmedildiği bir dönemi yansıtmaktadır. Abdullah Buhari'nin eseri, Osmanlı'daki kadın figürlerinin, Batı ile olan kültürel etkileşiminin ne denli derin ve ikircikli bir biçimde yansıdığını ortaya koymaktadır.

Osmanlı döneminde kadın figürleri genellikle izole edilmiş, mistik bir egzotizmle yansıtılmıştır. Kadın birey değil, bir seyirlik obje ve Doğu'nun simgesi olarak ele alınmıştır. Batı'nın Oryantalist bakışıyla Osmanlı resmi, kadın bedenini hem erotik hem kültürel bir egzotizm biçiminde sunmuştur. Aynı zamanda bu figürler, modernleşme karşısında ikircikli Osmanlı zihniyetinin bir aynası olmuş, figür hem değişimin hem de geleneğin yansıtıcısı olmuştur.

## 2. 19. YÜZYIL: BATILILAŞMA SÜRECİNDE KADIN İMGESİ

19. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı karşısında askeri ve ekonomik olarak geri kalmışlığını fark ettiği ve bu farkı kapatmak amacıyla kapsamlı reformlara giriştiği bir dönemdir. Bu reformlar yalnızca yönetimsel değil, toplumsal yapının yeniden şekillenmesini de hedeflemiştir. Bu bağlamda, "Osmanlı İmparatorluğu, Tanzimat Fermanı ve Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte ülkenin geri kalmışlığını Batı'nın geliştirdiği kurumları ithal ederek gidermeye çalışmıştır" (Abdaliyeva, 2010, s. III). Bu dönüşüm yalnızca

devlet yapılarıyla sınırlı kalmamış, sanat ve toplumsal cinsiyet algısı gibi kültürel alanlara da sirayet etmiştir. "Bu bağlamda bütün sosyal kurumların yanında resim sanatı ve kadın kimliği Batılılaşma etkisi alanda gelişmiştir" (Abdaliyeva, 2010, s. III). Kadının sanat yoluyla görünür hale gelmesi, hem modernleşmenin görsel bir çıktısı hem de Batılı anlamda birey olma sürecinin yansımasıdır. Bu dönemin sanatsal ikliminde kadın figürü, özellikle iki temel gelişme sayesinde temsiliyet kazanmıştır: "Batılılaşma dönemi resim sanatında kadının iki önemli bağlam sayesinde kendine yer bulduğu görülür: 1. Batılı anlamda resim sanatının yerleşmeye başlaması. 2. Tanzimat'la birlikte kadınların bazı sosyal haklara kavuşması" (Erişti, 2015, s. 59). Batı ile temasın artması, Osmanlı ve Avrupa'nın karşılıklı kimlik kurgularını da etkiler hale gelmiştir. Özellikle Doğu'ya dair kurulan "öteki" imgelerinde kadın bedeni temel bir araç olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda, "Osmanlı İmparatorluğu ve Avrupa, kimliklerini tanımlarken diğerini 'öteki' olarak ifade etmişlerdir… Osmanlı'da kadın figürleri, bu bağlamda Batı'nın Doğu'ya bakışını yansıtan imgeler haline gelmiştir" (Papila, 2007, s. 118). Sanat üretiminde yaşanan bu değişim, resim eğitimi almış asker kökenli sanatçılar aracılığıyla resim diline yansımıştır. "19. yüzyıl başlarında asker ressamlar, Avrupa'dan aldıkları eğitimle kadın figürünü ilk kez akademik bağlamda sanatın içine taşımışlardır" (Çevik, 2018, s. 219). Bu dönemde sadece kadın figürü resmedilmekle kalmamış; kadınların bizzat sanat üreticisi olarak konumlanmaları yönünde adımlar atılmıştır. "Bu dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kadınlar da eğitim almış ve böylece kadın figürü yalnızca bir görüntü değil, sanatın üreticisi de olmaya başlamıştır" (Çevik, 2018, s. 219). Dönemin sanatında kadın temsili denildiğinde akla gelen en güçlü isimlerden biri Osman Hamdi Bey'dir. Onun eserleri, dönemin modernleşme söylemini sanat aracılığıyla görselleştiren örneklerdir. "19. yüzyılın sonlarına doğru Osman Hamdi Bey'in kadın figürlü eserleri, dönemin modernleşme idealini sanat yoluyla ortaya koyar niteliktedir" (Antmen, 2014, s. 19). Ancak bu süreçte kadının temsili her zaman özgürleşmenin bir göstergesi olmamıştır. Kadın görünürlüğü, geleneksel roller içinde yeniden üretilmiş, modernliğe dair simgesel bir işlevle sınırlandırılmıştır. "Kadının toplum içindeki konumu bir yandan kamusal görünürlük kazanırken, diğer yandan hâlâ geleneksel roller içinde yeniden üretilmiştir" (Okkalı, 2019, s. 49).



Görsel 3 sol: Osman Hamdi Bey. Yesil Cami Önünde, Tuval Üzerine Yağlı Boya,1882, 185× 100 Cm(e.t. 22.05..2025Osman Hamdi Bey. Yesil Cami Önünde

(Görsel 3) Osman Hamdinin eserinde görüldüğü üzere gündelik yaşamdan sahneler sunulurken kadınlar hem sosyal yaşamın bir parçası olarak hem de dönemin mahremiyet anlayışına uygun biçimde betimlenmiştir. Siyah çarşaflı kadın figürleri, dönemin geleneksel kıyafet anlayışını yansıtırken, sağda yer alan pembe elbiseli ve şemsiyeli kadın ise Batı etkisiyle değişen, daha kentli ve modern bir kadın profiline işaret eder. Bu ikili görünüm, geç Osmanlı toplumundaki kadın kimliğinin ikiliğini yansıtır: Geleneksel ile modernin, mahrem ile kamusalın iç içe geçtiği bir dönemdir. Kadınlar artık kamusal alanda görünür olmaya başlamış, fakat bu görünürlük hâlâ belli sosyal kodlar ve görsel sınırlar içerisindedir.



Görsel 4 orta: Müfide Kadri, Sahilde Aşk, İstanbul Resim Heykel Müzesi, 1907, (e.t. 22.05..2025) mufide-kadri-ve-sahilde-ask(e.t. 23.05..2025)

Müfide Kadri'nin Sahilde Aşk (Görsel 4)tablosu, 1907 Meşrutiyet Dönemi'nde, Osmanlı kadınının Batılılaşma sürecindeki tipik bir örneğidir. Bu tabloda, kadın ve erkek figürleri bir arada, bir gezinti sahnesinde resmedilmiştir. Kadri, bu tabloyla, Osmanlı kadınının karşı cinsle birlikte sosyal hayatta yer alabileceğini ve kadın-erkek ilişkisini sanat aracılığıyla idealize etmiştir. "Müfide Kadri'nin, kadın ve erkek figürünü bir arada bir gezinti sahnesinde resmettiği 'Sahilde Aşk' isimli tablosu bir Osmanlı kadınını karşı cins ile birlikte temsil eden nadir örneklerden biridir." (Erişti, 2015, s. 65). (Görsel 4) Batılılaşma sürecinin etkisiyle Osmanlı kadınlarının sosyal rollerinin nasıl dönüşüm geçirdiğini yansıtır. Geleneksel Osmanlı kadın figürlerinin sadece iç mekanlarda yer aldığı düşüncesi, bu tür tablolarda yerini daha açık, kamusal alanlarda yer alan bir figüre bırakmıştır. Bu eser, Osmanlı kadınının Batılı değerlerle birleşen kimliğinin bir sembolüdür.



Görsel 5 sağ: İbrahim Çallı, Adada Sohbet (1914) ibrahim çallı (e.t. 23.05..2025)

İbrahim Çallı, 1914 kuşağı ressamlarından biri olarak, kadın imgesini farklı açılardan ele almıştır. Adada Sohbet (Görsel 5) eseri, özellikle kadın imgelerinin resmin odağına yerleştirildiği, geniş perspektifli temalarda yer alan bir çalışmadır. Bu resimde, kadınlar belirli sosyal alanlarda, genellikle erkeklerden arındırılmış mekanlarda yer alır. "Bu resimlerden üst sınıfa mensup, eğitimli, giyim kuşamları olabildiğince görülen Avrupai olduğu Osmanlı kadınlarının günlük hayatta 'vakit geçirme' sıkıntısı çektiklerini ve melankolik ruh halleri içinde oldukları izlenebilmektedir." (Erişti, 2015, s. 65). Çallı'nın eserinde(Görsel 5), kadınlar hem Batılılaşan hem de geleneksel değerlerden beslenen bir kimlik taşır. Batılılaşma ile birlikte kadın figürlerinin dış mekanlara çıkması, onların hem sosyal hem de bireysel anlamda özgürleşmelerini simgeler. Ancak aynı zamanda, bu kadınların ruh hallerindeki melankolik ifade, Batılılaşma sürecinin kadın üzerindeki baskılarını ve tedirginliğini yansıtır. Bu, toplumsal değişimlerin getirdiği ikircikli duyguları gösteren önemli bir temadır.

19. Yüzyıl: Batılılaşma Süreci dönemi kadın figürünün bireyselleştiği ilk kırılmadır. Sanat, kadını pasif bir varlıktan kamusal alanda potansiyel bir birey olarak resmetmeye başlar. Kadın, eğitimli, kültürel üretimle ilişkili, düşünsel bir karakter olarak temsil edilmiştir. Ancak bu temsil her zaman özgürleşmeye değil, çoğu zaman da disipline etmeye yönelik ideolojik amaçlara da hizmet etmiştir. Modernlik adı altında sunulan bu figürler, aslında erkek aklın kadın bedeni üzerinde kurduğu yeni bir otorite biçimini de yansıtmaktadır.

## 3. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ: MODERNLEŞME VE KADININ YENİDEN İNŞASI

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte kadın kimliği, toplumsal dönüşüm politikalarının merkezinde yeniden inşa edilmiştir. Bu yeni yapı, kadınlara yalnızca görünürlük değil, aynı zamanda ideolojik bir rol de yüklemiştir. Reformların temelinde, kadın hakları çağdaşlaşmanın olmazsa olmazı olarak görülmüştür. Bu bağlamda, "Mustafa Kemal Atatürk kadın haklarını Batılılaşmanın ve çağdaşlaşmanın bir unsuru olarak algılamıştır" (Erdem, 2015, s. 1267).

Yeni kurulan Cumhuriyet, kadın figürünü sadece sosyal yaşamda değil, sanatta da modernleşmenin simgesi olarak konumlandırmıştır. Görsel sanatlar, devrimlerin halka aktarılmasında önemli bir araç haline gelirken, kadın figürü bu anlatının en güçlü sembollerinden biri olmuştur. "Bu dönemdeki dönüşüm yapılan reformlar üzerinden tartışılmaktadır… Cumhuriyetin ilk yıllarında çizilmiş olan ve milli mücadele ile hemen sonrasındaki dönemi anlatan resimler incelenerek, Kemalist rejimin yaratmak istediği kadının izleri takip edilmektedir" (Koca & Erginel, 2017, s. 763). Kadın imgesi bu dönemde yalnızca bireysel bir temsilden ibaret değildir. Devlet politikaları doğrultusunda şekillenen ideal kadın modeli, toplumun tüm alanlarına nüfuz edecek şekilde yeniden tanımlanmıştır. "Devlet eliyle kadın kimliğinin dönüşümü üzerinden bir modernleşme olgusu kurgulanmış ve rejim için ideal 'yeni kadın' oluşturulmak istenmiştir" (Koca & Erginel, 2017, s. 765). Bu ideal kadın figürü; çalışkan, ahlaklı, modern ve topluma faydalı birey nitelikleriyle donatılmıştır. Yapılan reformlar sayesinde kadın, yalnızca kamusal alanda değil, kültürel üretim alanlarında da aktif bir özne haline gelmiştir. "Kadınlara yönelik reformlar, onları sadece görünür kılmakla kalmayıp, aynı zamanda modern vatandaş kimliğinin taşıyıcısı haline getirmiştir" (Koca & Erginel, 2017, s. 765). Basın-yayın organlarında ve kadın dergilerinde sunulan kadın imgeleri de, bu yeni kimliği pekiştirmeyi amaçlamıştır. "Dergide, farklı rollere sahip bir modern Türk kadını imajı çizilirken kadın; iş kadını, anne, eş, ev hanımı, sosyal hayatta yer alan, gece hayatında eğlenen özgür, bakımlı ve modayı takip eden bir kadındır" (Alanka & Mertoğlu, 2023, s. 717). Bu imgeler, kadının hem geleneksel rollerini hem de modern yaşamın beklentilerini bir arada taşıyan çoklu kimliğini yansıtmaktadır. Toplumsal dönüşüm sadece resim sanatında değil, eğitim ve ahlak kitaplarında da yeni kadın kimliğinin inşasına yönelik mesajlarla desteklenmiştir.

Bu doğrultuda, "Erkek yazarlar tarafından hazırlanan Kızlara Mahsus Terbiye-i Ahlâkiye ve Medeniye ders kitapları ile genç kızlar Meşrutiyet'in değerlerini aşılayan anneler olarak şekillendirilmiştir" (Okkalı, 2019, s. 49). Sanatın dili de bu süreçte dönüşmüş ve kadını pasif bir temsilden çıkararak aktif bir özneye dönüştürmüştür. "Cumhuriyet dönemi resim sanatında kadının figürü artık bir özne olarak, ülke kalkınmasında görevli çağdaş birey kimliğiyle betimlenmektedir" (Çevik, 2018, s. 219). Bu, kadın figürünün hem fiziksel hem de sembolik anlamda kamusal alanın başrolüne taşındığı bir dönüşüm olmuştur.



Görsel 6 sol: Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 176cm x 237 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (İRHM), İstanbul. Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, (E.T.18.05.2025)

Zeki Faik İzer'in "İnkılap Yolunda" adlı tablosu (Görsel 6), bu süreci görsel olarak temsil eden güçlü örneklerden biridir. Eserdeki "modern kıyafetli kadın, Türkiye'nin Osmanlı'yla ilişkisini koparmaktadır" (Koca & Erginel, 2017, s. 770). Bu görsel ayrım, Cumhuriyet'in ideolojik kopuşunu kadın figürü üzerinden sembolleştirir. Benzer şekilde, Refik Epikman'ın "Bar" adlı eserinde kadın, artık yalnızca ev içi alanlarda değil, modern kamusal mekanlarda, özgür bir birey olarak görünür hale gelir. "Refik Epikman'ın "Bar" adlı tablosunda kadınlar, modern kıyafetlerle dans eden ve sosyal yaşamın parçası olan bireyler olarak temsil edilmiştir" (Koca & Erginel, 2017, s. 771).



Görsel 7 orta: İbrahim Çallı, Balkonda Oturan Kadınlar, 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 148 cm x 117 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi (ARHM), Ankara. İbrahim Çallı, Balkonda Oturan Kadınlar, (E.T.18.05.2025)

İbrahim Çallı'nın Balkonda Oturan Kadınlar (Görsel 7) eseri, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kadın figürünün modernleşen toplumda nasıl yeniden şekillendiğini göstermektedir. Çallı, kadını Batılı bir çizgide resmetmiş ve 1914 kuşağı ressamlarının etkisiyle, kadın figürünü toplumsal yaşamda bir birey olarak öne çıkarmıştır. "1914 kuşağı olarak bilinen 'Çallı Kuşağı'na kadar desen çalışmalarında çıplak figürler yapan sanatçıların yağlıboyalarda genellikle peçeli ve başörtülü kadın figürler resmettikleri görülmektedir." (Şahin, 2014, s. 74). Ancak bu dönemde, kadın figürlerinin zarafeti ve modernleşen toplumda kadının yerini simgeleyen öğeler ön plana çıkmaktadır. Çallı'nın eserinde(Görsel 7), kadının zarafeti vurgulanmakta, bu zarafet kıvrımlı gövde, eğik baş, masum bir yüz ifadesi ve nazik parmak hareketleriyle sembolize edilmiştir. Kadın figürü, geleneksel toplumdan modern toplumda daha bağımsız ve özgür bir birey olarak temsil edilmektedir. Bu eser, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte toplumda kadının yükselen rolünü ve onun Batılılaşan kimliğini yansıtmıştır.



Görsel 8 sağ: Hamit Görele, Konser, [tarih yok], Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 cm x 162 cm, İRHM, İstanbul. /hamit-gorele-konser/(E.T.18.05.2025)

Hamit Görele'nin Konser adlı (Görsel 8), eseri Yasa-Yaman'a göre, Cumhuriyet döneminin ideal aile anlayışını ve modernleşen kadını yansıtan önemli bir eserdir. Bu tabloda, modern bir aile ortamı içinde piyano çalan bir genç kız, bir yanda babası ve annesi tarafından dinlenmektedir. "Modern kızın, annesi ve babası dinlerken Atatürk büstü altında piyano çalması, dönemin ideal aile anlayışını ortaya koymaktadır." (Koca, 2017, s. 775). Bu sahne, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin aile yapısını ve kadının toplumsal işlevini vurgulayan güçlü bir semboldür. Görele, modernleşen Türkiye'de kadının kamusal alanda ve aile içinde nasıl bir yer edindiğini betimlemektedir.Eserdeki(Görsel 8), genç kız, sadece aile içindeki yerini değil, aynı zamanda Cumhuriyet'in simgesi olan Mustafa Kemal Atatürk'ün büstü altında modern bir birey olarak eğitim ve kültürle ilişkilendirilen bir kimlik kazanır. Bu modern kadın imgesi, dönemin reformist ve Batılılaşan değerlerini simgeliyor ve kadınların eğitimli, kültürlü, toplumsal hayatta yer bulan bireyler haline gelmesini öngören Cumhuriyet ideolojisinin bir yansımasıdır.

Erken Cumhuriyet dönemi kadın figürünün sanatta yalnızca bir estetik unsur değil; ideolojik bir özne haline geldiği bir dönemdir. Kadın, sadece birey olarak değil, Cumhuriyet'in sembolik taşıyıcısı olarak resim sanatında idealleştirilmiş ve kamusal alanın aktif figürüne dönüştürülmüştür. Sanat, devrimlerin görsel dili olarak kullanılırken, kadın bu dilin hem öznesi hem de taşıyıcısı olmuştur.

## 4. 20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISI: TOPLUMSAL DEĞİŞİMLER VE KADIN İMGESİ

Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlatılan kadın merkezli modernleşme politikaları, 20. yüzyılın ikinci yarısında daha karmaşık ve çok boyutlu bir nitelik kazanmaya başlamıştır. Artık kadın temsili sadece devlet ideolojisinin bir aracı olmaktan çıkmış, bireysel ifade biçimlerinin merkezinde yeniden anlamlandırılmıştır. Bu dönüşüm, sanat alanında kadın figürünün biçimsel ve kavramsal düzeyde farklılaşmasına zemin hazırlamıştır. Çünkü "kadın imgesi sanatta tarihsel olarak birçok değişim ve dönüşüm geçirmiştir… Kadınların toplumsal konumlarında değişimler yaşandıkça, sanatta kadın imgesi de evrimleşmiştir" (Kaya Karaduman & Özdemir, 2023, s. 757). Bu evrimsel süreçte, sanat akımlarının çeşitlenmesi de kadın figürünün temsil biçimlerine doğrudan etki etmiştir. Özellikle dışavurumcu, gerçekçi ya da postmodern yaklaşımlar, kadınları artık yalnızca estetik bir nesne olarak değil, toplumsal gerçekliklerin taşıyıcısı olarak konumlandırmıştır. Dolayısıyla, "toplumsal gerçekçi, dışavurumcu, kavramsal veya post modern işlerde betimlenen kadın imgelerinin hepsi bireysel olduğu kadar toplumsal bir kimliği yansıtmaktadır" (Mamur, 2012, s. 3). Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden itibaren kadının sosyal yaşama dâhil edilmesine yönelik yapılan yasal düzenlemeler, bu dönüşümün temelini oluşturmuştur. Bu düzenlemeler yalnızca kadınlara hak kazandırmakla kalmamış; aynı zamanda onların sanat ve kültür üretiminde aktif roller üstlenmelerine de olanak sağlamıştır. Bu bağlamda, "Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren, kadına yönelik yapılan düzenlemeler, kadının sosyal değişimin odak noktasında olacağını göstermiştir" (Osma, 2006, s. 94). Ancak

bu düzenlemeler 1950 sonrası siyasi ve kültürel değişimlerle yeni bir yön kazanmıştır. Türkiye'de çok partili hayata geçişle birlikte kültür politikalarında da farklılaşmalar yaşanmış, gelenekselci sanat anlayışlarıyla çağdaş eğilimler arasında belirgin bir ayrışma gözlemlenmiştir. "1950 sonrası çok partili dönem ve kültür politikalarındaki değişimler, milli karakterli gelenekselci eserlerle çağdaş değerlere vurgu yapan eserleri ayrıştırmıştır" (Güvendi, 2023, s. 116).



Görsel 9: Nuri İyem, Adalet Cimcoz Portresi 1952, 60x75, Duralit üzerine yağlıboya

.nuriiyem adalet portre(E.T.19.05.2025)

Nuri İyem'in Adalet Cimcoz (Görsel 9) Portresi, 20. yüzyılın ortalarında kadın figürünün toplumda geçirdiği değişimi ve bireyselliğini yansıtan önemli bir eserdir. Portrede, bir kadın iç mekân içinde, mekânın tam ortasında bir sandalye üzerinde oturmaktadır. Kadın sade bir siyah elbise içinde tasvir edilmiştir, çevresindeki canlı renklere karşın, kendisi daha sade ve dikkat çekici bir biçimde konumlandırılmıştır. "Kadının sade siyah bir elbiseyle tasvir edilmesi, zıtlık yaratarak kadının hüzünlü, düşünceli ve vakur duruşunu ön plana çıkarmaktadır." (Güvendi, 2023, s. 123). İyem'in (Görsel 9) eseri, toplumsal gerçekçilik akımını yansıtarak, kadının bireyselliğini ve içsel dünyasını vurgulamaktadır. Kadının yalnızlığı, bireysellik ve bağımsızlık duygusunun altını çizen bir temsil olarak görülmektedir. Arka plandaki renkli unsurlar ve kadının sade ve zarif biçimi arasındaki zıtlık, kadın figürünün toplumsal konumundaki değişimi ve Cumhuriyet'in getirdiği bireysel özgürlük anlayışını simgeliyor. Bu eser, Cumhuriyet'in erken yıllarındaki kadın figürlerinin sosyal yaşamda belirgin bir yere sahip olmaya başladığının ve toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşümünün bir yansımasıdır.



Görsel 10: Hale Asaf, Otoportre,1987, Tuval üzerine yağlı boya, 90 x 72 cm

/hale-asaf/otoportre(E.T.19.05.2025)

Hale Asaf'ın Otoportre eseri(Görsel 10), dönemin en yetenekli kadın sanatçılarından birinin iç dünyasını ve toplumsal değişimlerle olan ilişkisini yansıtan bir portredir. "Hale Asaf, sanat yolculuğuna teyzesi Mihri Hanım'dan aldığı ilk resim dersleriyle başlamıştır." (Pelvanoğlu, 2018, s. 72). Sanatçı, Almanya'da eğitim aldıktan sonra, Atatürk'ün davetiyle Ankara'ya gelmiş ve burada önemli portreler yapmıştır. Eserin tasvir ettiği kadın figürü, hem içsel bir mücadele hem de toplumsal hayatta kadının karşılaştığı zorlukları simgeler. Hale Asaf, modern kadını sadece estetik bir figür olarak değil, aynı zamanda toplumsal bağlamda özgürleşen bir birey olarak temsil etmiştir. Asaf'ın portreleri(Görsel 10),, kadın imgesinin evrimleşmesini ve bu evrimin toplumsal düzeydeki etkilerini net bir şekilde gözler önüne serer. Kadın, artık sadece estetik bir nesne değil, bireysel kimliğini oluşturan ve özgürleşen bir figür olarak betimlenmiştir. Sanatçının yaşamındaki sağlık sorunları ve zorluklar, onun sanatına da yansımış, içsel bir dramayı ve kadın figürünün hem bireysel hem de toplumsal açıdan taşıdığı yükü derinlemesine ele almıştır.

20. yy. ikinci yarısında kadın sanatçılar da yalnızca kadın temsiliyle sınırlı kalmayarak, sanatın öznesi olarak kendilerini ifade etmeye başlamışlardır. Kadın artık yalnızca bir tema değil, sanatın içerik ve biçim açısından kurucusu haline gelmiştir. Nitekim, "bu dönemde kadın sanatçılar, yalnızca kadın konusunu değil, aynı zamanda kendi bedenlerini ve öznelliklerini sanatın merkezine almışlardır" (Güvendi, 2023, s. 117). Dolayısıyla bu dönem, kadın figürünün hem bireysel hem toplumsal temsillerle yeniden üretildiği bir geçiş evresidir. Sanat artık yalnızca kamusal bir propagandadan çıkıp bireysel ifadelere, özgün kadın sanatçılar aracılığıyla yönelmiştir. Kadın artık hem konu hem sanatçı olarak sanatın öznesi haline gelmiştir. Kadın ressamlar, hem figüratif hem de kavramsal düzeyde feminist söylemleri sanatın içine taşımıştır. Bu dönüşüm, sadece sanat tarihi açısından değil; toplumsal cinsiyetin sanatsal temsili açısından da önemli bir eşik oluşturmaktadır.

## 5. GÜNÜMÜZ TÜRK RESİM SANATINDA KADIN İMGESİ

21. yüzyıla gelindiğinde, Türk resim sanatında kadın temsili yalnızca estetik bir mesele olmaktan çıkmış, toplumsal cinsiyet, kimlik ve kültürel aidiyet gibi kavramların merkezinde yeniden tanımlanmıştır. Bu bağlamda feminist sanat, kadın sanatçılar için hem eleştirel hem de yaratıcı bir araç olarak öne çıkmıştır. Feminist yaklaşımlar, kadının tarih boyunca sanat içindeki "nesne" konumuna itiraz ederek, onu sanatın öznesi haline getirmiştir. Nitekim, "sonuç olarak, feminist sanatın toplumsal cinsiyet normlarının sorgulanmasında ve eşitsizliklerin görünür kılınmasında etkili bir araç olduğu, ayrıca kadın kimliğinin inşa edilmiş boyutlarını eleştirerek bireysel ve toplumsal dönüşüme katkı sağladığı ortaya konulmuştur" (Aydın, 2025). Günümüzde kadın sanatçıların eserlerinde kadın figürünün temsili oldukça çeşitlenmiş ve derinlik kazanmıştır. Bu figür, kimi zaman sadece estetik bir unsur olarak ele alınırken, kimi zaman da sosyal eleştiri ve farkındalık yaratma amacıyla kullanılmaktadır. "Kadın sanatçılar tarafından üretilen eserlerde kadın

figürü kimi zaman yalnızca estetik bir unsur olarak, kimi zaman ise toplumsal mesajlar iletmek için kullanılmıştır" (Uzunoğlu, 2008). Kadının temsili artık sadece form düzeyinde değil, duygu ve düşünce dünyasına dair anlam katmanlarıyla da zenginleşmiştir. Cumhuriyet kadını imajı, günümüz eserlerinde hem idealleştirilmiş hem de sorgulanan bir figür haline gelmiştir. "Kadın figürleri Cumhuriyet kadını tasvirlerinde sadelik, şıklık, bireysellik, öz saygı, özgüven gibi niteliklerle öne çıkarken yüz ifadelerinde hüzün, kaygı gibi duygular belirgindir" (Güvendi, 2023, s. 120). Bu durum, kadınların modern toplumdaki çok yönlü ve zaman zaman çelişkili rollerini de gözler önüne sermektedir. Bu çok yönlülük, günümüz sanatındaki kadın temsillerinin artık yalnızca bir "temsiliyet sorunu" olarak değil, bizzat bir direniş ve var oluş biçimi olarak ele alınmasına yol açmıştır. "Günümüz Türk sanatında kadın imgesi artık sadece bir temsiliyet sorunu değil, aynı zamanda bir ifade biçimi, bir direniş ve var oluş biçimi olarak şekillenmektedir" (Karaduman & Özdemir, 2023, s. 759). Kadın sanatçılar, tarih boyunca sanatın nesnesi konumundayken bugün özne olarak sahnededirler. Bu değişim, kadınların kendi deneyimlerini, bedenlerini ve kimliklerini doğrudan sanatsal anlatıların içine yerleştirmelerine olanak sağlamıştır. "Kadın sanatçılar, tarih boyunca sanat alanında yalnızca nesne olarak yer alırken, çağdaş dönemde öznelliğini sanatın merkezine koyarak üretim yapmaya başlamıştır" (Özturan, 2024, s. 1701). Üstelik bu ifade biçimleri yalnızca modern tekniklerle sınırlı değildir. Geleneksel sanat formları da çağdaş feminist yorumlarla yeniden anlamlandırılmaktadır. "Minyatür gibi geleneksel formlar günümüz kadın sanatçılar tarafından yeniden işlenerek feminist içeriklerle sunulmakta ve modern sanatın eril yapısına alternatif oluşturmaktadır" (Özturan, 2024, s. 1703). Bugünün kadın sanatçıları, toplumsal normlara ve kültürel kalıplara karşı duruşlarıyla, resimdeki kadın temsiline yeni anlamlar yüklemektedir. Kadın artık yalnızca figür değil, sanatın söylemsel kurucusudur. Sanat, kadınlar aracılığıyla sadece biçim değil, aynı zamanda düşünsel bir zemin olarak da dönüşmektedir.

## SONUÇ

Kadın figürünün Türk resim sanatındaki yolculuğu, yalnızca estetik biçimlerin değil, aynı zamanda toplumsal yapının, ideolojilerin ve kültürel zihniyetin değişimini de gözler önüne seren güçlü bir tarihsel izlektir. Osmanlı döneminde kadın, çoğu zaman edilgen, gizemli ve oryantalist bir bakışla tasvir edilen bir figürken; Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde modernleşme etkisiyle daha fazla görünür olmaya başlamış ancak bu görünürlük büyük ölçüde geleneksel rollerin sınırları içerisinde kalmıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ise kadın figürü, modern ulus-devletin yeniden inşa sürecinde ideolojik bir taşıyıcıya dönüşmüş, eğitimli, üretken ve çağdaş birey olarak sanatın merkezine yerleştirilmiştir. Bu dönemde sanat, yeni rejimin kadın üzerinden kurmak istediği kimliğin bir nevi görsel söylemi halini almıştır. Kadın artık yalnızca evin değil, toplumun da aktif bir bileşeni olarak betimlenmiş; özellikle öğretmen, anne ve yurttaş gibi kimliklerle kamusal alanda temsil edilmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşanan sosyo-politik değişimlerle birlikte kadın figürünün temsili daha bireysel ve eleştirel bir boyuta evrilmiştir. Kadın sanatçılar, yalnızca kadını temsil eden değil, kendi yaşam deneyimlerinden beslenen ve sanatın merkezinde yer alan öznel üreticilere dönüşmüştür. Bu dönemdeki eserler, kadın bedenini hem estetik hem de politik bir alan olarak ele alarak, cinsiyet rollerini sorgulayan çok katmanlı temsiller üretmiştir. Günümüz Türk resim sanatında ise kadın imgesi artık sadece bir görünürlük meselesi değil; kimlik, aidiyet, kültürel çatışma ve toplumsal bellek gibi kavramlar etrafında şekillenen derinlikli bir anlatının parçasıdır. Kadın sanatçılar, geleneksel formları dönüştürerek feminist perspektifle yeniden üretmekte; sanatın eril yapısına karşı eleştirel ve dönüştürücü bir duruş sergilemektedirler. Kadın artık yalnızca sanatın konusu değil; sözü olan, eleştiren, üreten ve dönüşüm yaratan bir özne olarak sanatın kurucu aktörlerinden biridir. Bu dönüşüm, sadece sanat tarihi açısından değil; kadınların toplumsal konumunun değişimi, kimlik politikaları ve kültürel bellek açısından da önemli ipuçları sunmaktadır. Dolayısıyla Türk resim sanatında kadın figürünün izini sürmek, aynı zamanda toplumun tarihsel ve ideolojik gelişimini anlamak için güçlü bir analiz zemini sunmaktadır.

**KAYNAKÇA**


1. Abdaliyeva, Akzhana, 2010. *Kadın İmgelerinin Türk Resim Sanatındaki Yeri* Tez (Sanatta Yeterlilik) -- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, https://hdl.handle.net/20.500.14124/3274

2. Akarsu, B. (1997). *Atatürk Devrimi ve Temelleri*. İnkilap Yayınları.

3. Alkan, M.Ö. (1990). *Tanzimat'tan Sonra Kadının Hukuksal Statüsü ve Devletin Evlilik Sürecine Müdahalesi Üzerine*. *Toplum ve Bilim*, 50 (Yaz).

4. Alanka, Ö., & Mertoğlu, S. (2023). *Erken Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın Kurgusu ve Basın: Ev Kadın Dergisi*. *Akademik Hassasiyetler*, 10(Cumhuriyet Özel Sayısı), 716-745. https://doi.org/10.58884/akademik-hassasiyetler.1353306

5. Alanka, N., & Mertoğlu, M. (2023). 1930'lu Yıllar Türk Dergilerinde Kadın Temsili: *Kadın ve Moda* Dergisi Örneği. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (33), 713–722. https://doi.org/10.29000/rumelide.1316220

6. And, M. (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1/Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

7. And, M. (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

8. Anonim (2006). *Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü*. P Dünya Sanatı Dergisi, Sayı 4.

9. Antmen, A. (2013). *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

10. Antmen, A. (2016). *Sanat, Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

11. Antmen, A. (2017). *Kimlikli Bedenler- Sanat Kimlik, Cinsiyet*, 3. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.

12. Antmen, A. (2021). *Sanat ve Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

13. Çevik, H. (2018). *Kadının Resim Sanatındaki Görünürlüğü*. *Kadın Sanatçının Tuvalinde Kadın İmgesi*, 1(1), 216–222.

14. Çevik, S. (2018). *Resim Sanatında Kadın ve Balkan İzleri: Eren Eyüboğlu*. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 40, 218-230. https://doi.org/10.17498/kdeniz.477479

15. Dastarlı, E. (2019). *Batılılaşan Türk Resminde Kadın İmgesinin Kamusal Alanın Oluşumundaki Önemi*. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Yaz 2019 (22), s. 69-80.

16. Dulum, S. (2006). *Osmanlı Devleti'nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839-1918)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

17. Dolmacı, S. (2009). *Sanat Tarihinde Tutkularıyla Anarşist Bir Kadın: Mihri Müşfik*, İstanbul: Artist Modern.

18. Erdem, A. R. (2015). *Atatürk'ün Kadına ve Kadın Eğitimine Verdiği Önem*. *Belgi Dergisi*, 9, 1266-1277.

19. Ergönül, E., & Koca, B. (2017). *Erken Cumhuriyet Dönemi Resimlerinde Kadın İmgesi: Modernleşme ve Milliyetçilik*. *Art-E Sanat Dergisi*, 10(20), 761-786. https://doi.org/10.21602/sduarte.331487

20. Ergül Güvendi, N. (2023). *Cumhuriyet'in Modern ve Mutsuz Kadınları: Çağdaş Türk Resim Sanatında Kadın İmgesinin Göstergebilimsel Çözümlemesi*. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(100. Yılında Cumhuriyet Özel Sayısı), 114-127. https://doi.org/10.32709/akusosbil.1318050

21. Erişti, Ö. C. (2015). *Geç Dönem Osmanlı Resminde Kadın İmgesinin Temsili*. *Moment Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2(2), 59-79.

22. Gören, A.K. (2013). *İzzet Ziya (1880-1934)'nın Ayrıksı Resimleri*. *İstanbul Art News Aylık Sanat Gazetesi*, 4, 48. İstanbul, Pilevneli Proje ve Danışmanlık Ltd.Şti.

23. Giray, K. (1982). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Yayınları.

24. Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

25. Karadağ, A. (2008). *Sanatta Kadınlar: Mihri Müşfik Hanım*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Kültür Ajandası, 41, 44-49.

26. Kantar, S. (2007). *Batılılaşma Dönemi Türk Resminde Beden ve Temsil Sorunları Çerçevesinde Kadın Figürü*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

27. Kaya Karaduman, B., & Özdemir, G. (2023). Değişen Türk Toplumuyla birlikte kadın figürünün Türk Sanatındaki yansıması. RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi(34), 741-758. https://doi.org/10.29000/rumelide.1316220

28. Küçükşen Öner, F. (2017). *Türk Resminin ve Toplum Hayatının Değişim Göstergesi Olarak Kadın*. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (19), 103-121. https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.323101

29. Muraz, Ö. (2009). *Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi*, Yüksek Lisans, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi, Adana.

30. Nurullah, B. ve Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

31. Okkalı, İ.C. (2019). *II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın*. *Art-Sanat Dergisi*, Sayı:11, İstanbul Üniversitesi Yayınevi.

32. Özturan, S. (2024). Çağdaş Sanatta Bir Temsil Biçimi Olarak Minyatür. Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi(15), 1699-1715. https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1451284

33. Papila, A. (2008). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı*. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 117-134. https://doi.org/10.18603/std.02349

34. Şahin, M. (2014). *Çağdaş Türk Resminde Kadın İmgesi (1960 - 1980)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

35. Tansuğ, S. (1994). *Halil Paşa*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

36. Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

37. Uzunoğlu, M. (2008). *Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Değişimin Türk Resim Sanatında Kadın İmgesine Yansıması*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

38. Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, İstanbul: Ütopya Yayınevi.

39. Yılmaz Arıkan, Emine Nur. (2021). *Osman Hamdi Resimlerinde Kadın İmgesinin Gösterge Bilimsel Açıdan İncelenmesi*. *Ulakbilge*, 59, 608–617. doi: 10.7816/ulakbilge-09-59-09

40. Yasa Yaman, Z. (Ed.). (2012). *Ankara Resim Heykel Müzesi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi.

41. Zeyrek, N. (2017). *Türk Resim Sanatında Kadın İmgesi ve Feminist Yorumlar*. *Sanat ve Toplum Dergisi*, 3, 44-55.

42. Çeliktaş, S. B. (2023). *1970 Sonrası Batı Sanatında Kadının Temsiliyeti ve Değişen Beden Algısı*. *Order No. 30822143*. Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (2884164980).

Retrieved from https://www.proquest.com/dissertations-theses/1970-sonrası-batı-sanatında-kadının-temsiliyeti/docview/2884164980/se-2

43. Sebik Gündüz, C. (2022). *II. Meşrutiyet Dönemi Kadın Algısının Sanata Yansıması: Girişimci Kişiliğiyle İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim*. *19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 186-193. https://doi.org/10.52835/19maysbd.1126749

# Ekolojik Estetik: İleri Dönüşüm Sanatı Bağlamında Plastik Atık Kullanımı

**Dr. Murat Benan Yıldız**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Dekoru ve Kostümü Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-5774-8701 **E-Posta:** benmurats@gmail.com

## Özet

Ekolojik sanat, çevresel sorunlara yönelik çözüm arayışlarını sanat yoluyla görünür kılmayı amaçlayan bir disiplindir. Bu bağlamda sürdürülebilir bir yaklaşım olarak öne çıkan ileri dönüşüm (upcycling), hem atık üretimini azaltması hem de yaratıcı üretim süreçlerine katkı sağlaması nedeniyle ekolojik sanat kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Günümüz çağdaş sanat ortamında da sıkça başvurulan bu yöntem, sanatsal ifade ile çevresel duyarlılığı bir araya getirir. Atık malzemelerin estetik ve kavramsal bir bütünlük içinde yeniden değerlendirilmesiyle ortaya çıkan ileri dönüşüm sanatı, doğrudan ekolojik farkındalık yaratmayı hedefleyen bir ifade biçimi olarak önem kazanmaktadır. Bu bildiri, ileri dönüşüm (upcycling) sanatının ekolojik estetik bağlamındaki rolünü, özellikle plastik atık kullanımına odaklanarak incelemektedir. Küresel çevre krizlerinin ve plastik kirliliğinin derinleştiği bir çağda, sanatçılar atık plastikleri hem malzeme hem de mesaj aracı olarak kullanmakta; bu süreçte sanat, çevre politikalarına eleştirel bir bakış geliştirmenin bir aracı haline gelmektedir. Çalışma kapsamında, plastik atıklarla çalışan beş farklı çağdaş sanatçının (Aurora Robson, Sayaka Ganz, Angela Haseltine Pozzi, Veronika Richterová ve Deniz Sağdıç) üretimleri; saha araştırması, literatür taraması ve sanatçı söyleşileri ışığında analiz edilmektedir. Plastik atığın bir temsil unsuru olarak nasıl dönüştürüldüğü, sanatçıların kullandıkları teknikler ve bu eserlerin izleyicide uyandırdığı ekolojik farkındalık tartışmaya açılmaktadır. Görsellerle desteklenen bu çalışma, ileri dönüşümün estetik ve etik boyutlarını bir arada düşünmeyi; sanatın sürdürülebilirlik ve çevresel duyarlılık açısından taşıdığı potansiyele dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Ekolojik Sanat, İleri Dönüşüm, Plastik Atık, Çağdaş Sanat, Sürdürülebilirlik

# Ecological Aesthetics: The Use of Plastic Waste in the Context of Upcycling Art

**Dr. Murat Benan Yıldız**

Mimar Sinan Fine Arts University Fine Arts Faculty Stage Decoration and Department of Costume

**ORCID:** 0000-0002-5774-8701 **E-Mail:** benmurats@gmail.com

## Abstract

Ecological art is a discipline that aims to make the search for solutions to environmental problems visible through art. Upcycling, which stands out as a sustainable approach in this context, is directly related to the concept of ecological art as it both reduces waste production and contributes to creative production processes. This method, which is frequently used in today's contemporary art scene, brings together artistic expression and environmental sensitivity. Upcycling art, which emerges by re-evaluating waste materials in an aesthetic and conceptual integrity, gains importance as a form of expression that directly aims to create ecological awareness. This paper examines the role of upcycling art in the context of ecological aesthetics, with a particular focus on the use of plastic waste. In an era of deepening global environmental crises and plastic pollution, artists use waste plastics as both material and messaging tool; in this process, art becomes a means of developing a critical view of environmental policies. Within the scope of the study, the works of five different contemporary artists (Aurora Robson, Sayaka Ganz, Angela Haseltine Pozzi, Veronika Richterová and Deniz Sağdıç) working with plastic waste are analyzed in the light of field research, literature review and artist interviews. How plastic waste is transformed as an element of representation, the techniques used by the artists and the ecological awareness that these works arouse in the audience are discussed. Supported by visuals, this study aims to consider the aesthetic and ethical dimensions of upcycling together and to draw attention to the potential of art in terms of sustainability and environmental awareness.

## Keywords

Ecological Art, Upcycling, Plastic Waste, Contemporary Art, Sustainability

## 1. Giriş: Sanatın Ekolojik Dönüşümü

21. yüzyılın en büyük krizlerinden biri ekolojik yıkımdır ve bu kriz, sadece bilimsel ya da politik alanların değil, sanatın da merkezine yerleşmiş durumdadır: 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çevresel sorunların derinleşmesi ile eşzamanlı olarak sanatsal pratiklerde yeni arayışlara yönelinmesi, yani 1960'lar itibariyle Arazi Sanatı ve Art Povero gibi geri dönüşümcü yaklaşımların ortaya çıkışına tarihlenebilecek olan ekolojik sanat (eco-art/ekosanat), en güncel dönemini ekolojik felaketin en çok hissedildiği çağ olan günümüzde yaşamaktadır. Özünde çevresel sorunlara yönelik çözüm arayışlarını sanat yoluyla görünür kılmayı amaçlayan bir disiplin olan eco-art doğrultusunda sanat, sadece estetik deneyim sunan bir alan olmaktan çıkarak, toplumsal sorunlara dokunan bir müdahale aracına dönüşmeye başlamıştır. Kısacası sanat, doğayı sadece betimleyen değil, onunla yeniden ilişki kuran; hatta doğanın diliyle konuşan bir araç haline gelmiştir. Bu çerçevede ekolojik estetik, estetik deneyimi çevresel duyarlılıkla birleştiren; doğayı bir tema değil, eş-özne olarak gören bir yaklaşımı temsil eder. Doğa ile yeniden ilişkilenme arzusu, sanayileşme eleştirisi ile illiyet halinde varlık gösterir. Bu bağlamda sürdürülebilir bir yaklaşım olarak öne çıkan ileri dönüşüm (upcycling), hem atık üretimini azaltması hem de yaratıcı üretim süreçlerine katkı sağlaması nedeniyle ekolojik sanat kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Günümüz çağdaş sanat ortamında da sıkça başvurulan bu yöntem, sanatsal ifade ile çevresel duyarlılığı bir araya getirir. Atık malzemelerin estetik ve kavramsal bir bütünlük içinde yeniden değerlendirilmesiyle ortaya çıkan ileri dönüşüm sanatı, doğrudan ekolojik farkındalık yaratmayı hedefleyen bir ifade biçimi olarak önem kazanmaktadır.

Suzi Gablik'in "The Reenchantment of Art" (1991) adlı eserinde belirttiği gibi: *"Sanat sadece görmekle ilgili değildir, aynı zamanda yanıt vermekle ilgilidir."* Sanat, özellikle plastik gibi doğada çözünmeyen ve aynı zamanda endüstriyel üretimin sembolü olan malzemeleri dönüştürerek izleyiciyi hem estetik hem etik düzeyde etkileyebilir. Küresel çevre krizlerinin ve plastik kirliliğinin derinleştiği bir çağda, sanatçılar atık plastikleri hem malzeme hem de mesaj aracı olarak kullanmakta; bu süreçte sanat, çevre politikalarına eleştirel bir bakış geliştirmenin bir aracı haline gelmektedir.

Bu bildiri, sanatın plastik atıklar gibi çok yönlü ve sembolik açıdan yüklü bir malzemeyi dönüştürerek hem estetik hem de politik anlamlar üretebilme potansiyelini irdelemektedir: plastik atıkların sanatsal üretimde nasıl dönüştürüldüğünü, hangi sanatçılarla ne tür biçimlerde hayat bulduğunu ve bu üretimlerin çağdaş sanatta nasıl bir karşılık bulduğunu incelemektedir. Çalışma kapsamında, plastik atıklarla çalışan beş farklı çağdaş sanatçının (Aurora Robson, Sayaka Ganz, Angela Haseltine Pozzi, Veronika Richterová ve Deniz Sağdıç) üretimleri; saha araştırması, literatür taraması ve sanatçı söyleşileri ışığında analiz edilmektedir. Plastik atığın bir temsil unsuru olarak nasıl dönüştürüldüğü, sanatçıların kullandıkları teknikler ve bu eserlerin izleyicide uyandırdığı ekolojik farkındalık tartışmaya açılmaktadır. Görsellerle desteklenen bu çalışma, ileri dönüşümün estetik ve etik boyutlarını bir arada düşünmeyi; sanatın sürdürülebilirlik ve çevresel duyarlılık açısından taşıdığı potansiyele dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

## 2. Kavramsal Çerçeve: İleri Dönüşüm ve Ekosanat

Ekosanat'tan bahsedildiğinde mutlaka anılması gereken sürdürülebilirlik kavramı, en erken 1972'de Roma Kulübü tarafından yayınlanan Büyümenin Sınırları ve 1987 Brundtland Raporları'nda tanınmış, bunu planlama-koruma-azaltma üçgeni olarak tahayyül edilen döngüsel ekonomi ve geri dönüşüm fikirleri takip etmiş, (Berber, G. Ş. ve Önlü, N. 2021) ilerleyen yıllarda da sıfır atık, minimalizm ve ileri dönüşüm—*upcycling*—gibi çeşitlemeler ortaya atılmıştır. İleri dönüşüm, geri dönüşüme kıyasla çok daha yeni bir kavramdır. Terim ilk kez 1994 yılında inşaat mühendisi Reiner Pilz tarafından mimarlık dergisi Salvo'ya verdiği röportajda dönemde yeni şekillenmiş olan AB Yıkım Atık Akışları direktifi hakkında kullanılmıştır: *"Geri dönüşüm mü? Ben buna aşağı dönüşüm diyorum. Taşları kırıyorlar, her şeyi kırıyorlar. İhtiyacımız olan şey, eski ürünlere daha az değil, daha fazla değer verildiği ileri dönüşümdür."* (Thornton Kay, 1994).

Pilz'in özüne dokunduğu üzere geri dönüşüm, malzemeyi endüstriyel süreçlerle ham hale getirerek tekrardan üretim bandına katmayı hedefler. İleri dönüşüm ile arasındaki temel fark da budur: malzemenin yeniden işlevselleştirilme biçimi. İleri dönüşüm mevcut nesneye yaratıcı müdahalelerle yeni anlamlar katar, "çöp" kavramını tamamen ortadan kaldırmayı hedefler ve malzemeyi üretim bandına tekrardan sokarak enerji harcamaz. Bu yönüyle ileri dönüşüm, döngüsel ekonomi için arzulanandır; malzeme tekrardan sanayi döngüsüne girmez, ilaveten atık üretmez ve yeniden kullanılabilir bir hal alır.

İleri dönüşümü merkezine almış haliyle ekolojik sanat, çevre sorunlarının sanatsal anlatımıyla ıraksak bir eleştiri sunar. Bu alanın önemli bir ilham ve yapı materyali olan plastik, yapaylığı, kitlesel üretimi ve tek kullanımlığı temsil eder; aynı zamanda renkli, esnek, dayanıklı ve biçimsel çeşitliliği olan bir malzeme oluşuyla çelişkili bir karakter taşır. Sanatçılar bu çelişkiyi estetik bir avantaja çevirirler: Kullanılmış, kırılmış, atılmış plastikler sanat eserine dahil olduğunda hem malzemenin geçmişini hem de toplumun atıkla kurduğu ilişkiyi yeniden tartışmaya açarlar. Sanatçılar tüketim, atık, endüstri ve kapitalizm gibi kavramlara plastik nesneler aracılığıyla yönelirler. İleri dönüşüm sanatı bu anlamda sadece fiziksel değil, kavramsal bir dönüşümdür. Lucy Lippard'ın çevreci sanat bağlamında söylediği üzere: *"Sanat, yeryüzünden ne kadar uzaklaşırsa, o kadar çok kendini unutur."* Plastik atıklarla çalışan sanatçılar yeryüzüne dönmeyi, malzemeyle bağ kurmayı ve onunla yeniden düşünmeyi önerirler.

Nicolas Bourriaud'nun "ilişkisel estetik" kuramı da ekosanatın toplumsal ilişkiler üzerinden okunabileceği bir zemin sunan bir diğer kaynaktır. Bourriaud, Relational Aesthetics (1998) adlı eserinde, ilişkisel estetiği şu şekilde açıklar: *"Bağımsız ve özel bir alan yerine, insan ilişkilerinin bütününü ve toplumsal bağlamını teorik ve pratik çıkış noktası olarak alan bir dizi sanatsal pratik."* Bu tanım ışığında ekosanatın izleyiciyi bilinçlendirme ve bilgi akışı yaratma eğilimi, Bourriaud'un sanatçıyı bir "yapıcı" yerine bir katalizatör olarak gören kuramının realitede zuhur etmiş bir örneği gibidir.

Hülasa ekosanat, yüzyıl ortasında hissedilmeye başlanan iklim krizine yönelik ileri atılan malzemeyi yeniden kullanma konsepti ile yakınen ilişkilenir ve üretimde sadece materyali değil, fikirleri de dönüştürerek izleyici ile doğrudan temas kurmayı hedefler. Amaçlanan seyircinin, pasif gözlemci rolünden

çıkarak ekosanatın hedefleri doğrultusunda dönüşümün aktif bir katılımcısı haline gelmesidir.

## 3. Plastik Atık: Malzeme Olarak Çevre Sorunu

Plastiğin sanatsal bağlamda kullanımında temel belirleyici unsur, bu malzemenin içerdiği eleştirel potansiyeldir. Plastik, tüketim kültürüyle sıkı biçimde ilişkilendirilmiş, ucuz, yaygın ve gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Isıl sertleşen (termoset) ve ısıl yumuşayan olmak üzere iki ana kategoriye ayrılan plastiklerin yalnızca %9'u geri dönüştürülebilmektedir. Bu düşük oran, polimer bozunması ve atık akışlarının karmaşıklığı nedeniyle her geri dönüşüm döngüsünde plastiğin fiziksel ve kimyasal özelliklerinde azalma yaşanmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle termosetler —sertleştikten sonra şeklini kalıcı olarak koruyan ve yaygın biçimde kullanılan plastik türleri— geri dönüşüme hiç girmemektedir (Nicholls & Fors, 2024). Öte yandan, World Wildlife Foundation'ın (WWF) 1 Temmuz 2021 tarihli açıklamasına göre, plastik poşetlerin doğada çözünme süresi yaklaşık 20 yıl, tek kullanımlık bardakların 30 yıl, pipetlerin 200 yıl, plastik su şişelerinin 450 yıl, bebek bezleri ve kahve kapsüllerinin ise 500 yıl gibi uzun süreleri bulmaktadır. Bu yüksek dayanıklılık, plastiği çevresel açıdan ciddi bir tehdit hâline getirirken, sanatsal bağlamda hem güçlü bir metaforik değere, hem de uzun ömürlü bir malzemeye dönüştürmektedir. Sanatçılar için plastik yalnızca bir atık materyal değil; aynı zamanda çevresel krizlerin, toplumsal duyarsızlıkların ve modern tüketim alışkanlıklarının eleştirel bir sembolü olarak işlev görmektedir.

Bu noktada Roland Barthes'ın plastiğin mitolojisi üzerine yaptığı çalışma önem kazanır. Barthes, Mitolojiler (1957) koleksiyonunda yer alan Plastik adlı denemesinde, şöyle söyler: *"...plastik, bir maddeden öte, sonsuz dönüşüm fikrinin ta kendisidir; gündelik adından da anlaşılacağı üzere, her yerde bulunabilirliğin görünür kılınmasıdır."* Barthes'ın vardığı "her şeyin yerini alan plastik" sonucu, yazarın plastik aort esprisine kadar, günümüzde gerçekleşmiş bir kehanettir. Nitekim plastik, günümüzde bir maddenin ötesinde bir miti temsil eder: tüketimin doğallaştırılması miti. Sanatçılar, bu miti tersine çevirerek plastiği "güzel" olanla değil, "görülmesi gereken"le ilişkilendirir. Yani plastik, estetikle değil, farkındalıkla çalışan bir malzeme haline gelir. Atıklar estetik bir nesneye dönüştüğünde, izleyici yalnızca bir güzellik deneyimi yaşamaz; aynı zamanda bir "rahatsızlık" yaşar. Bu rahatsızlık, sanatın eleştirel gücünü oluşturur. İleri dönüşüm sanatı, bu "değersiz" atığın çok yönlülüğünden faydalanırken onu anlam ve estetik değer taşıyan bir forma sokarak yeni bir algı alanı açar.

## 4. Sanatçı ve Yapıt Örnekleri

İncelenen beş sanatçı, sanat pratiklerinde plastik atıkları dönüştürerek ileri dönüşüm estetiğine farklı açılardan katkı sunmuşlar, plastik atıkla çalışmanın sadece biçimsel değil; düşünsel ve etik bir mesele olduğunu özgün şekillerde ortaya koymuşlardır.

### Aurora Robson

Aurora Robson, ağırlıklı olarak plastik atık akışına müdahale eden yenilikçi ve meditatif

çalışmalarıyla tanınan bir görsel sanatçıdır. Robson, atık plastik şişeleri keserek oluşturduğu hayali yaratıklar ve organik formlarla hem estetik açıdan büyüleyici hem de çevresel olarak sorgulayıcı işler üretir. Sanatçı, plastik atıklarıyla heykel yapmak için sabitleme, dokuma, dikiş, iplik geçirme, ultrasonik ve enjeksiyon kaynağı ve 3 boyutlu baskı dahil olmak üzere çok sayıda teknik geliştirmiştir. Robson bu teknik ve stratejileri yalnızca stüdyo pratiği için değil, aynı zamanda plastik ayak izlerini azaltmakla ilgilenen yaratıcı ve akademik topluluklarla açık kaynak paylaşmak için de geliştirdiğini ifade etmiştir. Sanatçı, heykel, enstalasyon ve giyilebilir sanat olmak üzere üç kolda çalışmalarını sürdürmektedir.



Görsel 1: Jetsam (Aurora Robson, 2014), 6 1/2' x 5 1/2' x 5', plastik atık, perçinler, renkli polikrilik, + mika tozu

Sanatçının işleri bir yandan şiirsellik taşırken, bir yandan da ekosistemdeki mikroplastik tehlikesine dikkat çeker. Plastik kirliliğinin her-yerdeliğini ifade ederken Robson, *"Plastik kirliliği, suyumuza, besin zincirimize, kan dolaşımımıza, insan amniyotik sıvısına ve hatta soluduğumuz havaya sürekli olarak karışan sinsi ve yıkıcı bir malzemedir. Günümüzde kullanıldığı uygulamaların büyük çoğunluğuna kıyasla sanat ve tasarım uygulamaları için çok daha uygundur. Sanatta, uzun ömürlülüğü bir değer haline gelebilir,"* demiştir. Robson'un çalışmaları, "atığın şiirselliği" olarak tanımlanabilir. Robson, pratiğinin izleyici ile ilişkisi hakkında da başkalarının atıklarını kullanmanın insanlarla ve topluluklarla etkileşime girmesini sağladığını, böylece kendisinin sanat yoluyla umut için gerekli koşulları yaratmaya yardımcı olabildiğini belirtmiştir. Sanatçıya göre plastik kirliliği, insanlığa ortak olarak meydan okuyan, sorunlu ancak bağlayıcı bir konudur.

**Sayaka Ganz**

Japon estetik anlayışından ve Shinto animist inancındaki *kami* — yani dünyadaki her varlığın bir ruha sahip olduğu — düşüncesinden ilham alan Sayaka Ganz, plastik parçaları ile zoomorfik heykeller yaratırken eski mutfak gereçleri, oyuncak parçaları, plastik çatal-kaşıklarını kuşlara, atlara ya da balıklara

dönüştürür. Sanatçı, eserlerinde sık başvurduğu bir malzeme olan plastik kullanımını iki şekilde açıklamaktadır: birincisi, plastiklerin mevcut eğrisel form ve renk çeşitliliği, ikincisi ise olarak de alımlayıcı nezdinde atıkların güzelliğini ve buna bağıl olan değerini anlatma isteği. Atılmış nesneleri gördüğünde büyük bir üzüntü duyduğunu belirten Ganz için atık, yaşamı yeniden inşa etmenin bir aracıdır.



Görsel 2: "Embrace" (Sayaka Ganz, 2013), Keşif Kulesi'nde kalıcı enstalasyon, Port Canaveral, FL

"*Hareket duygusu ve öz farkındalığı olan hayvan formları yaratmak için çoğunlukla yaygın ev eşyalarını kullanıyorum,*" diyen Ganz, heykel yapım sürecine hayvanın nefesinin formunu zihninde canlandırarak başladığını ve bu sürecin ilerleyişine göre nefesin akışını engelleyecek parçaları kompozisyondan çıkardığını ifade etmektedir. Sanatçı, üretim sürecinde çok sayıda plastik nesne toplamakta ve bunları bodrum katındaki düzinelerce kutuda renklerine göre tasnif ederek düzenli bir biçimde depolamaktadır. Belirli bir renkten yeterli miktarda biriktiğinde, bu malzemeyle hangi hayvanı yapacağına karar verip seçtiği türün hareket özelliklerini doğru biçimde yansıtabilmek amacıyla çeşitli fotoğraflardan yararlanır. Ekosanat bağlamında eserlerinin taşıdığı mesajı ise şu şekilde ifade eder: *"Sanatçıların atıkların azaltılmasına yardımcı olmalarının en iyi yolunun, bu malzemelerin ne kadar güzel olabileceğini ve bu sıradan nesne ve malzemelerle neler yapılabileceğini göstermek olduğuna inanıyorum. Bu şeylerin güzel olduğunu düşündüğümüzde onlara değer veririz."* Ganz'ın bu yaklaşımı, hem çevresel farkındalık yaratmayı hem de tüketim kültürünün göz ardı ettiği atık materyalleri estetik bir bağlamda yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

**Angela Haseltine Pozzi**

Sanat eğitmeni olan Angela Pozzi'nin Amerika Birleşik Devletleri'nin Oregon eyaleti, Portland şehri kıyılarından topladığı plastik atıklarla yaptığı büyük boyutlu deniz canlıları, çevresel sanat ile çevre

aktivizmi arasında bir köprü kurar: Pozzi, 2010'da toplum temelli bir sanat sivil toplum kuruluşu olan "Washed Ashore"u başlatmış ve plastik atıkları toplamak ve bunları deniz hayvanlarının gerçek hayattan daha büyük kopyalarını yaratmak için kullanmak üzere bir gönüllü ağı oluşturmaya başlamıştır. Sanatçı, *"Sanat eseri bir şeyler öğretmeli,"* der. *"Sadece dekoratif olamaz. Heykellerde kullandığımız tüm bu şeyler bir zamanlar birilerine aitti ve sonra çöpe atıldı."* On yıl sonra, kar amacı gütmeyen kuruluş 14.000'den fazla gönüllünün yardımını almış ve çalışmaları ülke çapında sergilenerek 28 milyondan fazla insana ulaşmıştır (Kirschner, 2020). Eşinin ölümünden sonra Portland'a iyileşmek için taşındığını söyleyen Pozzi, burada iyileştirmeyi bekleyen bir okyanus bulduğunu belirtir.

Washed Ashore projesi kapsamında oluşturulan yapıtlar, hem kamusal alanda sergilenir hem de çevre eğitimi amacı taşır. Pozzi, Washed Ashore kolektifinin misyonunu "Okyanus ve su yollarındaki plastik kirliliği hakkında küresel bir kitleyi eğitmek ve tüketici alışkanlıklarında olumlu değişiklikleri tetiklemek için estetik açıdan güçlü sanat eserleri inşa etmek ve sergilemek" olarak tanımlamaktadır. Sahillere vuran plastik atık bitene kadar eser üretmeye devam edeceğini söyleyen sanatçı, eserlerinde kullandığı atıkları Portland halkından gönüllüler ile sahilden toplamakta, eserin madde toplama aşamasından bitişine kadar olan süreci eğitici bir deneyim haline getirmektedir. Gönüllüler, temizlenmiş atıkları tel dikişle, iplikle ve dokuyarak panel ve "kebap" haline getirir ve sanatçılar da bunları heykelleri inşa etmek için kullanır (Ozelli, 2024). Eserler, dokunulmak üzere tasarlanmıştır, yani seyirci ile hem düşünsel, hem de özdeksel olarak iletişim kurmayı hedefler.



Görsel 3: Priscilla the Parrotfish (Angela Haseltine Pozzi, 2016).

**Veronika Richterová**

Plastik şişeleri eriterek veya keserek oluşturduğu heykeller ve botanik formlar ile tanınan Çekoslovakyalı sanatçı Veronika Richterová için çalışmalarında hem estetik form hem de dönüşüm süreci önemlidir. Sanatçı işlerinde plastikle doğanın biçimsel uyumunu ironik bir dille sunar; çünkü doğaya ait gibi görünen formlar, aslında doğaya zarar veren plastikten yapılmıştır. Bu işler bütününe çalıştığı yaygın plastiğin teknik adı olan polietilen tereftalatın kısaltması olan PET'ten çıkarak PET-Art adı veren sanatçı,

heykel ve enstalasyonlarının yanı sıra malzemeyle fonksiyonel ürünler yaratmakla da ilgilenmekte ve PET-Art'ın bir yan projesi olarak avize formları tasarlamaktadır. PET-Art serisi ile bağlantılı olarak 2007 yılında bir müze de kurmuştur. Sanatçı, plastikten ürettiği heykel ve enstalasyonlarını Prag Botanik Bahçesi ve Prag Hayvanat Bahçesi gibi doğayla doğrudan ilişkili mekânlarda da sergileyerek, eserlerinin doğayla kurduğu mimesis ilişkisini pekiştirmekte ve böylece temsil edilenin kendi bağlamı içerisinde yer almasıyla yapıtların düşünsel derinliğini ve kavramsal etkisini artırmaktadır.

Bored Panda'ya verdiği 8 Nisan 2015 tarihli röportajda Richterová, *"PET şişelerle ilk kez 1989 yılında Paris'te okurken karşılaştım, çünkü o zamana kadar Çekoslovakya'da plastik şişe kullanılmıyordu,"* demiştir. Plastiği ilk defa öğrencilik yıllarında pratik amaçlarla bardak üretmek için kullandığını ve yıllar sonra malzemeye yeni bir anlayışla geri döndüğünü belirten sanatçı, materyalin ısı ile ilişkisi ile özellikle ilgilenmektedir. Richterová, manifestolarında plastik malzemenin ekosisteme verdiği zarardan ziyade sunduğu olanaklar üzerinde durarak optimist bir perspektif benimser.



Görsel 4: Uçan tilki. (Veronika Richterová, 2007), PET şişeler, dal, çöp torbaları, yükseklik 37 - 48 cm | (c) Michal Cihlář.

***Deniz Sağdıç***

Sağdıç, Türkiye'den bir sanatçı olarak ileri dönüşüm sanatına özgün bir katkı sunar. Tekstil atıklarının yanı sıra plastik poşetler, kartonlar, ambalajlar gibi birçok artık malzemeyi kullanarak portreler ve kompozisyonlar üretir. Sağdıç'ın işleri, malzemenin kendisini görünür kılmakla kalmaz; aynı zamanda kadın emeği, kent belleği gibi toplumsal temalara da dokunur. NTV'ye 2024 yılında verdiği röportajda, *"[Bunlar] aslında birer atık değil, hammade,"* diyen Sağdıç, ekosanatın özünde yer alan çabalardan biri olan atığa değer kazandırma isteğini sanat pratiğinde misyon edindiğini, "her türlü atıktan birer sanat eseri çıkarma iddiası olduğunu" belirtir.



Görsel 5: The artwork is made of
expired medicine waste pieces
(Deniz Sağdıç, 2022),
140x140cm

2022 yılında İstanbul Havalimanı'nda yapılan "'0' Noktası" adlı sergisi hakkında İGA ART'a konuşan sanatçı, atık materyal kullanılarak yapılmış kompozisyonların uzaktan bakan seyirciyi klasik bir işe bakıyor olma yanılsamasına düşüreceğini belirtmiş, ancak esere yakınlaştıkça atık, yani kendisi ile yüzleşmesini sağlayacağını umduğunu söylemiştir. Sanatçı bu sergi ile izleyicileri "tüketim" kavramını yeniden düşünmeye davet etmiştir.

## 5. Ekososyal Eleştiri: Sanatla Ekoloji Arasında Köprü

Ekosanat alanında faaliyet gösteren sanatçıların birçoğu sadece estetik kaygılarla değil, aynı zamanda aktivist bir perspektifle çalışmaktadır. Kamusal alan enstalasyonları, çocuklar için eğitici atölyeler ve sürdürülebilirlik temalı sergilerle toplumla doğrudan etkileşe girerler.

Seçkideki sanatçılar arasından Angela H. Pozzi, profesyonel olarak bir sanat eğitmeniyken ekosanat alanına geçiş yapmış, ardından da neredeyse tüm çalışmalarını kolektif bir ruh ile sürdürmüştür; halen Washed Ashore topluluğunun açık atölyelerini ve derslerini yürütmektedir. İncelenen diğer sanatçılar da seyirci ile iletişim kurma çabası içinde çalışırlar. Pozzi, kolektif hakkında Tired Earth'a verdiği 2 Aralık 2024 tarihli röportajda şöyle konuşmuştur: *"İşçiliğimiz ve tasarımımız konusunda titiz davranıyor, deneyimli sanatçılar istihdam ediyor ve binlerce insanı heykel yaratma sürecimize dahil ediyoruz. Başkalarına sanata kalpleri ve zihinleri değiştirebilecek bir dil olarak saygı duymayı öğretiyoruz. Eğitim tüm çalışmalarımızın merkezinde yer alıyor. Nihai heykeller plastik kirliliği sorununa değinmeli ve hem güzel hem de dehşet verici olmalıdır. Her eserin duyuları uyandırması ve halkın sorular sormasını sağlaması gerekiyor."* Kolektif aynı zamanda dört adet gezici sergiye sahiptir ve eğitici amaçlar güderek bu sergileri 6, 8, 12 aylık periyotlarla çeşitli sergi mekanlarına kiralamaktadır. Bir kuruma sergi kiraladıklarında bunu bir ortaklık olarak gördüklerini belirten Pozzi, kolektif personelinin, yerinde eğitimler, yürüyüş turları, medya röportajları ve topluluk üyelerine ve müşterilere eğitim sunumları yaparak mekan personeli ve gönüllüleriyle birlikte çalıştığını belirtir. Kolektif, sergiyi verilen mekana uygun olarak tekrardan tasarlamanın yanı sıra ücretsiz

müfredatlarını nasıl kullanacaklarını da öğretmekte ve eğitim girişimlerini genişletmek için bilim camiasıyla da ortaklık kurmaktadır.

İncelenen sanatçılardan Veronika Richterová da 2007 yılında grafik tasarımcı Michal Cihlár'ın katkısıyla kurduğu PET-Art Müzesi ile ekosanatın eğitici yönünü ön plana çıkarmış bir sanatçıdır. Müze, PET şişe tasarımının nasıl geliştiğine dair ayrıntılı açıklamalardan, tek tek şişe türleri arasındaki bileşim farklılıklarına ve ortak özelliklerine kadar plastik şişeye dair her şeyle ilgili bir tür akademik merkez niteliği taşır. PET-ART Müzesi aynı zamanda Richterova'nın dünya çapında 76 ülkeden topladığı 3.000'den fazla plastik şişeden oluşan bir koleksiyona da ev sahipliği yapmaktadır (Uys, 2016). Richterová'nın plastik ve diğer atık malzemeyi odak noktasına alarak geliştirdiği NO-MAD-DESIGN projesi de sanat pratiğinin aktivist yüzünü örneklemektedir: NO-MAD-DESIGN, toplumsal kırılganlık oranları en yüksek olan ve mülteci kamplarında yahut çadırlarda kalmak durumunda olan iltica sürecindeki bireyler için tekrardan uygulanabilir, ileri dönüştürülen malzemeden inşa edilen bir barınak tasarımıdır. Sanatçı, *"NO-MAD-DESIGN, kendilerini ihtiyaç içinde bulan kişilerin yaşamlarını iyileştirmeyi amaçlamaktadır. Öncelikle mülteci kamplarının korkunç koşullarında asgari kaynaklarla hayatta kalmak zorunda olan insanlar için tasarlanmıştır. Düşük maliyetli tasarım vizyonu, uzun yıllar boyunca atık malzemelerle yaptığım heykel çalışmalarından edindiğim deneyime dayanıyor ve bu deneyimleri şimdi pratik hayata yönelik çeşitli nesneler icat etmek için kullanıyorum,"* demiştir (Richterová, 2025).



Görsel 6: "PBC, GJF galerisindeki mimari sergi için Prag'ın merkezinde inşa edildi" (c) Michal Cihlář

Bu bağlamda, sanatçıların bireysel üretimlerinden kamu ile birlikte üretim ve yeniden üretim süreçlerine doğru evrilen sanat pratikleri, ileri dönüşüm sanatının izleyiciyle kurduğu ilişkinin genel eğilimini anlamlandırmada önemli bir örnek teşkil etmektedir. İleri dönüşüm sanatı, özünde bir "değişim" çağrısı barındırmakta ve izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak aktif katılımcılığa teşvik etmektedir. Bu süreçte, sanatçılar organik bir şekilde sadece üreticilik rolüyle sınırlı kalmayıp; aynı zamanda organizatör, eğitmen ve aktivist kimliklerini de benimseyerek, sanatın toplumsal dönüşüm potansiyelini somutlaştırmaktadırlar. Böylece, ileri dönüşüm sanatı, hem üretim hem de ilişki biçimleri açısından sanatın geleneksel sınırlarını yeniden tanımlayan çağdaş bir pratik olarak ortaya çıkar.

## 6. Sonuç: Estetik, Etik ve Ekolojik Denge

İleri dönüşüm sanatı, yalnızca yaratıcı bir pratik olarak değil, aynı zamanda çağdaş dünyanın ekolojik ve etik sorunlarına yönelik eleştirel bir yanıt biçimi olma değeri taşır. Bu yaklaşım, ekolojik estetik çerçevesinde konumlanarak, sanatın yalnızca bir ifade aracı değil, aynı zamanda dünyayı farklı bir biçimde algılama ve yorumlama yöntemi olduğunu ortaya koyar. Özellikle plastik gibi çevresel ve sembolik yükü yüksek atık malzemelerle çalışan sanatçılar, estetik deneyimi çevresel farkındalıkla bütünleştirirken, aynı zamanda izleyiciyi katılımcı bir eylem alanına davet ederler. Bu bağlamda, Nicolas Bourriaud'nun "ilişkisel estetik" kuramı güçlü bir teorik dayanak sunar. Bourriaud'ya göre sanat, nesne merkezli bir üretim olmaktan çıkarak kişiler arası ilişkilerin kurulduğu bir süreç halini alır. Plastik atıklarla çalışan sanatçılar da bu çerçevede izleyici ile estetik bir etkileşim kurarak yalnızca görsel algıya değil; düşünsel, duygusal ve etik katılıma da zemin hazırlar.

İkincil olarak Nelson Goodman'ın semboller ve temsiller kuramı, geri dönüştürülmüş malzemelerin sanatsal bağlamda kullanımına açıklayıcı bir kuramsal temel daha sunar. Goodman, sanatın yalnızca gerçekliği yansıtmakla kalmadığını, aynı zamanda sembolik biçimler aracılığıyla yeni gerçeklikler inşa ettiğini savunur (Haralambous, 2024). Bu perspektiften bakıldığında, plastik gibi çevresel ve kültürel anlam dünyasında "sorunlu" olarak konumlanan bir materyalin sanatsal temsile dönüşmesi, izleyicide hem estetik hem de etik bir sorgulama yaratmaktadır.

Ezcümle, ileri dönüşüm yalnızca bir estetik strateji değil; aynı zamanda sanatçı ve seyirciyi de yeniden kimliklendiren etik bir müdahaledir. Atık, sanatta kullanılan haliyle salt fiziksel bir nesne değil; düşünsel bir bakış açısının somutlaşmış hâlidir. Bu bakış açısı ile sanatın dili de, dünyanın geleceği de dönüşebilir.

**Kaynakça**

**Kitaplar ve Kitap Bölümleri:**

Barthes, R. (1972). *Mythologies.* (A. Lavers, Çev., s. 96–99). Hill and Wang. (Orijinal eser 1957'de yayımlanmıştır)

Bourriaud, N. (2005). İlişkisel estetik (İ. Ergüden, Çev.). Bağlam Yayıncılık. (Orijinal eser 1998'de yayımlanmıştır)

Davis, H. M., & Turpin, E. (2015). *Art in the anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies.* London: Open Humanities Press.

Gablik, S. (1991). *The Reenchantment of Art.* Thames and Hudson.

**Akademik Makaleler:**

Berber, G. Ş., & Önlü, N. (2021). Sürdürülebilir sanat bağlamında geri dönüşüm yaklaşımının tekstil sanatında bireysel söylemleri ve deneysel çalışmalar. *The Journal of Social Sciences*.

Nicholls, B. T., & Fors, B. P. (2024). Closing the loop on thermoset plastic recycling. *Science*, 384(6677), 156–157. https://doi.org/10.1126/science.ado8562

Öztürk Demirtaş, P. (2022). Bir dönüşüm yaklaşımı olarak tasarımın katkısal değeri: PET üzerinden değerlendirme. *Journal of Recycling Economy & Sustainability Policy*, 1, 27–31.

Haralambous, H. (2024). The Language of Recycled Art: Theories and Frameworks. https://doi.org/10.13140/RG.2.2.16314.61121

**Web Siteleri ve Röportajlar:**

Robson, A. (t.y.). *Biography*. https://www.aurorarobson.com/bio

Exploratorium. (t.y.). *Angela Haseltine Pozzi – Tinkerer biography.*

https://www.exploratorium.edu/tinkering/tinkerers/angela-haseltine-pozzi

Happy Eco News. (t.y.). 10 Questions with Angela Haseltine Pozzi – Washed Ashore Project. https://happyeconews.com/10-questions-with-angela-haseltine-pozzi-washed-ashore-project/

Sayaka Ganz. (t.y.). Resmi web sitesi. https://sayakaganz.com/

Tate. (t.y.). Relational aesthetics. https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/relational-aesthetics

Washed Ashore. (t.y.). Galleries. https://www.washedashore.org/galleries/

WWF. (t.y.). The Lifecycle of Plastics. https://wwf.org.au/blogs/the-lifecycle-of-plastics/

**Video ve Belgeseller:**

DW Documentary. (2022, 12 Mart). *Çöpü hazineye dönüştürmek: Geri dönüşüm sanatı | Eco India* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PzKmh-hMXA4

Ganz, S. (2013). *Franklin College'da röportaj* [YouTube videosu]. https://www.youtube.com/watch?v=Xt3Uf6B2dEg

Walker, L. (Yönetmen). (2010). *Atık Arazi* [Film]. Almega Projects.

**Gazete ve Dergi Makaleleri:**

Kirschner, N. (2020, 30 Mart). Angela Haseltine Pozzi: From trash to treasure. *The American Scholar*. https://theamericanscholar.org/angela-haseltine-pozzi/

Ozelli, S. (2024, 2 Aralık). Tired Earth: An Interview with Angela Haseltine Pozzi, Founder and Artistic Director of the Washed Ashore Project. *Tired Earth*. https://www.tiredearth.com/interviews/tired-earth-an-interview-with-angela-haseltine-pozzi-founder-and-artistic-director-of-the-washed-ashore-project

Uys, E. (2016, 9 Aralık). The plastic bottle artworks of Veronika Richterová. *Design Indaba*. https://www.designindaba.com/articles/creative-work/plastic-bottle-artworks-veronika-richterov%C3%A1

Candaş, E. (2022, 16 Ocak). Atığı sanata dönüştürüyor: Deniz Sağdıç'la sürdürülebilir sanat üzerine. *NTV*. https://www.ntv.com.tr/sanat/atigi-sanata-donusturuyor-deniz-sagdicla-surdurulebilir-sanat-uzerine,ZHcsFGArpkSkWyVr0USpTQ

**Web Sayfaları ve Projeler:**

Richterová, V. (t.y.). *PET sanat heykelleri: Hayvanlar ve trofeler*. https://www.veronikarichterova.com/en/dilo/pet-art-sculptures/animals-and-trophies/

Richterová, V. (t.y.). *PET sanat heykelleri*. https://www.veronikarichterova.com/en/dilo/pet-art-sculptures/

Richterová, V. (t.y.). *No Mad Design*. https://www.veronikarichterova.com/en/no-mad-design/ (Erişim tarihi: 26 Mayıs 2025)

Sağdıç, D. (t.y.). *Projeler*. https://www.denizsagdic.tr/projects

**Basılı Yayınlar:**

Kay, T. (1994, 11 Ekim). Almanya'da Salvo – Reiner Pilz (s. 14). *SalvoNEWS*, (Sayı 99).

**Görsel Kaynakça:**

Görsel 1: Robson, A. (t.y.). *Jetsam* [Sanat Eseri]. https://www.aurorarobson.com/jetsam

Görsel 2: Ganz, S. (t.y.). *Embrace* [Kalıcı Yerleştirme]. https://sayakaganz.com/permanent-installations/embrace

Görsel 3: Smithsonian Ocean. (2016). *Priscilla the Parrotfish* [Sanat Eseri]. https://ocean.si.edu/human-connections/books-film-arts/priscilla-parrotfish

Görsel 4: Cihlář, M. (2007). *Flying Fox* [Fotoğraf; PET şişeler, dal, çöp poşetleri, yükseklik 37–48 cm]. Veronika Richterová. https://www.veronikarichterova.com/en/my-works/pet-art-sculptures/

Görsel 5: Sağdıç, D. (2022). *The artwork is made of expired medicine waste pieces* [Sanat Eseri; tarihi geçmiş ilaç atıkları, 140x140 cm]. https://www.denizsagdic.tr/gallery

Görsel 6: Cihlář, M. (2020). *PBC yapısı, Prag şehir merkezinde mimari sergi için inşa edildi*

[Fotoğraf]. Veronika Richterová. https://www.veronikarichterova.com/en/no-mad-design/

# Bugün Politik Tiyatro?

**Kübra Tektaş**

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dramatik Sanatlar Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0000-7048-4942 **E-Posta:** ktektas87@gmail.com

## Özet

Bu bildiri, politik tiyatronun küresel ve Türkiye bağlamındaki tarihsel gelişimini ve güncel önemini incelemektedir. Piscator ve Brecht gibi isimlerin öncülüğünde şekillenen politik tiyatro, toplumsal eleştiri ve bilinç oluşturma amacı taşımış, Marx'ın sınıf çatışmasına dayalı tarih anlayışıyla da devrimci bir karakter kazanmıştır. Seyirciyi pasif bir izleyici olmaktan çıkarıp, toplumsal değişimin öznesi haline getirmeyi hedefleyen bu anlayış, zamanla ideolojik kırılmalar, küresel krizler, iklim değişikliği, göç ve toplumsal cinsiyet gibi çok yönlü güncel sorunlara uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Bildiri, politik tiyatronun tarihsel materyalizme dayalı sorgulayıcı yaklaşımını koruyarak, çağdaş meseleleri kapsayan daha esnek ve çok katmanlı bir yapıya evrilmesi gerektiğini savunur. Türkiye bağlamında ise politik tiyatro, siyasal baskılar ve toplumsal kırılmalarla şekillenmiş; hem muhalif bir ifade alanı hem de sanatın dönüşüm aracı olarak işlev görmüştür.2023 yılında Murat Atak rejisiyle sahnelenen Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım oyunu üzerinden yapılan analizde, oyunun tarihsel önemini koruduğu ancak güncel politik bağlamlarla bağ kurmakta yetersiz kaldığı vurgulanır. Sonuç olarak, politik tiyatronun günümüz dünyasının karmaşık yapısını kavrayabilen, cesur ve yenilikçi yaklaşımlarla yeniden inşa edilmesi gerektiği ifade edilir; Milo Rau gibi çağdaş isimlerden ilham alınması önerilir.

## Anahtar Kelimeler

Politik Tiyatro, Piscator, Brecht, Milo Rau

# Political Theatre Today?

**Kübra Tektaş**

Kocaeli University Institute of Social Sciences Dramatic Arts Master's Program

**ORCID:** 0009-0000-7048-4942 **E-Posta:** ktektas87@gmail.com

## Abstract

This paper examines the historical development and contemporary significance of political theatre in both global and Turkish contexts. Shaped by pioneers such as Piscator and Brecht, political theatre has aimed to foster social critique and consciousness, gaining a revolutionary character through Marx's class conflict-based understanding of history. This approach, which seeks to transform the audience from passive observers into active agents of social change, has had to adapt over time to ideological shifts and multifaceted contemporary issues such as global crises, climate change, migration, and gender politics.The paper argues that political theatre must evolve into a more flexible and multilayered form while preserving its interrogative stance rooted in historical materialism. In the Turkish context, political theatre has been shaped by political repression and social ruptures, functioning both as a space for oppositional expression and as a tool for artistic transformation.An analysis of the 2023 production of I Close My Eyes and Do My Duty directed by Murat Atak suggests that, while the play retains its historical significance, it falls short in establishing a strong connection with current political issues. Ultimately, the paper contends that political theatre should be reconstructed with bold and innovative approaches capable of engaging with the complex realities of the modern world, drawing inspiration from contemporary figures such as Milo Rau.

## Keywords

Politic Theatre, Piscator, Brecht, Milo Rau

## 1. GİRİŞ

Tiyatro sanatı, insanlığın binlerce yıllık birikimini taşıyan ve her döneme dair derinlikli sözler söyleyebilen eşsiz bir ifade biçimidir. Ancak bu sanatı güncel kılmanın temel koşulu, geçmişin zengin mirasını yalnızca korumak değil, onu günümüz koşullarına uygun şekilde yeniden yorumlayarak bugüne anlamlı bir biçimde taşımaktır. Sadece geçmişte değer kazanmış yöntem ve uygulamaları tekrar etmek, tiyatroyu ilerleme kaydetmeyen, durağan bir sanat dalı hâline getirme riskini taşır. Bu durumda, tiyatro kendi dinamik yapısından uzaklaşarak geçmişteki başarılarının gölgesinde varlığını sürdüren bir sanat formuna dönüşebilir.

Tiyatronun gelip geçici doğası, bu durağanlığın etkisini daha da derinleştirir. Sanatın esas gücü, yenilikçi yaklaşımlara açık, ilerlemeye cesaret eden ve seyircisiyle sahici bir bağ kurabilen yapısında saklıdır. Aksi takdirde, tiyatro, toplumsal değişim ve dönüşümlerden koparak kendi geçmişine sıkışır ve çağın dinamiklerine ayak uyduramayan bir ifade biçimine dönüşür. Günümüzün hızla değişen dünyasında, tiyatro sanatını 'köhnemiş' ya da 'geçmişte kalmış' olarak niteleyen eleştiriler, sorumluluğu dış etkenlere, örneğin sinema ya da televizyonun etkisine atfetmekle savuşturulamaz. Bu tür eleştirilerden kaçınmak yerine, tiyatro sanatçılarının kendi pratiğine cesur ve yenilikçi bir perspektifle yaklaşması gerekmektedir.

Ülkemiz tiyatrosunun, içinde barındırdığı potansiyeli tam anlamıyla hayata geçirebilmesi, ancak bu alanda güçlü ve yenilikçi girişimlerin artmasıyla mümkündür. Tiyatro, yalnızca sahneye taşınan bir anlatı olmaktan öte, toplumsal meselelere dair derinlemesine bir sorgulama alanı açmalı ve bu bağlamda kendi zamanına özgü bir söylem geliştirebilmelidir. Böyle bir söylem, geçmişin birikimini bugüne uyarlamakla kalmaz; aynı zamanda geleceğe dair yeni bakış açıları sunarak tiyatronun toplumsal rolünü daha da güçlendirir.

## 2. POLİTİK TİYATRONUN DÜNYADAKİ TARİHİ

“Ama biz yine de ilerlemeye bakalım! Düşüp kalkmamıza aldırmadan ilerleyelim! Bir kavganın içine girdik görünüşe bakılırsa, o halde kavga edelim! İnançsızlığın dağların yerini bile değiştirdiğini görmedik mi? Bizden bir şeylerin gizlendiğini anlamış olmamız yetmez mi? Bir perde çekilmiş hepsinin önüne: Onu kaldıralım!”( B. Brecht, Tiyatro İçin Küçük Organon,(Çev. A. Cemal. İstanbul: MitosBoyut Yay., 1993.),s.56.)

Bertolt Brecht'in Tiyatro İçin Küçük Organon'da dile getirdiği bu ifade, epik tiyatro anlayışının temel ilkelerini açıkça ortaya koyuyor. Tiyatronun ilerici bir sanat olarak seyirciyi toplumsal açıdan bilinçlendirebileceği ve devrimci, demokratik bir perspektif sunabileceğini vurguluyor.

"Çevremize bakındığımızda, oldukça hareketsiz birtakım kişileri tuhaf bir konumda görürüz: Bu insanlar, güçlü bir çabayla bütün kaslarını –eğer büyük bir bitkinlik sonucu gevşememiş segermiş gibidirler. Aralarında hemen hiçbir iletişim yoktur, beraberlikleri, uyuyan bir sürü insanın beraberliği gibidir; ama sanki tedirgin rüyalara dalmışlardır, çünkü halk arasında karabasan görenler için söylendiği üzere, sırtüstü yatmaktadırlar. Gözleri elbet açıktır, ama görmezler, yalnızca bakışlarını dikerler; tıpkı duymamaları, yalnızca kulak kabartmaları gibi. Sahneye kendilerinden geçmişçesine bakarlar…"( Brecht,1993,a.g.e.,s.50.)

Hakikati yüzeyin ötesinde aramak ve o hakikatin nasıl büyük bir yanılsamaya dönüştüğünü fark etmek, bunu değerlendirmek ve bu durumun değişebileceğini düşünmeye başlamak, dönüşümün ilk adımıdır.Epik tiyatro,bu adımın gerçekleşmesi için tüm araçlarını seferber eden bir farkındalık estetiğidir.

Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya'nın yenilmesi, yaşanan iktisadi krizlerin emekçi kitlelerüzerindeki yıkıcı etkisi, yayılan Marksist fikirlerle birlikte 1918-1919 yıllarında yaşanan komünist devrim denemesinin başarısızlığa uğratılması gibi olaylar Alman halkının dikkatini siyasal alandaki sorunlara yöneltmesine sebep olmuştur. Dönemin tiyatro anlayışı da bu gelişmelerden etkilenerek, siyasal olayların konu edildiği propagandist yaklaşımlı bir düşünceyi kabul etmeye başlamıştır (Şener, 2006: 255-257)

Politik tiyatro düşüncesi de bu zamanlarda Erwin Piscator tarafından ortaya konan düşüncelerden oluşmaktadır. Bu düşünceye göre tiyatronun ana konusu politika olmakla birlikte, sadece politik konular işlenmemektedir. Bunun yanında sahnelenen tiyatro eserini izleyen kişilerde de siyasal bir bilinç oluşturma düşüncesi hakimdir. (Çalışlar, 1980: 251)

Sevda Şener Politik tiyatro düşüncesinin amacı ve anlayışını ortaya koyan ilkeleri yedi başlık altında incelemeye almıştır. İlk ilke tiyatronun araçsallığıdır. Buna göre tiyatro hayatın içinde mevcut olan problemlere karşı kayıtsız kalmamalıdır.Çünkü tiyatro seyircilerinin çevresine farklı bir açıyla bakmasını amaçlamaktadır. Aynı zamanda tiyatro, seyirciyi o zamana kadar içinde tutan toplumsal değerlerden ve kabullerden kurtarmak

durumundadır.İkinci ilke tiyatronun konusuna dairdir. Piscator'un tiyatro düşüncesinde bir tiyatro eseri güncel olayları konu almalıdır. Çünkü siyasal olan tiyatro toplumsal gerçekleri de göstermelidir. Seyircinin hakim olduğu, hatta yaşadığı olaylar tiyatro oyununun konusu olmalıdır. Böylelikle seyirci sahnelenen oyunla birlikte bir taklidi değil, gerçeğin kendisini görmektedir. Bunun için tiyatronun geleneksel ölçütlerinin, tavırlarının ve kabullerinin kaldırılması gerekmektedir. Üçüncü ilke ise Piscator tarafından ortaya atılan bir kavram olan belgesel tiyatro kavramıdır. Bu düşünceyle birlikte film parçaları, istatistikler, fotoğraflar gibi belgeler aracılığıyla seyirci ikna edilmeye çalışılmış ve tiyatro sahnesi doğrudan gerçeklerin ifade edildiği bir alan haline gelmiştir (Şener, 2006: 257-258)

Siyasi belgelerle sahnelenen ilk oyunun Her Şeye Karşın olduğunu savunan Piscator, Spartaküs isyanı ve Rus devrimi arasında kalan dönemde yaşanan toplumsal devrimleri sahnelediği oyununda projeksiyon aracılığıyla film parçalarını kullanmıştır (Piscator, 2010: 65-6) Piscator'un ardından politik tiyatro kavramını geliştirerek epik tiyatro kavramının günümüze dek ulaşmasını sağlayan isim Bertolt Brecht olmuştur. Brecht, burjuva tiyatrosunda hakim düşünce olan Aristotelesçi tiyatro düşüncesine ve dramatik tiyatroya karşı çıkarak diyalektik maddeci düşüncenin tiyatrosu olarak epik tiyatro düşüncesini ortaya koymuştur (Çalışlar, 1980: 106) 8)

Piscator'un belge temelli tiyatro anlayışıyla başlayan süreç, Brecht'in diyalektik ve dönüşümcü estetiğiyle derinleşmiş ve tiyatroyu seyircinin pasifliğini bozan, sorgulatan bir alana dönüştürmüştür. Özellikle I. Dünya Savaşı sonrası Almanya'daki sosyo-politik kırılmaların etkisiyle şekillenen bu yaklaşım, sahneyi hakikatin yüzeyini kazıyan bir mücadele alanına dönüştürmüştür.

Bugün politik tiyatronun ne anlama geldiğini tartışırken, Brecht ve Piscator'un mirasını yalnızca biçimsel bir yöntem olarak değil; aynı zamanda seyircinin düşünme eylemini tetikleyen etik bir sorumluluk biçimi olarak da görmek gerekir. Bu bakış, tiyatroyu yalnızca temsil değil, müdahale alanı olarak konumlandırır.

## TÜRKİYE'DE POLİTİK TİYATRO VE HALDUN TANER

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım(1964), Haldun Taner'in, devleti sömürenler ve ona itaat edenler arasındaki dengesizliği konu ettiği bir diğer oyunudur. Haldun Taner, toplumsal düzensizliği ve eşitsizliği epik tiyatronun anlatı ve diyalektik tekniklerinden yararlanarak aktardığı bu oyunu ile "[p]olitik tiyatro

doğrultusunda ilk önemli adımı atmış[tır]" (Yüksel 91). Oyunda II.Meşrutiyet'ten 1960'lara kadar Türk toplumunun yaşadığı değişim, biri dürüst diğeri ise fırsatçı olan iki ana karakterin karşılaştırılması ile ele alınır. .(Özlem Özmen,2015:423)

Taner, Brecht'I referans alarak, bize özgü bir epik tiyatro kurmanın yollarını aramıştır. Metin And, Haldun Taner'in Bertolt Brecht gibi üç yönlü bir tiyatro adamı olduğunu söyler:

"Önce seçkin bir yazardır. Geleneksel tiyatromuzun yapı özelliklerini-açık biçim, göstermeci yapı gibi-bilir, engin tiyatro kültürü ile tiyatro üzerinde kuramlar yaratır. Tiyatroyu içinden bilen bir yazar-düşünür olarak da tiyatrocular ile sıkı işbirliği içindedir. Ayrıca onlara yol gösterir, bir bakıma tiyatrocuları eğitir. Bu işbirliğinin sonucunda, hem kendi oyuncuları canlı bir biçime ulaşır, hem de tiyatrocular bu toplu yaratma sürecinden kazançlı çıkar."(And, 2012: 183).

Zehra İpşiroğlu, "Taner'in, Türk tiyatrosunda dramatik tiyatro anlayışının yeni yeni yerleşmeye başladığı, kendisinin de bu anlayışla oyunlar yazdığı bir dönemde, Brecht'in tiyatrosuyla tanıştıktan sonra bir dönüşüm yaşayarak epik tiyatro anlayışını benimsediğini" (İpşiroğlu, 2009: 122) söyler.

Türkiye'de politik tiyatro, özellikle 1950-60 yıllarından itibaren Batılı anlamda bir çerçeveye oturmaya başlamış, bu süreçte Brecht'in epik tiyatro anlayışı önemli bir referans noktası haline gelmiştir. Yaşanan toplumsal ve siyasal gerilimlerin etkisiyle, tiyatro da bu dönemde toplumsal olaylara daha doğrudan temas eden bir biçime bürünmüştür. Haldun Taner, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım adlı oyunuyla bu alanda öncü bir adım atmış; toplumsal düzensizliği ve bireysel ikiyüzlülüğü epik anlatım biçimleriyle sahneye taşımıştır. Taner'in tiyatrosu, yalnızca biçimsel değil, düşünsel olarak da Brecht'le paralellik gösterir. Hem geleneksel Türk tiyatrosunun unsurlarını kullanmış hem de tiyatroyu seyirciyle birlikte düşünen ve dönüştüren bir alana çevirmiştir. Türkiye'de politik tiyatro, tarihsel olarak baskı dönemlerinde geri çekilmiş, özgürlük alanlarının genişlediği anlarda ise yeniden ses bulmuştur. Bu inişli çıkışlı yolculuk, tiyatronun toplumsal hafızayı canlı tutma gücünü her koşulda koruduğunu göstermektedir. Ancak bugün, dünya genelinde ve Türkiye'de değişen toplumsal, ekonomik ve kültürel dinamikler, politik tiyatronun da yenilenmesini zorunlu kılmaktadır.

# GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM OYUNUNUN DEĞERLENDİRİLMESİ

**Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım oyununun temel temalarını ve mesajları:**

-Haldun Taner'in Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım oyunu, Türk tiyatrosunun en etkileyici politik taşlama örneklerinden biridir. Bu eser, birey-toplum ilişkisinin eleştirel bir incelemesini yaparak, Türkiye'nin modernleşme sürecinde yaşanan çelişkiler ve toplumsal sorunlar üzerine derin bir sorgulama sunar.

**Temel Temalar**

1.Toplumsal Körlük ve Sorumluluktan Kaçış

•Oyunda toplumun, bireysel ve toplumsal sorumluluklardan kaçışı eleştirilir.

•Karakterler, etraflarında olup bitenleri sorgulamadan, sistemin kurallarına ve ideolojilerine boyun eğer.

•Özellikle "vazife bilinci" adı altında sorgulamadan görevini yerine getiren bireyler, toplumsal yozlaşmanın bir parçası haline gelir.

2.Modernleşme ve Çarpık Kalkınma

•Oyun, Cumhuriyet'in modernleşme ideallerine işaret ederken, bu süreçte ortaya çıkan toplumsal çelişkileri de ele alır.

•Modernleşme adına gerçekleştirilen değişimlerin birey üzerindeki etkileri ve toplumda yarattığı yabancılaşma vurgulanır.

3.İdeolojik Saplantılar ve Sorgulama Eksikliği

•Karakterler, belli bir ideolojiye ya da dünya görüşüne körü körüne bağlıdır ve bunun doğruluğunu sorgulamaz.

•Bu durum, bireyin özgür iradesinin ve eleştirel düşüncesinin nasıl baskılandığını gösterir.

4.Bürokrasi ve Sistem Eleştirisi

•Oyunda bürokratik yapının işleyişine yönelik bir eleştiri vardır. Bürokratik mekanizmalar, bireyi küçük bir çark haline getirerek kişiliğini silikleştirir ve toplumsal işlevini anlamsız hale getirir.

5.İnsanlık ve Yozlaşma

•İnsanların birbirine yabancılaşması ve bireysel değerlerin yerini sistemin taleplerine bırakması, temel eleştiri noktalarından biridir.

•Karakterler, etik değerlerden kopuk bir şekilde sadece kendi çıkarlarına odaklanır.

**Temel Mesajlar**

1.Sorgulamadan Yaşamanın Bedeli

•Haldun Taner, bireyin içinde bulunduğu toplumsal düzeni sorgulamaması durumunda, sistemin bir parçası haline gelerek yozlaşacağını vurgular.

•"Gözlerimi kaparım, vazifemi yaparım" yaklaşımı, otoriteye sorgusuz itaati ve eleştirel düşünce yoksunluğunu simgeler.

2.Toplumsal Eleştiri ve Farkındalık Gerekliliği

•Oyun, bireylerin toplumsal düzenin sorunlarını görmezden gelmek yerine eleştirel bir bakış açısı geliştirmesi gerektiğini savunur.

3.Modernleşmenin İnsan Üzerindeki Etkisi

•Modernleşme, bireyi dönüştürmek ve toplumu geliştirmek için tasarlanmış olsa da, bu süreçte bireyin özgünlüğü kaybolabilir. Taner, bu sürecin insanı nasıl mekanikleştirdiğine dikkat çeker.

4.İnsanlık Onuru ve Etik Değerler

•Taner, etik değerlerin ve insanlık onurunun modernleşme, bürokrasi ve ideolojik çatışmalar arasında yitip gittiğine dikkat çeker.

**SONUÇ**

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, bireyin ve toplumun eleştirel düşünce eksikliğini, toplumsal ve bürokratik yozlaşmayı, modernleşmenin çelişkilerini etkileyici bir dille eleştiren zamansız bir eserdir. Haldun Taner, bu oyunla hem kendi dönemine hem de günümüze ışık tutarak, bireyin toplumsal sorumluluğuna dikkat çeker ve seyirciyi aktif bir şekilde düşünmeye davet eder. Bu yönüyle oyun, politik tiyatronun en başarılı örneklerinden biridir.

**MURAT ATAK REJİSİYLE GÜNCEL PERSPEKTİF**

**AMAÇ:**

Murat Atak'ın rejisinin oyunu güncel politik ve toplumsal bağlama nasıl taşıdığını değerlendirmek. Bu sahnelemenin, 2024 Türkiye'sinde politik tiyatro açısından taşıdığı anlamı tartışmak.

**YORUMUN GÜÇLÜ YÖNLERİ**

- Bundan tam 60 yıl önce (1964) yazılan Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım oyunu olduğu gibi konsa bile günümüzde hâlen karşılık bulabilecek güçlü bir metindir. Nitekim Murat Atak'ın 2023 rejisinde de eğitim, ahlâk, siyaset ve inanç gibi temalarda bu durum görülmektedir. Yaklaşık otuz kişilik kalabalık bir kadroyla, dans ve müzik eşliğinde, ritmi ve tempoyu hiç düşürmeden gerçek bir ensemble ruhuyla sunumu oyunun en güçlü yanlarından biri. Epik bir üslupla ele alınan oyun derin bir tarihsellik barındırır ve rejide anlatıcı, şarkılar, yabancılaştırma unsurları gibi müdahalelerle seyircinin yakın tarihe belirli bir mesafeden bakması ve bu suretle daha objektif bir değerlendirme yapması hedeflenir.
- Anlatıcı'nın tüm hikâye boyunca bize rehberlik etmesi,
- Vicdani ve Efruz'un çocukluklarından ileri yaşlarına kadar aynı oyuncular tarafından oynanması,
- Sokak tabelâlarının bir tabelacı kız tarafından sürekli değiştirilmesi,
- Sahne değişimlerindeki teknik ekibin kostüm bütünlükleri ile oyuna dâhil olmaları,

- Müzik, canlı orkestra ile tercih edilmiştir.
- Bir gazeteci çocuğun tarihteki önemli olayları duyurması gibi müdahaleler bunlara örnek sayılabilir.

**SANATSAL ve TEKNİK SORUNLAR**

Bir önceki başlıkta da bahsedildiği gibi, bu oyun, olduğu gibi sahnelense bile günümüzde karşılığı olan bir oyundur. Ne var ki bu demek değildir ki, tamamen metnin gücüne güvenip çağdaş tiyatronun, postmodern yeniliklerin araçlarından yararlanmayalım. Rejinin temel eksikliği günümüze yeni bir söz söyleme kaygısına düşmeyip 60 yıl öncesinin sözünü olduğu gibi tekrarlamayı tercih etmesidir.

- Okul sahnesindeki Hoca'nın Cemalifer'i tacizi bu prototipteki din adamlarının eleştirisi midir yoksa seyirciye duygusal bir manipülasyon mudur, bu bir soru işaretidir. Zira epik metinler doğası gereği seyircinin duygularına değil zihnine hitap ederler. Ancak bu sahnedeki bu yorum epiğin yapısına tam hizmet etmemektedir.
- Rottary Kulübü sahnesinin öncesinde anlatıcı tarafından mekâna ve etkinliğe dair bir açıklama yapılmaz. Oysa bu mekân ve etkinlik günümüz seyircisine yabancıdır.
- Demokrat Parti'nin kazandıktan sonraki seçim konuşmasını radyodan dinleyen üç siyah çarşaflı kadının vaatlere sevinmesi bir reji dokunuşundan ziyade dönemin iktidarı DP üzerinden günümüz muhafazakâr partilerle aynı ideolojideki vatandaşa pejoratif bir bakışı yansıtmaktadır Ve bugünden bakıldığında sırıtmakta, zorlama bir etki yaratmaktadır. Bu sahneleme detayı, sanatın dönemsel ideolojik eğilimleri nasıl yansıttığı ve bugünün izleyicisine nasıl aktarıldığı bağlamında tartışmaya açıktır.
- Sahnenin sağ ön tarafına yerleştirilen ve «emperyal güçleri» temsil eden ve elindeki kitaba ara ara bakan dedektif kostümlü oyuncu sahnenin arkasında konumlanmış büyük bir çarkı bir tuş yardımıyla saat yönünde ve saat yönünün tersinde hareket ettirmektedir. Bu oyuncunun bu oyundaki tek eylemi budur. Ancak bu eylem üstü kapalı bir eylem olduğu için anlaşılmamakta ve seyirci otomatik olarak onu eylemsiz görmektedir. Bu durum ise seyircide kafa karışıklığına sebep olmaktadır ve eskide kalmış bir tiyatro anlatımını yansıttığı için eğreti yorumlardan biridir.
- Çoğu şarkıdaki koreografinin şarkı sözlerinin fiziksel taklidinden ibaret olması zayıf bir hareket düzeni oluşturmaktadır.
- Oyununun 2.Perde 18. tablosunda, Efruz ve iş adamlarının sahnesinin sonunda yer alan "Yalan Şarkısı" ve dans mizanseni, politik tiyatro anlayışının bir örneği olarak karşımıza çıkar. Şarkının sözleri, yalanın toplum içindeki yaygınlığını ve toplumsal düzenin bu yalana dayalı sistematik çarkını eleştirir. Bu mizansen, şarkının sözleriyle paralel bir şekilde, güncel bir politik eleştiriyi sahneye taşımayı hedefler.

Yönetmenin bu sahneye eklediği mizansenle, Türkiye'de yaşanan bir deprem felaketi sonrası hükümet yetkililerinin açıklamaları sırasında ekranda görünme çabasında olan bakanlara göndermede bulunulmuştur. Önde birleşen erkekler bir başvekil figürünü temsil ederken, arkadaki bir erkek öne çıkarak bu görünme çabasını karikatürize etmeye çalışır. Ancak, sahneleme bağlamında bu mizansen, yönetmenin hedeflediği gibi daha derin bir politik eleştiri yerine yüzeysel bir mizah olarak algılanmış ve eleştirinin gücünü tam anlamıyla ortaya koyamamıştır.

Bu durum, Brecht'in politik tiyatro anlayışında altı çizilen yabancılaştırma etkisinin yeterince güçlü bir şekilde uygulanmadığını ve seyirciye sorgulatıcı bir düşünsel çerçeve sunulamadığını göstermektedir. Yönetmenin eleştiriyi daha net bir bağlamla ilişkilendirmesi ya da sahneyi daha güçlü bir teatral araçla desteklemesi, bu anlamı güçlendirebilirdi. Buna rağmen, mizansenin taşıdığı niyet, politik tiyatro geleneği içindeki yerini ve toplumsal meseleleri sahneye taşıma çabasını açıkça ortaya koyar.

Bu bağlamda, sahne, politik tiyatronun toplumsal eleştiriyi seyirciye aktarma konusundaki zorluklarını ve rejisel tercihlerin bu süreçteki etkisini tartışmaya açan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

- Oyunun finalinde Vicdani'nin delirmesiyle başlayan ve "Sakın Plak Olmayın" şarkısıyla devam eden sahnede, toplumsal çarpıklıkları temsil eden mizansenlerle ülkenin içinde bulunduğu güncel durumuna bir eleştiri sunulmaya çalışılmıştır. Ancak, sahnede erkek şiddeti gören bir kadın, hocaya biat eden kadınlar, işkence gören bir adam ve önde yer alan şiddetin pornografik bir estetikle sunulduğu grotesk sahneler, toplumsal eleştiriyi güçlendirmek yerine, sahnenin amacını bulanıklaştırmıştır. Yönetmenin bu tercihi, Brecht'in epik tiyatro anlayışında önem verilen sorgulayıcı yabancılaştırma etkisinin yerini rahatsız edici bir şiddet sunumuna bırakmasına neden olmuş ve eleştirinin gücünü zayıflatmıştır.
- Dahası, bu rejisel yorumların Haldun Taner'in metnine hizmet ettiğini söylemek de zordur. Taner'in eserinde toplumsal sorunlara yapılan eleştiriler incelikli bir hiciv ve güçlü bir metin diliyle sunulurken, bu tür estetik yorumlar metnin özgün mesajını ve eleştirel derinliğini gölgede bırakmaktadır. Final sahnesinde yönetmenin tercih ettiği mizansenler, Taner'in metnindeki hicivsel tonu ve ironik yaklaşımı desteklemekten ziyade, metni kendi bağlamından koparıp yanlış bir yorumlama riski yaratmıştır. Bu durum, eserin sahneleme ve anlam bütünlüğüne zarar vermektedir.

## TÜRKİYE'DE POLİTİK TİYATRO: TARİHSEL SÜREÇ VE GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

Cumhuriyetin ilk yıllarında tiyatro, modernleşmenin ve toplumsal dönüşümün bir aracı olarak görülmüş; Halkevleri, Köy Enstitüleri ve epik tiyatrodan beslenen bu yaklaşım, 1960'larda üretim açısından bir altın çağı beraberinde getirmiştir. Ancak 1980 askeri darbesiyle birlikte tiyatro üzerindeki baskılar artmış; ifade özgürlüğünün kısıtlanması, sansür ve kültürel alana uygulanan neoliberal politikalar sanatsal üretimi sekteye

uğratmıştır. 1980-2000 yılları arasındaki duraklama dönemi, yazarlık alanında da kendini göstermiştir. 2000'li yıllarda tiyatro yeniden bir hareketlilik kazanmış olsa da, bu dönem politik baskılar, artan otosansür ve kültür politikalarındaki belirsizliklerle şekillenmiştir. Batı ile gelenek arasında hâlâ ikircikli bir pozisyonda duran çağdaş tiyatromuz, bir yandan yeni biçimsel arayışlara yönelirken, öte yandan devletin ideolojik araçsallaştırmasından tam anlamıyla kurtulamamıştır. Bu bağlamda günümüzde tiyatro, hem yaratıcı ifade alanını korumaya çalışan bir direnç alanı hem de politik tahakkümün sınırlarıyla sürekli temas hâlinde olan kırılgan bir yapı olarak varlığını sürdürmektedir.

'Türkiye'de tiyatronun "altın çağı" olarak ifade edilen 60'lı yılların aksine 70'li yıllar, darbenin, siyasi çalkantıların ve ekonomik krizin ortaya çıkmasıyla duraklama yılları olmuş, tiyatrolar bir dizi sansür ve baskıya (hem siyasi hem ekonomik) maruz kalmışlardır. İstanbul'un en köklü iki büyük ödenekli kurumu olan Devlet ve Şehir Tiyatroları daha önce olduğu gibi bu dönemde de siyasi alanının tahakkümünden kurtulamamış ve özerk bir tutum geliştirme gücünü hepten kaybetmişlerdir. Bu dönemde özel tiyatrolar da ödenekli tiyatrolarla benzer bir kaderi paylaşmış, 60'lı yılların deneyci ve avangard anlayışından giderek uzaklaşarak 80'li yıllar boyunca da devam edecek olan sıkıntılı bir sürece girmişlerdir. Yine bu dönemde, devletin herhangi bir kültür sanat politikası geliştirmeyip tiyatrolara ödenek sağlamaması, üstüne üstlük değişen hükümetlerin tutumlarına göre şekillenen baskıcı ve sansürcü bir tutum takınması veyahut da zaman zaman yaşanan sanatçı tutuklamaları ve tiyatro salonlarının kapatılması gibi yollarla özel tiyatrolar kendi kaderleriyle baş başa bırakılmış, bunun sonucunda da tiyatroların bir kısmı dağılmış, bir kısmı ise ayakta kalabilmek ve seyirci çekebilmek adına müzikli oyunlara, bulvar komedilerine ve kabareye yönelmişlerdir. Bazıları ise yerli ve uyarlama oyunlar sahneye koymayı tercih etmiştir. Azınlıkta kalan bir kısım ise, örneğin Ankara Sanat Tiyatrosu veya Dostlar Tiyatrosu, zor da olsa sanatsal duruşlarından taviz vermeden toplum için tiyatro ilkesinden hareketle işçi kültür tiyatrosu, uyarma ve propaganda tiyatrosu, sokak tiyatrosu, Brehtçi epik tiyatro, toplumcu gerçekçi tiyatro veya siyasal-belgesel tiyatro türlerinde nitelikler oyunlar sahneye koymaya çalışmışlardır.'(Karagül,Cansu/2015:112)

Genco Erkal, kurucusu olduğu Dostlar Tiyatrosu ile Türkiye'de politik tiyatroyu ayakta tutmak için büyük bir özveriyle çalışmış; Sivas '93 (2008), Marx'ın Dönüşü(2009), Ben Bertolt Brecht(2012) gibi birçok oyunlarıyla seyirciyi güncel meseleler üzerine düşünmeye ve bilinçlenmeye davet etmiştir. Vefatına dek bu misyonunu kararlılıkla sürdüren Erkal, politik tiyatronun üzerimizdeki en güçlü temsicilerinden biri olarak hafızalarda yer etmiştir.

Ferhan Şensoy, kurucusu olduğu Ortaoyuncular ve mekânı Ses Tiyatrosu ile Türkiye'de politik tiyatronun önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Ferhangi Şeyler , İstanbul'u Satıyorum , Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı, İçinden Tramvay Geçen Şarkı ve Güle Güle Godot gibi oyunlarla, eleştirilerini toplumsal mizahi ve eleştirel bir üslupla sahneye taşımıştır. Yazdığı, yönettiği ve oynadığı dönemin siyasi ve toplumsal olaylarını cesurca ele alan Şensoy, vefatına kadar politik tiyatro geleneğini sürdürmüştür.

‘80’li yılların baskı ve korku ortamının sebep olduğu çalkantılardan ötürü darboğaza giren tiyatrolar, 90’lardan itibaren altın çağını yaşamaya başlar. Sanatçıların tutuklandığı ve susturulmaya çalışıldığı, tiyatro oyunlarının siyasi gerekçelerle baskılandığı ya da tamamen yasaklandığı, maddi güçlüklerden dolayı tiyatro binalarının kapandığı ve seyircinin giderek tiyatrodan ve genel olarak sanattan uzaklaştığı yıllar yavaş yavaş geride kalmaya başlar. 12 Eylül’ün getirdiği yasakların yavaş yavaş yürürlükten kaldırılmasıyla birlikte tiyatro alanında da bir silkelenme ve canlanma dönemine girilir. Siyasi, ekonomik, toplumsal ve sanatsal alanlarda bir önceki dönemden kökten bir kopuşun sembolü olan 80 dönemi, tiyatroda da yeni oluşacak bir anlayışı gündeme getirir. Tiyatro topluluklarında gözlemlenen çeşitlenme, özellikle oyun türlerine ve tiyatro mekânlarına da yansır.’ (PEKMAN, 322)

‘2000’li yıllarda pek çok örneğine rastlanılan, neredeyse standart bir yapı ve genel kural haline dönüşen “alternatif sahne” modeli, 80’li yılların tiyatro seyircisinde yaşanan nicelik kaybına üretilen direnç mekanizması ve toplulukların ekonomik anlamda ayakta kalabilmek için geliştirdikleri bir çözüm mahiyetindedir. Ancak eklemek gerekir ki, bu yıllarda pratik sorunlarla baş edebilmek için başvurulan, hareketli oturma düzenine sahip ve seyirci kapasitesi 100 kişiyi geçmeyen hacim sahne yapısındaki tiyatro mekânları, 90’lı yıllarla birlikte yavaş yavaş yerini gönüllüğe bırakmış ve alternatif sahne anlayışı ve sahneleme meselesi tiyatro alanında estetik tutumun bir tezahürü olarak belirmeye başlamıştır.

Özel tiyatroların sanatsal duruşlarına daha yakından bakıldığında ve 12 Eylül Cuntası’nın yasakçı ve baskıcı zihniyeti, tutuklamalar, idamlar da göz önünde bulundurulduğunda, dönemin siyasi atmosferinin, toplulukların sanatsal tercihlerini ve tiyatro alanında hâkim olan ve alanı tanımlayan ilkeyi de belirlediği görülmektedir. 70’li yıllarda politik ve muhalif bir karaktere bürünen tiyatro alanında, bu dönem, toplum için sanat ilkesi terk edilmek zorunda kalınmış ve sanatsal değeri olmayan hafif güldürü türünde oyunlara yönelinerek ticari öncelikler ön planda tutulmuş, sanatçılar toplumsal sorumluluk hissetmekten giderek uzaklaşmaya başlamıştır.’ (Karagül,Cansu/2015:120)

‘90’lı yıllarda tiyatroyla ilgili düzenlenen bir etkinliğin odağında tiyatro-devlet ilişkisinin değil, bizzat tiyatro estetiğine özgü konuların yer alıyor olması özerklik açısından dikkat çeken bir başka gelişmedir. Dönemin sonuna doğru tiyatronun girdiği kısır döngüye çözüm üretebilmek amacıyla alanın yeni aktörleri, çeşitli toplantılarda ve şenliklerde bir araya gelerek tiyatroda çağı yakalamanın gerekliliği ve bunun alternatif yolları üzerine eğilmişlerdir.’( (131), ŞENER, 78)

‘90’lı yıllardan 2000’li yıllara kadar geçen süreçte tiyatro alanı hala ekonomik alanın tahakkümünde olmaya devam etse de, artan sayıda ve farklı türde tiyatro icra eden tiyatrocuların alana dâhil olması ve buna bağlı olarak gelişen, alanda “eski”ler ve “yeni”ler arasında süregiden alan-içi mücadelelerin varlığı, İstanbul’un tiyatro alanında ikili bir yapının boy göstermeye başladığını işaret etmektedir. Bir yanda, AVM’lerde ve seyirci kapasitesi yüksek olan kültür merkezlerinde büyük prodüksiyonlu ve gişe endişesi ağır basan, yani, ticari tiyatro yapan topluluklar, diğer yanda, başka bir tiyatro anlayışından hareket ederek tiyatroda yeni ve biçimsel denemelere ağırlık veren, sanatsal kaygıları ağır basan ve kurumsallaşmış tiyatronun kalıplarını reddederek alternatif işlere yönelen alternative gruplar ve genç ve genç bir tiyatrocu kitlesi boy göstermiştir. (Karagül,Cansu/2015:143,144)

‘2000’li yıllarda alana yeni katılan İstanbul’daki alternatif tiyatrolar, 90’lı yılların birinci dalga alternatif toplulukları ve tiyatro sanatçıları olan Beklan Algan, Kerem Kurdoğlu, Mahir Günşıray, Naz Erayda gibi isimler o yıllara göre alternatif olan mekânlarda tiyatro yaparak bir anlamda bu işin yapılabilir olduğunu göstermeleri yönünden günümüzün alternatif tiyatroları için bir model oluşturmuşlardır. Bu tiyatroları aynı zamanda, kısıtlı alt üretim alanındaki “benimsenmiş öncüler” olarak görmek mümkündür. 2000’li yılların başından itibaren ise alanın öncü konumunda bulunanlar, şu an hala üretimlerine devam eden Galata Perform, Kumbaracı 50 ve Dot gibi daha eski gruplardır. Bu tiyatroları, ikinci dalga alternatif gruplar olarak değerlendirmek mümkündür. Öte yandan, Dot dışındaki tiyatrolar, sürdürdükleri alternatif duruşları, tiyatro anlayışları ve sanatsal tavırlarıyla kısıtlı alt üretim alanında benimsenmiş öncülere değil, yeni ve genç kuşak alternatif topluluklara daha yakın bir konumda yer almaktadırlar.’ (Karagül,Cansu/2015:164)

2000’li yılların İstanbul’unda yeni yeni kurulan topluluklar için tiyatro alanına girişin bir anahtar yolu olarak başvurulabilmektedir.1990’lı yıllarda Britanya’da ortaya çıkıp ünlenen In-yer-face, Türkçe’ye Robert Schild tarafından önerilen “Suratına Tiyatro” şeklinde çevrilmiştir. In-yer- face oyunlarını Türkiye’de ilk defa sahneye

taşıyan tiyatro Dot olmuştur. Mark Ravenhill'in, Türkiye'de Dot Tiyatrosu(2009-2010) tarafından sahnelenen eseri Shopping and F**king (Alışveriş ve S***ş, 1996), yine vurucu görsel öğeler kullanarak tüketim toplumunun sorunluluğunu anlatmaya çalışıyordu. 2013-2014 sezonuna Theatre Uncut isimli kısa oyun yazım ve okuma projesinde yer alan kısa oyunların arasından yapılan seçkiden oluşan İki bölümlük "Makas Oyunları"nda güncel ve politik kısa oyunlar yer almaktaydı.

Oyun Atölyesi'nde Kemal Aydoğan'ın Hrant Dink, Ceylan Önkol ve Uğur Kaymaz'ı 400 yıllık Macbeth(2010) ile buluştur rejisi ve Moda Sahnesi'nin günümüzde sahnelenen pek çok oyunu yakın dönemin politik tiyatrosu arasında yer alır.

Krek Tiyatro'nun Güzel Şeyler Bizim Tarafta(2011) sinema ile tiyatroyu aynı kare içine yerleştiren alternatif yorumuyla sevmek, ahlak, özgürlük ve bedelleri üstüne sarsıcı bir Berkun Oya oyunu olarak dikkat çekti.

'Alternatif toplulukların oyun seçimlerine bakıldığında, konusunu, Türkiye'nin kendi meselelerinden alan, güncel sorunlara eğilen, Türkiye insanının ihtiyaçlarını dile getiren, "bizim derdimizi anlatan" diye ifade ettikleri oyunların tercih edildiği görülmektedir. Toplulukların sahneye koydukları oyunlara dair ortaya çıkan bir diğer vurgu ise, "politiklik" meselesidir. Oyunlarda politik kaygılar gütmek, alternatif tiyatrolarca Türkiye'de tiyatro yapıyor olmanın getirdiği zorunlu bir tutumdur. Bu tutum, toplulukların özgün metinler oluşturma çabalarıyla da belli bir dereceye kadar paralellik taşımaktadır. Zira, Batı'lı eserler yazıldıkları ülkenin meselelerine ve insanına odaklandıklarından ötürü Türkiye'deki dertleri ve bireylerin ruhsal veya gündelik yaşantısını yansıtmakta yetersiz kalmaktadır. Türkiye'ye özgü meselelere eğilmek ise, zorunlu olarak bugünden ve içeriden bir bakışla yazılan yeni eserler ortaya koymayı gerektirmektedir. Bu noktada da, ülkenin yakın tarihinde yaşanan toplumsal olaylar ve travmalar veya günün içinde bulunulan siyasi ve ekonomik koşulları topluluklar tarafından, sahnelenmesi gereken ve göz ardı edilemeyecek kadar önemli birer mesele olarak görülmektedir. Toplulukların politik olanla ilişkisi konusunda belirtilmesi gereken nokta, oyunlarda her ne kadar politik meselelere değiniliyor olsa da, politik kaygıların sahne estetiğinin önüne geçmemesi konusunda gözetilen hassasiyettir. "Politik bir yerden bakmak" demek, aynı zamanda, ticari tiyatroların suya sabuna dokunmayan, politik meselelerden uzak durarak geniş seyirci kitlelerine hitap eden oyun seçimlerinden de farklı bir yerde konumlanmak demektir. Dolayısıyla toplulukların politik olanla ilişkisini, genel olarak sisteme karşı sergilenen alternatif bir duruş veya eleştirel bir tavır olarak okumak gerekir. Zira, sahneye konan oyunlarda en politik içerikli olanlarda bile, sahneleme tekniği, oyunculuk, reji anlayışı, dramaturji, mekân ve ışık kullanımı gibi unsurlarda yeni ve farklı denemelere yönelinmesi, diğer bir ifadeyle biçimsel kaygıların bir kenara

bırakılmaması ya da içeriğin, biçimin önüne geçmemesi için gösterilen dikkat ve dahi ele alınan konuların farklı bir estetikle verilmeye çalışılarak biçimsel kalıpların dışına çıkılması, alternatif toplulukların tiyatro alanının "toplum için sanat" ilkesi ile değil, "sanat için sanat" ilkesi ile tanımlanan tarafında konumlandırılması gerekliliğini doğurmaktadır.' (Karagül,Cansu/2015:156,157,158)

"Diyarbakır 5 No`lu Cezaevi" ile ilgili yazılmış anı, araştırma, belgesel çalışması ve görüşmeler kaynak alınarak yazılmış kurmaca bir metin olan Disko 5'nolu(2011), mitolojik unsurlarla örülmüş bir Kürt aşk hikayesi olan MEM Û ZÎN(2021) gibi birçok oyunlarıyla Mirza Metin ve Berfin Zenderlioğlu tarafından 2008-2010 yılları arasında gezici topluluk olarak prodüksiyonlar yapan Şermola Performans çağdaş Kürtçe oyunlar üreterek tiyatroyu hayat, sanat ve siyaset üçgeni içinde estetik bir direniş alanı ve biçimi olarak görüyorlar. 2008'den bu yana İstanbul, 2018 Almanya ve 2021 itibari ile Batman olmak üzere prodüksiyonlarını süredürmeye devam etmektedir.

Altıdan Sonra Tiyatro grubu, Yiğit Serdemir'in 2010 yılında kaleme aldığı Fail-i Müşterek adlı oyun, toplumsal şiddeti eleştiren, çağdaş insanın yaşamını sorgulayan ve dönemin siyasi olaylarını kara mizah üslubuyla irdeleyen bir yapıt olarak öne çıkmıştır.

Tiyatro Oyunbaz'da Güray Dinçol'un Ekmek Parası(Gesine Danckwart )(2011) Beş ayrı kafadan çıkan farklı sesler ışığında, aynı döngü içinde eriyip giden insanlar üzerinden anlatılan bir kapitalist sistem eleştirisi.

2010 itibariyle çağdaş Türkiye tiyatro yazınının üretken ve her zaman dikkat çeken isimlerinden Ebru Nihan Celkan'ın feminist tiyatro, cinsiyet eşitliği ve kültürel çeşitlilik gibi temalarla yazdığı oyunlarıyla politik tiyatromuza katkılarını sürdürmeye devam ediyor. Çevresinin gözünde 'kahraman' olan, askerliğini Güneydoğu'da yapmış Umut aracılığıyla, 'çözümün' ölü bedenlerle gelmeyeceğini anlatan Mirza Metin'in yönetmenli ve Celkan'ın buluştuğu Nerde Kalmıştık?(2013) oyunun politik yanını, hatta savaş karşıtlığı mesajını yapısal olarak metne çok uygun düşen 'in-yer-face'i yani 'suratına tiyatro'yu dikkat çekici bir yöntemle ele almıştır.

Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi(2012) ile İstanbul'da yaşayan bir transseksüel olan Umut'un hayatının anlatıldığı, bireysel ve toplumsal krizlere dikkat çektiği Loop(2024) gibi ve başka birçok oyunlarıyla Ebru Nihan Celkan dönemin politik tiyatrosu için örnek verilebilir.

Ümit Aydoğdu'nun Tiyatro Adam'da sahnelemiş olduğu Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi (2013) başta olmak üzere birçok Brecht yorumu ve V. Frank yorumu günümüz politik tiyatrosuna işlevsel biçimde hizmet etmektedir.

Ancak tüm bu gelişmelere rağmen, günümüz Türkiye tiyatrosunun politik tiyatro bağlamındaki işlevi giderek dönüşmüş, 1980'lerde olduğu gibi doğrudan bir muhalefet alanı olma niteliğini büyük oranda yitirmiştir. Artan sansür, otosansür ve kültürel alanın daralması; tiyatroyu iktidar eleştirisinden ziyade bireysel temsillere, içe dönük anlatılara ve güvenli alanlara yönlendirmiştir. Bugün sahnelenen pek çok oyun, estetik olarak güçlü olsa da, politik anlamda dönüştürücü ya da sarsıcı bir etki yaratmaktan uzaktır. Seyirciyle yüzleşen değil, çoğu zaman onu rahatlatan, empatik ama tehlikesiz bir anlatı tercih edilmiştir. Böylelikle tiyatro, bir tür kolektif arınma alanına dönüşmüş; gerçeklikten kopuk, sembolik ve dolaylı temsil biçimleri baskın hale gelmiştir. Bu noktada Milo Rau gibi isimlerin işaret ettiği yeni politik tiyatro anlayışı, yalnızca içeriğiyle değil, biçimiyle de dönüşüm yaratacak bir yönelimin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bugün Türkiye'de politik tiyatronun gerçek anlamda yeniden canlanabilmesi için, yalnızca "ne anlatıldığı" değil, "nasıl anlatıldığı" da sorgulanmalıdır. Belgesele yaklaşan yapılar, sahiciliğe dayalı kolektif anlatılar, gerçek olaylara tanıklık eden sahnelemeler ve seyirciyi salt izleyici değil, sürecin parçası hâline getiren yöntemler politik tiyatronun güncellenmesi için bir zemin sunabilir. Aksi takdirde, tiyatro yalnızca geçmişteki direnişin nostaljisini taşıyan, ama bugünün sorunlarına dokunmaktan çekinen bir alan olarak kalacaktır.

## KÜRESEL KRIZLER VE DIRENIŞIN SANATI: POLITIK VE ÇEVRESEL DÖNÜŞÜMLER ÇAĞI

'Bugün yirminci yüzyılın sonu ve yeni yüzyılın başlangıcını kapsayan bir çağdayız. Birçok şey değişiyor. Komünist rejimlerin çöküşünden bu yana Avrupa'nın yüzü değişti, ancak süreç hala devam ediyor. 1990'da Almanya'nın yeniden birleşmesi sağlandı. 2004 ile 2007 yılları arasında Polonya, Macaristan ve Çek Cumhuriyeti gibi ülkeler Avrupa Birliği'ne kabul edildi. 1990'larda Balkan Savaşı yaşandı ve etkileri 2001'e kadar sürdü. Avrupa dışında, özellikle Afrika'da ama aynı zamanda Afganistan'da da durum her geçen gün daha da patlayıcı hale geliyor.'(Lorenzo Mango, Biçim ve Politika: Milo Rau Tiyatrosu'na Giriş)

2001 yılı, 11 Eylül saldırıları ile dünyada sarsarak yeni bir küresel güvenlik paradigmasının başlangıcı oldu. ABD'nin ülkelerinde teröre karşı savaş, Afganistan'ın işgalinden önce devam etti ve uzun yıllar sürecek bir çatışma dönemi başladı. Ardından 2003 yılında ABD'nin Irak'ı işgali, Orta Doğu'da dengeleri alt üst ederek hem bölgesel istikrarsızlığın yarattığı hem de hayattaki insanların hayatlarında hayatta kalmalarına yol açtı.

2008'deki küresel ekonomik kriz, kapitalist sistemin kırılganlığını ortaya çıkarıp dünya ekonomilerini derinden sarstı. Bu krizler, Avrupa'da borç krizlerini tetikledi ve toplumsal eşitsizliklerin daha belirgin hale gelmesine neden oldu. Aynı dönemde Çin'in yükselen bir ekonomik güç olarak küresel sahne ağırlığını artırmasına dikkat çekildi.

2014 yılında Rusya'nın Kırım'ı ilhak etmesi, Ukrayna ile artan gerilimi uluslararası bir kriz haline getirdi. Bu durum, NATO ve Rusya arasında yeni bir soğuk savaş dönemi tartışmalarını tetikledi. 2022 yılında ise Rusya'nın Ukrayna'yı işgal etmesi, Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana yaşanan büyük insani krizlerden biri haline geldi.

2020 yılında COVİD-19 pandemisi küresel bir sağlık, ekonomik ve sosyal krizlere yol açtı. Pandemi, toplumlar arasındaki eşitsizlikleri daha iyi görünürken devletlerin kriz yönetim kapasitelerini sınadı. Bu dönemde dijitalleşmenin hızlanması, uzaktan çalışma ve eğitim gibi yeni toplumsal pratiklerimiz hayatımıza kattı.

İklim değişikliği, 2020'lerde insanlığın karşı karşıya kaldığı en büyük krizlerden biri olarak kendini hissettirdi. Avrupa'da sıcak hava dalgaları, Amazon ormanlarındaki patlamalar, Asya'daki sel felaketleri, Afrika'daki kuraklık ve buzulların erimesi gibi olaylar, çevre krizlerinin küresel boyutlarının gözler önüne serdi. Paris İklimi gibi küresel girişimlere rağmen bu konuda atılan adımlar yetersiz kaldı.

2010'lu yıllarda Arap Baharı olarak sunulan halk ayaklanmaları, özellikle Orta Doğu ve Kuzey Afrika'da büyük siyasi değişimlere yol açtı. Ancak bu değişiklikler, çoğu zaman kalıcı demokrasi yerine istikrarsızlık ve kaosun artmasıyla sonuçlandı. 2011'de başlayan Suriye iç savaşı, bu süreçte yıkıcı örneklerden biri oldu. Milyonlarca insan yerinden edildi, binlerce insan hayatını kaybetti.. 2024'te Şam'daki kontrol kaybıyla birlikte Suriye, daha

da parçalanmış bir yapı haline geldi. Milyonlarca Suriyeli için evlerine dönüş hala uzak bir hayal olarak kalırken, insani krizleri daha da derinleşti.

Bu dönemde İsrail-Filistin meselesinin dünya çapındaki yerini korudu. 2023 ve 2024 yıllarında İsrail'in Filistin'deki işgali ve masum sivillere yönelik saldırıları, uluslararası toplumun vicdanını bir kez daha sınadı. Özellikle Gazze'de yaşananlar, binlerce insanın hayatını kaybetmesine ve yerleşim yerlerinin yok olmasının nedeni oldu. Ancak dünya, bu vahşete büyük ölçüde sessiz kalarak Filistin'in yalnızlığını daha da pekiştirdi.

Etnik kimlik meselesi, bu süreçteki çatışmaların ve toplumsal hareketlerin evinde yer aldı. Irak'taki Şii ve Sünni çatışmaları, Kürtlerin statü arayışı, Suriye'deki etnik ayrılıklar ve Filistinli kimlik mücadelesi, Orta Doğu'daki siyasi gerilimlerin ana nedenlerinden biri oldu. Avrupa'da göçmenlerin nüfuzunun artması, Müslüman ve Afrika kökenli topluluklara yönelik ayrımcılığın artması. Etnik kimlik politikalarının keskinleşmesi, Balkanlar'daki eski yaralar yeniden açılırken, Myanmar'da Rohingya Müslümanlarına uygulanan etnik temizlik, uluslararası insan hakları ihlallerine yönelik tepkilerin daha da artmasına yol açtı.

Türkiye'deki ise etnik kimlik meselesi, Kürt sorunu üzerinden şekillendi. 2013'te başlayan çözüm süreci, barış umudunu doğurmuş olsa da 2015'te süreci sona ermesiyle birlikte kaldığı yerden yeniden devam ediyordu. Türkiye'nin yoğunlaştığı bu sorun, etnik kimliklerin bastırılmasına yönelik çabalarla daha da karmaşık bir hal aldı . Bu süreçte Kürt politikalarına yönelik baskılar, etnik kimliklerin diplomasi ve bu kimliklerin anayasal güvencelerle korunmasına ilişkin tartışmaların merkezinde yer aldı.

Bu yıllarda toplumsal hareketlerin yükselişi, toplumsal eşitsizliklere ve adaletsizliklere karşı güçlü bir dayanışmanın kıvılcımı yarattı. 2020 yılında ABD'de George Floyd'un polisle birlikte çalıştığı, uzun zamandır var olan ırkçılık ve ayrımcılık bir kez daha gün yüzüne çıktı. Black Lives Matter (BLM) hareketi, dünyada yankı uyandırarak ırksal adaletler ve özgürlükler güçlendirildi. Bu hareket, sadece ABD ile sınırlı kalmayarak Avrupa ve diğer birimlerdeki sistematik ırkçılığa ve yabancı düşmanlığına karşı bir dayanışma platformu oluşturdu.

LGBTİ+ hakları açısından ise 2001 yılında Hollanda'nın evlilik evliliği yasallaştırıldı, bu mücadelenin yeni bir döneme girildiği simgeleniyordu. 2010'lu yıllarda bu hareket küresel ölçekte güçlenerek, özgürlük ve

görünürlük adına önemli adımlar attı. Ancak aynı dönemde, Orta Doğu ve Afrika'da olduğu gibi LGBTİ+ bireylerinin ciddi baskıları ve şiddetiyle karşı karşıya kaldı. Türkiye'de LGBTİ+ toplulukları, özellikle son yıllarda artan baskılar ve ayrımcılığa rağmen hak mücadelesini sürdürmeye devam etti.

Feminist hareket ise 2017'de başlayan #MeToo hareketiyle ivme kazandı. Kadınların taciz ve şiddete karşı seslerini yükselttiği bu süreç, küresel bir dalgaya dönüştü. Kadın haklarını savunucuları, iş dünyasında siyasete kadar pek çok alanda cinsiyet eşitliği için mücadele etti. Türkiye'de İstanbul Sözleşmesi'nden çekilme kararı, kadın hakları açısından büyük bir gerileme olarak değerlendirilerek bu kararda, kadın hareketinin daha güçlü bir dayanışma ağı kaydedilmesi teşvik edildi.

2022 yılında Mahsa Amini'nin zorunlu başörtüsüne karşı çıktığı için Tahran'da tutuklanması ve ardından polis nezaretinde öldürülmesi , kadın hakları hareketlerini yeniden canlandırdı ve dünya çapında büyük bir yankı uyandırdı. İran'daki kadınların başörtüsü ve baskıcı politikalara karşı başlattıkları protestolar, sadece bölgesel değil, küresel bir kadın dayanışmasını da tetikledi.

20. yüzyılda Brecht ve Piscator ile belirgin bir kimlik kazanan politik tiyatro, Marxist felsefenin sınıf çatışması üzerine kurduğu temel üzerinden şekillenmiştir. Bu dönemde politik tiyatro, seyirciyi yalnızca bir izleyici olmaktan çıkararak toplumsal ve politik bilinç kazandırmayı amaçlamıştır. İster olduğu gibi dünyaya doğrudan bir alternatif sunmak, ister varsayılan daha iyi veya etik olarak üstün bir yerin perspektifinden statükoyu eleştirmek olsun, politik tiyatro ideolojiye bağımlıydı. Vizyonu ve/veya eleştirisi, sanatçıya bugünden daha iyi bir gelecek hayal eden sistematik bir fikir ve değerler kümesine dayanıyordu. Marksizmin bu dönemdeki etkisi göz önüne alındığında, 20. Yüzyılın politik tiyatrosunun çoğunun Marksist ideolojiden ilham alması şaşırtıcı değildir. Komünizmin çöküşü ve postmodernizmin yükselişi, siyasi tiyatro sanatçılarını (ve tabii ki diğerlerini) ideolojinin kesinliğinden mahrum bıraktı. Yine de bu değişimler, siyasi ve toplumsal hoşnutsuzluğu veya tiyatronun bu hoşnutsuzlukların keşfi için bir toplumsal forum olarak rolünü ortadan kaldırmadı. Politik tiyatro, ortadan kalkmadı. Ancak, dönüşüyor. Dönüşmek zorunda.

2001'den 2024'e kadar geçen bu çalkantılı süreç, bir yandan krizler ve adaletsizliklerle doluyken, diğer yandan toplumsal değişim ve dayanışma örnekleri de beraberinde getirildi. Etnik kimlik mücadelelerinden LGBTİ+ haklarına, feminizmden iklim kaybına kadar uzanan bu sorunlar, politik tiyatronun yalnızca bir anlatı aracı değil, aynı zamanda toplumsal tetikleyen bir güç olduğunu ve kırılma noktalarını yeniden hatırlattığını

gösterdi.. Bugün dünya genelinde ve Türkiye'de değişen toplumsal, ekonomik ve kültürel dinamikler, politik tiyatronun da yenilenmesini zorunlu kılmaktadır.

**PEKI DÖNÜŞÜMLER DÜNYASININ POLITIK TIYATROSU NASIL OLMALI?**

Günümüzde politik tiyatro, yalnızca sınıfsal meselelerle değil, toplumsal cinsiyet, kimlik politikaları, çevre krizleri, göç ve dijital çağın yarattığı yeni eşitsizliklerle de yüzleşmek durumundadır. Milo Rau'nun çalışmaları, bu yeni dönemin politika ve tiyatro kesişiminde nasıl bir yol izlenmesi gerektiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

**MİLO RAU**

Milo Rau (1977 doğumlu) İsviçreli bir tiyatro yönetmeni , gazeteci, oyun yazarı , deneme yazarı ve öğretim görevlisidir. 2007'de Uluslararası Siyasi Cinayet Enstitüsü'nü ( IIPM ) kuran bir tiyatro ve film yapım şirketi kurdu ve 2018'den 2023'e kadar Gent'teki Belçika tiyatro grubu NTGent'in sanat yönetmenliğini yaptı ve yönünü değiştirdi . Siyasi tiyatrosuyla tanınır .

'...tiyatroda tarihsel önemi olan olaylar tekrar yaşayabilir. Tiyatro, yeniden canlandırmanın ideal alanıdır, geçmişten gelen bir şey şimdiki zamana dönüşebilir.' Ancak Milo Rau'nun ilgilendiği eylemler, sahnede yeni bir hayat bulan gerçek Tarihin gerçek eylemleridir. Bu, bir oyundaki karakterlerin ötesine geçer. Ancak Rau için 'yeniden canlandırma' ne anlama geliyor ve bunu nasıl gerçekleştiriyor? Bu, tiyatrosuyla ortaya koyduğu sorundur ve önemi de burada yatar.

**GHENT MANİFESTOSU**

Bir: Artık sadece dünyayı tasvir etmekle ilgili değil. Onu değiştirmekle ilgili. Amaç gerçeği tasvir etmek değil, temsilin kendisini gerçek kılmaktır.

İki: Tiyatro bir ürün değil, bir üretim sürecidir. Araştırma, seçmeler, provalar ve ilgili tartışmalar kamuya açık olmalıdır.

Üç: Eserin yazarlığı, işlevleri ne olursa olsun, provalarda ve performansta yer alanların tamamen kendi sorumluluğundadır; başka hiç kimseye ait değildir.

Dört: Klasiklerin sahnede birebir uyarlanması yasaktır. Projenin başlangıcında bir kaynak metin (kitap, film veya oyun) kullanılırsa, bu yalnızca nihai performans süresinin yüzde 20'sine kadarını temsil edebilir.

Beş: Prova süresinin en az dörtte biri tiyatronun dışında gerçekleşmelidir. Tiyatro alanı, bir oyunun prova edildiği veya sahnelendiği herhangi bir alandır.

Altı: Her yapımda sahnede en az iki farklı dil konuşulmalıdır.

Yedi: Sahnedeki oyunculardan en az ikisi profesyonel oyuncu olmamalıdır. Hayvanlar sayılmaz, ancak hoş karşılanırlar.

Sekiz: Sahne setinin toplam hacmi 20 metreküpü geçmemeli, yani normal ehliyetle kullanılabilen bir kamyonete sığabilmelidir.

Dokuz: Her sezon en az bir yapımın, kültürel bir altyapının olmadığı, çatışma veya savaş bölgesinde provasının yapılması veya sahnelenmesi gerekiyor.

On: Her yapım en az üç ülkede en az on lokasyonda gösterilmelidir. Bu sayıya ulaşılmadan hiçbir yapım NTGent repertuarından kaldırılamaz.

(NTGent ekibi -Gent, 1 Mayıs 2018)

Rau'nun Mayıs 2018'de Belçika'daki Gent tiyatrosu NTGent'in sanat yönetmenliğini üstlendiğinde belirlediği bu on kural Gent Manifestosu'nda sentezlenmiştir. Bu on kural, bir estetik değil, tiyatro fikrini ifade eden bir çalışma yöntemi oluşturur ve tiyatronun dili üzerine analitik bir düşünce olarak kendini sunar. Bertolt Brecht'in epik tiyatrosunda olduğu gibi rasyonel bir farkındalığı da içeren farklı bir duygu üretme yolunu ima eder; burden bakarsak Brecht'in modeli Rau'nunkinden pek de farklı değildir.

"Kendi klasiklerinizi yaratın" sloganı, NTGent'in 2018'den beri Flaman ve küresel sularda yelken açtığı bir slogan. Herkes için herkes tarafından yapılan bir tiyatro, 21. yüzyılın büyük efsanevi kahramanlarını keşfeden aktivist bir sanat formu. Tüm küçük, çeşitli hikayeleri, sadece kitaplarda değil, mahallelerde, toplumumuzun çevrelerinde, Avrupa'da, ayrıca Latin Amerika'da, Afrika'da, Orta Doğu'da... "Artık sadece dünyayı tasvir etmekle ilgili değil. Onu değiştirmekle ilgili. Amaç gerçeği tasvir etmek değil, temsilin kendisini gerçek kılmak" diyen Rau ;

- Nefret Radyosu (2011/12), bir Ruanda radyo istasyonunu ve Ruanda soykırımındaki rolünü belgelemektedir .

- Breivik'in Beyanı (2012), Norveçli seri katil Anders Breivik'in Oslo Bölge Mahkemesi'ne verdiği ve televizyonda yayınlanması yasaklanan ve kamuoyundan gizlenen gerçek konuşmasını sunmaktadır . Konuşma, Türk Alman aktris Sascha Ö. Soydan tarafından okunmuştur. Dünya prömiyeri 19 Ekim 2012'de Almanya'nın Weimar kentindeki Deutsches Nationaltheater Weimar'da yapılmıştır.

" Bu davalar gerçek adalet eylemini canlandırıyor veya somutlaştırıyor." Milo Rau

- 2013 yılında en açık politik çalışmalarından bazılarında Zürih'te (Zürih Davaları) ve Moskova'da (Moskova Davaları) göstermelik davalar düzenledi . Moskova Davaları , Rusya'nın ifade özgürlüğü konusundaki sicilini inceledi .

"şimdiye kadar sahnelenen en iddialı siyasi tiyatro" The Guardian

- Haziran 2015'te The Congo Tribunal için Rau, İkinci Kongo Savaşı'nın 60 kurbanı, faili, tanığı ve analistinden oluşan bir meclis topladı . Kongo Demokratik Cumhuriyeti'ndeki Bukavu'da sahnelenen performans , madencilik endüstrisinin Kongo halkı üzerindeki etkisini yargılayacak sahte bir mahkeme içeriyordu. Gerçek avukatlar, uzman jüri ve yargıç sahneye katıldı ve performans dolaylı olarak iki bakanın istifa etmesine yol açtı.

"çılgın bir proje. Politika başarısız olduğunda, yalnızca sanat yardımcı olabilir." Die Zeit

-2016 yılında Rau'nun çocuk oyuncuların çocuk tacizcisi ve seri katil Marc Dutroux'nun suçlarını canlandırdığı tartışmalı oyunu Five Easy Pieces , Belçika Tiyatro Eleştirmenleri Jürisi Özel Ödülü'ne layık görülen ilk yabancı yapım oldu.

-2019'da La Reprise adlı parçasının NTGent prodüksiyonu. 2012 yılında Liège'de Ihsane Jarfi'nin homofobik cinayetini konu alan Histoire(s) du théâtre (I), ilk gösterimini Mayıs 2018'de Brüksel'deki Kunstenfestivaldesarts'ta yaptı .

-Rau ve NTGent ekibi, Amazon ormanlarının yok edildiği ve yerini soya monokültürünün yetiştirildiği Brezilya'nın Pará eyaletine gitti . Rau , Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST; "Topraksız İşçiler Hareketi") ve NTGent ile işbirliği yaparak , modern devletin ve geleneksel toprak hakları üzerindeki etkisinin, insanların büyük çaplı yerlerinden edilmesine ve kültürün tahribatına neden olduğu alegorik bir oyun olan Amazon'da Antigone'yi yarattı. Sahneler Brezilya'da çekildi ve performans, Sofokles'in Amazon'daki modern bir köye aktarılan bir Yunan trajedisi olan Antigone oyunundan yola çıkarak siyasi protesto , devlet vahşeti ve kahramanlık temalarını anlatmak için hikaye anlatımı, müzik, film ve tiyatroyu bir araya getirdi.

Rau "Akıl almaz şeyler hakkında bile konuşmaya çalışmalıyız " derken ; şiddeti sahnede açıkça yeniden canlandırmak uzun zamandır İsviçreli yönetmenin ticari bir markası. NTGent'in web sitesinde verdiği bir röportajda nedenini açıklıyor. "Asla şiddetin kendisiyle ilgili değil," diyor Rau. "Daha derin anlamıyla ilgili. Radikal eylemlerde duyguları yansıtarak daha derin bir anlayış yaratırsınız. Bir sanatçı olarak, ilk bakışta tamamen anlaşılmaz olan şeyler hakkında konuşabilmek için bir açıklık yaratmak istiyorum. Hepimiz sahnede gösterdiğimizden çok daha acımasız bir gerçeklikte yaşıyoruz."

Gerçekçilik ve gerçeği iletmek Milo Rau için kişisel bir misyon, estetik bir prodüksiyon olarak değil, tarihi dünden bugüne yeniden canlandırmanın bir yolu olarak tasarlanan bir tiyatroya iten şey. Rau, röportajda kendisini tiyatroya yönelmeye iten nedenlerden bahsettiğinde, tiyatronun 'canlılığından', hikaye anlatma şansından, farklı yaratıcı kişiler arasındaki işbirliğiyle yapılan bir çalışmanın sinerjisinden ve izleyiciyle bir topluluk duygusunun kurulmasından bahsediyor. Bu seyircinin ‘kalbine dokunur’ gibi nedenler verirken diğer yandan tiyatroyu kendi başına bir sanattan daha çok bir ‘araç’ olarak görüyor. Belki de Grotowski’nin ‘bir araç olarak sanat’ kavramından yola çırak, yüksek düzeyde iletişim elde etmek için son derece güçlü bir etki yaratabilen bir araca dönüştürüyor.

Moskova Duruşmaları Rusya'da ve Kongo Mahkemesi Kongo'da Tiyatro gerçek dünyaya girer. Gerçekçilik, bu özel durumlarda, somut bir paylaşım deneyimi haline gelir ve seyircilerin gerçek hayatlarına, kalbine dokunur.

‘Milo Rau sürekli olarak bu tür bir deneyim arıyor; gerçekliğe hitap eden, gerçek bir olayı, gerçek bir temsili durumu, izleyiciyle gerçek bir paylaşım deneyimini bir araya getiren ve insanları yalnızca aktör veya teknisyen olarak değil, her şeyden önce dünyanın dört bir yanından gelen insanlar olarak prodüksiyona dahil eden bir tiyatro. 'Küresel gerçekçilik' Milo Rau'nun yoldaki bir tiyatroyu tanımlamak için kullandığı terimdir. Bu tiyatro, ne yazık ki ayrılıklar, çatışmalar ve başkalarının reddedilmesi ve sömürülmesiyle dolu bir toplumsal bağlamda dünyaları, insanları, fikirleri birbirine bağlamaya çalışır. Onun tiyatrosu bir tanıktır ve bir tanık olarak, tıpkı antik Yunan trajedisi gibi politik bir eylemdir: hayatın anlamını ve insan ve toplumsal ilişkilerin yapısını, kolay ve rahatlatıcı bir cevap sunmadan sorgular.’ (Lorenzo Mango, Biçim ve Politika: Milo Rau Tiyatrosu'na Giriş)Milo Rau, Küresel Gerçekçilik. Küresel Gerçekçilik (Gent: NTGent & Uluslararası Siyasi Cinayet Enstitüsü, 2018) 176, 178.

## SONUÇ

Geçmişten günümüze Türkiye'de politik tiyatronun gelişimi, önemli siyasi olayların ve toplumsal çalkantıların bir yansıması olmuştur. 1950'ler ve 60'larda toplumsal sorunların yoğunluğu nedeniyle ciddi bir ivme kazanan politik tiyatro, özellikle 1971 muhtırası ve 12 Eylül darbesi gibi siyasi müdahalelerle baskı altına alınmış, dönem dönem gerilemiştir. Ancak 90'ların sonları ve 2000'lerin başlarından itibaren, güncel politikayı takip eden ve toplumsal meselelere dokunan birçok oyun sahnelenmiştir. Günümüzde ise değişen toplumsal dinamikler, artan politik baskılar, sansür, seyirci ilgisindeki değişimler ve küreselleşmenin etkileri, politik tiyatroda yeni yaklaşımların geliştirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bugün politik tiyatro, yalnızca sınıfsal meselelerle değil, toplumsal cinsiyet, kimlik politikaları, çevre krizleri, göç ve dijital çağın yarattığı yeni eşitsizliklerle de yüzleşmek durumundadır. Milo Rau'nun çalışmaları, bu yeni dönemin politika ve tiyatro kesişiminde nasıl bir yol izlenmesi gerektiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır.Bu bağlamda, Türkiye'de politik tiyatronun daha etkili bir noktaya taşınması, Milo Rau'nun tarzında olduğu gibi daha kapsayıcı, cesur ve yenilikçi bir anlayışla mümkün olabilir. Bu dönüşüm, tiyatromuzun hem yerel hem de küresel meselelerle daha güçlü bir bağ kurmasını sağlayabilir.

## 2023 MURAT ATAK REJİSİNİN BUGÜNÜN POLİTİK TİYATROSUNDAKİ YERİ

Çağlar boyunca politik tiyatro ile ilgili değişmeyen tek şey topluma soru sordurmak ve farklı bakış açılarıyla konuları değerlendirmektir. Bu sebeple; günümüzde politik tiyatro, yalnızca bir eleştiri aracı olmaktan ziyade var olan sistemin alternatiflerini hayal etmeye ve bireyi bu alternatifleri inşa etmeye teşvik eden bir mecra olarak yeniden konumlanmak zorundadır. Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Türkiye'de politik tiyatronun güçlü örneklerinden biri olarak öne çıkmıştır. Ancak oyunun sınıfsal meseleleri ele alırken günümüzün çok yönlü politik meselelerine yeterince cevap veremediği söylenebilir. Bu nedenle, tarihsel önemini korumakla birlikte, bugünkü politik tiyatro anlayışını tam anlamıyla yansıtmadığı görülmektedir.

Fakat güncel bir rejiyle yeniden sahnelendiğinde, oyunun metni üzerinden günümüzün küresel meselelerine anlamlı bir şekilde temas etmek mümkündür. İklim krizi, göç, güç ve iktidar ilişkileri gibi çağımızın öne çıkan sorunları, oyunun temel sınıfsal çatışma zeminine eklemlenerek derinleştirilebilir. Bu bağlamda, Gözlerimi Kaparım, Vazifemi Yaparım metni, yeni yorumlarla bugünkü toplumsal ve politik gerçekliklere ışık tutabilecek

esneklik ve derinliğe sahiptir. Böyle bir yaklaşımla ele alındığında, oyunun tarihsel önemi korunurken, güncel politik tiyatro anlayışıyla yeniden buluşması mümkün olacaktır.

Atak'ın bu bağlama hizmet etmeyen rejisi mevcut sistemin güç yapılarını sorgularken aynı zamanda seyircinin bireysel farkındalığını artırma iddiasını taşımaktadır. Ancak sadece metnin güçlü yapısına yaslanması ve seyirciyi sarsacak ve içinde bulunduğu sistemi sorgulayacak reji yönelimleri ve güncel dokunuşların olmayışı bu iddiayı pratikte işlevsiz hâle getirmiştir. Bu yaklaşım, politik tiyatronun geçmişten bugüne değişmeyen özünü korumayı amaçlarken modern seyirciyle kurduğu bağ zayıf kalmış ve bugünün tiyatrosunda kendine sağlam bir yer edinememiştir.

Tiyatronun geçmiş birikimlerini bugüne taşırken yenilikçi bir biçim ve içerik benimsemesi gerekmektedir. Politik tiyatro, günümüzün çok yönlü sorunlarını sahneye taşıyan ve seyirciyi yalnızca bilinçlendirmekle kalmayıp harekete geçmeye teşvik eden bir yapıya sahip olmalıdır. Türkiye'de bu anlayışı geliştirecek cesur ve yenilikçi çalışmalara ihtiyaç olduğu açıktır.

**KAYNAKÇA**

AKMEN, Üstün. "Tiyatro Eleştirmeni Üstün Akmen Gelecekten Umutsuz..." Söyleşiyi yapan: Nilgün Güresin Teksatır. Tiyatro Dünyası. Web. 23 Mart 2013. "Almanya'ya Göçün 40. Yılı." NTV. Web. 09 Haz. 2015.

AND, Metin (1972), Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

AND, Metin (1973), 50 Yılın Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

AND, Metin (1983 a ), Atatürk ve Tiyatro, Devlet Tiyatroları Yayınları, Ankara.

AND, Metin (1983 b ), Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

AND, Metin (2004), Türk Tiyatro Tarihi - Başlangıcından 1983'e, İletişim Yayınları, İstanbul.

AYDOĞDU, Ümit BRECHT'İN ARTURO Uİ'Sİ Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro Araçlarının Günümüzde Kullanımına Yönelik Bir Sahneleme Denemesi (Sanatta Yeterlik Tezi)/ Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Haziran 2011

BRECHT, Bertolt. Epik Tiyatro. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Agora, 2011.

Cihan ATAKUL 'POLİTİK TİYATRO'NUN NAZIM HİKMET'İNOYUNLARINA ETKİSİ' SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ Yüksek Lisans Tezi

Çalışlar, Aziz. Tiyatro Kavramları Sözlüğü. İstanbul: Boyut Yayınları, 1992.

ÇETİNKAYA, Doğan Y. "1908 Devriminde Kamusal Alan Ve Kitle Siyasetinde Dönüşüm." İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi 38 (2008): 125-40. Web. 20 Mart 3013.

Devlet Konservatuarı Yayınları, 1991.

ERAYDA, Naz-ERKMEN, Bülent-CAN, Sima (2002), Ne Bileyim Kafam Karıştı, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

ERTUĞRUL, Muhsin (2007), Benden Sonra Tufan Olmasın Remzi Kitabevi, İstanbul.

ERKAL, Genco. "Genco Erkal Anlattı." Söyleşiyi yapan: Meltem Yılmaz. OdaTV.

ERKOÇ, Gülayse. "1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri." A.Ü. Açık Erişim

HUBERMAN, L. (1975), Sosyalizmin Alfabesi, Sol Yayınları, 5. Baskı, Ankara

KARABOĞA, Kerem. "Absürd'den Geleneksel'e Genç Oyuncular Deneyimi: Tavtati Kütüphati ve Vatandaş Oyunu." Tiyatro Araştırmaları Dergisi 13(2002): 35-58. Web. 05 Haz. 2015.

Karagül,Cansu Alternatif Tiyatrolar 2015

KARHAN, Ahmet Can Sanat-Siyaset İlişkisi Bağlamında Türkiye'de Politik Tiyatro: Ortaoyuncular Oyunlarının İncelenmesi /Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

Nutku, Özdemir. Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro. İstanbul: Özgür Yayınları, 2007.

NUTKU, Özdemir (1989), Benden Sonra Tufan Olmasın, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, İstanbul.

NUTKU, Özdemir (1999), Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu, Özgür Yayınları, İstanbul.

NUTKU, Özdemir (2008), Dünya Tiyatrosu Tarihi II, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul

Özmen, Özlem TÜRKİYE'DE POLİTİK TİYATRONUN GELİŞİMİ- Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 55, 1 (2015) 415-429

PEKMAN, Yavuz (2002), Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, Mitos Boyut, İstanbul.

PEKMAN, Yavuz (2011), Geleceğe Perde Açan Gelenek: Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları – 2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

PİSCATOR, E. (1985), Politik Tiyatro, Çeviren: M. Ünlü, Metis Yayınları, İstanbul

Piscator, Erwin. Politik Tiyatro. Çeviren M.Ünlü-S.Güney. İstanbul: Metis Yayınları,

SİERZ, Aleks (2009), Suratına Tiyatro Britanya'da In-Yer-Face Tiyatrosu, Çev. Selin Girit, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

ŞEN, Semra. "Atatürk, Cumhuriyet Ve Tiyatro." Atatürk Üniversitesi Güzel

ŞENER, Sevda (1971), Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları, A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.

Sanatlar Fakültesi Dergisi 1 (1999): 23-30. osu. A NUTKU, Özdemir. Yaşayan Tiyatro. İstanbul: Çağdaş, 1976. Ankara: Bilgi, 1986.Sistemi (2010): 1-21. Web. 22 Mart 2013.Söyleşiyi yapan: Nilgün Güresin Teksatır. Tiyatro Dünyası. Web. 23 Mart

ŞENER, Sevda (1974), Cumhuriyetin 50. Yıl Dönümünü Anma Kitabı, A.Ü. Basımevi, Ankara.

ŞENER, Sevda (1999), Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

ŞENER, Sevda (2003), Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu, Alkım Yayınevi, İstanbul.

Şener, Sevda. Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

İPŞİROĞLU, Zehra (1998 a ), 2000'li Yıllara Doğru Tiyatro, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

İPŞİROĞLU, Zehra (1998 b ), Eleştirinin Eleştirisi, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

TANER, Haldun, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Bilgi Yayınevi, 2013: Ankara

Tiyatro İçin Küçük Organon. Çeviren Ahmet Cemal. İstanbul: MitosBoyut Yayınları, 1993.

YÜKSEL, Ayşegül. Haldun Taner Tiyatr PISCATOR, Erwin. Politik Tiyatro. Çev. Mustafa Ünlü ve Suavi Güney. İstanbul:Agora, 2010.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

(NTGent ekibi -Gent, 1 Mayıs 2018)( https://international-institute.de/en/the-city-theatre-of-the-future-ghent-manifesto/)

(https://journal.eastap.com/2019/01/25/form-and-politics-an-introduction-to-the-theatre-of-milo-rau/

Milo Rau, Küresel Gerçekçilik. Küresel Gerçekçilik (Gent: NTGent & Uluslararası Siyasi Cinayet Enstitüsü, 2018) 176, 178.

(https://www.ntgent.be/en/news/de-realiteit-is-nog-veel-wreder-dan-wat-we-tonen-op-sc%C3%A8ne)

https://www.ntgent.be/en/ensemble/milo-rau

https://www.mimesis-dergi.org/2018/09/milo-raudan-tiyatro-sanati-uzerine-beyin-firtinasi-la-reprise/

https://international-institute.de/en/artistic-direction/

https://www.unlimitedrag.com/post/on-soruluk-sohbetler-milo-rau

# Görünmeyen İzler: Malzeme Bilinci ve Tehlikeler

**Rabianur Ocak**

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Görsel Sanatlar Eğitimi Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0001-3345-2666 **E-Posta:** rabia.ock.425@gmail.com

## Özet

Sanat nesnesi üretiminde kullanılan malzemelerin, sanatçının sağlığı açısından oluşturabileceği risklerin ele alındığı bu araştırmada; Resim, heykel, seramik gibi plastik sanatlar, gravür, serigrafi gibi özgün baskı sanatları ve grafiti gibi sokak sanatları da dahil olmak üzere materyal seçimi ve sanatta iş güvenliğinin önemine değinilmiştir.

Araştırmanın amacı; sanat nesnesinin üretim sürecindeki her aşamada, süreçteki üretim prosesine dahil olan herkes için iş güvenliği açısından farkındalık oluşturmaktır. Üretim sürecinde risk faktörlerini göz önüne alarak bilinçli bir şekilde iş sağlığını sorgulamasını istediğimiz sanatçının, kullandığı malzeme seçimi ve kullanıma yönelik güvenlik önlemleri ile farkında olmadan kullanılan malzemelerin uzun vadeli etkileri üzerine sanatsal üretim sürecinde iş güvenliğinin önemi örnekler ile açıklanmıştır.

Sanatsal üretim sürecinde göz ardı edilen bilinçsiz malzeme kullanımı ile sanatçıya olduğu kadar çevresini de farkında olmadan risk altına alabilmektedir. Bu sürecin değerlendirilmesi ve bilinçlendirme açısından dikkat edilmesi gereken noktaların ele alındığı çalışmada üretim sürecinde malzeme seçiminin önemi üzerine dikkat çekilmek istenmiştir.

Sanatçı çalışma esnasında ekipman oluşturmalı ve risk faktörlerini kendi bilinci doğrultusunda ortadan kaldırmalıdır. Duyarlı olan sanatçı hem çevre hem de kendi sağlığına dikkat etmiş olacaktır. Sanat herkese hitap ederken örnek olma rolleri de vardır. Üretimde rol oynayan sanatçının malzeme kullanımı görünür kılmasını sağlanırken; doğaya, topluma, sağlığa etkileri konusunda bilinçli ve etik bir duruş sergilenmesi üzerine durulmuştur.

Öğrenciler eğitim sürecindeyken teknik bilgilerin yanı sıra malzeme kaynaklı risklerden, sağlıklı çalışma alanlarına ve güvenli atölye kullanımına dikkat edecek davranışlar edinmelidirler. Eğitimlerinin sonunda sağlıklı, bilinçli ve sorumluluk sahibi bireyler olarak iş hayatlarına katkı sağlamalıdırlar. Bu bilinç ile çalışan öğrenci ve eğitimciler, toplumsal düzeyde de örnek teşkil ederler. Sanatçı adaylarının uzun vadede bilinçli hareket etmesi ve alışkanlıklar edinmesiyle, oluşacak risk faktörlerinin ortadan kalkacağı vurgulanmıştır.

## Anahtar Kelimeler

Sanatta Sağlık, Sanatta Materyal, Sanatta İş Güvenliği

# Invisible Traces: Material Consciousness and Hazards

**Rabianur Ocak**

Ankara Music and Fine Arts University Institute of Music and Fine Arts Visual Arts Education Master's Program

**ORCID:** 0009-0001-3345-2666 **E-Posta:** rabia.ock.425@gmail.com

## Abstract

This study addresses the potential health risks that materials used in the production of art objects may pose to artists. It emphasizes the importance of material selection and occupational safety in the arts, including plastic arts such as painting, sculpture, and ceramics, as well as printmaking techniques like engraving and serigraphy, and street art forms such as graffiti.

The aim of the research is to raise awareness of occupational safety at every stage of the art production process, for all individuals involved. By considering risk factors during the production process, it is intended that artists critically assess their own occupational health. The importance of occupational safety in artistic production is explained through examples, focusing on the selection of materials, safety precautions, and the long-term effects of materials that may be unknowingly harmful.

Unconscious material use, often overlooked in the artistic production process, can pose risks not only to the artist but also to the surrounding environment. This study highlights the critical points that need attention in evaluating and raising awareness about this issue, drawing attention to the importance of material selection in the production process.

Artists should establish the proper equipment while working and eliminate risk factors through personal awareness. A conscientious artist will be attentive to both environmental and personal health. While art appeals to everyone, artists also serve as role models. Emphasis is placed on making the artist's material choices visible and maintaining a conscious and ethical stance regarding the effects of these materials on nature, society, and personal health.

During their education, students should acquire behaviors that reflect not only technical knowledge but also an awareness of material-related risks, safe working environments, and proper studio practices. By the end of their education, they should become healthy, conscious, and responsible individuals contributing to the art world. Students and educators who work with this awareness will serve as role models at a societal level. It is underlined that if future artists act consciously and develop safe habits, potential risk factors can largely be eliminated.

## Keywords

Keywords: Health in Art, Materials in Art, Occupational Safety in Art

## GİRİŞ

Sanat gördüğümüzü veya hissettiğimizi yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda varoluş sebebimizi sorgulamamızı da kolaylaştırmaktadır. Bilinçaltımızı ve sezgisel dünyamızı daha derinden incelememizi sağlayarak daha verimli ve yaratıcı olabilmeyi amaçlamaktadır. Sanat üretimi süreç içerisinde bir bütün olabilmeyi, akan süreci takip edebilmeyi ve verimli kullanabilmeyi ifade etmektedir. Bu ifade biçimi bir düşünceden ve malzeme bütününden geçmektedir. "Süreç, sanatçıların ve tasarımcıların nesneleri üretirken geçirdikleri düşünme ve çalışma aşamalarını ifade eder'' (Barrett, 2022:18). Bu aşamaların üretim açısından değeri oldukça önemlidir. Süreç bizi malzemelerin olanaklarına, yaratıcılıklarına ve özgürlük alanına kadar götürmektedir. Malzeme olanakları bu kadar derinken, kullandığımız süreçte içeriğini düşünme ve korunma şansımız oldukça geri itilen arka planda kalan bir aşama olmaktadır. (Barrett, T. 2022).

Sanatçı üretim sırasında oldukça analitik, kavrayıcı, duygu yönünden ağır basan bir karaktere bürünür. Alanın derinliklerini özümseyen sanatçı kendi sağlığını arka plana atarak çalışmalarına devam etmektedir. Sanatı, sağlığının önüne koyan sanatçı, kullandığı malzemelerin içeriğini düşünmeyerek soluyabilir, dokunabilir veya çevreye bırakabilmektedir. Sanatçının bu süreçte bilinçlenebilmesi için malzeme kullanımı sırasında ekipman seçiminin önemi büyük rol oynamaktadır. Bu bilinçle hareket eden sanatçılar, çalışma etiğini geliştirdikçe çevre bilinci de beraberinde oluşacaktır.

Meslek hastalıkları, cilt ile temas, soluma, uzun vadede kullanım gibi sebeplerden ötürü, "baş dönmesi, titreme, uzuvlarda felç, görme bozukluğu ve koma gibi belirtileri olan bir hastalık olan kurşun zehirlenmesine neden olur. Uzun süreli kullanım (özellikle mesleki) ölümle sonuçlanabilir." (ETUI,2020)

## SANAT ÜRETİMİNDE SAĞLIK RİSKLERİ

Sanatsal bir sürece girerken bu sürecin tamamlanması sanatçının sağlığından geçmektedir. Her ne kadar geri plana atıyor olsak da, sanat dünyasına katkı sağlamak seçtiğimiz malzemelerden geçmektedir. Toksik olmayan sanat ve hobi malzemeleri seçmek en güvenli olanıdır. Bu noktada kullanılan malzemelerin sadece yaratım süreci değil de, niteliği de göz önüne gelmektedir. Resim sanatı, birçok toksik maddeyi tarihsel sürecinden yaratım sürecine en iyi şekilde kullanabilmek adına bünyesine katmıştır. Ancak bu maddeler zamanla insan sağlığını tehdit eder duruma geldiği için ciddi riskleri oluşturmaya zemin hazırlamaktadır.

| **Malzeme Türü** | **Örnekler** | **Olası Sağlık Riskleri** |
|---|---|---|
| Pigmentler | Kadmiyum, kobalt, kurşun | Nefes yoluyla toksik etki, sinir sistemi sorunları |

| | | |
|---|---|---|
| Solventler | Terebentin | Baş ağrısı, mide bulantısı, karaciğer hasarı |
| Reçineler | Epoksi, polyester | Cilt tahrişi, alerjik reaksiyonlar |
| Asitler | Nitrik, Sülfürik | Göz ve cilt yanıkları, solunum yolu tahrişi |

Bu araştırmada resim sanatında ciddi riskler oluşturan bazı maddelere ait başlıklar şu şekildedir;

## RESİM SANATINDA KULLANILAN TEHLİKELİ MADDELER

### 1. KURŞUN İÇEREN PİGMENTLER

"On sekizinci yüzyılın sonlarından yirminci yüzyılın ortalarına kadar beyaz kurşun, bilinen yüksek toksisitesine rağmen sanayileşmiş dünyada en yaygın kullanılan boyaydı. Bu madde, ressamlar, kurşun endüstrisindeki işçiler ve boyalı binaların sakinleri de dahil olmak üzere herkesi zehirleyebilir. Tarihçiler uzun zamandır beyaz kurşunu ihmal etseler de, hikayesi son yirmi yılda, özellikle endüstriyel sıhhi tehlikelerin yönetimini ve anlaşılmasını göstermede yeniden ortaya çıkmıştır." (History of Pharmacy and Pharmaceuticals, 2021).

Kurşun, boyalara özellikle beyaz, kırmızı ve sarı pigmentlerde daha canlı renkler ve daha dayanıklı yüzeyler elde etmek amacıyla katılmıştır. Araç egzozlarından havaya salınma, gıdalardan, içeceklere kadar hayatımızın her anında karşılaştığımız maddelerdir.

"Kurşununun vücuda girişi daha çok solunum yolu yani akciğerlerden olur. Ağızdan alınan kurşunun yalnızca %20'si emilerek vücuda girebilir. Dolayısıyla ağızdan yüksek miktarda alınması sonucu ani zehirlenmelere nadir rastlanır. Daha çok uzun süreli maruziyet sonrası zehirlenme belirtileri kendini göstermektedir. Ayrıca organik kurşun ciltten de emilebilir." (Haliç Çevre, 2023). Çalışma alanlarımızda her zaman sadece sanatçı bulunmamakta, atölye ortamlarında öğrenciler, asistanlar veya aile bireyleri de bulunabilmektedir. Aynı havayı soluyan kişiler ise zamanla maruz kalarak bu havadan etkilenmektedir.



Görsel 1: pigmentler-hakkinda-genel-bilgiler (e.t. 18.05.2025)

Kurşunun yan etkilerinden dolayı "1925 ile 1927 yılları arasında, Amerika Birleşik Devletleri'nde diğer tüm çalışma gruplarından daha fazla ressam öldü. Bunu yasaklamak için çabalar sarf edildi, ancak Kongre kurşun bazlı boya için ilk federal düzenlemeyi geçirdiği 1971 yılına kadar hiçbir şey uygulanmadı. Yedi yıl sonra, ABD Tüketici Ürün Güvenliği Komisyonu tüm konutlarda kurşunlu boya kullanımını kesin olarak yasakladı." (Cleveland Clinic, 2022). Bu süreç yalnızca sanatçılar için değil, aynı zamanda atölyede bulunan tüm bireyler için ciddi bir sağlık sorunu haline gelmiştir. Zamanla biriken kurşun, vücutta geri dönüşü olmayan hasarlara neden olabilmektedir. Özellikle gelişim çağındaki çocuklar, kurşuna karşı çok daha hassas olduklarından, atölyelerde veya kurşunlu boya ile boyanmış yaşam alanlarında bulunmaları büyük risk taşımaktadır. "Dünya Sağlık Örgütü'ne bağlı Küresel Sağlık Gözlemevi tarafından tutulan kayıtlara göre 31 Ağustos 2021 tarihi itibariyle dünya genelinde 84 ülke (tüm ülkelerin yüzde 43'ü) kurşun içeren boyaların üretimini, ithalatını ve satışını sınırlamak için yasal olarak bağlayıcı kontrollere sahip. Bu ülkelerde alınan önlemlerin ne düzeyde koruma sağladığı henüz tam bir netliğe kavuşmuş değil ancak bu konuda atılacak her türlü adımı desteklemek gerektiği de çok açık. Kurşunlu boyaların kullanımını uzun yıllar önce yasaklayan ülkelerde yapılan çalışmalar çocukların kanlarında bulunan kurşun seviyesinin zamanla hızla azaldığını gösteriyor çünkü. Türkiye içeriğinde kurşun bulunan boyaların kısıtlanmasına-yasaklanmasına yönelik çalışmaları yapan ülkeler listesinde yer almıyor. Bir başka deyişle çocuk sağlığı için en önemli risklerden birini oluşturan kurşunlu bileşiklerin kullanımı ülkemizde hala devam ediyor.'' (Bianet, 2022). Maruz kalmanın yaygınlığı ve etkileri birçok ülkede bu konuda düzenleyici adımların atılmasına yol açmaktadır.

Önlemlerin alınmasına yönelik, sanatçılar, sanat eğitmenleri, malzeme üreticileri başta olmak üzere, okullarda eğitim kurumlarında, sanat merkezlerinde ve sanat malzemesi satılan yerlerde farkındalık çalışması yapılması gerekmektedir. Sanatçıların kalıcı rahatsızlıklar yaşamaması için, kendileri önlem almalı ve hem çevreye hem de insan sağlığına daha duyarlı içerikli olan malzemeleri tercih etmeleri büyük önem taşımaktadır.

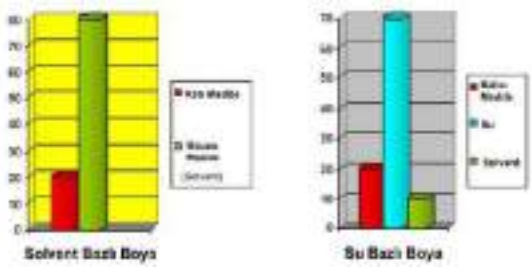
## 2. SOLVENTLER (TEREBENTİN, TİNER VB.)

"Endüstride hemen her sektörde solvent kullanılır. Solventler, içerdikleri kimyasal maddelerin özelliklerine göre tehlikeli madde ve kullanım sonucunda da tehlikeli atık özelliği gösterirler. Solvent etkilenmesi açısından boya, vernik, cila imalatı, uygulanması, aklaştırılması, metal parlatma, cam işleme, mürekkep, toner kullanılan baskı işleri, astarlama, kaplama işleri, kuru temizleme yoğun solvent kullanılan bu nedenle de ilk akla gelen işlerdir." (Ataç sağlık, 2014)

Üretimde kullanılan malzemeler uzun süreli kullanımda ciddi rahatsızlıklara sebebiyet vermektedir. "Solventler, maddelerin çözünmesi, seyreltilmesi ve kimyasal reaksiyonların hızlandırılmasında

kullanılır.Özellikle boya ve verniklerin inceltilmesi, yapıştırıcıların hazırlanması gibi işlemlerde kritik bir rol oynar.” (Pormet kimya, 2024)

Solventlerin yerine, su bazlı boyalar ve temizleyiciler, doğal solventler, alkoller, narenciye kabuklarından elde edilen D-limonene veya sirke tabanlı temizleyiciler kullanılabilir. “İnsan vücuduna üç yolla giriş yaparlar. Solunum; Çoğu solvent oda sıcaklığında hızla buharlaşabilir özelliktedir. Solvent buharı, zerrecikleri ve solventle kirlenmiş tozlar akciğerler aracılığıyla kolayca kana karışmaya aracılık ederler. En önemli etkilenme yoludur. Yutma yoluyla; Solvent bulaşmış ellerle yenilen yemek ya da doğrudan solvent bulaşmış yiyeceklerin tüketilmesi sindirim yoluyla maruziyete neden olur. Deri yoluyla; Yağ çözen özellikleriyle derinin koruyucu etkisini azaltırlar. Deriden rahatlıkla emilir ve kana geçerler. Solventler içerdikleri maddelere göre insan sağlığını farklı şekilde etkileyebilir. Sürekli olarak bazı solventlere maruz kalındığında ise, kişilerin sağlığı üzerinde uzun süreli etkiler oluşabilir.” (Epson makine, 2012)




Görsel 2: (Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], t.y.) ( e.t. 14.05.2025)

“Grafikde görüldüğü gibi solvent bazlı boyaların içerisindeki uçucu madde oranı %80 iken su bazlı boyaların içerisindeki uçucu madde oranı %10’dur. Buna karşılık boya kalitesi, boyama masrafları aynıdır. Hatta uygulama zamanı yönünden de avantajlıdır. Su bazlı boyalarda solvent içeren incelticiler kullanılmasa da pigmentlerin solvent bazlı olması nedeniyle %10 solvent içerir.” (Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], t.y.)
Su bazlı boyaların tercih edilmesi sağlık açısından oldukça önemlidir.

## 3. KOBALTIN TOKSİK ETKİLERİ

Yoğun ana renklerin oluşması için pigmentlere gerek duyulmaktadır. “Kobalt mavisi camdan yapılan bir pigment olan smalt, en azından Orta Çağ'dan beri bilinmektedir. Bununla birlikte, smalt'ın mavi renginin izolasyonu, on sekizinci yüzyılın ilk yarısında İsveçli kimyager Brandt tarafından keşfedildi. 1777'de Gahn ve Wenzel, kobalt bileşikleri üzerine yapılan araştırmalar sırasında kobalt alüminat buldular ve kobalt endüstriyel üretimi 1800'lerin başında başladı.” (Art Materials, ty.)

Kobalt, hafif toksik pigmentleri ifade eder. Kobalt zehirlenmesinin en endişe verici şekli, onu ciğerlerinize soluduğunuzda ortaya çıkar. Yani, kesinlikle, pastelciler, airbrush kullanımı ve fresk boyama için önerilmez. Suluboya, akrilik veya yağlı boyada kullanıldığında genellikle kobalt büyük bir endişe değildir.

"Kadmiyumlar özellikle pastellerde, tozu soluduğunuzda ve suluboyalarda, guaj veya akrilikte, kirli su doğrudan su drenajına ve toprağa gittiğinde toksiktir. Ve bu sadece kişisel güvenlik değil, aynı zamanda çevre sorunudur." (Art Materials, t.y.) Bu noktada çevre bilinci, yalnızca sanatçılar için değil, tüm bireyler için hayati bir duyarlılık alanıdır. Sanat üretimi sırasında ya da sonrasında çevreye atılan her toksik atık, zamanla soluduğumuz havayı kirletmekte ve farkında olmadan maruz kalmamıza neden olmaktadır. "Kobalt bileşikleri oral (ağızdan), soluma yolu ve cilt yoluyla emilir. Gastrointestinal emilimin derecesi doza bağlıdır; birkaç µg / kg civarında çok küçük dozlar neredeyse tamamen emilirken, daha büyük dozlar daha az emilir." (Drozdogan, t.y.) Bu durum, kobalt içeren ürünlerle çalışan sanatçıların maruziyet derecelerine dikkat etmelerini ve bilinçli kullanıcı olmalarını gerektirmektedir.

## HEYKEL VE SERAMİK ALANINDAKİ TEHLİKELER

Asbest maruziyeti ve silis tozu gibi ciddi sağlık sorunlarına yol açan maddelerin kullanımı devam etmedir. Asbest kullanımı yasaklanmış olsa da kullanım oranında bir ivme yakalamak mümkündür. Silis tozu kullanımında ise he ne kadar zararlı olsa da kullanımı oldukça yaygındır. Şimdi de heykel ve seramik sanatında ciddi riskler oluşturan bazı maddelere yakından bakalım;

### 1. SİLİS TOZU

Silis tozu seramik ve heykel alanında oldukça yaygın kullanıma sahiptir. "Silika, taş, kaya, kum ve kilde kristal yapısında bulunan doğal bir maddedir. Ayrıca tuğla, fayans, beton ve bazı plastiklerde de bulunur. Bu yöntemler üzerinde çalışıldığında, örnek kesilirken veya delinirken, kristal silika çözünebilen, çok ince bir toz olarak salınır. Bu toz, silikoz ve kanserler de dahil olmak üzere önemli sağlık sorunlarına neden olur." (Institute of Occupational Safety and Health [IOSH], t.y.)

Serbest kristal silika içeren malzemeler, kuru bir şekilde süpürüldüğü zaman toz kalkması sonucu soluma gerçekleşmektedir. "Bu parçacıkların solunması sonucunda sanatçılar başta silikozis olmak üzere, KOAH, akciğer kanseri ve tüberküloz gibi ciddi hastalık riskiyle karşı karşıya kalırlar" (NIOSH, 2019). Seramik atölyelerinde kuru kil elenmesi, taş yontma işlemleri de riski artırmaktadır. "Türkiye'de taş ocakları ve kot taşlama sektörlerinde silikozis vakaları gündeme gelse de, sanat üretiminde karşılaşılan benzer risklerin yeterince incelenmemesi, bu alanda ciddi bir farkındalık eksikliği olduğunu göstermektedir." (Türk Toraks Derneği, 2020)



Görsel 3: seramik-malzemeler (e.t. 16.05.2025)

Silika tozu kullanırken, lokal havalandırma sistemleri ve Hepa filtreli vakumlar kullanılmalıdır. "HEPA filtrelerin kullanımı, iç mekan hava kalitesini iyileştirir ve solunum yolu hastalıklarını önlemede yardımcı olur. HEPA filtreler, havadaki partiküllerin yanı sıra virüsler, bakteriler ve mantarlar gibi zararlı organizmaların da filtrelenmesini sağlar. Bu durum özellikle alerjik bünyeye sahip olan ya da solunum yolu rahatsızlıkları bulunan insanlar için önemlidir." (Fakir, t.y.)

Maske kullanımı oldukça önemlidir. Burnu ve ağzı kapatan, tehlikeli maddelerden korunmak için üretilmiş, N95 veya P100 standartlarında filtreli seçenekler tercih edilmektedir. Genellikle taş ocakları ve kot taşlamada gündeme gelen silika tozunun, sanat alanındaki maruziyeti tartışılmamaktadır. Sanat ve hobi malzemelerinin de kötü yanlarının görmezden gelinmesi tehlikelidir.

## 2. ASBEST MARUZİYETİ

"Kil ve seramik sanatçıları asbeste maruz kalma riski altındadır çünkü hem kil hem de asbest doğal olarak mineral oluşturur. Kil ve seramik malzemeler bazen talk ile birleştirilir, talk da sıklıkla asbestle kirlenmiş başka bir mineraldir. İki mineral birleştirildiğinde, talktaki asbest kil ve seramik malzemeleri kirletebilir." (Mesothelioma Guide, 2023) Seramik sanatçıları toz ve dumandan kaçınmalı, temizlik aşamasında da toz kontörlü sağlamalıdırlar. Malzeme kullanımı sonrası ise ortamı iyi havalandırmalı, ıslak temizlik yöntemi tercih etmelidirler. Çünkü, "Asbestin tüm formları insanlar için kanserojendir. Asbeste maruz kalmak mezotelyoma, akciğer kanseri, gırtlak kanseri ve yumurtalık kanserine neden olur." (International Agency for Research on Cancer [IARC], 2012) Yeme, içme alanlarından uzak tutmalı ve kişisel hijyen alanlarına dikkat etmelidirler.

## 3. KURŞUN

Resim bölümünde bahsedildiği üzere, kurşun kullanımının seramik alanındaki risklerini de göz ardı etmemeliyiz. Evde veya atölyelerde kurşunlu frit (sırlar), oksitler ya da sır tozlarıyla çalışmak, uygun

fırınlama ve kalite control yapılmazsa sızma riski artmaktadır. “Sır üretiminde kullanılan ve toksik olduğu kanıtlanmış iki malzeme, kurşun ve kadmiyumdur. Kurşun, sırların düşük sıcaklıklarda daha iyi ergimesini sağlamak için kullanılır. Kadmiyum esas olarak parlak turuncu ve kırmızı renkler oluşturmak için kullanılır. Zehirli olabilecek başka malzemeler de vardır, ancak şu anda güvenli olmadıklarına dair yeterli kanıt olmadığından herhangi bir düzenlemeye tabi değildirler. Bu malzemelerin çoğu düşük dozlarda güvenlidir, ancak yüksek dozlarda toksiktir. Bu nedenle sırlarda sızdırmayı olabildiğince azaltmak her zaman iyi bir fikirdir.” (Hanterra, 2018) Kullanılan malzemeler ne kadar temizlense de, tam anlamıyla temizlenmiştir diyememekteyiz. “Sırın bileşimi, fırın rejimi, fırında pişirilen diğer sırlardan çıkan dumanlar dahil olmak üzere birçok faktör sırın sızdırmasına sebep olabilir. Bazı sırlar, belirli yiyeceklerin teması ile çözünür. Sırlar çözündüğünde, bileşenleri yiyeceğe yavaşça salınabilir ve bu da o ürünü kullanan kişiye zarar verme potansiyeline sahiptir. Çoğu sır, limon, portakal suyu gibi asit çözeltilerinde daha hızlı sızdırır, ancak diğerleri, bazı yeşil sebzeler gibi alkali yiyeceklerle temas ettiğinde daha hızlı sızdırabilir.” (Hanterra, 2018)

## ÖZGÜN BASKI SANATLARINDA KULLANILAN TEHLİKELİ MADDELER

Gravür ve Serigrafi tekniklerinde kullanılan bazı kimyasallar ise asit gravür, solvent kullanımı dikkat çekmektedir. Sağlığa oldukça zararlı kimyasalların cilt ve solunum yolu ile teması sağlık sorunlarına yol açmaktadır. “Nitrik asit buharlarının solunması solunum yollarını tahriş eder; uzun süreli maruz kalma akciğer hasarına yol açabilir.” (National Institute for Occupational Safety and Health – NIOSH, 2022)

### 1. GRAVÜR

Asit gravürü hem çevreye hem de sağlığa zararlıdır. “Nitrik asit son derece aşındırıcı ve zehirli güçlü bir asittir. Ciddi yanıklara neden olur ve akciğerler için son derece tahriş edici olan nitrojen dioksit gazı yayar.” (Rossol, 2001, s. 102) Solunum yoluyla tahriş olmaması için maske kullanımı yaygınlaşmalıdır. “Gravürde kullandığımız metalin cinsine göre asitin cinsi de farklılık gösterir. Bakır plakalar için sülfürik asit kullanılır. Çinko plakalar için nitrik asit kullanılır. Kimyasal formülü: HNO3. Arı durumundayken yoğunluğu 1.52 kg/m3 olan 51°B’lik renksiz bir sıvıdır. Fakat, azot dioksit buharları yüzünden genellikle kırmızı sarı renkli görünür. Isıtıldığında bozunur ve kaynama sıcaklığı atmosfer basıncı altında 85°C olup -42°C’da katılaşır. Soğukta da kırmızı azot dioksit açığa çıkarak bozunur. Suda kolayca erir ve oluşan diazot pentaoksit, havadaki su buharıyla tepkiyerek nitrik adumanını verir. Suda çözünür ve çözeltileri renksizdir.’’ (Karaalan,2025)

Asitlerin kullanımı sırasında oluşan tehlikeli maddeler, kapalı ve havalandırmasız alanlarda çalışan sanatçılar için hayati tehlike oluşturur. “Nitrik asit metallerle reaksiyona girdiğinde oluşan azot dioksit havadan daha ağırdır ve alçak alanlarda birikerek akut maruziyet riskini artırabilir.” (NIOSH, 1997)



Görsel 4: https://www.tshirtatolyesi.com/tisort-baski-maddeleri-sagliga-zararli-mi/ (e.t. 18.05.2025)

## 2. SERİGRAFİDE VE DİĞER BASKI TEKNİKLERİNDE SOLVENT KULLANIMI

Resim sanatında da yaygın tehlikeye sahip olan solvent kullanımının serigrafi gibi baskı çeşitlerinde de kullanımı tehlikeye yol açabilmektedir. "Toluen ve ksilen gibi aromatik hidrokarbonlar merkezi sinir sistemini baskılar, baş dönmesi, mide bulantısı, baş ağrısı gibi semptomlara yol açabilir." (OSHA – Occupational Safety and Health Administration, 2021) Kimyasal madde kullanımında, eldiven ve koruyucu gözlük kullanılması önemlidir. Atölyelerde acil durum için, göz yıkama istasyonları ve yangın söndürücü gibi acil durum ekipmanları bulundurulmalıdır. Solvent içermeyen alternatifler seçilmeli, "Sitrat bazlı çözücüler veya su bazlı baskı mürekkepleri tercih edilmelidir." ("Green Printmaking" by A. Brown, 2017)

### SOKAK SANATI; SPREY BOYALAR

Sprey boya, kullanım alanının genişliği, kolay elde ulaşılabilir oluşu gibi sebeplerle sevilen bir boya türüdür. Duvar, tuval, ahşap, metal, cam gibi pek çok yüzeyde kullanılmaktadır. Kullanım alanı genişledikçe Daha fazla kişiye ulaşması da bilinçsiz kullanımı tetiklemektedir. "Sprey boya dumanını solumanın insan sağlığı üzerindeki en belirgin etkilerinden biri solunum yolu tahrişidir. Boya partiküllerine uzun süre maruz kalmak, akciğerlerde rahatsızlıklara ve ciddi durumlarda kronik solunum hastalıklarına neden olabilir. Ayrıca, hassas bireylerde bu durum baş ağrısı, mide bulantısı ve baş dönmesi gibi belirtilerle kendini gösterebilir." (Zararları.tr,2024)

Bu gibi durumların engellenmesi için, açık hava veya kapalı ortam gibi ayrımlar yapılmadan, doğru ekipman seçiminin önemi büyük rol oynamaktadır. Özellikle VOC filtreli maske tercih edilmesi, daha az koruyucu olan, sıradan kâğıt maskelerden daha önemlidir. NIOSH (Ulusal Mesleki Güvenlik ve Sağlık Enstitüsü) onaylı respiratörlerin kullanımı hayati önem taşımaktadır. "NIOSH ayrıca Hastalık Kontrol ve Önleme Merkezleri'nin (CDC) kapsamına girer ve burada solunum cihazlarıyla ilgili belirli yetkilere sahiptir.

Solunum cihazı standartları oluşturur ve tıbbi ortamlarda, inşaat sahalarında ve genel endüstrilerde kullanım için nitelikli modelleri onaylarlar. Solunum cihazı üreticilerinin NIOSH sertifikalı olmak için karşılamaları gereken prosedürleri ve gereklilikleri oluştururlar. Ayrıca solunum cihazlarının tehlikeli ortamlardaki etkinliğini belirlemek için denetimler ve testler için asgari gereklilikleri belirlerler." (Hazmat School, 2020)

Kullanıcıların, dikkate alması gereken noktalarda, asgari gereklilikler ön plana gelerek bilinç oluşmaktadır. "Sprey boyalar, genellikle solventler, pigmentler ve bağlayıcı kimyasallar içerir. Bu maddeler, püskürtme sırasında havaya karışarak solunum yoluyla vücuda alınabilir ve çeşitli sağlık sorunlarına yol açabilir." (Zararları.tr,2024) Gözlerin hassas olması sebebiyle gözlük kullanımı, eller içinse eldiven kullanımı kritik rol oynamaktadır. Boş sprey kutularının çevreye verdiği zarar ise göz önüne alınması gereken bir başka unsurdur.



Görsel 5: spraying-powder-paint (e.t. 18.05.2025)



Görsel 6: sanatgezgini.com (e.t. 18.05.2025)

## FARKINDALIK VE ÖNLEMLER

Sanatçılar ve sanat eğitmenleri, üretim sürecinde sağlık ve güvenlik konusunu göz ardı ederek sadece işe odaklanmaktadırlar. Bu yaklaşım oldukça yanlış bir süreçtir sadece sağlık için değil, mesleki sürdürülebilirlik için de ciddi riskler barındırmaktadır. Sanat eğitimi veren kurumların, bağımsız sanatçılar ve okullar gibi malzeme ile doğrudan temas eden kurumların bu konuda yeterince bilgi sahibi olmadığı görülmektedir.

Sanat eğitimi programlarında, toksik malzemelere dair bilgi hem eğitmenlere hem de öğrencilere verilmesi gerekmektedir. Tecrübe sahibi kişiler ve deneyim aktarımıyla teşvik edilerek bilgi paylaşımı yapılması önemini göstermektedir. Açık yaralara yol açabilecek kesici aletlerle çalışmak, paslı yüzeylerle temas gibi durumların önüne geçilmesi için "tetanos'' aşılarının ihmal edilmemesi gerekmektedir. Ambalajlardaki formların (MSDS) okunarak, kimyasal işaretlerin bilinmesi seçilecek olan malzemeyi tercih etmemeye sebep olacaktır. Ambalajları okumayı bilmek sağlığa yararlı bir adım haline gelmektedir.

Farkındalık üretimde de oldukça önemlidir, kaliteyi arttırır ve bilinçli sanatçılık anlayışını güçlendirmektedir. Bilinçli sanatçı daha sorumlu ve duyarlı olacağı için çalışmalarını sürdürülebilir bir anlayış çerçevesinde ilerleterek üretimini sağlayacaktır. Çevreye ve kendi sağlığına önem veren her üretken bireyin atacağı adım üretimine katkı sağlayacaktır.

## SONUÇ

Malzeme kullanımı, sanat veya zanaat alanlarında bir tercih gibi görünse de, kullanımı kişiye bağlıdır. Bir yandan toplumsal sorumluluk meselesi olan bu konunun, sağlık açısından risk taşıyan bir ortamda bulunmak ya da ortamı oluşturmak gibi geri dönülmesi zor sonuçlar doğurmaktadır. Sağlığını önemseyen bireyin farkındalık oluşturması için, ister atölye, ister okul, isterse fabrika ortamı olsun bilinçli tercihlerle şekillenmeli. Çalışma alanını güvenilir, bilinçli tüketici, sağlıklı ve sürdürülebilir bir alana çevirme eğiliminde olmalıdır. Farkındalık yaratmak için, yalnızca bireysel değil toplumsal görevlerimizin bilincinde olarak adım atmaktayız. Bu süreçleri sağlıklı yürütebilen bir birey sürdürülebilir bir sanat ortamı oluşturarak katkıda bulunacaktır.

Sanatçılar yalnızca üretimlerinin sanatsal boyutlarına değil de karşı karşıya kaldıkları sağlık tehditlerine dikkat etmektedirler. Kullanılan ürünlerin ambalaj okumalarına, tetenos aşısından kimyasal işaret bilgisine kadar birçok önlem alınabilmektedir. Bu bilinç ile hareket eden kişi sadece sanatsal işleri değil de, yaşam kalitesini de iyileştirecek etkileri oluşturmaktadır.

Sağlık odaklı bir eğitim süreci geliştirecek olan eğitimcilerin de üretim alanlarının daha etik ve sürdürülebilir kılacaktır. Bu süreci sağlıklı yürütebilen eğitimcilerin sadece bugünü için değil gelecek nesiller için de önemi büyük olacaktır.

## KAYNAKÇA

1. Ataç Sağlık. (2014). Solventlerin sağlığa etkisi ve maruziyet tespitleri. https://www.atacsaglik.com.tr/hizmetlerimiz_6_3_59/solventlerin-sagligia-etkisi-ve-maruziyet-tespitleri
2. Art Materials. (t.y.). Why we say no to cobalts and cadmiums. https://artmaterials.ca/why-we-say-no-to-cobalts-and-cadmiums/?srsltid=AfmBOooaLcpUOgku-YiHsqlu_7jTu_h0Rif9isdU_UJuQIrZbKz8GkF-&utM
3. Bianet. (2022). Çocuklarda kurşun maruziyetine yol açan boyalar yasaklansın. https://bianet.org/yazi/cocuklarda-kursun-maruziyetine-yol-acan-boyalar-yasaklansin-252287
4. Cleveland Clinic. (2022, Ocak 20). Lead paint dangers: How much lead is toxic? https://health.clevelandclinic.org/lead-paint-dangers
5. Drozdogan. (t.y.). Eser (iz) elementler nedir? Sağlık ve hastalıkta rolü. https://www.drozdogan.com/eser-iz-elementler-nedir-saglik-hastalikta-rolu/?utm
6. European Trade Union Institute [ETUI]. (2020, Kasım 5). Lead white: Just another licence to kill. https://www.etui.org/publications/lead-white-just-another-licence-kill
7. Epson Makine. (2012, Kasım 13). Solvent boyaların zararları. https://epsonmakine.blogspot.com/2012/11/solvent-boyalarn-zararlar.html
8. Fakir. (t.y.). HEPA filtre nedir? https://www.fakir.com.tr/hepa-filtre-nedir
9. Hazmat School. (2020). Respiratory protection standards. https://www.hazmatschool.com/blog/respiratory-protection-standards
10. Haliç Çevre. (2023). Meslek hastalıkları ve iş ile ilgili hastalıklar rehberi. https://www.haliccevre.com/images/PDF/isgum/isgip_saglik_tani_rehberi.pdf
11. Institute of Occupational Safety and Health [IOSH]. (t.y.). Silica dust. https://iosh.com/guidance-and-resources/business/preventing-occupational-cancer/silica-dust
12. Karaalan, S. Ö. (2015). Sağlık açısından geleneksel metal gravür tekniklerine yeni bir alternatif: Non-toxic metal gravür. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 3(6), 91–110. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/584307
13. Millî Eğitim Bakanlığı [MEB]. (t.y.). Boya solventleri. https://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Boya%20Solventleri.pdf
14. National Institute for Occupational Safety and Health [NIOSH]. (1997). Criteria for a recommended standard: Occupational exposure to nitrogen dioxide. U.S. Department of Health and Human Services.
15. National Institute for Occupational Safety and Health [NIOSH]. (2019). Reducing respirable crystalline silica exposure in construction. https://www.cdc.gov/niosh/docs/2019-120/
16. Pormet Kimya. (2024, Aralık 21). Solvent nedir? Kullanım alanları ve zararları. https://www.pormetkimya.com/blog/solvent-nedir

17. Rossol, M. (2001). The artist's complete health and safety guide (3rd ed.). Allworth Press.
18. Sanat üretimi: Form ve anlam (R. Kurtaran, Çev.). (t.y.). Hayalperest Yayınevi. (Orijinal eser 2010 yılında yayımlanmıştır)
19. Zararları. (2024, Aralık 13). Sprey boya zararları. https://www.zararlari.tr/sprey-boya-zararlari/
20. Hanterra. (2018). Seramikleriniz gıdaya uygun mu? https://hanterra.com/blog/seramikleriniz-gidaya-uygun-mu-5999.html?

# Türkiye'de Gerçekleştirilen Klasik Müzik Festivallerinin İncelenmesi

**Seda Gülşen Kınış**

Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Yüksek Lisans Programı

**ORCID:** 0009-0006-4960-064X **E-Posta:** sedaagulsennn@gmail.com

**Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ümit Kubilay Can**

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

**ORCID:** 0000-0001-9197-2240 **E-Posta:** kubican_gitar@hotmail.com

## Özet

Klasik müziğin yaygınlaşması, gelişimi ve etkileşimi açısından festivaller önemli bir rol oynamaktadır. Türkiye'de klasik müzik festivalleri giderek artmakta, çalgı çeşitliliği açısından zenginleşerek gelişimini sürdürmektedir. Bu çalışmada, ülkemizde düzenlenen klasik müzik festivallerinin yıllara, illere ve çalgılara göre dağılımları incelenmiştir. Tarama modeliyle yapılan bu araştırmanın amacı, festivallerin Türkiye'deki güncel durumunu ve tarihsel gelişimini ortaya koymaktır. Araştırma, Türkiye'de düzenlenen klasik müzik festivallerini inceleyerek müzik eğitimcileri, öğrenciler, dinleyiciler ve festival organizasyonlarına katkı sunan kurumlar için bir kaynak oluşturmayı hedeflemektedir. Çalışma yalnızca Türkiye'deki festivallerle sınırlıdır. Veri toplama sürecinde akademik çalışmaların yanı sıra tez merkezleri, bloglar, portallar, belediyeler, klasik müzik orkestraları, vakıflar, müzik bölümü bulunan üniversiteler ve arama motorlarından elde edilen bilgiler kullanılmıştır. Veriler tablo ve grafiklerle açıklanmıştır. Festivallerin dağılımında şehirlerin olanakları, çevresel koşullar ve popülerlik belirleyici unsurlar olarak öne çıkmıştır. Türkiye'deki ilk klasik müzik festivalinin 1973'te İstanbul'da düzenlendiği; ilk gitar festivalinin 1998'de, piyano festivalinin ise 2000'de başladığı tespit edilmiştir. Zamanla oda müziği, üflemeli ve vurmalı çalgılar gibi farklı alanlarda festivaller düzenlenerek çeşitlilik artmıştır.

## Anahtar Kelimeler

Festival, Klasik Müzik, Klasik Müzik Festivali, Oda Müziği Festivali, Kültür ve Sanat.

# Analysis of Classical Music Festivals Held in Türkiye

**Seda Gülşen Kınış**

Kocaeli University Institute of Social Sciences Music Master's Program

**ORCID:** 0009-0006-4960-064X **E-Posta:** sedaagulsennn@gmail.com

**Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Ümit Kubilay Can**

Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of Music

**ORCID:** 0000-0001-9197-2240 **E-Posta:** kubican_gitar@hotmail.com

## Abstract

Festivals play an important role in the popularization, development, and interaction of classical music. In Turkey, classical music festivals are increasingly being organized, evolving with greater diversity in instruments. This study examines the distribution of classical music festivals in Turkey by year, city, and instrument. Conducted using a descriptive survey model, the aim of this research is to reveal the current state and historical development of classical music festivals in Turkey. By analyzing these festivals, the study seeks to serve as a resource for music educators, students, audiences, and institutions that support festival organizations. The study is limited to festivals held within Turkey. During the data collection process, information was obtained from academic studies as well as thesis databases, blogs, portals, municipalities, classical music orchestras, foundations, universities with music departments, and search engines. The data are presented through tables and graphs. In the distribution of festivals, the facilities of the cities, environmental conditions, and popularity have emerged as determining factors. It was found that the first classical music festival in Turkey was held in Istanbul in 1973; the first guitar festival began in 1998, and the first piano festival in 2000. Over time, the variety of festivals has increased with the inclusion of events focusing on chamber music, wind, and percussion instruments.

## Keywords

Festival, Classical Music, Classical Music Festival, Chamber Music Festival, Culture and Art

## 1. GİRİŞ

Kültür ve sanat kavramını ele aldığımız zaman müzik bu kavramın içerisinde önemli bir yer tutar. Bu bakımdan sanat ve kültür birbirinden ayrı düşünülemeyecek kavramlardır (San, 1983). Müzik sanatı toplumun kültürel yapısı ile birlikte değişim göstermektedir. Bu gelişim ve dönüşüm müzik sanatı ile birlikte ilişkisel olarak ilerlemiştir. Farklı kültür ve milletlerde müzik sanatının değişimi ve bu değişimin de toplumun ve kültürel yapının dinamikleriyle şekillendiği bilinmektedir.

Geçmişten bugüne mevcut niteliklerini koruyarak varlığını sürdüren, şekil ve içerikleriyle hafızalarımızda yer tutan müzik çalışmaları hakkında konuşurken "klasik" sözcüğüne mutlaka ihtiyaç duyarız. Hatta, tarihî kaynaklara bakıldıkça kavramın değişim ve gelişim süreci de takip edilebilir. Farklı milletlerin kültürleri ve coğrafi yapıları birbiriyle etkileşime girdikçe, müzik de farklı hareketlilikler kazanmıştır denebilir. Bu yapıtlar, bütün zamanlar için geçerli olabilecek yaratılardır (Say, 1997). Böylesi eserleri de kapsayan bazı müzik türlerinin, evrensel bir boyut kazanarak gelişimini sürdürdüğü söylenebilir. Öyle ki, tarihteki örnekleri hâlâ ölümsüzlüğünü koruyarak dinlenmektedir. Bu türlerden birisi, şüphesiz köklü bir geçmişe dayanan klasik Batı müziğidir. Batı müziği tarihi incelendiğinde, bu türün köklerinin Antik Yunan ve Roma Dönemi'ne dayandığı görülmektedir (İmik, 2017, s. 200).

Bununla beraber, Klasik Batı Müziği'nin Avrupa'da ortaya çıktığı ve geliştiği söylenebilir. 1800'lere kadar kilise ve saray hâkimiyetinde kalmış ve daha çok soylulara hitap etmiştir. Öte yandan, kilisede dinî törenlerde ve günlük yaşam içinde düğünlerde, eğlencelerde kullanılarak gelişimini sürdürdüğü için halk kültürüyle de bütünleşmiş bir türden bahsedilebilir. Dönemlere göre düşünüldüğünde ise yine kronolojik bir serüven çıkartılabilir (Boran ve Şenürkmez, 2018).

Ülkemizde ise Batı müziğiyle ilgili ilk etkileşimler Osmanlı döneminde oluşmuş ve Cumhuriyet dönemiyle tam anlamıyla yaygınlaşmaya başlamıştır. Tarihsel perspektiften bakıldığında, ülkemizde görece yakın zaman diyebileceğimiz bir dönemde yaygınlaşmaya başlayan Klasik Batı Müziği için, zamansal olarak kültür ve toplumla birlikte ilişkisel bir devinim açısından henüz yeterli zamanın geçmediğini söylemek mümkündür. Klasik Batı Müziği'nin Türkiye'de çok yeni sayılabilecek bir tarihsel süreçte yaygınlaşmaya başlaması nedeniyle, halkın birçoğu tarafından hâlâ yabancı bir müzik formu olarak görüldüğü söylenebilir.

Klasik müzik, tarih boyunca farklı kültürler ve dönemler boyunca evrim geçirmiş, sanatsal ve toplumsal dönüşümlerle şekillenmiş bir müzik türüdür. Kültürel ve sanatsal bir ifade biçimi olarak klasik müzik, yalnızca eğlence ve estetik bir deneyim sunmanın ötesinde, toplumsal kimliklerin oluşumunda, eğitimde ve kültürel mirasın korunmasında önemli bir rol oynamaktadır (Small, 1998; DeNora, 2000). Günümüzde, klasik müzik festivalleri sanatın geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan önemli platformlardan biri haline

gelmiştir. Bu festivaller, sanatseverleri ve profesyonel müzisyenleri bir araya getirerek müzikal çeşitliliğin ve sanatsal üretimin teşvik edilmesine katkıda bulunmaktadır (Bennett, 2000).

Klasik müziğin yaygınlaşması ve gelişimi için festivallerin büyük bir önemi vardır. Festival kelimesi; "dönemi, yapıldığı çevre, katılanların sayısı veya niteliği programla belirtilen ve özel önemi olan sanat gösterisi" olarak tanımlanmaktadır. Klasik batı müziğinin 18.yüzyılda Avrupa sınırlarında kilise, yönetici sınıf ve burjuvazi tarafından birbirlerinden farklı olarak desteklenmiş olsa da günümüzde festivallerin de etkisiyle toplumla ilişki kurarak ve sistemleşerek bir kültürel değer haline gelmiştir. (Toprak ve Yöre, 2018, s. 290).

Müzik festivalleri, yalnızca sanatçıları desteklemekle kalmayıp aynı zamanda şehirlerin kültürel kimliklerini güçlendiren etkinliklerdir (Gibson & Connell, 2005). Festival organizasyonlarının ekonomik, turistik ve sanatsal yönleri incelendiğinde, özellikle klasik müzik festivallerinin bir ülkenin kültürel politikalarının yansıması olduğu görülmektedir (Hesmondhalgh, 2013). Festivallerin toplum kültürüne de büyük katkı sağladığından söz edilebilir. Fuar ve festivallerin, şehir ve kamu yararına projeler için kaynak sağlaması, yeni tesis ve mekân gibi altyapı iyileştirmelerinin yapılmasına vesile olması, yerel halkın katılımıyla aidiyet hissetmesine katkıda bulunması ve toplumun sosyal hayatını güçlendirmesi gibi olumlu etkileri vardır (Binbaşıoğlu ve Gültekin, 2017, s. 2).

Klasik müzik festivalleri klasik müziği toplum kültürüne kazandırma, orkestraları ve solist sanatçıları halkla bir araya getirme, içeriğine göre yapılan icra ve beste yarışmaları ile klasik müziğe katkı sağlama açısından büyük önem taşımaktadır (Sökezoğlu ve Yıldız, 2018, s. 339). Bu festivaller, yüksek sanatsal standartlarda senfonik müzik, oda müziği, halk müziği, caz ve benzeri çok çeşitli müzik türleri sunan, program açısından iddialı ve büyük organizasyonlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Yüksel, 2022, s. 1036). Klasik müzik festivalleri, sanatın toplumla buluşmasını sağlayarak kültürel etkileşimlerin ve sanatsal üretimin sürdürülebilirliğini artırmaktadır (Dowd et al., 2002). Özellikle farklı enstrümanlara ve müzik türlerine odaklanan festivaller, müzikal çeşitliliğin korunmasına ve gelişmesine katkı sağlamaktadır.

Türkiye'de de klasik müzik festivalleri hem yerel hem de uluslararası sanatçılar için önemli bir buluşma noktası olmakta ve ülkenin kültürel diplomasi faaliyetlerinde önemli bir araç olarak değerlendirilmektedir (Balta, 2017). Ülkemizde gerek sanat alanında gerekse yerel halkın bir araya gelerek eğlenmesi, paylaşım içinde bulunması gibi amaçlara hizmet etmek için yapılan festivallerin sayısı giderek artmakta ve topluma olduğu kadar o toplumun kültürüne de hizmet etmektedir (Sökezoğlu ve Yıldız, 2018, s.339).

Türkiye'de klasik müzik festivalleri, 1970'lerden itibaren giderek yaygınlaşmış ve çeşitlenmiştir. İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerde uzun yıllardır düzenlenen festivallerin yanı sıra, Antalya, Muğla ve Mersin gibi turistik bölgelerde de önemli klasik müzik etkinlikleri gerçekleştirilmektedir (Toprak,

2017). Ülkemizde her geçen yıl festival sayısının artarak devam ettiği görülmektedir. Bu tür sanatsal buluşmaların aynı zamanda insanları bir araya getiren sosyal bir platform olduğu ve buna paralel olarak eğlenmek ve paylaşım yapmak açısından da önemli bir olgu olduğu açıkça görülebilir.

### 1.1. **Problem**

Klasik müzik festivalleri, kültürel mirasın korunması, sanatsal üretimin teşvik edilmesi ve toplumun müzikle etkileşimini artırma açısından önemli bir yere sahiptir. Bu festivaller, sanatçılar için performans ve tanıtım alanı sunarken, dinleyicilere de müziğin farklı formlarını deneyimleme fırsatı sağlamaktadır (Bennett, 2000; Hesmondhalgh, 2013). Ancak Türkiye'de klasik müzik festivallerinin organizasyon süreçleri, sanatsal içerikleri ve sürdürülebilirliği konusunda kapsamlı ve bütüncül araştırmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Mevcut çalışmalar genellikle genel müzik festivalleri üzerine yoğunlaşmakta olup, klasik müzik festivallerinin bölgesel dağılımı, çalgı çeşitliliği ve katılımcı profilleri gibi unsurlar yeterince ele alınmamaktadır (Balta, 2017).

Türkiye'de birçok klasik müzik festivali düzenlenmektedir. Bu festivallerin sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Festivaller klasik müziğin gelişmesi ve yaygınlaşması açısından önem taşımaktadır. Festivallere sanatseverlerin ve müzisyenlerin yoğun ilgi gösterdiği görülmektedir. Vakıflar, yerel yönetimler, üniversiteler ya da devlet sanat kurumları tarafından kurulan bu festivallerin devam edebilmesi ve süreklilik kazanması birçok faktöre bağlıdır. Ülkemizde gerçekleşen müzik festivallerinin nicelik, çeşitlilik, içerik ve devamlılık konularının ne durumda olduğu araştırmanın problemi olarak belirlenmiştir.

### 1.2. Çalışmanın Amacı

Çalışmanın amacı, Türkiye'de düzenlenen klasik müzik festivallerini incelemek ve aşağıdaki sorulara cevap aramaktır.

1. Türkiye'deki klasik müzik festivallerinin, festival türleri bakımından yıllara göre dağılımları nasıldır
2. Türkiye'deki klasik müzik festivallerinin, festival türleri bakımından illere göre dağılımları nelerdir?
3. Keman festivallerinin kapsamı ve içeriği nelerdir?
4. Viyola festivallerinin kapsamı ve içeriği nelerdir?
5. Viyolonsel festivallerinin kapsamı ve içeriği nelerdir?
6. Gitar festivallerinin kapsamı ve içeriği nelerdir?

7. Piyano festivallerinin kapsamı ve içeriği nelerdir?
8. Oda müziği festivallerinin kapsamı ve içeriği nelerdir?
9. Klarnet festivallerinin kapsamı ve içeriği nelerdir?
10. Flüt festivallerinin kapsamı ve içeriği nelerdir?
11. Vurmalı çalgılar festivallerinin kapsamı ve içeriği nelerdir?
12. Klasik müzik festivallerinin kapsamı ve içeriği nelerdir?

### 1.3.Araştırmanın Önemi

Türkiye'de düzenlenen klasik müzik festivalleri sayı olarak her yıl artmaktadır. Bu araştırma, ülkemizin güncel sanat yaşamını yansıtması ve festivallerin geçmişten günümüze gelişimini ortaya koyması bakımından; müzik eğitimcileri, öğrenciler, klasik müzik dinleyicileri ile bu festivallerin sürekliliğine katkı sunan kurum ve kuruluşlar için önemli bir başvuru kaynağı niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda festivaller, içeriklerinde yer verdikleri icra ve beste yarışmaları aracılığıyla hem klasik müzik repertuvarına yeni eserler kazandırmakta, hem de bu yarışmalara katılan genç sanatçıların tanınmasını ve müzik dünyasına kazandırılmasını sağlamaları bakımından önemli bir işlev üstlenmektedir.

## 2. YÖNTEM

### 2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modeli geçmişte ya da halen var olan bir durumu olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Ne kadar, ne sıklıkta gibi sorulara cevap aldığımız bu model (Karasar, 2012, s. 77) çalışmanın araştırma yöntemine uygundur.

### 2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Türkiye'de yapılan tüm müzik festivalleri, örneklemini ise Türkiye'de düzenlenen ve çalışma kapsamında ulaşılabilen tüm klasik müzik festivalleri oluşturmaktadır.

### 2.3. Verilerin Toplanması ve Çözümlenmesi

Araştırmanın verileri, DergiPark, YÖK Tez, Google Akademik ve üniversite kütüphaneleri gibi ulusal ve uluslararası veri tabanları aracılığıyla yapılan kapsamlı bir tarama ile toplanmıştır. Tarama sürecinde "klasik müzik", "müzik festivali", "klasik müzik festivali", "gitar festivali", "piyano festivali", "oda müziği festivali" ve "keman festivali" gibi anahtar kelimeler kullanılmıştır. Türkiye'de düzenlenen klasik müzik festivallerine ilişkin tüm akademik çalışmalar incelenmiştir. Ayrıca tez merkezleri, bloglar, çevrimiçi portallar, belediyeler, klasik müzik orkestraları, vakıflar, müzik bölümü bulunan üniversiteler ve festival isimleri arama motorlarında araştırılmış; halen devam eden veya bir dönem düzenlenmiş ancak devamı gelmeyen tüm klasik müzik festivallerine ilişkin bilgilere ulaşılmıştır. Festivallerin resmî internet siteleri ve sosyal medya platformları üzerinden birebir iletişime geçilerek de ek veriler toplanmıştır. Elde edilen veriler, araştırma soruları doğrultusunda tablolar aracılığıyla görselleştirilerek sunulmuştur.

## 3. BULGULAR

### 3.1. Türkiye'deki klasik müzik festivallerinin, festival türleri bakımından yıllara göre dağılımına ilişkin bulgular,

***Tablo 1.*** Festival Türlerinin yıllara göre dağılımı

| Festivaller | 1973-1983 | 1984-1994 | 1995-2005 | 2006-2016 | 2017-2025 | Toplam |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **Uluslararası Klasik Müzik** | 12 | 30 | 58 | 99 | 93 | 292 |
| **Gitar** | - | - | 10 | 64 | 38 | 112 |
| **Piyano** | - | - | 6 | 36 | 49 | 91 |
| **Oda Müziği** | - | - | - | 5 | 25 | 30 |
| **Vurmalı Çalgılar** | - | - | - | 10 | 14 | 24 |
| **Flüt** | - | - | - | 7 | 8 | 15 |
| **Klarnet** | - | - | - | 7 | 5 | 12 |
| **Keman** | - | - | - | 5 | 2 | 7 |
| **Viyolonsel** | - | - | - | 2 | - | 2 |
| **Viyola** | - | - | - | - | 1 | 1 |
| **Genel toplam** | 12 | 30 | 74 | 233 | 237 | 586 |

Tablo 1 incelendiğinde, Türkiye'de 1973–2022 yılları arasında toplam 586 klasik müzik festivali

gerçekleştirilmiştir. 1973–1983 yılları arasında 12 festival düzenlenmişken, 2006–2016 döneminde bu sayı 233'e yükselmiştir. 2017–2024 döneminde ise festival sayısında hafif bir azalma gözlemlenmektedir. Ayrıca tablo, gitar festivallerinin 112 sayısıyla diğer çalgı türlerine göre daha fazla gerçekleştirildiğini göstermektedir. Viyola ve viyolonsel gibi yaylı çalgılar için düzenlenen festivallerin sayısı ise daha düşüktür.

### 3.2. Türkiye'de klasik müzik festivallerinin, festival türleri bakımından illere göre dağılımına ilişkin bulgular,

***Tablo 2.*** Festival türlerinin illere göre dağılımı

| Festival Türleri | İstanbul | İzmir | Antalya | Ankara | Muğla | Mersin | Bursa | Diğer | Toplam |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Klasik Müzik** | 55 | 39 | 13 | 39 | 63 | 22 | - | 61 | 292 |
| **Gitar** | 52 | 5 | 15 | 35 | - | - | 1 | 4 | 112 |
| **Piyano** | 27 | 14 | 25 | 6 | - | - | 12 | 7 | 91 |
| **Oda Müziği** | 17 | - | - | - | - | - | 3 | 10 | 30 |
| **Vurmalı Çalgılar** | 6 | - | - | 18 | - | - | - | - | 24 |
| **Flüt** | - | - | - | 15 | - | - | - | - | 15 |
| **Klarnet** | 10 | 1 | - | 2 | - | - | - | 1 | 14 |
| **Keman** | 2 | - | - | 4 | - | - | - | 1 | 7 |
| **Viyolonsel** | - | - | - | - | - | 2 | - | - | 2 |
| **Viyola** | 1 | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| **Genel Toplam** | 170 | 59 | 53 | 119 | 63 | 24 | 16 | 84 | 588 |

Tablo 2 incelendiğinde, klasik müzik festivallerinin illere göre dağılımında en fazla festivalin İstanbul'da düzenlendiği görülmektedir. İstanbul'u sırasıyla Ankara, İzmir, Eskişehir ve Mersin illeri takip etmektedir. Bazı illerde bir veya iki festival düzenlenmiş, birçok ilde ise festival düzenlenmemiştir. Festival sayılarının büyük oranda belirli şehirlerde toplandığı dikkat çekmektedir.

### 3.3. Keman festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımına ilişkin bulgular,

***Tablo 3.*** Keman festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımı

| *Çalgılar* | *Yıllar* | *İçerik* | *Festivaller* | *İller* |
|---|---|---|---|---|

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Keman | 2014-2017 | Söyleşi-Konser | CRR Dünyanın Kemanları Festivali | İstanbul |
| | 2015-2016 | Masterclass-Konser | Bilkent Keman Günleri | Ankara |
| | 2024 | Masterclas s-Konser | Uluslararası Balkan Keman Festivali | Edirne |

Tablo 3 incelendiğinde, ilk keman festivalinin İstanbul'da gerçekleştiği görülmektedir. İstanbul ve Ankara gibi büyükşehirlerin yanı sıra, 2024 yılında Edirne'de Uluslararası Balkan Keman Festivali düzenlenmiştir. Bu festivaller arasında yalnızca Uluslararası Balkan Keman Festivali'nin güncelliğini koruduğu dikkat çekmektedir. CRR Dünyanın Kemanları Festivali üç kez, Bilkent Keman Günleri ise iki kez düzenlenmiştir. Keman çalgısına özel olarak düzenlenen festivallerin sayısının düşük olduğu dikkat çekmektedir.

### 3.4. Viyola festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımına ilişkin bulgular,

***Tablo 4.*** Viyola festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımı

| *Çalgılar* | *Yıllar* | *İçerik* | *Festivaller* | *İller* |
|---|---|---|---|---|
| Viyola | 2021 | Masterclass-Konser-Panel-Söyleşi | Viyola Günleri Ankara | Ankara |

Tablo 4 incelendiğinde, "viyola festivali" başlığı altında şimdiye dek yalnızca 2021 yılında Ankara'da düzenlenen Viyola Günleri etkinliğine rastlanmaktadır. Bu etkinlik, viyola çalgısına özel olarak düzenlenen ilk ve tek festival olma özelliği taşımaktadır. Ancak yalnızca bir kez gerçekleştirilmiş ve sonraki yıllarda tekrarlanmamıştır. Ayrıca, yapılan literatür ve kaynak taramalarında bu alanda düzenlenmiş başka bir festivale ilişkin herhangi bir veriye ulaşılamamıştır.

### 3.5. Viyolonsel festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımına ilişkin bulgular,

***Tablo 5.*** Viyolonsel festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımı

| *Çalgılar* | *Yıllar* | *İçerik* | *Festivaller* | *İller* |
|---|---|---|---|---|
| Çello | 2012-2013 | Masterclass-Konser | Mersin Ulusal Çello Günleri | Mersin |

Tablo 5 incelendiğinde, "viyolonsel festivali" başlığı altında şimdiye dek yalnızca bir festivalin düzenlendiği görülmektedir. 2012 yılında Mersin'de gerçekleştirilen Mersin Ulusal Çello Günleri etkinliği toplamda iki

kez düzenlenmiştir. Yapılan araştırmalarda bu alanda düzenlenmiş başka bir festivale ilişkin herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

### 3.6. Gitar festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımına ilişkin bulgular,

***Tablo 6.*** Gitar festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımı

| *Çalgılar* | *Yıllar* | *İçerik* | *Festivaller* | *İller* |
|---|---|---|---|---|
| Gitar | 1998-2000 | Masterclass-Konser | Karaburun Gitar Festivali | İzmir |
| | 2012-2024 | Masterclass-Konser | Uluslararası Antalya Gitar Festivali | Antalya |
| | 2006-2024 | Masterclass-Konser-Seminer | Türkiye Bilkent Gitar Buluşması | Ankara |
| | 2014-2019 | Masterclass-Konser-Seminer | Uluslararası İstanbul Klasik Gitar Festivali | İstanbul |
| | 2022-2024 | Masterclass-Konser-Seminer | Uluslararası MGÜ Klasik Gitar Festivali | Ankara |
| | 2015-2020 | Masterclass-Konser | Pera Genç Gitar Festivali | İstanbul |
| | 2014 | Masterclass-Konser | İTÜ Klasik Gitar Festivali | İstanbul |
| | 2016-2018 | Masterclass-Konser | CRR Gitar Festivali | İstanbul |
| | 2017 | Masterclass-Konser | TEOS Gitar Festivali | İzmir |
| | 2006-2024 | Masterclass-Seminer-Konser | ODTÜ Klasik Gitar Festivali | Ankara |
| | 2013-2014 | Masterclass, Yarışma, Konser | Likya Gitar Günleri | İzmir |
| | 2015 | Konser, Yarışma | Nilüfer Gitar Günleri | Bursa |
| | 2008 | Konser, Masterclass | Akbank Gitar Günleri | Bursa |
| | 2017 | Konser | Mikrotonal Gitar Buluşmaları | İstanbul |
| | 2015-2018 | Konser | Marmara Üniversitesi Gitar Günleri | İstanbul |
| | 2000-2009 | Konser | Yıldız Teknik Üniversitesi Gitar Günleri | İstanbul |
| | 2008 | Konser, Yarışma,Masterclass | İnönü Üniversitesi Uluslararası Gitar Günleri | Malatya |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2009-2010 | Konser, Masterclass | Hereke Gitar Günleri | Kocaeli |
| 2014 | Masterclass, Konser | EFM Uluslararası Gitar Günleri | İzmir |
| 2014 | Konser | CRR Gitar Günleri | İstanbul |
| 2013 | Masterclass, Konser | Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuarı Gitar Günleri | Trabzon |

Tablo 6 incelendiğinde, gitar festivallerinin diğer çalgı türlerine yönelik festivallere kıyasla sayıca fazla olduğu görülmektedir. Gitar festivalleri, yalnızca büyükşehirlerde değil, aynı zamanda daha küçük illerde de düzenlenmekte olup, Türkiye genelinde geniş bir coğrafi yayılım göstermektedir. Tablo verilerine göre, 2006 yılında başlayan Türkiye Bilkent Gitar Festivali, kuruluşundan itibaren kesintisiz şekilde devam etmiş ve etkinlik sayısı bakımından diğer festivallerden öne çıkmaktadır.

### 3.7. Piyano festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımına ilişkin bulgular,

**Tablo 7.** Piyano festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımı

| *Çalgılar* | *Yıllar* | *İçerik* | *Festivaller* | *İller* |
|---|---|---|---|---|
| Piyano | 2021-2024 | Konser | Gedik Üniversitesi Piyano Festivali | İstanbul |
| | 2000-2024 | Konser | Antalya Piyano Festivali | Antalya |
| | 2006-2024 | Konser | Pera Piyano Festivali | İstanbul |
| | 2018-2022 | Masterclass-Konser-Seminer | Bilkent Piyano Festivali | Ankara |
| | 2016 | Masterclass-Yarışma-Seminer | Bursa Nilüfer Uluslararası Piyano Festivali | Bursa |
| | 2013-2024 | Konser | Mozart Akademi Uluslararası Piyano Festivali | İzmir |
| | 2020-2023 | Masterclass-Konser-Seminer | Eskişehir Uluslararası Piyano Günleri | Eskişehir |
| | 2010-2020 | Konser | Bursa Ulusal Piyano Günleri | Bursa |
| | 2015-2017 | Konser | Gülsin Onay Piyano Günleri | Tekirdağ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2023-2024 | Konser, Yarışma | Uluslararası Gülsin Onay Piyano Festivali | İzmir |
| 2024 | Konser, Yarışma | Uluslararası Ankara Piyano Yarışması ve Festivali | Ankara |

Tablo 7 incelendiğinde, 2000 yılında başlayan Antalya Piyano Festivali, bu alandaki ilk etkinlik olarak kayıtlarda yer almaktadır. 2000'li yıllardan itibaren piyano festivallerinin sayısında artış yaşandığı görülmektedir. Tablo verilerine göre piyano festivallerinden yalnızca altısı günümüzde halen düzenli olarak gerçekleştirilmektedir. Söz konusu festivaller, İstanbul, Ankara, Antalya, Bursa, İzmir, Eskişehir ve Tekirdağ gibi farklı şehirlere yayılmıştır.

### 3.8. Oda müziği festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımına ilişkin bulgular,

***Tablo 8.*** Oda müziği festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımı

| *Çalgılar* | *Yıllar* | *İçerik* | *Festivaller* | *Kapsam* | *İller* |
|---|---|---|---|---|---|
| Oda Müziği | 2012-2024 | Konser | Opus Amedeus Oda Müziği Festivali | Uluslararası | İstanbul |
| | 2022-2024 | Konser-masterclass | Adana Oda müziği Festivali | Ulusal | Adana |
| | 2019-2021 | Konser-Yarışma | Osmangazi Oda Müziği Festivali | Ulusal | Bursa |
| | 2016-2019 | Konser | Bisanthe Oda Müziği Festivali | Ulusal | Tekirdağ |
| | 2021 | Röportaj-Konser | Ilgaz Uluslararası Oda Müziği Festivali | Uluslararası | Kastamonu |
| | 2021-2024 | Konser-Masterclass | İstanbul Uluslararası Oda Müziği Festivali | Uluslararası | İstanbul |
| | 2023-2024 | Konser-Atölye | Uluslararası Adra'fest Festivali | Uluslararası | Balıkesir |

Tablo 8 incelendiğinde, 2012 yılında düzenlenen Opus Amadeus Oda Müziği Festivali'nin Türkiye'de bu alanda gerçekleştirilen ilk festival olduğu görülmektedir. Tabloya göre, günümüzde "oda müziği" başlığı altında düzenlenmeye devam eden toplam dört festival bulunmaktadır. Bu festivallerin İstanbul, Bursa, Adana, Tekirdağ, Kastamonu ve Balıkesir şehirlerinde gerçekleştirilmesi, oda müziği festivallerinin coğrafi olarak farklı bölgelere yayıldığını göstermektedir.

### 3.9. Klarnet festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımına ilişkin bulgular,

***Tablo 9.*** Klarnet festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımı

| *Çalgılar* | *Yıllar* | *İçerik* | *Festivaller* | *İller* |
|---|---|---|---|---|
| Klarnet | 2012-2024 | Konser | Uluslararası Klarnet Festivali | Ankara-İstanbul-İzmir-Edirne |

Tablo 9 incelendiğinde, Uluslararası Klarnet Festivali'nin ilk olarak 2012 yılında Edirne'de başladığı, sonraki yıllarda ise İstanbul'da düzenli olarak devam ettirildiği görülmektedir. Festivalin 8. ve 11. yıllarında Ankara ve İstanbul'da eşzamanlı olarak düzenlendiği, 2024 yılında ise İzmir'de gerçekleştirildiği görülmektedir. Festivalin yalnızca 2023 yılında düzenlenmediği, bunun dışında başlangıç yılından itibaren düzenli olarak gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır.

### 3.10. Flüt festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımına ilişkin bulgular,

***Tablo 10.*** Flüt festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımı

| *Çalgılar* | *Yıllar* | *İçerik* | *Festivaller* | *İller* |
|---|---|---|---|---|
| Flüt | 2010-2024 | Konser | Uluslararası Şefika Kutluer Festivali | Ankara |

Tablo 10 incelendiğinde, 2010–2024 yılları arasında Ankara'da "Uluslararası Şefika Kutluer Festivali" adıyla düzenlenen bir flüt festivaline yer verildiği görülmektedir. Türkiye'de bu alanda gerçekleştirilen tek festival olma özelliği taşıyan bu etkinliğin, 14 yıl boyunca kesintisiz şekilde düzenlendiği anlaşılmaktadır. Bu durum, flüt çalgısına yönelik festivallerin sayıca sınırlı olmakla birlikte uzun süreli olarak devam edebildiğini göstermektedir.

### 3.11. Vurmalı çalgılar festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımına ilişkin bulgular,

***Tablo 11.*** Vurma çalgılar festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımı

| *Çalgılar* | *Yıllar* | *İçerik* | *Festivaller* | *İller* |
|---|---|---|---|---|
| Vurmalı Çalgılar | 2007-2024 | Konser-Workshop-Seminer | Dinçer Özer ile Uluslararası Vurmalı Çalgılar Festivali | Ankara |
| | 2018-2024 | Konser-Yarışma | Pera Uluslararası Perküsyon Festivali | İstanbul |

Tablo 11 incelendiğinde, Ankara'da 2007-2024 yılları arasında Dinçer Özer Uluslararası Vurmalı Çalgılar Festivali'nin düzenlendiği görülmüştür. Söz konusu etkinlik, konser performanslarının yanı sıra vurmalı çalgılar alanında çeşitli atölye çalışmaları ve uzmanlar tarafından sunulan seminerleri kapsamıştır. İstanbul'da ise 2018-2024 döneminde Pera Uluslararası Perküsyon Festivali gerçekleştirilmiştir. Bu festival bünyesinde konser etkinliklerinin yanı sıra perküsyon icracılarına yönelik yarışmalar da yapılmıştır. Bu doğrultuda, Ankara ve İstanbul'da vurmalı çalgılar alanına yönelik farklı içeriklere sahip festival organizasyonlarının düzenlendiği anlaşılmaktadır.

### 3.12. Klasik müzik festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımına ilişkin bulgular

***Tablo 12.*** Klasik müzik festivallerinin yıllara ve illere göre dağılımı

| *Çalgılar* | *Yıllar* | *İçerik* | *Festivaller* | *İller* |
|---|---|---|---|---|
| Klasik Müzik | 1973-2024 | Konser | Uluslararası İstanbul Müzik Festivali | İstanbul |
| | 1983-2024 | Konser | Uluslararası Ankara Klasik Müzik Festivali | Ankara |
| | 1987-2024 | Workshop-Yarışma-Kongre | Uluslararası İzmir Klasik Müzik Festivali | İzmir |
| | 1995-2004 | Konser-Atölye | Eskişehir Uluslararası Müzik Festivali | Eskişehir |
| | 2002-2024 | Yarışma-Kongre | Mersin Uluslararası Müzik Festivali | Mersin |
| | 2003-2024 | Konser | Phaselis Festivali | Antalya |
| | 2004-2024 | Masterclass-Konser | Uluslararası Gümüşlük Klasik Müzik Festivali | Muğla |
| | 2005-2016 | Konser | D-Marin Turgutreis Uluslararası Klasik Müzik Festivali | Muğla |
| | 2017-2019 | Konser | Uluslararası Bodrum Müzik Festivali | Muğla |
| | 2012-2024 | Konser | Fethiye Benyamin Sönmez Klasik Müzik Festivali | Muğla |
| | 2012-2024 | Konser-Masterclass | Ayvalık AIMA Müzik Festivali | Balıkesir |
| | 2015-2018 | Konser-Masterclass-Yarışma | Eğirdir Klasik Müzik Festivali | Isparta |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2019-2024 | Konser | İdil Biret Muğla Müzik Festivali | Muğla |
| 2021-2024 | Konser | Tonedmelisma Müzik Festivali | İstanbul |
| 2022 | Konser | Uluslararası Bodrum Halikarnas Müzik Festivali | Muğla |
| 2022-2024 | Söyleşi-Konser | Marmaris Uluslararası Kültür Sanat Festivali | Muğla |
| 2011-2022 | Konser-Masterclass | Uluslararası Klasik Keyifler Müzik Festivali | Nevşehir |
| 2023 | Konser-Masterclass | Uluslararası Klasik Keyifler Müzik Festivali | İzmir/ Şirince |
| 2022-2024 | Konser | Opus Müzik Festivali | Muğla/ Bodrum |

Tablo 12 incelendiğinde, İstanbul'daki Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'nin 1973 yılından itibaren düzenlenmekte olduğu ve Türkiye'nin en eski festivallerinden biri olduğu tespit edilmiştir. Ankara'daki Uluslararası Ankara Müzik Festivali'nin 1983 yılında, İzmir'deki Uluslararası İzmir Klasik Müzik Festivali'nin ise 1987 yılında düzenlenmeye başlandığı ve uzun süredir devam eden festivaller arasında yer aldığı görülmüştür. Tabloda Muğla ilinde düzenlenen klasik müzik festivali sayısının fazla olduğu dikkat çekmektedir. Muğla'nın toplamda sekiz klasik müzik festivaline ev sahipliği yaptığı ve bunlardan beşinin hâlen aktif olarak düzenlendiği görülmüştür.

## SONUÇ TARTIŞMA VE ÖNERİLER

### Sonuç ve Tartışma

Araştırmada Türkiye'de düzenlenen klasik müzik festivallerinin program içerikleri detaylı biçimde incelenmiş; festivallerin yıllara ve illere göre dağılımı ile çalgı türleri, festival çeşitleri ve dönemsel frekansları 10'ar yıllık aralıklarla analiz edilmiştir.

Araştırmanın birinci alt amacı doğrultusunda elde edilen bulgulara göre, incelenen dönemde festivaller on temel başlık altında sınıflandırılmıştır. Bu türler arasında Uluslararası Klasik Müzik Festivalleri, Gitar Festivalleri, Piyano Festivalleri, Oda Müziği Festivalleri, Vurmalı Çalgılar Festivalleri, Flüt Festivalleri, Klarnet Festivalleri, Keman Festivalleri, Viyolonsel Festivalleri ve Viyola Festivalleri yer almaktadır.

Yıllara göre değişim gösteren bu dağılım çerçevesinde, 1973–2022 yılları arasında Türkiye genelinde toplam 586 klasik müzik festivali düzenlenmiştir.

Araştırma kapsamında elde edilen bulgular doğrultusunda, Türkiye'de düzenlenen klasik müzik festivallerinin yıllara göre dağılımı incelendiğinde; 1973–1983 yılları arasında 12, 1984–1994 döneminde 30, 1995–2005 arasında 74, 2006–2016 döneminde 233 ve 2017–2025 yılları arasında 237 festival gerçekleştirildiği belirlenmiştir. Genel olarak yıllar ilerledikçe festival sayısında belirgin bir artış gözlenmekle birlikte, 2017–2025 döneminde önceki döneme kıyasla artış hızının yavaşladığı dikkat çekmektedir. Bu durumun nedenlerinden biri olarak, 2019–2021 yılları arasında küresel ölçekte etkili olan COVID-19 pandemisi nedeniyle bazı festivallerin iptal edilmesi veya ertelenmesi gösterilebilir. Nitekim, 2022 yılı sonrasında festival sayılarında yeniden artış gözlenmesi bu değerlendirmeyi desteklemektedir. Ayrıca, festivallere olan katılım üzerinde etkili olan önemli bir diğer unsur da festival programlarının içeriğidir. Uzun yıllardır düzenli şekilde sürdürülen festivallerin program içerikleri incelendiğinde; etkinliklerin yalnızca tek günle sınırlı kalmadığı, konserlerin yanı sıra atölye çalışmaları (workshop), söyleşiler ve çalgı yapımcılarının da katılımıyla zenginleştirildiği görülmektedir. Bu tür çok katmanlı ve interaktif içeriklerin, izleyici ilgisini artırdığı ve festivallerin sürekliliğine katkı sunduğu düşünülmektedir.

Araştırma bulgularına göre, Türkiye'de düzenlenen ilk klasik müzik festivalinin 1973 yılında gerçekleştirildiği ve bu tarihten itibaren festival sayılarında yıllar içerisinde düzenli bir artış yaşandığı tespit edilmiştir. Özellikle 2006–2016 yılları arasındaki dönemde, klasik müzik festivallerinin sayısının en yüksek düzeye ulaştığı görülmektedir. 2017-2025 döneminde ise festival sayılarındaki artışın yavaşladığı görülmektedir. Bu yavaşlamanın olası sebeplerinden birisinin 2019–2021 yılları arasında küresel ölçekte yaşanan COVID-19 pandemisi olduğu düşünülmektedir. Bu durum, küresel sağlık krizinin kültürel ve sanatsal etkinlikler üzerindeki olumsuz etkilerini yansıtmaktadır. Ayrıca düzenlenen festivallerin çalgılara göre dağılımı incelendiğinde; en çok festivalin gitar alanında gerçekleştirildiği, dolayısıyla gitarın Türkiye'deki klasik müzik festivallerinde öne çıkan bir çalgı olduğu belirlenmiştir. Buna karşın, en az düzenlenen festivalin ise yaylı çalgılar alanında olduğu görülmekte; bu durum ilgili alanda etkinlik sayısının artırılmasına yönelik bir gereksinime işaret etmektedir.

Araştırmanın ikinci amacına yönelik olarak elde edilen bulgular doğrultusunda, klasik müzik festivallerinin Türkiye'de illere göre dağılımı incelenmiştir. Bu dağılıma göre en fazla festivale ev sahipliği yapan ilin Muğla olduğu, bu ili sırasıyla İstanbul, Ankara ve İzmir'in takip ettiği görülmektedir.

Muğla ve İstanbul illerindeki festival sayısının diğer illere kıyasla yüksek olmasının nedenleri arasında, bu şehirlerin kültürel ve turistik açıdan öne çıkması, ulaşım olanaklarının çeşitliliği, üniversiteler ve müzik bölümlerinin varlığı gibi unsurlar yer almaktadır. Ankara ve İzmir'in de Türkiye'nin büyük şehirleri arasında yer alması ve köklü klasik müzik kurumlarına sahip olmaları, bu şehirlerde düzenlenen festival sayısının yüksekliğini açıklamaktadır. Elde edilen veriler ayrıca, festivallerin büyük çoğunluğunun yaz

aylarında düzenlendiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, yaz sezonunda turizm potansiyelinin artmasıyla birlikte özellikle Muğla ilinin festival sayılarında öne çıkmasını açıklayan önemli bir etmendir. Yaz aylarında artan nüfus yoğunluğu ve kültürel etkinlik talebiyle birlikte, Muğla'nın festival alanındaki lider konumu güçlenmektedir.

Araştırmanın üçüncü, dördüncü ve beşinci alt amacı kapsamında, yaylı çalgılar festivallerine ilişkin künye bilgileri incelenmiş; festivallerin yıllara, illere, çalgılara, türlerine ve isimlerine göre dağılımına ilişkin veriler değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, yaylı çalgılar alanında gerçekleştirilen festivallerin sınırlı sayıda olduğu ve bu festivallerin büyük oranda düzenli bir biçimde tekrarlanmadığı tespit edilmiştir. Tabloda dikkat çeken ilk unsur, kontrbas çalgısına özgü herhangi bir festivalin düzenlenmemiş olmasıdır. Bu durum, kontrbas gibi bazı yaylı çalgıların festival bağlamında yeterince temsil edilmediğini ortaya koymaktadır. Dikkat çeken bir diğer bulgu ise festival tekrar sayılarının düşük olmasıdır. Yaylı çalgılar festivalleri arasında en çok tekrarlanan etkinlik, İstanbul'da gerçekleştirilen ve dört kez düzenlenmiş olan "CRR Dünyanın Kemanları Festivali" olmuştur. Bunun dışında yer alan festivallerin çoğu yalnızca bir kez düzenlenmiş ya da en fazla iki kez tekrarlanmıştır. Son olarak, 2024 yılında Edirne'de ilki gerçekleştirilen "1. Uluslararası Balkan Keman Festivali", uzun bir aradan sonra düzenlenen yaylı çalgılar festivali olması açısından öne çıkmaktadır. Yerli ve yabancı sanatçıları ağırlayan bu festival, yaylı çalgılar alanında yeniden bir hareketlenme yaşandığını göstermekte olup, Ankara, İstanbul ve Antalya gibi büyük şehirlerin dışına taşmış olması yönüyle de dikkat çekicidir. Bu durum, bölgesel çeşitliliğin artması açısından olumlu bir gelişme olarak değerlendirilebilir.

Araştırmanın altıncı ve yedinci alt amacı kapsamında, gitar ve piyano festivallerine ait künye bilgilerinin yer aldığı Tablo 6 ve Tablo 7 incelendiğinde; söz konusu festivallerin yıllara, illere, çalgılara, türlerine ve isimlerine ilişkin ayrıntılı verilere ulaşılmıştır.

Elde edilen bulgular doğrultusunda, gitar festivallerinin sayıca diğer enstrümanlara yönelik festivallere kıyasla daha fazla olduğu dikkat çekmektedir. Bu durumun, gitarın popüler bir enstrüman olmasının yanı sıra taşınabilirliğinin kolay olması, müzik eğitimi kurumlarında yaygın olarak öğretilen bir çalgı olması gibi çeşitli etmenlerle ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir. Ayrıca gitar alanındaki müzisyenlerin kendi aralarında güçlü profesyonel ilişkiler geliştirmiş olmaları, ortak etkinlik ve projeler yoluyla sık sık bir araya gelmeleri, bu alanda düzenlenen festival organizasyonlarının hem sayısını hem de kapsamını ve niteliğini artırmaktadır. Gitar festivallerinin yıllar içinde zaman zaman kesintiye uğradığı gözlemlense de, bazı festivallerin uzun soluklu olarak sürdürüldüğü dikkat çekmektedir. Bu kapsamda en istikrarlı ve dikkat çekici festival olarak 2006 yılından itibaren düzenlenmekte olan "Türkiye Bilkent Gitar Festivali" öne çıkmaktadır. Bu festivalin yalnızca gitaristleri değil; aynı zamanda öğrencileri, eğitimcileri ve çalgı

yapımcılarını da kapsayan bir yapıya sahip olması, ayrıca farklı müzik kurumlarıyla iş birliği içinde gerçekleştirilmesi, festivalin sürdürülebilirliğini destekleyen önemli faktörler arasında yer almaktadır.

Piyano festivallerine ilişkin bulgular incelendiğinde ise, bu festivallerin yıllara, illere, çalgılara, türlere ve isimlerine göre dağılımlarının belirginleştiği görülmektedir. Elde edilen verilere göre, piyano festivallerine en çok ev sahipliği yapan il Antalya olmuştur. Antalya'yı sırasıyla İstanbul, Bursa ve İzmir illeri takip etmektedir. Piyano festivallerinin toplam sayısı görece az olsa da, düzenli aralıklarla organize ediliyor olmaları istikrarlı bir yapının varlığına işaret etmektedir. Piyano gibi taşınabilirliği sınırlı ve kurulumu için özel teknik ve ekipman gerektiren bir çalgı, festival organizasyonlarında lojistik açıdan ek zorluklar ve maliyetler doğurabilmektedir. Bu faktörlerin, piyano festivallerinin sayısal olarak daha düşük olmasında etkili olduğu düşünülmektedir. Festival içerikleri incelendiğinde, genellikle birkaç güne yayılan konser etkinlikleri şeklinde yapılandırıldığı; masterclass, atölye ve söyleşi gibi katılımcı temelli etkinliklere ise daha sınırlı yer verildiği gözlemlenmiştir. Bu durum, piyano festivallerinde pedagojik etkinliklerin daha az temsil edilmesine neden olmakta ve festivallerin eğitsel boyutunu sınırlayabilmektedir.

Araştırmanın sekizinci alt amacı kapsamında, oda müziği festivallerine ait künye bilgilerinin yer aldığı Tablo 8 incelendiğinde; festivallerin yıllara, illere, çalgılara, türlerine ve isimlerine ilişkin detaylı veriler elde edilmiştir. Bu veriler doğrultusunda ilk dikkat çeken bulgu, İstanbul'da düzenlenen "Opus Amadeus Oda Müziği Festivali'nin başladığı tarihten itibaren kesintisiz olarak gerçekleştirilmesidir. Bu durum, söz konusu festivalin sürdürülebilirlik açısından örnek teşkil ettiğini ortaya koymaktadır. Veriler, 2019 yılından itibaren Türkiye'de oda müziği festivallerinde belirgin bir artış yaşandığını göstermektedir. Güncel olarak devam eden oda müziği festivalleri arasında Opus Amadeus Oda Müziği Festivali, Adana Oda Müziği Festivali, İstanbul Uluslararası Oda Müziği Festivali ve Uluslararası Adra Fest yer almaktadır. İl dağılımı açısından bakıldığında ise, iki farklı oda müziği festivaline ev sahipliği yapan İstanbul'un bu alanda en çok festival düzenlenen il olduğu görülmektedir. Son yıllarda sayıca artış gösteren ve hâlen devam eden oda müziği festivallerinin, aynı zamanda yaylı çalgılar ailesi için önemli bir buluşma ve paylaşım alanı oluşturduğu söylenebilir. Bu festivallerin, yaylı çalgılar özelinde gerçekleştirilen masterclass (ustalık sınıfı), atölye ve konser etkinlikleri ile yaylı çalgıların festival ortamındaki temsiline katkı sağladığı düşünülmektedir. Yaylı çalgılar için düzenlenen özel festivallerin sayıca az olmasının sebeplerinden birinin, oda müziği festivallerinin bu ihtiyacı dolaylı olarak karşılaması olabileceği değerlendirilmektedir. Bu yönüyle, oda müziği festivalleri sadece bir müzik türünün değil, aynı zamanda belirli çalgı gruplarının pedagojik ve sanatsal gelişimini destekleyen çok yönlü platformlar olarak önem kazanmaktadır.

Araştırmanın dokuzuncu ve onuncu alt amacı kapsamında, üflemeli çalgılar festivallerine ilişkin künye bilgilerinin yer aldığı veriler incelendiğinde; festivallerin yıllara, illere, çalgı türlerine ve isimlerine dair

bilgiler ortaya konmuştur. Bu verilere göre, Türkiye'de bu alanda düzenlenen ilk flüt festivalinin, 2010 yılında Ankara'da "Uluslararası Şefika Kutluer Festivali" adıyla gerçekleştirildiği belirlenmiştir. Takiben, 2012 yılında Edirne'de başlatılan "Uluslararası Klarnet Festivali'nin ise sonraki yıllarda ağırlıklı olarak İstanbul olmak üzere Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerde düzenlendiği gözlemlenmiştir. Diğer illerde ise üflemeli çalgılar alanına yönelik herhangi bir festival kaydına rastlanmamıştır. Elde edilen veriler, Türkiye'de yalnızca iki farklı üflemeli çalgılar festivalinin düzenlendiğini ve bu sayının diğer çalgı gruplarına yönelik festivallerle kıyaslandığında oldukça düşük kaldığını göstermektedir. İllere göre dağılım incelendiğinde ise yalnızca sınırlı sayıda şehirde bu festivallerin süreklilik gösterdiği dikkat çekici bir diğer bulgudur. Bununla birlikte, sayıca az olan bu festivallerin aralıksız bir biçimde düzenlenmeye devam ettiği ve günümüzde de etkinliğini sürdürdüğü tespit edilmiştir. Bu durum, Türkiye'de üflemeli çalgılara yönelik müziksel farkındalığın festival düzeyinde sınırlı kaldığını ancak sürdürülebilirlik açısından olumlu bir tablo sergilediğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, bu tür festivallerin az sayıda şehirde yoğunlaşması, bölgesel kültürel dinamiklerin ve sanatsal organizasyonların eşitsiz dağılımına da işaret etmektedir. Bu bağlamda, üflemeli çalgılar alanında daha yaygın ve çeşitli festivallerin düzenlenmesi hem çalgıların tanıtımı hem de genç sanatçılar için yeni fırsatlar sunulması açısından önemli bir ihtiyaç olarak değerlendirilmektedir.

Araştırmanın on birinci alt amacı kapsamında, vurmalı çalgılar festivallerine ilişkin künye bilgilerinin yer aldığı veriler incelenmiştir. Bu verilerde festivallerin yıllara, illere, çalgı türlerine ve festival isimlerine göre dağılımı sunulmuştur. Elde edilen bulgulara göre, 2007-2021 yılları arasında Ankara'da "Dinçer Özer ile Uluslararası Vurmalı Çalgılar Festivali" ve 2018-2024 yılları arasında İstanbul'da "Pera Perküsyon Festivali" adıyla etkinliklerin gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Bu festivallerin içeriklerine bakıldığında konser, atölye çalışmaları (workshop) ve seminer gibi çok yönlü etkinliklere yer verildiği görülmektedir. Araştırma verileri, Türkiye'de vurmalı çalgılar alanında yalnızca iki festivalin düzenlendiğini ve bu sayının diğer çalgı gruplarına kıyasla oldukça sınırlı olduğunu göstermektedir. Bu iki festivalden yalnızca Pera Perküsyon Festivali'nin günümüzde hâlen devam ettiği belirlenmiştir. Bu durum, vurmalı çalgılar alanında yapılan festival sayısının hem güncellik hem de süreklilik açısından en düşük düzeyde olduğunu ortaya koymaktadır. Bu sınırlı sayıdaki etkinliğin nedenleri arasında; vurmalı çalgı icracılarının sayıca az olması, müzik eğitimi veren kurumlarda bu çalgının ders olarak sınırlı yer bulması ve eğitsel işlenişinin kısıtlı olması gibi etkenler yer almaktadır. Ayrıca, perküsyon çalgılarının genellikle eşlik amacıyla kullanılması ve solo performans repertuvarının görece sınırlı olması, festival düzenleme süreçlerinde içerik üretiminde karşılaşılan zorlukları da beraberinde getirebilmektedir. Festivallerin program içerikleri incelendiğinde, etkinliklerin büyük oranda atölye çalışmaları etrafında şekillendiği gözlemlenmiştir. Bu durum, mevcut veriler doğrultusunda yapılan değerlendirmeleri destekler niteliktedir ve vurmalı çalgılar alanında festival planlamasının niteliksel gelişime ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, vurmalı çalgılara yönelik bilinçli müzik eğitimi uygulamaları ve repertuar zenginleştirme çabaları, alanın gelişimi açısından önem arz etmektedir.

Araştırmanın on ikinci alt amacı kapsamında, Türkiye'de düzenlenen klasik müzik festivallerine ilişkin künye bilgilerinin yer aldığı Tablo 12 incelenmiştir. Tablo verilerine göre klasik müzik festivallerinin yıllara, illere, çalgı türlerine ve festival isimlerine göre kapsamlı bir şekilde dağıldığı görülmektedir. İlk dikkat çeken bulgu, doğrudan "müzik festivali" adıyla düzenlenen etkinliklerin sayıca fazla olmasıdır. Tarihsel sıraya göre değerlendirildiğinde, Türkiye'de düzenlenen en eski ve kesintisiz sürdürülen klasik müzik festivalinin 1973 yılında başlatılan Uluslararası İstanbul Müzik Festivali olduğu tespit edilmiştir. Bunu takiben, 1983 yılında Uluslararası Ankara Müzik Festivali ve 1987 yılında Uluslararası İzmir Müzik Festivali başlamış olup her iki festivalin de günümüze kadar kesintisiz devam ettiği görülmektedir. Bu festivaller, Türkiye'nin klasik müzik alanında köklü geçmişe sahip üç büyük kentinde konumlanmıştır. Verilere göre özellikle 2000'li yıllardan itibaren klasik müzik festivallerinde belirgin bir artış yaşanmıştır. Bu dönemde İstanbul, Ankara ve İzmir'in ardından Mersin, Antalya ve Muğla gibi şehirlerde başlatılan festivallerin de günümüzde aktif olarak sürdüğü dikkat çekmektedir. Tablo genelinde değerlendirildiğinde, kesintisiz olarak devam eden ve güncelliğini koruyan en fazla sayıda festivalin bu kategoriye ait olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu festivallerin uzun soluklu oluşu; çok sayıda yerli ve yabancı sanatçının katılımı, etkinliklerin birkaç güne yayılması ve büyük ölçekli orkestraların yer aldığı konser programları ile doğrudan ilişkilidir. Kapsamlı program yapıları hem sanatsal çeşitliliği hem de festivallerin sürdürülebilirliğini desteklemektedir. Ayrıca bu festivallerin büyük şehirlerde yoğunlaşmasının nedenleri arasında; nüfus yoğunluğunun yüksek olması, ulaşım olanaklarının gelişmişliği, senfonik orkestraların ve devlet konservatuvarlarının varlığı gibi kültürel ve yapısal avantajlar bulunmaktadır.

## Öneriler

Bu araştırma kapsamında elde edilen bulgular doğrultusunda, Türkiye'de düzenlenen klasik müzik festivallerine yönelik gelecekte yapılacak çalışmalar için çeşitli öneriler geliştirilmiştir:

Klasik müzik festivalleriyle ilgili araştırmalar bölgesel düzeyde genişletilerek farklı coğrafi bölgelerdeki uygulamalar karşılaştırmalı olarak analiz edilebilir. Bu sayede bölgesel farklılıkların festival organizasyonlarına ve katılım düzeylerine etkisi değerlendirilebilir.

Festival organizasyonlarının içerik yapıları daha derinlemesine incelenerek, devam eden, ara verilen ya da sona eren festivallerin organizasyonel farklılıkları ve bu durumların arkasındaki nedenler tespit edilebilir. Bu tür analizler, festival sürekliliğini etkileyen faktörlerin belirlenmesine katkı sağlayabilir.

Festival program içerikleri, katılımcı profilleri ve festivallerde görev alan sanatçı ve eğitmenlerin demografik ve mesleki özelliklerine ilişkin detaylı veri toplanarak analizler yapılabilir. Bu tür veriler, festival politikalarının geliştirilmesine ve müzik eğitimiyle olan bağlarının güçlendirilmesine yardımcı olabilir.

Çalgılara göre festival dağılımında, sayıca az olan festival türlerinin nedenleri araştırılabilir. Aynı şekilde, illere göre festival yoğunluğu az olan bölgelerdeki sınırlılıklar ve sürekliliği olmayan festivallerin karşılaştığı zorluklar incelenebilir. Bu bağlamda, festivallerin sürdürülebilirliğini sağlayan temel faktörlerin neler olduğu araştırılmalıdır.

Festival içeriklerinde yarışmalar, ödül törenleri ve etkileşimli etkinliklerin yer almasının hem izleyici ilgisini hem de organizasyonun devamlılığını artırabileceği düşünülmektedir. Bu doğrultuda, katılımcı motivasyonuna yönelik çalışmalar planlanabilir.

Festivallerin, yalnızca sanatsal değil aynı zamanda toplumsal ve eğitsel katkılar sunduğu göz önüne alındığında, bu tür etkinliklerin yaygınlaştırılması amacıyla daha fazla akademik çalışma yapılması önem arz etmektedir. Böylece hem festival katılımcılarına hem de bu etkinlikleri destekleyen kamu/özel kurumlara yol gösterici veriler sağlanabilir.

Sonuç olarak, Türkiye'de klasik müzik festivallerinin sürdürülebilirliğini artırmak ve müzik eğitimine katkılarını maksimize etmek amacıyla kapsamlı ve disiplinlerarası araştırmalar yapılması gereklidir.

**KAYNAKÇA**

Balta, Y. (2017). Kültürel diplomasi bağlamında Türkiye'de müzik festivalleri. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(2), 45-58.

Bennett, A. (2000). *Popular music and youth culture: Music, identity, and place.* Macmillan.

Binbaşıoğlu, H., ve Gültekin, B. (2017). Vatandaşların Malatya'da düzenlenen fuar ve festivallerin sosyal etkisine karşı tutumları. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2) 1-13.

Boran, İ., ve Acar, K. Y. (2018). *Kültürel tarih ışığında çoksesli batı müziği*. (5. baskı).İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Gibson, C. & Connell, J. (2003). Bongo fury: Tourism, music and cultural economy at Byron Bay. Australia. *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie, 94*.(2). 200-220.

Hesmondhalgh, D. (2013). *Why music matters.* John Wiley & Sons.

İmik, Ü. (2017). Klasik kavramı ekseninde Türk müziği ve Batı müziği kültüründeki benzerlikler/farklılıklar üzerine genel bir değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi,* 3(1) 199 – 205.

Kaya, A.(2018). *2007-2017 yılları arasında Türkiye'de düzenlenen gitar festivallerinin, yarışmalarının ve gitar eğitimine yönelik buluşmaların incelenmesi.* Yüksek lisans tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.

San, İ. (1983). Kültür aktarımı ve çağdaş kültür sorunu içinde sanat eğitiminin yeri. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 16*(2), 137-145.

Say, A. (1997). *Müzik Tarihi* (1. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sökezoğlu, A. D. ve Yıldız, F. (2018). Amatör müzik eğitimine bir destek: Afyonkarahisar Amatör Çalgıcılar Festivali. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15*(2), 339.

Şenürkmez, K. Y. (2006). *Tarihsel, Toplumsal, Ekonomik ve Yasal Perspektifte Klasik Müzikte Kurumsallaşma ve Türkiye Örneği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Genel Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul.

Toprak,G., (2017) *Türkiye'de Özel Sektörün Klasik Müzik Etkinliklerini Destekleme Sistemi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi.İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yılmaz, E., B. (2015). *Bireylerin kültürel etkinliklere katılım motivasyonları: Mersin Uluslarası Müzik Festivali 2013 katılımcıları üzerinde bir araştırma.*Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Turizm İşletmeciliği Anabilim Dalı, Mersin.

Yüksel, T. (2022). Türkiye'deki Uluslararası Müzik Festivalleri: 2012-2022 Programlarında Klarnet Performanslarına Yönelik Bir İnceleme. *International Academic Social Resources Journal*, 7(41) 1035-1040.

# Mılo Rau'nun Yeni Gerçekçi Tiyatrosu

**Prof. Dr. Sema Göktaş**

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

**ORCID:** 0000-0003-3331-5095 **E-Posta:** sgoktas@kocaeli.edu.tr

## Özet

Bu çalışma günümüzün en sansasyonel tiyatro sanatçılarından biri olarak görülen İsviçreli yönetmen ve oyun yazarı Milo Rau'nun (1977) yeni gerçekçi tiyatro poetikasının yapı taşlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Milo Rau kendi sanatını geleneksel belgesel tiyatrodan ayrıştırmakta ve perspektifini yeni gerçekçi bir temel üzerinde inşa ettiğini belirtmektedir. Bu bağlamda, 2007'de kurduğu "Uluslararası Politik Cinayet Enstitüsü" (IIPM) adlı tiyatro ve film yapım şirketinde gerçekleştirdiği tüm tiyatro yapımları dünyanın herhangi bir coğrafyasında ortaya çıkan "gerçek" toplumsal ve politik krizlerden beslenmekte; ancak Rau "belgesel" tiyatro yaparken, alışılagelmiş belgesel tiyatronun orijinal belgeye müdahale etmeme ilkesini esnetmekte ve bu tercihini estetik bir ilkeye dönüştürmektedir. Rau, 2007'den bu yana IIPM etiketi altında üç ayrı üçleme ortaya koymuştur. Çalışmamızda yönetmenin IIPM etiketiyle gerçekleştirdiği ilk üçlemesi olan ve hepsi de yakın tarihte yaşanan "gerçek" olaylara dayanan Çavuşeskuların Son Günleri (2009), Nefret Radyosu (2011) ve Breivik'in Savunması (2012) adlı oyunları ele alınacak ve Rau'nun tiyatrosunun araçları ve yöntemleri incelenecektir.

## Anahtar Kelimeler

Milo Rau, Yeni Gerçekçilik, Belgesel Tiyatro, Politik Tiyatro

# Milo Rau's New Realist Theatre

**Prof. Dr. Sema Göktaş**

Kocaeli University Faculty of Fine Arts Performing Arts Department

**ORCID:** 0000-0003-3331-5095 **E-Posta:** sgoktas@kocaeli.edu.tr

## Abstract

This article aims to examine the structure of the neo-realist theatre poetics of the Swiss director and playwright Milo Rau (1977), who is considered one of the most sensational theatre artists of our time. Milo Rau differentiates his own art from traditional documentary theatre and states that he builds his perspective on a neo-realist base. In this context, all the theatre productions he realizes in his theatre and film production company called "International Institute of Political Murder" (IIPM), which he founded in 2007, are fed by "real" social and political crises that occur in any geography of the world; however, while making "documentary" theatre, Rau relaxes the principle of non-intervention in the original document of conventional documentary theatre and transforms this preference into an aesthetic principle. Rau has produced three separate trilogies under the IIPM label since 2007. In our study, the director's first trilogy of plays under the IIPM label, The Last Days of the Ceaușescus (2009), Hate Radio (2011) and Breivik's Statement (2012), all of which are based on "real" events that took place in recent history, will be discussed and the tools and methods of Rau's theatre will be examined.

## Keywords

Milo Rau, New Realism, Documentary Theatre, Politic Theatre

Bu yazıda günümüzün en sansasyonel tiyatro sanatçılarından biri olarak görülen İsviçre doğumlu yönetmen ve oyun yazarı Milo Rau'nun "yeni gerçekçi" tiyatro poetikasının yapı taşlarına Rau'nun çalışmaları üzerinden bakacağız.

Milo Rau kendi sanatını geleneksel belgesel tiyatrodan ayrıştırmakta ve perspektifini "Yeni Gerçekçi" bir temel üzerinde inşa ettiğini belirtmektedir. Bu bağlamda, 2007'de kurduğu "Uluslararası Politik Cinayet Enstitüsü" (IIPM) adlı tiyatro ve film yapım şirketinde gerçekleştirdiği yapımlar dünyanın herhangi bir coğrafyasında ortaya çıkan "gerçek" toplumsal ve politik krizlerden beslenmektedir.

Rau yapımlarında genel olarak "yeniden canlandırma" tekniğini seyirciyi bir tanıklığa çağırma /ortak etme amacıyla etkin bir şekilde kullanır; böylece seyirci zihinsel ve duygusal olarak "olup bitenlerle" etkileştirilmiş olur. Rau'ya göre gerçeğe ancak bu kadar ve böyle yaklaşılabilir.

Rau, 2007'den bu yana IIPM etiketi altında üç ayrı "üçleme" ortaya koymuştur. Yazımızda yönetmenin IIPM etiketiyle gerçekleştirdiği ilk üçlemesi olan ve hepsi de yakın tarihte yaşanan "gerçek" olaylara dayanan Çavuşesku'ların Son Günleri (2009), Nefret Radyosu (2011) ve Breivik'in Savunması (2012) adlı oyunları ele alınacak ve Rau'nun tiyatrosunun araçları ve yöntemleri incelenecektir.

**Giriş**

Milo Rau (1977, Bern) politik tiyatrosu ve tartışmalı projeleriyle tanınan bir yönetmen, yazar ve öğretim görevlisidir. Rau, Paris, Zürih ve Berlin'de, Tzvetan Todorov ve Pierre Bourdieu gibi danışmanlarla, sosyoloji, Alman Dili ve Romantizm okumuştur. 2003'ten itibaren Berlin Maxim Gorki Tiyatrosu, Staatsschauspiel Dresden, HAU Berlin, Theaterhaus Gessnerallee Zürih, Teatrul Odeon Bükreş ve Beursschouwburg Brüksel gibi sanat kurumlarında yönetmen ve yazar olarak çalışmıştır.

Milo Rau, 2007 yılında sanatsal eserlerinin üretimi ve değerlendirilmesi için "Uluslararası Siyasi Cinayet Enstitüsü" (International Institute of Political Murder-IIPM) adını verdiği tiyatro ve film yapım şirketini kurmuş; burada ortaya koyduğu yapımlar, Berlin Theatertreffen, Noorderzon Festivali Groningen, Viyana Festivali, Venedik Bienali ve Brüksel Sanat Festivali gibi en önemli ulusal ve uluslararası festivallere davet edilmiştir. [1] Rau, 2018-2023 döneminde Belçika Gent'te NT Gent Tiyatrosunun genel sanat yönetmenliğini, 2024'ten bu yana Viyana Festivali'nin genel sanat yönetmenliğini yapmaktadır. Sanat ve aktivizm arasında konumlandırılan Rau'nun çalışmaları arasında 100'den fazla oyun, film, kitap ve "eylem" bulunmaktadır. [2]

[1] https://www.schaefersphilippen.de/kuenstler_in/milo-rau/, erişim tarihi: 30 Mayıs 2025.
[2] https://www.festwochen.at/en/milo-rau, erişim: 30 Mayıs 2025

Almanya ve İsviçre merkezli olan IIPM, tarihi ve sosyo-politik çatışmaları çoklu ortam araçlarıyla ele alan bir yapım atölyesidir. IIPM'nin hedefi, tarihi olayları tiyatro ve film gibi mecralarda yeniden canlandırarak "belgesel-yoğun" yeni bir politik sanat formu üretmektir. Kuruluş amacı ilk olarak "Çavuşesku'ların Son Günü" adlı eserin gerçekleştirilmesini koordine etmek olan IIPM, zamanla Ruanda soykırımından Norveç'teki terör olaylarına, mafya yargılamalarından toplu intiharlara kadar farklı tarihi olayları sahnede ve belgelerde yeniden kurgulayacak projelere imza atmıştır. IIPM, sanat dünyasının çok ötesine uzanan tartışmalar eşliğinde, ürettiği filmler, video enstalasyonları, performanslar ve sahnelemeler ile dünya çapında sayısız ödüle layık görüldü. Örneğin, İsviçre gazetesi Basler Zeitung, 2014 yılında Brüksel'deki Avrupa Parlamentosu'nda çok sayıda katılımdan sonra sahnelenen (bu yazının da konusu olan) "Breivik'in Savunması" adlı konferans-performans eserinin incelemesinde "Tiyatro bundan daha büyük bir etki yaratamaz" diye yazdı. Yine IIPM yapımı olan ve 2015 yazında Bukavu ve Berlin'de yürütülen "Kongo Mahkemesi" dünya çapında medya ilgisiyle karşılaştı. Yapım, uluslararası madencilik şirketlerinin, Kongo hükümetinin ve BM, AB ve Dünya Bankası'nın doğu Kongo'nun yirmi yılda beş milyondan fazla cana mal olan iç savaşındaki katılımına ilişkin bir halk mahkemesi şeklini aldı. [3]

Bu bağlamda "Çavuşesku'ların Son Günü" (2009/10), "Nefret Radyosu" (2011/12) ve "Breivik'in Savunması" (2012), bir üçleme olarak IIPM'nin erken dönem yapıtları arasında yer alır. Dünyamızın birbirinden farklı kültür ve coğrafyalarında yaşanmış gerçek "politik" şiddet olaylarına odaklanan bu yapıtlar, Rau'nun "küresel gerçekçilik" (Global Realism) adını verdiği estetik yaklaşıma uygundur; bu yaklaşımda tiyatro, gerçek olayı günümüze taşıyan bir "tanıklık" alanı olarak ele alınır. Rau IIPM'de gerçekleştirdiği politik üçlemeleriyle ilgili olarak, hem konu hem de temsil teknikleri açısından aynı sorularla ilgili yaptığı bu üçleme çalışmalarının, aynı kurallara çok uzun süre bağlı kalmadan bir formu gerçekten keşfetmesini ve ustalaşmasını sağladığını belirtir. IIPM üçlemelerindeki önceliğinin yeniden canlandırma *(reenactment)* ve denemelerin kullanıldığı işlere odaklanmak olduğunu, bunun nedeninin de seçtiği temalara en uygun yöntemler olduğunu vurgular. [4]

**Rau ve Gerçek(çilik)**

Kendisini "*tiyatro, medya, politika ve benzeri alanlarda çalışan bir antropolog*" olarak tanımlayan Rau, metodolojisini açıklarken her yapıtın bir ortak çalışan ekibi tarafından desteklenen uzun süreli yoğun araştırmalar gerektirdiğini, (örneğin Kongo Mahkemesi için Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nde ve diğer yerlerde araştırma yapmak üzere yaklaşık iki yıl harcandığını ve bunun istisna olmadığını), araştırma

[3] https://international-institute.de/en/about-iipm-2/, erişim: 30 Mayıs 2025

[4] Rau, M., (2016) "New Realism and the Contemporary World. The Re-enactments and Tribunals of the International Institute of Political Murder", *Documenta* 34(2), 121-137, doi: https://doi.org/10.21825/doc.v34i2.16389.

sürecinin uzman mülakatları, yerel tanıkların ifadeleri ile derinleştirildiğini, ancak araştırmanın sadece belgelerin ortaya çıkarılmasını değil, oyuncu seçiminden senaryonun yazılmasına kadar tüm sürece yayılan ve iç içe geçtiği için ayrıştırılması zor farklı aşamaları kapsadığını belirtir. [5]

Rau tiyatrosunun geleneksel anlamdaki belgesel tiyatrodan ayrıştığını düşünmektedir.[6] Çünkü "…*belgesel tiyatroda teatral temsilin ana odağı önceden var olan belgesel malzemenin sunumudur. Belgesel tiyatroda, sahnede söylenenlerin daha önce de söylendiği ima edilir. Bunu kanıtlayacak belgeler, kaynaklar, tanıklıklar vardır. Ancak benim için belgesel tiyatro bir contradictio in terminis'tir. Belgeler vardır ve bir de tiyatro vardır ve birinden diğerine geçmek her zaman bir aktarım içerecektir. Tarihsel belgelerin yer değiştirmesi farklı bir şey yaratır*".[7] Bu sebeple tiyatrosunu "belgesel" değil "gerçek tiyatro" ya da "yeni gerçekçi tiyatro" olarak adlandırmaktadır. Böylece Rau kavramdaki çelişkiye dikkat çekerken Weiss'in tanımındaki "belgelere dokunmamanın" aktarımın dolaysızlığını sağlamayacağını da vurgulamış olmaktadır. Carol Martin ise "*Postyapısalcı düşünce, toplumsal gerçekliğin -toplumsal gerçekliğe ilişkin habercilik de dahil olmak üzere- inşa edildiğinde doğru bir şekilde ısrar etmiştir. Temsil dünyasının hiçbir yerinde 'gerçekten gerçek' yoktur. Kim olduğunuza, politikanızın ne olduğuna vb. bağlı olarak, belgesel tiyatro 'gerçeğe ulaşıyor' ya da 'başka bir dizi yalan söylüyor' gibi görünecektir*." derken Rau'nun düşüncesini daha radikal bir noktaya taşır. [8]

Öyleyse "gerçeği" bir zamandan bir zamana dolayımsızca aktaramayacaksa tiyatro "gerçek" için ne yapabilir? Rau'ya göre tiyatroda gerçekçilik belgesel değil performatif bir tutumdur ve bu tutum temsil anının gerçekliğinden beslenir. Bu da, tiyatroda bir gerçekliğin yeniden üretilmesi değil, yeniden üretimin kendisinin, tanıklarla, duruşma, hakikat ya da uzlaşma komisyonları, kurgusal bir oyun vb gibi temsil araçlarıyla performans anında gerçek olması anlamına gelir.[9] Rau burada gerçekliğin yaratılmasında performansın diğer ucuna alımlayan/tepki veren olarak seyirciyi de olmazsa olmaz bir şekilde yerleştirmektedir. Ona göre, postmodern gerçek ve kurguyu harmanlama eğilimleri güncelliğini yitirmiştir; gerçeği yapıbozumuna uğratmakla da ilgilenmemektedir. Bunun yerine yaratımlarında ayrıntıları ve tarihsel gerçekliğin maddeselliğini önemsemektedir ve zaten benimsemediği postmodern vizyondan daha ciddi bir tutumu olduğunu da vurgular. [10]

[5] A.g.y.
[6] Bu noktada Peter Weiss'in belgesel tiyatro için yaptığı klasik tanımı anmakta yarar var: "*Belgesel tiyatro, gerçek olayların kayıtlarından oluşan bir tiyatro türüdür. Tutanaklar, dosyalar, mektuplar, istatistiksel tablolar, borsa raporları, bankacılık ve sanayi şirketlerinin nihai raporları, hükümet açıklamaları, konuşmalar, röportajlar, yorumlar, tanınmış kişilerin açıklamaları, gazete ve radyo haberleri, fotoğraflar, günlük filmler ve günümüzün diğer tanıklıkları performansın temelini oluşturur. Belgesel tiyatro hiçbir buluş içermez; gerçek malzemeyi alır ve içeriğini değiştirmeden biçimsel olarak düzenler; bir biçimde sahnede yeniden üretir."* Ayrıntılı bilgi için bkz. Weiss, Peter (1968) "Notizen zum dokumentarischen Theater".
[7] Rau, a.g.y.
[8] Martin, C. (2006). Bodies of Evidence. *TDR (1988-)*, *50*(3), 8–15. http://www.jstor.org/stable/4492691
[9] Rau, a.g.y.
[10] A.g.y.

Projeleri çeşitli araştırma yöntemlerinin kullanıldığı uzun ön hazırlık süreçlerine dayansa da, Rau için asıl önemli olan aktarımdır ve bu her şeyden önce bir sahne metni üretimi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla ona göre tiyatrodaki gerçekçilik, gerçek olaylar ve bunlara ilişkin belgeler kadar, bunların sahne gerçekliğine dönüştürülmesi ile de ilgilidir. Bu noktada Rau çağdaş belgesel tiyatronun üçlü yapısını, yani teknolojiyi, metni ve bedeni" [11] "yeniden canlandırma" için ustalıkla kullanır. "Yeniden canlandırma" Rau'nun yaklaşımında bir siyasi / toplumsal travmanın temsilini gerçekleştirme sürecidir. Bu süreçte travma temsil edilerek geçmişin görünürlüğü yeniden üretilir. Fail(ler) ve kurban(lar) dolaylı ya da dolaysızca sahnede yer alırlar. Temsilde oyuncular kullanılır; ancak bunlar aynı zamanda travmanın tanıklarıdır ve canlandırılan olayları değişik açılardan deneyimlemişlerdir. Seçilen oyuncuların bu özellikleri ve sadece oyuncu olarak değil tarihin tanıkları olarak performansa katkıda bulunmaları, seyirciyi de hem zihinsel hem duygusal katılıma yönlendirir; seyircinin zihninde "gerçekte neler olduğuna" dair anlamlı sorular uyandırılır. Öyleyse Rau'nun gerçekçiliği bütün bu ögeleri diyalektik olarak kurgulayan ve seyirciyle ilişkilendiren bir dil sistemi oluşturmak amacını gütmektedir.

Rau'nun, IIPM'de gerçekleştirdiği ilk üçlemesinin ilk oyunu, yani Çavuşesku'ların Son Günleri bir mahkeme oyunudur. Oyun, film ve sahneyi içerir. Buna göre, olayın gerçekleştiği mahkeme salonu olarak dizayn edilen sahnede Elena ve Nikolay Çavuşesku'nun bir saat civarında süren yargılanmaları en ince detayına kadar gerçeğe uygun olarak yeniden canlandırılmıştır. Bu canlandırma için Romen oyuncular kullanılmıştır. Oyuncuların hemen tümünün devrimle ilgili tanıklıkları, anıları vardır. Bu anılar oyun süresince seyirciye altı oyuncunun monologuyla aktarılır. Sözgelimi oyunda Çavuşeskular'ın avukatını canlandıran oyuncu, devrimi bir çocuk olarak deneyimlemiştir ve anne babasının Çavuşesku'ların infazını televizyondan duyduklarını ve büyük bir sevinçle karşıladıklarını hatırlamaktadır.

Elena Çavuşesku'yu canlandıran oyuncu ise "devrim" sırasında evde olduğunu, pencereyi açtığını, karanlıkta meydanı dolduran kalabalığın uğultusunun eve ulaştığını, sık sık haykırdıkları sloganların o karanlıkta cisimleştiğini ve hatta gözle görünür hale geldiğini, bunlardan özgürlük ile ilgili olanı "gördüğünü" çok net hatırladığını anlatır. Bu çok kişisel ve etkileyici bir deneyimdir; oyun bu tanıklığın aktarımının ardından boş mahkeme salonuna son bir bakışla biter. Nikolay Çavuşesku kariyerinin iyi yıllarında hem ülkesinde hem dünyada popüler bir liderken, git gide halkına yabancılaşmış, dış borçların iyi yönetilmemesinin yarattığı ekonomik bunalımı "bir daha borç almama" gibi anayasayla güvence altına alınan bir kapanmaya dönüştürerek halkına yıllarca sürecek bir yoksullaşmayı dayatan bir diktatöre dönüşmüştür. Çavuşesku iktidarının son yıllarında devlet televizyonu aracılığıyla yaratılan sanal bir gerçekliğin içinde yaşamakta ve üstelik, Romanya'yı bolluk ve refah içinde gösteren bu yayınlar sadece ülke içinde değil, ülke dışında da tekrarlanarak hegemonyayı pekiştirmektedir. Öyle ki, Çavuşesku bir çiftliği ziyarete gideceği zaman en sağlıklı hayvanlar önceden oraya taşınmakta ve alınan görüntülerle çiftliğin verimi hakkında olumlu izlenimlerin yaratılması sağlanmaktadır. Ya da bir markete girilecekse önceden

[11] Martin, a.g.y.

marketin rafları türlü çeşitli mallarla doldurularak yoksulluk ve yoksunluk örtbas edilmekte ve yine kurgusal görüntüler servis edilmektedir. Romanya siyasi ve ekonomik krizle boğuşurken Berlin duvarının yıkılışı, Sovyetler Birliği'ndeki "glasnost ve perestroyka süreci" gibi radikal olaylar Doğu Bloku ülkelerinde büyük ekonomik ve siyasi değişimlerin yaşanmasına yol açmaktadır. Çavuşesku'ların 1989 Aralık ayının son günlerinde başlayan ayaklanmaları yönetmekte başarısız olmalarının sebepleri arasında ülkenin üyesi olduğu siyasi bloğun dönüşümünü okuyamamamış olmaları, buna karşılık bu dönüşümün Romen halkında karşılık bulması da sayılabilir. Kaosu önlemek için halka Devrim Meydanı'nda Çavuşesku'yu desteklemek amacıyla büyük bir toplantı yapılacağı duyurulur. Toplantı sırasında kalabalıktan yükselen protestolar Çavuşesku iktidarına son veren devrimin ateşleyicisi olur. Devlet televizyonu oradadır ve başından sonuna kadar toplantı yani "devrimin başlangıcı" kaydedilmiştir. Ancak kalabalığın kendiliğinden gelişen ve yükselerek kontrolden çıkan tepkisi öngörülemediği için şaşıran ve bir türlü kalabalığa kendisini dinletemeyen Çavuşesku gibi, devlet televizyonunun kameramanları da protestolar başladığında ne yapacaklarını bilemedikleri için (ya da öyle emir verildiği için) meydandaki ayaklanmacılar yerine gökyüzünü çekmişlerdir. 21 Aralık'ta başlayan bu olaylar, Çavuşesku'ların Bükreş'ten Temeşvar'a kaçışları ve orada yakalanmaları, kısa bir yargılanma sürecinden sonra hemen aynı gün kurşuna dizilmeleriyle sonuçlanmıştır. Aynı şaşkınlık, yani kayıt sürecinin bir sebeple gerçeğin kendisine yetişememesi durumu burada da gerçekleşir ve mahkeme odasından çıkınca dışarda onları kurşuna dizmek üzere kendilerini bekleyen askerler tarafından aniden açılan ateşle gerçekleştirilen infaz anı şaşkınlıktan kaydedilemez. Bunun yerine infaz sonrası görüntüleri kaydedilebilmiştir. [12]

Bildiğimiz gerçekçi tiyatro, muhtemelen Çavuşesku'yu toplumcu ya da eleştirel bir perspektiften yargılayarak olayları hikaye edecekti. Konvansiyonel belgesel tiyatro ise başından sonuna kadar kayıt altına alınmış bu süreci zengin kayıt materyelleriyle aktarırken ister istemez yine benzer bir perspektif geliştirecekti.

Milo Rau tam bu noktada sadece bir soru sormayı tercih etmiştir: "Gerçek nedir?" Bu soru "yeniden canlandırma" aracılığıyla, donup kalan ve gösteriyi alkışlayamayan seyirciye sorulmuştur. Rau şöyle demektedir: "*Bir olayı tabiri caizse bire bir ölçekte yeniden yarattığınızda neler olduğu beni büyülüyor. Oyunu Bükreş'teki ulusal tiyatroda sahnelediğimizde sadece büyük bir şok yaratmakla kalmadık, Çavuşesku'nun hayatta kalan tek oğlu da "Çavuşesku" adını kullandığımız için ulusal tiyatroya ve şirketimize karşı dava açtı. Hukuki şikayetini babasının isminin telif hakkı sahibi olduğu gerçeğine dayandırdı. Biz bu ismi yasadışı olarak kullandık. Çok basit bir şekilde, bu dava bizim için Son Günler'de neyin tehlikede olduğunu, yani komünist devletin çöküşünden sonra siyasi iktidarın ekonomik iktidara dönüştüğünü gösterdi.*" Ona göre, geçmişin imgeleri günümüzde yeniden canlandırılırken geleceğin o geçmişi nasıl hatırlayacağı da üretilmektedir ve Çavuşesku'ların Son Günler'i ile bastırılmakta olan, yani o

[12] Presutti, K. (2013). Picturing Revolution in the Middle Voice. *Thresholds*, *41*, 172–185. http://www.jstor.org/stable/43876511.

toplumun hatırlamaktan rahatsız olduğu için bastırmakta olduğu geçmişinin imgesi yaratılmıştır.[13] Şoke edici olan bu yüzleşmedir ve Rau'nun yeni gerçekçiliği de işte bu etkileşimden beslenmektedir.

Üçlemenin bir diğer prodüksiyonu olan ve 2011/ 2012'de gerçekleştirilen Nefret Radyosu da yine bir toplumsal travmaya dairdir. Oyun 1994'te Ruanda'da gerçekleştirilen soykırıma odaklanır. 6 Nisan 1994'te Ruanda Devlet Başkanı Habyaruman'ın uçağı inişe geçtiği sırada iki füzeyle vurulmuş ve bu olay, Soğuk Savaş'ın sona ermesinden bu yana görülen en vahşi soykırımın başlangıcını tetiklemiştir. Orta Afrika devleti Ruanda'da, Nisan, Mayıs ve Haziran 1994 aylarında tahmini olarak 800.000 ila 1.000.000 Tutsi (azınlık etnisite) ve binlerce ılımlı Hutu katledilmiştir. Bu süreçte her yaştan ve cinsiyetten insanı aşağılamak ve öldürmek için pala, sopa vb. basit araçlar kullanılmıştır. Ancak soykırımın en güçlü aracı RTLM radyosu olmuştur. Çünkü oldukça popüler olan bu radyo istasyonunun yayıncıları, soykırımı tıpkı bir seçim kampanyası gibi hazırlamışlardır. Pop müzik, spor haberleri, siyasi bildiriler gibi rutin yayın akışlarında her zaman nefret dolu cinayet çağrılarına yer vermişlerdir.

Nefret Radyosu, 1994 Ruanda soykırımında RTLM adıyla anılan bu radyo istasyonunun yayınlarının canlandırıldığı bir performanstır. Sahnenin büyük bir bölümünde, dönemin canlı yayın formatı benimsenmiştir: Cam duvarlı bir radyo stüdyosunda üç oyuncu Dj'yi canlandırarak neşeli-şiddet dolu bir program yaparlar. Tutsiler için korkutucu bir nefret söylemi içeren yayınlara, dönemin müzikleri, haber bültenleri ve telefondan aramalar eşlik eder. Bu "yeniden canlandırma" ile Rau, "sıradan konuşmalar" içinde işlendiğinde bile öldürücü olabilen linç kültürünü çarpıcı bir biçimde gösterir. Gösteride kulaklıklarla radyoyu dinleyen izleyiciler, Tutsi azınlığa karşı kullanılan hakaretleri tehlikeli bir mesaj gibi duyumsar.

Nefret Radyosu'nun formatı, radyo stüdyosu ve doğrusal bir yayın akışıyla seyirciyle ilişki kurulduğu için Çavuşesku'lar'ın Son Günleri ve Breivik'in Savunması'ndan farklıdır. Sahnede failleri "temsil eden" Dj'ler olduğu kadar, kurbanların sesi de anons ve müziklerin aralarında video kayıtlarıyla duyurulur. Oyun boyunca zamansal süreklilik hoparlörle akarken, yaşanan trajediye dair video kesitleri sunulur. Örneğin aralarda, soykırımı yaşamış kişiler gruntü aracılığıyla tanıklıklarını aktarır. Bu tanıklık sahneleri seyirciyi uzakta olan kurbanların acılarıyla ilişkilendirir. Böylece oyun, basit bir dinleti deneyimini aşar; ifade gücü ve sahnelemesiyle, propaganda söyleminin sıradanlığında saklı ölümcüllüğü açığa çıkarır. Oyun, hem şiddeti kanıksatan sıradanlaştırma (Tutsilerin sürekli olarak "hamamböceği" olarak tanımlanması) hem de mağdurların sessizliğiyle dolu bir radyoya güçlü bir uyarı niteliği taşır.

Üçleme'nin son prodüksiyonu olan Breivik'in Savunması, toplu katliam suçlusu, Norveçli aşırı sağcı katil Anders Breivik'in Nisan 2012'de Oslo'da görülmeye başlanan davasının başlangıcında yaptığı konuşmanın metninin, birkaç ay sonra Ekim 2012'de Alman-Türk oyuncu Sascha Ö. Soydan tarafından halka açık bir performans şeklinde okunması ile gerçekleştirilmiştir. Yapım, yine IIPM etiketiyle Rau tarafından sahnelenmiştir. Breivik'in Savunması'nda doğrudan Breivik'in mahkemede yaptığı konuşmanın metni

[13] Rau, a.g.y.

kullanılmış; yani diğer prodüksiyonlardan farklı olarak bir sahne metni yazılmamıştır. Performans sırasında oyuncu adeta rol alacağı bir teksti ilk kez okuyormuşçasına rahat ve nötr bir tavırla okumaya başlar. Okuma esnasında oyuncunun sakız çiğnemesi dışında herhangi bir jest, mimik vb gözlenmez. Ancak okuma ilerledikçe, yani oyuncu okuduğu metnin anlamını kavradıkça ölçülü tepkiler vermekten de kendini alamıyor gibi görünmeye başlar. Yine de bu tepkiler gayet doğaldır, kesinlikle tiyatral değildir. Durur, başını kaldırır, derin bir nefes alır, devam eder vb. Breivik'in Savunması'nın, oyuncu seçimini göz önüne aldığımızda bir ironi olarak kurgulandığını düşünebiliriz. Çünkü Anders Breivik, katliamlarını Avrupa'nın çokkültürlülük ilkesini benimseyen politika ve politikacılarına karşı gerçekleştirdiğini birçok kez belirtmiştir.

Norveç yakın tarihinin gördüğü en büyük toplu katliamların öznesi olan katil, hiçbir zaman suçlu olduğunu kabul etmemiş, ayrıca hukuk sistemine karşı çıktığı Norveç mahkemelerini tanımadığını belirtmiş ve başka herhangi bir şekilde konuşmayı kesinlikle reddetmiş, bu sebeple kendisine savunmasını okuması için bir saate yakın süre verilmiştir. Breivik önce Oslo'da bir minibüsü patlatarak büyük bir kaos yaratmış, aynı gün Norveç İşçi Partisi'nin Utoeya adasında düzenlediği gençlik kampını polis kılığına girerek basmış, bu sayede kaos ortamında kaçmaya çalışan, birbirleriyle iletişim kuramadıkları için tam olarak ne olduğunu anlayamayan çocuklara ve gençlere aldatıcı bir güven telkin etmesi de mümkün olabilmiştir. Toplam 77 kişiyi katlettiği eylemlerini gerçekleştirdiği gün internetten bin beş yüz sayfayı geçen bir manifesto yayımladığı ortaya çıkan Breivik'in eylemlerinin temelinde Avrupa'nın Marksist-İslamcı bir saldırıyla karşı karşıya olduğu tezi yer almaktadır. Breivik mahkemede hiçbir zaman pişmanlık belirtisi göstermemiş, eylemlerinin bir zorunluluk olduğunu, öldürdüğü çocukların rasgele seçilmediğini, hepsinin yetişkinliklerinde çokkültürlü Avrupa ideolojisinin uygulayıcıları olacaklarını, tekrar mümkün olsa eylemini tekrar yapacağını, meşru müdafaa yapmadığını, ancak saldırı altındaki Avrupa'yı savunduğunu söylemiş; savunmasını Norveç Ceza Yasası'nın 47. Maddesi'nde yer alan şu ifadeye dayandırmıştır: "*Hiç kimse, bir başkasının canını veya malını, kaçınılmaz bir tehlikeden kurtarmak için işlediği bir fiilden dolayı, bu tehlikeyi, fiilinin neden olabileceği zarara kıyasla özellikle önemli saymayı haklı kılan koşullar bulunduğunda cezalandırılamaz.*" [14]

Olayın ardından Breivik ile ilgili haberler adı konulmamış bir sansürle kısıtlanmış; özellikle savunmasının detaylarına yayın organlarında yer verilmemiştir. Bu durum Milo Rau'yu harekete geçiren noktalardan biridir. Şöyle demektedir Rau: "*Bu tür bir belgenin sunumunu, sahnelenmeden önce, bütün olarak gördüğünüzde ve duyduğunuzda, aniden karmaşıklığına, anlam doluluğuna, yabancılığına şaşırırsınız. Çünkü halkın Breivik'in açıklamasında uğraşması gereken şey, argümantasyonunun kısıtlayıcı, katı mantıksızlığıdır; bu da elbette herkesin bildiği bir sır olan ve tekrar tekrar dile getirilen sağcı milliyetçi bir sağduyudur.*" [15] Diğer yandan Breivik'in eyleminin ideolojik temelleri, Milo Rau'nun performans için

[14] Pidd, Helen (2012). "Remorseless and baffling, Breivik's testimony leaves Norway no wiser", www.theguardian.com, erişim: 8 Haziran 2025.

[15] Rau, Milo, "Breivik's Statement", https://international-institute.de.

Avrupalı ancak Türk-Alman yani göçmen kökenli bir oyuncuyu tercih etmesinin başlıca sebebidir. Çünkü performans anının hedeflediği yüzleşme böylelikle gerçekleştirilmiştir. Rau böylece Avrupa'da yükselen ve önemli bir kitle tabanına ulaşan aşırı sağın, ortalama Avrupalı'daki yansımasına seslenmiş; kendi varoluşuna karşı yazılmış bu metni genç, hayat dolu ve tam da hedef alınan sosyolojiye mensup bir kadına okutarak, Avrupalı seyirciyi rahatsız edici vicdani bir hesaplaşmaya yönlendirmiştir. 19 Ekim 2012'de Deutsches Nationaltheater Weimar'da gerçekleştirilen prömiyerinin ardından performansın içerdiği Breivik'in düşüncelerinin "antisemitik" ve "aşırı sağcı" niteliği gerekçe gösterilerek Almanya'daki gösterimleri yasaklanmış; böylece Breivik'in Savunması etrafında kopan bu tartışmalarla birlikte bir sanat olayı olmasının yanı sıra, yükselen aşırı sağa dikkat çeken çarpıcı bir "eylem" niteliği de kazanmıştır.

**Sonuç**

IIPM'de gerçekleştirilen ve bir üçleme niteliği taşıyan bu oyunların üçünde de, yakın tarihe ait travmaların belgelerini sahneye taşımak ve izleyiciyi politik bir tanıklığa davet etmek temel stratejidir. Her üçü de "yeniden canlandırma" aracılığıyla gerçekliği tiyatroya getirmeyi amaçlar, ki Milo Rau bir "yeniden canlandırma" ustasıdır; bu prodüksiyonlarda Çavuşesku'ların dava tutanakları, Breivik'in duruşma konuşması ve RTLM yayın kayıtları doğrudan malzeme olarak kullanılmıştır.

Biçimsel tercihlerde ise farklılıklar görüyoruz. Çavuşesku'ların Son Günü, dava anını, öncesini ve sonrasını tiyatro ve filmi içeren çok karakterli bir dille sahnelerken, Breivik'in Savunması tek kişilik monolog şeklindedir, Nefret Radyosu ise bir radyo yayını sunumu biçimindedir.

Bu açıdan ilk ikisinde etkin oyuncu sayısı ve anlatı çerçevesi farklılaşır; örneğin Çavuşesku davasında hem yargıçlar hem sanıklar hem de tanıklar üst üste konuşurken, Breivik metni sadece bir oyuncu aracılığıyla sunulur. Nefret Radyosu ise sahne üstündeki DJ'ler, yayın ekibi ve telefon aracılığıyla yayına katılan dinleyiciler gibi rolleri içerirken, Breivik'in Savunması yüzleşmeyi tek bir oyuncu üzerinden minimal ancak "kompakt" bir formatla gerçekleştirir.

Bu yapımlarda gerçek, şiddet, adalet, toplumsal suçluluk gibi kavramların ele alındığını görüyoruz. Çavuşesku'ların Son Günleri'nde bir dikta rejiminin çöküşü ve gerçekte olan bitene dair nostaljik bir hesaplaşma, Breivik'in Savunması'nda Avrupa'da yükselen aşırı sağ ve terör, Nefret Radyosu'nda ise bir soykırımda terör aracı olarak etkin rol alan medya konusu ele alınır.

Faillerin görünürlüğü bakımından ise farklı stratejiler izlenmiştir: Çavuşesku'ları oyuncular canlandırır; ancak özne olarak değil, "yargılanan" eski liderler olarak sahnededirler. Breivik sahnede yoktur, yalnızca metni üzerinden düşünceleriyle temsil edilir; Nefret Radyosu'nda ise failler (DJ'ler) sahnede aktif konuşmacı olarak yer alırlar.

Kurbanlar açısından ise durum daha farklıdır: Çavuşesku'ların Son Günleri'nde devrime katılmış tanıklar ve sıradan Romanyalılar doğrudan konuşurlar; Nefret Radyosu'nda da soykırım kurbanlarının çağrıları ve görsel tanıklıkları doğrudan aktarılır. Breivik'in Savunması'nda ise kurbanların sesi ya da fiziki varlıkları sahnede dolaysızca yer almaz; bunun yerine (tıpkı fail gibi) oyuncunun performansı ve izleyicinin vicdanı aracılığıyla dolaylı olarak performansa girerler. Bu farklılıklar bize, Rau'nun ele aldığı olayların özgün dinamiklerine göre faile ve kurbana bakış açısını biçimlendirdiğini gösterir.

Sonuç olarak, Rau'nun "küresel gerçekçiliği", dünyamızın farklı coğrafya ve kültürlerinden olayları ve düşünceleri bir araya getirerek, esas olarak "yeniden canlandırma" yoluyla seyirciye doğrudan yaşanmışlık deneyimi sunan bir tiyatro anlayışıdır. Bu bağlamda, Rau'nun gerçekliğe yaklaşımı ne mimetik ne de alışılmış anlamda belgeseldir. Rau "mimesis" ve "belge"yi kendi dilini yaratmak için bu araçların doğalarını zorlayarak kullanır. Onun için tiyatro, geçmişin ve bugünün, görüntülerin ve canlı bedenlerin iç içe geçtiği bir "tanıklık ortamıdır" ve "yeni gerçekçilik" de böyle olabilir.

**Kaynakça**

https://international-institute.de.

https://www.festwochen.at/en/milo-rau, erişim: 30 Mayıs 2025

https://www.schaefersphilippen.de/kuenstler_in/milo-rau/, erişim tarihi: 30 Mayıs 2025.

Martin, C. (2006). Bodies of Evidence. *TDR (1988-)*, *50*(3), 8–15. http://www.jstor.org/stable/4492691

Pidd, Helen (2012). "Remorseless and baffling, Breivik's testimony leaves Norway no wiser", www.theguardian.com, erişim: 8 Haziran 2025.

Presutti, K. (2013). Picturing Revolution in the Middle Voice. *Thresholds*, *41*, 172–185. http://www.jstor.org/stable/43876511.

Rau, M., (2016) "New Realism and the Contemporary World. The Re-enactments and Tribunals of the International Institute of Political Murder", *Documenta* 34(2), 121-137, doi: https://doi.org/10.21825/doc.v34i2.16389.

# Protesto Sanatı ve İklim Aktivistlerinin Sanat Yapıtlarına Karşı Eylemlerinin İncelenmesi

**Meryem Cineviz**

Sakarya Ünversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Cam Bölümü

**ORCID:** 0000-0003-3606-9950 **E-Posta:** meryemcineviz@gmail.com

## Özet

Sanat geçmişten günümüze kültürel, toplumsal ve politik alanların değişiminde güçlü bir etkiye sahip olmuştur. Bu araştırmada protesto sanatının çıkış noktasından başlayarak araştırmaya ışık tutması bakımından sanat yapıtlarına yer verilmiştir. İklim aktivistlerinin eylemlerinin araştırmaya dahili seçtikleri eserler ve mekanlar üzerinde olmuştur. Bu eylemler ve protesto sanatının hedef aldığı hâlihazırdaki ortak sorunlar üzerinde düşüncelerin somutlaştırılması amaçlanmıştır. Araştırma litaratür tarama yöntemleri kullanılarak paradigmalara yer verilmiştir.

## Anahtar Kelimeler

Sanat, Aktivizm, Toplum, Politika

# Protest Art and the Actions of Climate Activists Againts Artwork

**Meryem Cineviz**

Sakarya University Faculty of Fine Arts Ceramics Glass Department

**ORCID:** 0000-0003-3606-9950 **E-Posta:** meryemcineviz@gmail.com

## Abstract

Art has had a strong impact on the change of cultural, social and political fields from past to present. In this research, starting from the starting point of protest art, examples of artworks are given to shed light on the research. The actions of climate activists were included in the research on the works and places they chose. It is aimed to concretize the thoughts on the current common problems targeted by these actions and protest art. Paradigms were included in the research by using literature review methods.

## Keywords

Art, Activism, Society, Politics

## GİRİŞ

Bu çalışma son zamanlarda iklim aktivistlerinin Dünya üzerindeki yaşamı tehtid eden küresel ısınmanın yıkıcı sonuçlarına dikkat çekmek için dünyaca ünlü sanatçıların yapıtlarını hedef alan eylemlerini incelemektedir. İklim aktivistlerinin özellikle geçmişte yaşanan toplumsal sorunları görünür kılan sanat yapıtlarını seçmelerinin altında yatan sebeplerini objektif bakış açısıyla tartışmaya açacaktır. Protesto sanatı ve protesto edilen sanatı birbirine çeken nedenler sorgulanacaktır. Yapılan eylemler iklim krizinin önlenmesine karşı ne gibi fayda sağlayacaktır. Sanata yönelik bu "jestin" (Delier, 2022) dışında tüm bu krizlerin müsebbibi olan sanat kurumlarını finanse eden görünenin ardında gizlenen asıl sorumlulara yönelik olası protestoların senaryoları düşünülecektir. Araştırmanın amacı sanat yapıtları ile iklim aktivistlerinin eylemlerinde yaklaşık ouz küsür eserin içinden birkaç örnek ile açıklamayı amaçlamaktadır. "Protesto demokratik toplumlarda demokratik olmayanın haricinde ortaya çıkan toplulukların karar vericiler tarafından göz ardı edilen sorunlara çözüm aramasının meşru ve gerekli bir yoludur. Protesto eylemi birçok biçim alabilir ve sürekli yeniliğe tabi olan bir çekişme repertuvarı oluşturur." (Hanna, Frank, & Esther, 2016)

Tarih boyunca birçok sanat, mimari ve tasarım eseri, mevcut toplumsal güç yapılarını açıkça güçlendirmişken, sanat dünyasında yaşanan gelişmelerle birlikte bu güç yapılarına karşı aksi yönde meydan okuyan sanat hareketleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanatın protesto aracı olarak kullanılmasının ilk örneklerine, yönetici sınıfı eleştirmek, politik ve sosyal normlara karşı koymak için eski Mısır ve Antik Yunan'da çıktığı görülmektedir. Antik çağdan Rönesansa yüzyıllar öncesinde başlayan devamında Fransız devrimi, Sivil Hareketler, Birinci ve İkinci Dünya savaşları Nükleer savaşlarla günümüze kadar tarihte kalmayarak hız kesmeden çoğalarak devam eden bu çağın yaşayanları olan bizler şahit olmaktayız. Sanat görselleşmenin arttığı yakınçağdan günümüze protesto biçimi olarak içinden çıkılamaz toplumsal ve politik söylence ve yaptırımlar içinde kendi dinamikleri ile kademeli hareket eder.

"Protesto hızlı, akıcı, güçlüdür ve tanımı gereği kurumların sağlamlığından kaçınır. Protesto, toplumsal sözleşme bir şekilde ihlal edildiğinde ortaya çıkar; kurumun kimin konuşma iznine sahip olduğuna ve kimin olmadığına konuşmanın alabileceği biçime karar verme yetkisine meydan okur. Bir kopuştur ve kurumların başarısızlığının kanıtıdır, bu nedenle kurumsal kısıtlamaların dışında ve onlara karşı hareket eder. Protesto, kurumların düzenli düzenlemelerini aşar; sanatın yaptığı gibi kurumsal parametrelerle pazarlık yapmaz; kurallarını değiştirmez, onları yolsuzlukları temelinde reddeder. Protesto, kurumların öngördüğü yolların dışında bir kamu, bir vatandaş olma aracıdır." (Beshty, 2017). Sanatın bütün olumsuz olayları değiştirip değiştirmeyeceği hakkındaki önemli düşünceler başka bir tartışma konusudur.

Paplo Picasso, 20. yüzyılın en etkili sanatçılarından biri olarak kabul edilir. Siyasi aktivizmiyle bağlantılı bir hareket olan Kübizm'in gelişimindeki rolüyle bilinir. Picasso'nun çalışmaları genellikle onun görüşlerini yansıtır ve en aktif yıllarının toplumsal bağlamını belirleyen savaş ve şiddetin sesli bir eleştirmenidir. İspanya iç savaşının dehşetini resmeden Alman ve İtalyan savaş uçaklarının Guernica kasabasını acımasızca bombalamaları ile sivil ölümlerin olması üzerine yapılan anti-faşist görsel bildiri niteliğinde olan, kasaba ile aynı adı verilen "Guernica" yapıtıdır. (Görsel 1) Bu yapıt dünya üzerindeki savaşları bitirmese de sonraki zamanlarda eser ile savaş esnasında katliamı yansıtarak görünür kılmıştır. Picasso'ya ait olan ve Kore'de yaşanan katliamları anlatan diğer bir yapıtı iklim aktivistleri tarafından " Küresel ısınmanın Dünya'yı götürdüğü felakete dikkat çekmek için Picasso'nun "Kore Katliamı" adlı tablosuna ellerini yapıştırarak, climate caos= war+ famine" (iklim kaosu=savaş +kıtlık) yazan pankartı açmışlardır." (Görsel 2) (CANBOLAT & TARLAKAZAN, 2024)

Aktivizm dünyayı daha adil ve yaşanabilir bir yer haline getirmek amacıyla her konuda yapılabilir. İçinde bulunduğumuz çağda iklim değişikliği sorununa dair farkındalık yaratmak amacıyla iklim mücadelesi veren aktivistler (Durmuş, 2024) ,yıllar öncesinde başlattıkları eylemlerini 2022 yılında ilk olarak, küresel miras hassasiyeti barındıran dünyaca ünlü müzede sergilenen eserlere yönelik farklı bir mekâna taşıdılar.

"Sanat eserlerine yüzyıllardır saldırılıyor. Vandalizm ve protesto, eserin kendisine yönelik olabileceği gibi sanatçıya, sanat eserinin sergilendiği kuruma veya mekâna yönelik de olabilir. La Gioconda-Leonardo da Vinci 1956'da evsiz bir adam ona bir taş attı ve 1974'te Tokyo'daki bir kadın kırmızı boya ile saldırdı. Şu anda kurşungeçirmez cam ile korunuyor. (Erbirer, Akkaya, & Mazlum, 2022)

2006 yılında Andy Warhol'un "Campbell's Soup" baskılarından biri açık artırmada rekor bir fiyata, 11,8 milyon dolara satıldı. Warhol bu eserlerinde baskı ve yeniden üretim gibi gündelik araçları kullanarak güzel sanatların dışlayıcı dünyasını eleştirdi ve sanatın tüketici kültürüne olan bağlılığını ortaya koydu. "Dışarıdan" başlangıçlarına ve muhalif niyetlerine rağmen, çorba kutusu baskıları artık savaş sonrası Amerikan sanatının değerli amblemleri olarak kanonik sanat tarihi ve sanat piyasasına tamamen dâhil oldu. Ancak çorba, 2022'de "Just Stop Oil"den iklim aktivistlerinin Vincent Van Gogh'un ünlü "Ayçiçekleri" tablosunu yapışkan bir kırmızı domates çorbası tabakasıyla sıçratmasıyla sanat dünyasında bir kez daha ikonoklastik bir etki yarattı. Çorbayı galeride protesto aracı olarak kullanmak, sanat dünyası ile fosil yakıt politikaları arasındaki bağlara dikkat çekmeyi amaçlıyordu. (Görsel 3) (Collins, 2024)

Protestoların ardından, dünyaca ünlü müzelerin temsilcileri tarafından küçük görülen bu tür gösterilerin toplum yaşamını tehlikeye attığını öne sürdükleri ortak bildiri yayınlamıştır. Bu olaylar üzerine kutuplaşmalarda başlamıştır. Kimi görüşlere göre bu eylemler abartılı bulundu kimine göre ise tam yerinde ve zamanında yapılan iklim protestolarıydı. Protestoların yıkıcı etkilerini kaydederken, bu çeşitli yanıtlar protestoların taktiklerini hedef aldıkları sanatın kültürel kurumlarından ve ifade edici söylemlerinden ayırdı. Bu protestolar aynı zamanda başka bir alanda değişimi hızlandırmakla birlikte fosil yakıt ekonomisi ile sanat dünyasının kurumları ve pazarları arasında açık bağlantıları gün yüzüne çıkarmıştır.

"Birçok açıdan, bu dünya, Dünya'nın jeolojik sistemleri üzerinde derin etkilere sahip olan ve gezegeni birçokları için hızla yaşanmaz hale getiren bir dünya ekonomik sisteminin mikrokozmosudur. Çağdaş sanat müzayedeleri servet birikiminin özellikle dikkat çekici bir göstergesi olsa da, sanat kurumlarının kuruluşu bazı durumlarda doğal kaynaklarını kullanarak dünyayı süsleyen ünlü Getty galerileri ve araştırma kurumları petrol kralı J. Paul Getty tarafından kurulmuştur; New York'taki Modern Sanat Müzesi, servetlerini petrolle yapan Rockefeller'lar tarafından kurulmuştur; Guggenheim, madencilik yoluyla biriktirilen servetle kurulmuştur; Metropolitan Müzesi'nin "çevre dostu" Koch Plaza'sı, Koch kardeşlerin iklim inkârcılığına ve katran kumlarına yatırım yapmalarına olan desteğiyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır." (Görsel 4) (Collins, 2024)

## TARTIŞMA

Bu araştırma ünlü galerilerde sergilenen iklim aktivistleri tarafından sanat yapıtlarına atılan çorba ve patatesler göstericilerin kendilerini eserlere yapıştırdığı görüntüler, yapıtın sahibinin eseri ile temsil ettiği sorunlar eylemcilerin dikkat çekmek istedikleri sorunları tekrar görünür kılmasının tartışmasını açmaktadır. Geçmişten günümüze tüm canlı yaşamını etkileyen sorunların geldiği en son nokta olarak görülen küresel çevre krizlerinin sebep olduğu eylemler, diğer güç endüstrisinin yanı sıra, sanatı sermaye yatırımı olarak korumak için büyük çaba sarf eden ancak tüm insanlar ve hayvanlar için yaşanabilir geleceğin maddi manevi koşullarını korumayan yaklaşımlara karşı yapılan bu eylemler, vandalizm suçlaması yapılarak görmezden gelinebilir mi?

"Aktivistler eserin zarar görmeyeceğini biliyordu, ses getirmesini amaçladıkları belliydi ve öyle de oldu. İngiltere'de gerçekleşen bir başka eylemde ise aktivistler bir market zincirinin şubesine girip, aslında buzağının hakkı olan sütü yere döktü. Bir ürünü değil, metayı yok ettiklerini düşünüyorum. Bir yandan görünmez hale gelen, yabancılaşan bir sömürü biçimini de görünür kılıyorlar. Konuyu getirmek istediğim

yer aslında vandallık tartışmalarını özel mülkiyeti koruma bağlamından uzaklaştırmak ve enerjimizi insanlığın kültürel mirasa yönelik saldırılarına ayırma" (Alpar, 2022)

Birçok eser korumalı camlar ile muhafaza edilerek sergilenirken zarar gören eserler tekrar eski haline getirilerek müzelerdeki yerini alırken, dünya atmosfer sıcaklığının yükselmesin insanın hayatta kalması için temel ihtiyaçların sağlanmasını aksattığında bir resmin maddi yaşamı nedir? Aktivistler kentsel yaşam, geçim ve hayatta kalma ile sanat kurumu arasında bir süreklilik düşünmeye ve harekete geçirmeye zorlamaktadır. Dünya üzerinde yaşanan savaşlar ve bunların sonucunda etkilenen tüm canlılar sanat eserlerine, kütüphanelere, kültürel mirasa yönelik saldırı ve sömürünün durdurulmasına yönelik toplumun ileri gelen temsilcileri tarafından neler yapılmaktadır?

## ÖNERİLER

"Faşist ve popülist anti-entelektüalizme savrulmadıkça her sanat ve kültür ürünü, yıkıcılık da içeren yeni yorumlara ve kullanımlara açık olmalıdır. Fakat aktivistlerin sordukları sorunun yanlış olduğunu düşünüyorum. Hem sanatı hem hayatı yok ederek kazandıkları sermaye ile müze yönetim kurullarında, fuarlar ve sanat piyasasında, galerilerde hâkimiyet kuran kapitalistlerin elinden kurtarmalıyız." (Delier, 2022)

Kültürel mirasın hamileri olan Müzeler, bünyelerinde sergiledikleri yapıtlar ile geçmişin hikayelerini günümüze taşıyan önemli kurumlardır. Sermayelerini, çevre kirizlerine sebep olarak elde eden sponsorlar sanat aracılığıyla kendilerini aklamalarının önüne geçilmelidir. Sanat müzeleri çevresel krizler karşısında toplumsal rolünü işlevselleştirmesi öneriler arasında sıralanabilir.

## SONUÇ

James Jasper Protesto'da, Zweig'ın tabiriyle "insanlığın yıldızının parladığı anlar" olarak protesto hareketlerini, bilhassa kültürel ve duygusal boyutlarıyla gözler önüne seriyor. Şu temel soruyla koyuluyor yola: "İnsanlar hangi motivasyonlarla, hangi duygusal ve kültürel süreçlerden geçerek birer protestocuya dönüşürler. Bu "kültürel" yaklaşımın başlangıç noktasını "öznenin bakış açısı, hisleri, hedefleri ve eylemleri, istediklerini elde etmeye çalışırkenki tercihleri" ile birlikte içinde bulunduğu toplumsal, tarihsel ve fiziksel koşullar oluşturuyor. (Jasper, 2017)

Günümüzün gergin savaş ikliminde, savaşlara sebep olan otoriter rejimlerin güçlerini ellerinde tutma hırsı başkalarına yaşam hakkı tanımayan tutumları dünya üzerinde birçok soruna sebep olmaktadır. Ukrayna ve Rus arasındaki savaş,(Görsel6) Gazze'de kaybolan insanlık. Uzun zamandır gündemde olan küresel boyutta çevre krizlerinin yaşanması buna yönelik iklim aktivistlerinin 2022 yılından bu yana sanat eserlerine yönelik eylemleri, çalkantılarla dolu çağımızda protesto sanatının konularını genel başlık altında toplayan, çevre katliamlarının genel sorunlarını tek bir başlıkta topladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Yüzyıllar boyunca sanatçılar toplumsal adalet için yapıtlarını oluşturdular. Bugün daha fazla statükoya ve onun dallarına karşı gerçeği söyleyen sanat ve farklı kurumların birlikteliğine ihtiyaç duyulmaktadır. İklim akivistleri geçmişin sanat yapıtlarıyla bunu etkili bir şekilde ifade etme ortamını kendilerine oluşturmuştur. Sanat kurumları olan müzeler varlıklarını, gezegeni tehlikeye atan ekonomik sembollerin petrol şirketleri ve silah üreticilerinin desteğiyle varlıklarını sürdürmektedirler.

"Protestocuların hedef aldığı eserler, müzayedelerde en yüksek fiyatları çeken türdendi: Empresyonizm, Kübizm ve pop art ikonları. Eserler zarar görmemiş olsa da, doğrudan iklim eylemi adına tahribatları, yalnızca bu tür değerli, yeri doldurulamaz nesnelerin kültürel değerine değil, aynı zamanda değerlerini koruyan, sergileyen ve doğrulayan sisteme de meydan okudu." (Collins, 2024)

Müzelere yapılan bu eylemlerde sanat yapıtları tekrar izleyici karşısına çıkmıştır. Ancak küresel ısınmaya bağlı birçok sorun katlanarak etkisini devam ettirmektedir.

Kapitalizmin nihayet beklenen sonu, çok daha kötü bir şeyin başlangıcı da olabilir. Geç kapitalizm kendi başına iklim değişikliği, eşitsizlikleri, şiddeti ve ölümcül pandemiler gibi patlayıcı bir karışımla zaten yeterince kötü. Fakat, distopyayı yeniden popüler hale getiren bazı kesimler, Jameson'ın sözünü bu bağlamda sessizce revize etmeye başladı: bugün, dünyanın sonunu hayal etmek, bildiğimiz haliyle kapitalizmin devamlılığını hayal etmekten daha zor. (Morozov, 2025)



Görsel 1 Paplo Picasso 1937, İspanya iç savaşı sırasında Alman Naziler tarafından bombalanan şehri anlatan Guernica tablosu , tr.wikipedia.org



Görsel 2 Avustralya'nın Melbourne şehrinde "Yok Oluş İsyanı" adlı aktivist grup üyesi iki kişi, Victoria Ulusal Galeri'de sergilenen Pablo Picasso'ya ait "Kore'de Katliam" adlı esere ellerini yapıştırdı. 10. Ekim. 2022, www.trthaber.com



Görsel 3Almanya'daki Barberini Müzesi'nde sergilenen Claude Monet'nin "Les Mueles" (Saman Yığınları) serisinde yer alan bir esere patates püresi fırlatmaları,26.10 2022 www.trthaber.com




Görsel 4 Eylül 2018'de 100'den fazla protestocu Louvre'da fosil yakıt sponsorlarıyla bağların koparılmasını talep ederek bir oturma eylemi düzenledi. Fotoğraf: Romain Nicolas & Rafael Flichman , Ocak 2019. www.edgeeffects.net



Görsel 5 Ukrayna'da Nazi faşizmine karşı mücadelenin sembollerinden biri olan Tanya adıyla bilinen Zoya Kosmodemyanskaya'nın heykeli Ukrayna askerlerince yıkıldı. www. politikahaber.com

22 Nisan 2022

**Kaynakça**

Alpar, A. (2022, 10 23). Daha değerli olan nedir: Sanat mı, hayat mı? (E. Oğraş, Röportajı Yapan)

Beshty, W. (2017, 03 31). Bir Protesto Biçimi Olarak Sanatın Önemi Nedir? (Frieze, Röportajı Yapan)

CANBOLAT, S. C., & TARLAKAZAN, E. (2024). İklim Krizi ile Mücadele: Dünyaca Ünlü Sanat Eserlerine Yönelik. *Journal of Humanities and Tourism Research* , 37-38.

Collins, J. (2024). İklim Protestosu Sanatı. *Edge Effects* .

Delier, B. (2022, 10 23). Daha Değerli Olan Nedir? Sanat mı Hayat mı? (E. Oğraş, Röportajı Yapan)

Durmuş, S. B. (2024). İKLİM AKTİVİZMİ ÜZERİNE NİTEL BİR ARAŞTIRMA. *Dergi Park* , 106.

Erbirer, E., Akkaya, B., & Mazlum, S. C. (2022, 20 28). İklim aktivistlerinin yeni ve tartışmalı protesto yöntemi: Sanat eserlerine saldırı – Amaç etki yaratmak mı yoksa vandalizm mi? (C. Ataş, Röportajı Yapan)

Hanna, P., Frank, V., & Esther, L. J. (2016, Şubat 1). *Sciencedirect*. Elsevier: https://www.sciencedirect.com. adresinden alınmıştır

Jasper, J. (2017). *Protesto.* İstanbul: Ayrıntı.

Morozov, E. (2025, Mayıs 21). *Terrebayt*. 2025 tarihinde www.terrabayt.com: www.terrabayt.com adresinden alındı

Görsel 1 Paplo Picasso 1937, İspanya iç savaşı sırasında Alman Naziler tarafından bombalanan şehri anlatan Guernica tablosu , tr.wikipedia.org

Görsel 2 Avustralya'nın Melbourne şehrinde "Yok Oluş İsyanı" adlı aktivist grup üyesi iki kişi, Victoria Ulusal Galeri'de sergilenen Pablo Picasso'ya ait "Kore'de Katliam" adlı esere ellerini yapıştırdı. 10. Ekim. 2022, www.trthaber.com

Görsel 3Almanya'daki Barberini Müzesi'nde sergilenen Claude Monet'nin "Les Mueles" (Saman Yığınları) serisinde yer alan bir esere patates püresi fırlatmaları,26.10 2022

Görsel 4 Eylül 2018'de 100'den fazla protestocu Louvre'da fosil yakıt sponsorlarıyla bağların koparılmasını talep ederek bir oturma eylemi düzenledi. Fotoğraf: Romain Nicolas & Rafael Flichman , Ocak 2019. www.edgeeffects.net

Görsel 5 Ukrayna'da Nazi faşizmine karşı mücadelenin sembollerinden biri olan Tanya adıyla bilinen Zoya Kosmodemyanskaya'nın heykeli Ukrayna askerlerince yıkıldı. www. politikahaber.com, 22.Nisan.2022

# Sanat Eğitiminin Bireysel ve Toplumsal Gelişime Katkısı

**Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hatice Nilüfer Süzen**

Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-2020-5551 **E-Posta:** hsuzen@pau.edu.tr

## Özet

Sanat, bireylerin kendilerini ifade etme biçimlerini, kültürel normları sorgulama yollarını ve farklı toplumsal katmanlar arasında etkileşim kurma imkanlarını yansıtırken, aynı zamanda bu ilişkilere karşılıklı olarak şekil vermektedir. Bu nedenle, sanat eserleri yalnızca bireysel duyguları veya duygusal tepkileri değil, aynı zamanda toplumsal durumları, tarihsel olayları ve kültürel değişimleri yansıtan birer toplumsal bellek işlevi görmektedir. Sanat, dil, biçim, malzeme ve ifade yoluyla insan deneyimini yorumlama aracı olarak sürekli değişen ve gelişen bir niteliğe sahiptir. Bu yönüyle, toplumsal kimliklerin, kolektif hafızanın ve kültürel mirasın yeniden inşasında da belirleyici bir rol üstlenir. Bireylerin ve grupların kimlikleri, sanat aracılığıyla belirli bir bağlamda ifade bulur. Özellikle kültürel kimliklerin inşasında sanatın önemli bir rolü vardır.

Sanat eğitimi, bireylerin kişisel gelişimini sağlarken aynı zamanda toplumsal bağların güçlenmesine, kültürel kimliğin korunmasına ve toplumsal değişimin teşvik edilmesine büyük katkıda bulunur. Bu nedenle sanat eğitimi hem bireysel hem de toplumsal düzeyde önemli bir araç olarak görülmektedir. Sanat eğitimi, bireylerin duygularını ifade etmelerine ve duygusal zekalarını geliştirmelerine yardımcı olur. Sanat yoluyla bireyler, hislerini anlamak ve başkalarına iletmek konusunda daha yetkin hale gelir. Bireylerin kültürel çeşitliliği anlamalarını ve takdir etmelerini sağlar. Bu, bireylerin kimliklerini keşfetmelerine ve toplumlarına karşı duyarlılık geliştirmelerine yardımcı olur. Ayrıca, sanat eğitimi, kültürel mirasın korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına yardımcı olur. Kültürel kimliğin güçlenmesine, geleneksel sanat formlarının öğrenilmesi ve uygulanması ve kolektif hafıza oluşturulmasına katkı sağlamaktadır. Sanat eğitimiyle, toplumun farklı kesimlerden gelen bireyler arasında fırsat eşitliği sağlanır. Bu bağlamda, sanat, sosyal sınıf, cinsiyet veya etnik köken ayrımı olmaksızın herkesin erişebileceği bir alan sunar. Sanat ve sanat eğitimiyle, toplumsal sorunlara eleştirel bir bakış açısı kazandırılır. Bu, bireylerin toplumsal değişim için düşünmeleri ve katkıda bulunmaları açısından önemlidir. Bu araştırma kapsamında sanatın ve sanat eğitiminin bireysel ve toplumsal katkısı tartışılacaktır.

## Anahtar Kelimeler

Sanat, Sanat Eğitimi, Toplum, Sanatın Sosyolojik Boyutu

# The Contribution of Art Education to Individual and Societial Development

**Doç. Dr. (Assoc. Prof.) Hatice Nilüfer Süzen**

Pamukkale University Faculty of Education Department of Fine Arts Education

**ORCID:** 0000-0002-2020-5551 **E-Posta:** hsuzen@pau.edu.tr

## Abstract

Art reflects the ways individuals express themselves, the ways they question cultural norms, and the opportunities for interaction between different social layers, while at the same time mutually shaping these relationships. Therefore, works of art serve as social memory, reflecting not only individual feelings or emotional reactions, but also social situations, historical events, and cultural changes. Art has a constantly changing and evolving quality as a means of interpreting human experience through language, form, material, and expression.

n this respect, it also plays a decisive role in the reconstruction of social identities, collective memory and cultural heritage. The identities of individuals and groups find expression in a specific context through art. Art has an important role in the construction of cultural identities in particular. While art education ensures the personal development of individuals, it also contributes greatly to the strengthening of social ties, the preservation of cultural identity and the promotion of social change. For this reason, art education is seen as an important tool both at the individual and social level.

Art education helps individuals express their feelings and develop their emotional intelligence. Through art, individuals become more competent in understanding and communicating their feelings to others. It enables individuals to understand and appreciate cultural diversity. This helps individuals discover their identities and develop sensitivity towards their society. In addition, art education helps preserve cultural heritage and pass it on to future generations. It contributes to the strengthening of cultural identity, learning and practicing traditional art forms, and the creation of collective memory. With art education, equal opportunities are provided among individuals from different segments of society.

In this context, art offers a field that everyone can access regardless of social class, gender or ethnicity. Art and art education provide a critical perspective on social problems. This is important for individuals to think and contribute to social change. Within the scope of this research, the individual and social contributions of art and art education will be discussed.

## Keywords

Art, Art Educatıon, Society, Sociological Dimension of Art

## GİRİŞ

Bir toplumun gelişmişliğini sadece ekonomik verilerle değerlendirme, insan potansiyelinin yaratıcı ve duygusal bakımını ihmal etmemektir. Oysa sanat eğitimi, iç dünyayı zenginleştirmenin ötesinde, eleştirel düşünme ve empati kurabilen, yeni nesiller yetiştirmenin bir anahtarıdır. Küçük yaşlardan itibaren sanatla iç içe olan bireyler, yalnızca kişisel yaratıcılıklarını değil, aynı zamanda çağın ilerisindedirler. Sanat, insanın kendini ifade etme özgürlüğünü sağlarken, varlığını artırır ve toplumsal ve kültürel gelişimi güçlendirir.

İnsanlar dünya üzerinde yaşamaya başladıklarında yaşamlarını sürdürecek kaynaklara erişebilmek için çaba göstermeye başlamışlardır. Yaşamın devamının nasıl sürdürülebilir hâle geleceği çağlar boyunca toplumların temel sorunlarından biri olmuştur.

Doğayı tanıyarak kişiliğin şekillendiren; biyolojik, sosyolojik ve kültürel bir canlı olan insan, sanat eğitiminin temelinde yer almaktadır. Read'e göre sanat, toplumsal gelişimin bir yan ürünü değildir; daha ziyade, bir toplumdan gelen özgün unsurlardan biridir (Read, 2018,23). Zihinsel ve duyusal kimliklere sahip olan insanın bilgisi, doğayı ve çevresel olayları gözleyerek gelişmektedir. Tüm dönemler boyunca bilim, tarih ve teknolojinin önemli bir bileşeni olan sanat, topluml arın gelişmişlik seviyelerini belirleyen önemli unsurlardan biridir. Çağa uyum sağlayabilen, güncel olayları takip edebilen bireylerin yetişmesi, ancak evrensel bir anlatım gücüne sahip olan sanat eğitimiyle mümkün olabileceği söylenebilir. (Dilay, 2021,288). Günümüz sanat yaklaşımlarının birey ve toplumlarda; yardımlaşma ve paylaşım, iş birliği, sosyal iletişimin düzenlemesi, doğru kararlar verebilme, ifade gücünü geliştirme, bir işe başlayıp bitirme cesaretini kazanma, üretken olma gibi niteliklerin edinilmesi açısından önem taşıdığı söylenebilir (Artut, 2001,121).

### Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, sanatın ve sanat eğitiminin toplumsal ve kültürel anlamda katkıları ele alınmıştır. Bu amaçla ilgili alanyazın taranmış sanat ve sanat eğitiminin bireyin ve toplumun gelişimdeki önemi vurgulanmıştır. Sanat eğitimi çok yönlü bir eğitim disiplinidir. Bu nedenle sanat eğitimi, çağdaş toplumlarda yalnızca kültürel bir gereklilik değil; aynı zamanda sosyal uyumun ve bireysel gelişimin temel taşlarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda sanat ve sanat eğitiminin tanımı, toplumsal sanat kültürü ve bilinci oluşturmada etkileri ile birlikte yorumlanarak tartışılmıştır.

### Yöntem

Bu çalışma ilgili literatürün taranması sonucunda oluşturulan teorik bir çalışmadır. Bu çalışmada veri toplama tekniği olarak literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Literatür tarama çalışmaları; araştırmacılar tarafından önceden tamamlanmış ve kayıt altına alınmış tanımlanmış, değerlendirilmiş ve sentezi yapılmış sistemli, açık ve üretilebilir bir yöntemin kullanıldığı çalışmalardır.

## 1. Sanat Eğitiminin Tanımı ve Önemi

Sanat eğitimi, estetik algılamalarını geliştirmeyi, yaratıcı düşünme yeteneklerini desteklemeyi ve sanatsal ifade yöntemlerini öğretmeyi amaçlayan sistemli bir eğitim sürecidir. Sanat eğitimi, aynı zamanda bireyin duygusal zekasını, empati yeteneğini ve eleştirel düşünmeyi sürdürmeyi güçlendirmektedir. "Sanat eğitimi" kavramı, tüm dünyada ve özellikle ülkemizde anlamı oldukça tartışmalı bir konu olup ilk amacının "sanatın öğretilmesi mi" yoksa "insanın sanat yoluyla eğitilmesi mi" gerektiği sorusu varlığını sürdürmektedir (San, 2010,13). Sanat eğitimi, insanın iç dünyasını besleyen ve kültürel toplumun dokusunu renklendiren dinamik bir yolculuktur. Bu zengin süreç, geçmişin izlerini korurken gelecek nesillere köprü kurar, farklı kimliklerin farklı öğreti ve yöntemleriyle yeniden var oluşu temsil eder. Bireysel gelişim odaklı sanat eğitimi adeta kişinin aynasıdır. Kendini keşfetme yolculuğunda yaratıcılığını ve duygusal zekasını geliştirtirir. Sanat eğitimi, bireyin yaratıcı potansiyellerini ortaya çıkarma ve geliştirme sürecinde temel bir rol üstlenir. Sanat eğitimiyle bireyler, geleneksel kalıpların üstesinden gelmeyi öğrenir; özgün fikirler üretmek ve bunları somutlaştırma konusunda cesaret kazanırlar. Sanat eğitimi geleneksel olandan öte, geleceğe yönelik dinamikleriyle, klasik eğitimin topluma yansıttığı edilgen yapıyı öteler. Toplumsal sorunlara karşı düşünce geliştiren, amaca uygun değerler üreten, tutarlı insanlar yetiştirir. Geleneksel biçim ve içeriklerin korunması ve benzeri boyutları irdelerken, gelenekselin aşılıp yeni olanın, yeni sanatsal biçimlerin, yeni düşüncelerin yaratılmasına olanak hazırlar (Ünver, 2016,871). Toplumsal açıdan ise sanat eğitimi, kültürel gelişim ve değişime katkı sağlarken kültürel mirasın korunması ve aktarılması rolünü de üstlenir. Sanat eğitimi bu sayede yalnızca bilgi aktarımı gerçekleşmez, aynı zamanda toplumsal belleğin canlı kalmasını sağlar. Sanat eğitimi, yaratıcı düşünceyi harekete geçirerek girişimcilik ruhunu besler ve toplumsal sorunlara çözüm üretir. Örneğin sanat eğitimi alan bireyler, karmaşık konulardan farklı perspektiflerden bakabilme yeteneği kazanırlar. Sanat ve sanat eğitimi, toplumsal meselelere dair farkındalık yaratmanın etkili bir yoludur. Sanatçılar, eserlerinde toplumsal eşitsizlikler, çevre sorunları, insan hakları ihlalleri ve siyasi olaylar gibi önemli konuları ele alabilirler. Bu eserler, izleyicileri düşünmeye ve toplumsal meselelere duyarlılık oluşturmaya teşvik eder (https://www.anilkagit.com/author/anilkagit/).

## 2.Sanat Eğitimi ve Toplum

Sanatın toplum üzerindeki etkisi aynı zamanda toplumsal dönüşümün bir parçasıdır. Sanat, insanların düşüncelerini, inançlarını ve değerlerini sorgulamalarına ve değiştirmelerine yol açabilir. Bir tiyatro oyunu veya film, izleyiciye farklı bir perspektif sunarak onların bakış açısını genişletebilir. Örneğin, bir oyunda toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili bir konu ele alınıyorsa, izleyiciler kendilerini bu konuda düşünmeye ve önyargılarını gözden geçirmeye teşvik edebilir. Sanatın bireye doğal olarak topluma ve insanlığa olan katkıları ele alındığında, bireyin ve toplumun gelişmesi sanatla, sanat eğitimi ile olasıdır. Toplumun çağdaş medeniyetler seviyesine ve bu seviyeden çok daha öteye taşınması sanatın katkıları ile mümkün olacağı görünmektedir. Geçmişe sahip çıkılması, kültürel mirasın korunup geliştirilerek gelecek kuşaklara aktarılması, sanat eğitiminin önemi büyüktür. Sanatı geliştirme ise eğitim ile olmaktadır (Akkurt&Boratav, 2018,59).

Sanat, toplumdaki değişimi tetikleyen ve hızlandıran bir güçtür. Sanat, toplumsal dönüşüm sürecinde önemli bir rol oynar. Sanatçılar, sanat eserleri aracılığıyla toplumsal sorunlara dikkat çekip çözüm önerileri sunabilirler. Sanatın toplumda farkındalık yaratması konusunda potansiyeli oldukça büyüktür. Sanatçılar, yaratıcı düşünce ve ifade özgürlüğünü kullanarak, toplumda değişim ve dönüşüm için önemli bir rol oynayabilirler. Bir resim veya tiyatro oyunu, izleyicilerin zihinlerinde kıvılcım oluşturarak sosyal değişim için harekete geçmelerini sağlayabilir. (https://bukacincisanat.com/1121/sanatin-toplumsal-etkisi-ve-donusumu). Sanat eğitimi ile yaratıcılık iç içe olduğu bir gerçektir. Sanat eğitimi ile bireyin yeteneklerinin işletilip yaratıcı kendine güvenli, üretken, estetik duygular geliştirilmiş kişi olmaları sağlanırken, uygar bir toplum yaratma düş'ünün de sanat eğitimi ile gerçekleştirileceği düşünülmelidir (Artut, 2013, s.121)

## SONUÇ

Sonuç olarak, sanat eğitimi; esnek öğrenme ortamları, teknolojik araçlar ve kültürlerarası etkileşimle zenginleşir. Bu sayede hem kişisel hem de toplumsal anlamda, sanatın evrensel dili sayesinde sanat üretimi gerçekleşecektir. Sanatın toplumsal işlevleri, kültürel aktarım, eleştiri, eğlence ve dayanışma gibi birçok rolü içerir. Kültürel aktarım yoluyla, bireyler ve toplumlar arasında tarihsel bilgi ve değerler nesilden nesile aktarılırken, sanat eserleri bu sürecin en etkili araçlarından biri haline gelir. Sanat ve toplum arasındaki ilişki, karşılıklı etkileşimlerle şekillenmiş dinamik bir süreçtir. Sanat, toplumsal değerleri ve normları yansıtırken, aynı zamanda bu unsurları sorgulayan ve yeniden yorumlayan bir alan yaratır. Sanat toplum ile birleştiği anda toplumun kültür örüntüsüyle birlikte geleceğe bir iz bırakır. Toplumun yadsınamaz kültürü gelenekleri örf ve adetleri dili, dini, aldığı eğitimin kalitesi sanatı oldukça etkilemektedir. Sanat evrensel bir dil seçtiği sürece evrensel bir sanat eğitimiyle ilkeler ve prensipler ışığında üretime devam edecektir. Sanat eğitimiyle üreten, sorgulayan, yaratıcı düşünme ve beceriye sahip olan bireylerin yetişmesine imkân sağlanır. Bu noktada sanat eğitiminin önemi tekrar vurgulanmaktadır.

**KAYNAKÇA**

Akkurt, S., & Boratav, O. (2018). "Neden Sanat Eğitimi?". Uluslararası Eğitim Araştırmacıları Dergisi, 1(1), 54-60.

Artut, K. (2013). "Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri". 7. Basım, Anı Yayıncılık, Ankara.

Dilay, S. (2011). "Geçmişten Günümüze Sanat ve Eğitim Anlayışlarının İlişkisel Boyutta İrdelenmesi". Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 9, Sayı: 120, Eylül 2021, s. 280-291
ISSN: 2148-2489 Doi Number: http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.52123

Read, H. (2018). "Sanat ve toplum".(E. Kök, Çev.). Hayalperest Yayınları.

San, İ. (2010). "Sanat eğitimi kuramları." Ankara: Ütopya.

Ünver, E. (2016). "Neden ve Nasıl Sanat Eğitimi "DOI: 10.7816/idil-05-23-05 idil, 2016, Cilt 5, Sayı 23, Volume 5, Issue 23 865 www.idildergisi.com

(https://bukacincisanat.com/1121/sanatin-toplumsal-etkisi-ve-donusumu).

(https://www.anilkagit.com/author/anilkagit/).

# Documenta Onbeş: İş Birliği ve Sanatsal Sürdürülebilirliğin Bir Örneği

**Dr. Pınar Üner Yılmaz**

Bağımsız Araştırmacı

**ORCID:** 0000-0002-0719-0877 **E-Posta:** pinaruner@gmail.com

## Özet

18 Haziran 2022'de Almanya'nın Kassel kentinde açılan Documenta Onbeş, küratöryel yaklaşımı, sergileme biçimi, mekân kullanımı, kavramsal çerçevesi ve yol açtığı sosyal-siyasal tartışmalarla birlikte, periyodik sergilerin tarihine damga vuran bir etkinlik olmuştur. Bu çalışmada, Endonezyalı sanat kolektifi Ruangrupa'nın lumbung kavramı etrafında şekillendirdiği katılımcı modelin yenilikleri, sergi boyunca öne çıkan örnek uygulamalar ve bu yapının karşılaştığı eleştiriler tartışılmaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Documenta, Ruangrupa, lumbung, küratöryel model, katılımcı sanat

# Documenta Fifteen: An Example of Collaboration and Artistic Sustainability

**Dr. Pınar Üner Yılmaz**

Independent Researcher

**ORCID:** 0000-0002-0719-0877 **E-Posta:** pinaruner@gmail.com

## Abstract

Opened on June 18, 2022, in Kassel, Germany, Documenta Fifteen became one of the most memorable periodic exhibitions in recent history with its curatorial model, display strategies, use of space, conceptual framework, and the socio-political debates it provoked. This paper discusses the innovations brought by the Indonesian art collective Ruangrupa through the “lumbung” concept, highlights exemplary practices observed during the exhibition, and evaluates the criticisms directed at this collective approach.

## Keywords

Documenta Fifteen, Ruangrupa, lumbung, curatorial model, participatory art

**Giriş**

Documenta, her beş yılda bir Almanya'nın Kassel şehrinde gerçekleşen, dünyanın en önemli çağdaş sanat sergilerinden biridir. 2022'de gerçekleşen 15. edisyon, sergi tarihine yalnızca sanatsal içerikleriyle değil, aynı zamanda yapısal kurgusu, küratöryel modeli ve toplumsal etkileriyle de önemli bir iz bırakmıştır. Bu yazıda, Documenta Onbeş'in kavramsal ve yapısal çerçevesi, yenilikçi sergileme biçimi ve ortaya çıkan tartışmalar üzerinden değerlendirmesi yapılacaktır.

**Amaç**

Bu makalenin amacı, Documenta Onbeş'in Ruangrupa tarafından geliştirilen lumbung merkezli küratöryel yaklaşımını ve bu yapının sanat üretiminde yarattığı dönüşümü incelemektir. Ayrıca, bu modelin getirdiği katılımcı pratikler, serginin mekânsal yayılımı ve ele aldığı sosyal temalar ışığında analiz edilecektir.

**Documenta Onbeş**

18 Haziran 2022'de Almanya'nın Kassel kentinde açılan Documenta 15, küratöryel yaklaşımı, sergileme biçimi, mekân kullanımı, kavramsal çerçevesi ve yol açtığı sosyal-siyasal tartışmalarla birlikte, blok-buster niteliğindeki periyodik sergilerin tarihine damgasını vuran unutulmaz gösterilerden biri oldu. Performanslar, katılımcı sanat işleri, kompost istasyonları ve daha birçok kapsayıcı uygulamayla dolu 100 günlük bu etkinlik, sosyal adalet, iklim eşitliği ve sanat üretiminde adil uygulamaları savunarak, sanatta sürdürlebilirlik meselesine el attı.

Documenta tarihinde ilk kez, Jakarta merkezli sanat kolektifi Ruangrupa (kendi kısaltmalarıyla "ruru"), 15. edisyonun sanat direktörleri olarak atandı. Bu görev, sadece Documenta'nın değil, aynı zamanda küresel sanat dünyasının küratöryel pratiklerinde de önemli bir kırılma noktası olarak değerlendirildi. 2000 yılında Endonezya'nın başkenti Cakarta'da bir grup sanatçı tarafından kurulan Ruangrupa, başlangıçta yerel sanat ortamındaki iletişim eksikliği, altyapı yetersizliği ve ifade özgürlüğü sorunlarına karşı alternatif bir alan yaratma amacı güdüyordu. Zamanla bu amaç, sanatsal üretimin sadece estetik bir alan değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik meselelerin de tartışıldığı kolektif bir platform olarak kurgulanmasına evrildi.

Ruangrupa'nın pratiği, disiplinterarası işbirliğini, yatay örgütlenmeyi, bilgi paylaşımını ve dayanışmacı üretimi esas alır. Bu yaklaşımla kolektif, sanatın yalnızca bir bireysel ifade biçimi olmadığını, aynı zamanda toplumsal bağlamda dönüşüm yaratabilecek bir araç olduğunu savunur. Kuruluşlarından bu yana video sanatı, kamusal alan projeleri, sanatçı rezidansları, radyo yayınları ve arşiv çalışmaları gibi birçok farklı mecrada üretim gerçekleştiren Ruangrupa, yerel katılımı ve kamusal etkileşimi odağa alarak sanat alanında deneysel modeller geliştirmiştir.

Kolektifin çalışmaları zamanla uluslararası alanda da yankı bulmuş ve farklı coğrafyalarda çeşitli işbirliklerine imza atmalarını sağlamıştır. Gwangju Bienali (Güney Kore), İstanbul Bienali, São Paulo Bienali (Brezilya), Asia Pacific Triennial (Brisbane, Avustralya) ve Centre Pompidou (Paris, Fransa) gibi önemli sanat etkinliklerinde yer alarak, küresel sanat ortamında Güney Yarımküre perspektifini görünür kılmışlardır. Bu projelerde genellikle yerel topluluklarla doğrudan ilişki kuran, üretim süreçlerini katılımcı yöntemlerle şekillendiren ve sanatın toplumsal rolünü tartışmaya açan uygulamalara yönelmişlerdir.

Ruangrupa, özellikle sanat üretimini bir "ortak kaynak yönetimi" olarak ele aldığı ve Endonezya'daki kırsal toplulukların geleneksel paylaşım modeli olan *lumbung* kavramını küresel sanat ortamına taşıdığı yaklaşımıyla dikkat çeker. Bu doğrultuda, Documenta Onbeş için geliştirdikleri model, sadece küratöryel bir strateji değil, aynı zamanda mevcut sanat sistemine yönelik radikal bir eleştiri ve alternatif bir öneri olarak öne çıkmıştır. Ruangrupa'nın bu yenilikçi yaklaşımı, sanatın merkez-çevre ilişkilerini yeniden tanımlarken, aynı zamanda üretim, temsil ve dağıtım süreçlerinde daha adil ve katılımcı yapılar kurulabileceğini göstermektedir. Peki bu Güneydoğu Asya kökenli, küresel bağlantılara sahip grup Documenta'ya ne kattı da 15. edisyonu bu kadar özgün kıldı?

**Yenilikçi Sergileme Biçimi**

Ruangrupa'nın küratöryel yaklaşımı, dünya genelinde çocuk oyunları arasında yer alan ve bir mesajın kulaktan kulağa aktarılarak nasıl değiştiğini gösteren "kulaktan kulağa" ya da "telefon oyunu"nu andırır. Bu modeli temel alan kolektif, önce 14 çekirdek üyeyi (*lumbung members*) davet etti. Bu üyeler, kendi topluluklarından yaklaşık 50 sanat kolektifini (*lumbung inter-lokal*) sürece dahil etti. Bu kolektifler de kendi çevrelerinden sanatçılar, aktivistler ve inisiyatifleri davet ederek katılımcı ağını genişletti. Sonuçta, Documenta Onbeş'de doğrudan ya da dolaylı olarak yer alan sanatçı ve katılımcı sayısı 1500'ü aştı (documenta fifteen, 2022). Bu yöntem, tek bir küratöryel otoritenin mutlak kontrolü yerine, kolektif karar alma süreçlerine dayanan yatay rizomatik bir yapının benimsendiğini gösterir. Ruangrupa, bu sistemle sanatsal seçki sürecini merkezîleştirmekten kaçınmış, ağırlıklı olarak karşılıklı güven, paydaşlık ve dayanışmaya dayalı bir davet zinciri kurmuştur (Kunstforum International, 2022).

Böylesi çoğulcu ve açık uçlu bir model, Documenta tarihinde bir ilktir; ancak bu, demokratik yaklaşımların sergiye ilk kez dahil edildiği anlamına gelmez. Nitekim 2002 yılında Nijeryalı küratör Okwui Enwezor'un yönettiği Documenta11, serginin küresel sanat sahnesine açılmasında bir dönüm noktası olmuştur. Enwezor, Batı merkezli sanat anlayışını kırmak amacıyla altı farklı ülkeden altı eş-küratör (Ute Meta Bauer, Carlos Basualdo, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash ve Octavio Zaya) ile birlikte çalışarak çok sesli bir

platform oluşturmuş, sergiyi yalnızca Almanya'da değil, Viyana, Yeni Delhi, St. Lucia, Lagos ve Berlin gibi farklı coğrafyalarda düzenlediği "platform"larla evrensel bir tartışma alanına dönüştürmüştü (Enwezor, 2002).

Ancak Ruangrupa'nın önerdiği modelde fark yaratan unsur, küratöryel gücün sanatçılarla paylaşılması değil, doğrudan sanatçılar tarafından devralınmasıdır. Yani küratörlerin değil, sanatçıların ve kolektiflerin süreci başlatması ve genişletmesiyle şekillenen bu yapı, belki de şimdiye dek düzenlenen büyük ölçekli uluslararası sergiler arasında en yatay, en katılımcı ve en demokratik yapıya sahip örneklerden biri olmuştur (Sholette, 2022). Bu yaklaşım, sadece serginin içeriğini değil, aynı zamanda nasıl organize edildiğini ve kimin söz sahibi olduğunu da dönüştürmüştür.

Ancak, bu kapsayıcı, katılımcı, genişleyen ve açık uçlu küratöryel yaklaşımın tamamen sorunsuz işlediğini söylemek güçtür. Tekil bir küratör figürünün ya da merkezi bir organizasyon yapısının olmaması, serginin kimi bölümlerinde bütünlükten uzak, dağınık bir izlenim bırakmasına neden olmuştur. Nitekim Documenta Onbeş'in açılışından haftalar sonra bile bazı işlerin etiketleri eksikti; kimi yerlerde sanatçı bilgileri, el yazısıyla yazılmış geçici notlar biçiminde sunuluyordu. Sergi deneyimi, zaman zaman düzenli bir küratöryel kurgudan çok, spontane gelişen ve yönü belirsiz bir geçit törenini andırmıştır (Kunstforum International, 2022).

Bu da izleyici açısından yön bulmayı ve içerikleri bağlamsallaştırmayı güçleştirmiştir. Öte yandan, serginin karşılaştığı en ciddi eleştirilerden biri, antisemitik imgeler içeren bazı işlerin kamuya açık sergi alanlarında herhangi bir ön denetim olmaksızın yer almasıyla ilgilidir. Özellikle Taring Padi kolektifinin çalışmasında yer alan tartışmalı figürlerin, açılış sonrasında fark edilmesi üzerine gelen yoğun tepkiler, Ruangrupa'nın kendini küratöryel denetimden bilinçli olarak çekmesinin risklerini ortaya koymuştur. Oysa küratörlük pratiği, yalnızca seçim ve düzenleme değil, aynı zamanda sergiye sunulacak içeriklerin etik, kültürel ve tarihsel bağlamlarda değerlendirilmesini de kapsayan bir sorumluluk alanıdır (Sholette, 2022).

Ruangrupa ise bu süreçte kendisini küratör değil, sanatçı ve kolaylaştırıcı bir organizatör olarak konumlandırmıştır. Bu yaklaşımın merkezinde, sanatın nihai üründen çok üretim süreciyle değer kazandığına dair bir anlayış yer almaktadır. Bu doğrultuda, kolektifin küratöryel çerçevesi, Endonezya kırsalında topluluklar arasında yaygın olan "lumbung" (pirinç ambarı) kavramı etrafında şekillenmiştir. Lumbung, hasat sonrası ürünlerin kolektif biçimde saklandığı, ihtiyaca göre paylaşıldığı bir ortak alanı ifade eder. Bu metafor, Documenta Onbeş boyunca yalnızca maddi değil, aynı zamanda bilgi, zaman, mekân ve görünürlük gibi kaynakların da dayanışma temelinde paylaşıldığı bir işleyişi sembolize etmiştir (documenta fifteen, 2022).

Bu yaklaşım, sanat eserini biricik, tamamlanmış ve otoriter bir anlatının taşıyıcısı olarak değil; kolektif sürecin, işbirliğinin ve öğrenmenin bir parçası olarak değerlendirmektedir. Ruangrupa'nın önerdiği model, yalnızca sanat üretimi için işbirliğini teşvik etmekle kalmayıp, bizzat işbirliğini sanatsal bir ifade biçimi haline getirmeyi amaçlamıştır. Bu da sanatçılar, kolektifler ve izleyiciler arasında daha geçirgen bir ilişki kurma arayışını

beraberinde getirmiştir. Ziyaretçi, bu çerçevede pasif bir seyirci olmaktan çıkarak, sürecin aktif bir "kullanıcısı" ve katılımcısı haline gelir. Böylece Documenta Onbeş, yalnızca sergileneni değil, sergileme biçimini ve izleyiciyle kurulan ilişkiyi de dönüştüren bir deneyim alanı yaratmayı hedeflemiştir.

**Ekolojik Adalet, Katılımcılık ve Topluluk Temelli Sanat Pratikleri**

Documenta Onbeş'in kavramsal çerçevesi, yalnızca sanat üretiminde kolektif katılımı değil, aynı zamanda ekolojik sürdürülebilirlik, kaynakların adil paylaşımı ve yerel yaşam biçimlerinin sanatsal alanda temsili gibi güncel küresel sorunlara doğrudan temas eden bir yapıda şekillenmiştir. Özellikle pandemi sonrası dönemde derinleşen ekonomik eşitsizlikler, gıda güvenliği sorunları ve iklim krizinin etkileri, sergide yer alan pek çok katılımcı kolektifin işlerinde açık biçimde karşılık bulmuştur (Sholette, 2022; Latour, 2021). Bu bağlamda Ruangrupa'nın "lumbung" yaklaşımı, yalnızca bir organizasyon modeli değil, aynı zamanda etik-politik bir duruşu temsil eder. Bu model, kapitalist üretim ilişkilerinden uzak, adil, yerel ve sürdürülebilir yaşam pratiklerini sanatın merkezine yerleştirir.

Bu çerçevenin dikkat çeken uygulamalarından biri, Bangladeş merkezli sanat kolektifi **Britto Art Trust**'ın projesidir. Kassel'deki Documenta Halle'nin dışında kurdukları "Bengal Bahçesi" ve mutfak alanı, gıda üretiminin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda sosyal bir pratik olarak ele alınabileceğini gösterir. Yemek pişirme ve paylaşma eylemi, burada hem bir topluluk oluşturma aracı hem de sanatsal üretimin taşıyıcısı haline gelir. Kolektifin aynı alana kurduğu, acil durumlara gönderme yapan, teneke çatılı ve sahte yiyeceklerle dolu raflardan oluşan pazar alanı ise, gıda sisteminin günümüzde geldiği yapaylaşma ve yabancılaşma sürecine eleştirel bir bakış sunar. Britto'nun bu çok katmanlı projesinde tohum ekimi, hasat, dağıtım ve kolektif mutfakta pişirme gibi eylemler, hem sanat hem de dayanışma bağlamında yeniden anlamlandırılır (Documenta Fifteen, 2022).

Britto'nun mekânının hemen yanında konumlanan **Baan Noorg Collaborative Arts and Culture**, Tayland'ın Ratchaburi bölgesinden katılan bir sanatçı inisiyatifidir. "Skate to Milk" başlıklı projelerinde, bölgedeki süt üretiminin tarihsel süreci ile gençlik kültürüne ait bir pratiği –kaykayı– bir araya getirirler. Kolektif, Tayland'da 1960'lardan itibaren devlet politikaları ve küresel piyasa etkisiyle azalan süt üretiminin yerini alan pirinç tarımına dikkat çeker. Kassel ve Nong Pho'daki süt çiftliklerinde yapılan saha araştırmalarını da içeren bu proje, kırsal ekonomilerin dönüşümü, küçük çiftçiliğin sürdürülebilirliği ve geleneksel üretim biçimlerinin modern yaşamla kurduğu ilişkileri sorgular (Gielen, 2022).

Documenta Onbeş'in sadece yetişkinlere veya uzmanlara yönelik değil, çocuklara yönelik sanatsal deneyimlere de alan açması, serginin kapsayıcı niteliğini pekiştirmektedir. **Brezilyalı sanatçı Graziela Kunsch**, Fridericianum'un giriş katını, pedagojik bir yaklaşımla tasarlanmış bir çocuk bakım alanına dönüştürmüştür. Bu uygulama, 20. yüzyılda çocuk gelişimi alanında devrim yaratan Macar doktor **Emmi Pikler**'in özgür oyun ve

bireysel keşfe dayalı yöntemlerinden esinlenmektedir. Kunsch'un çalışması, çocukların sergi alanında yalnızca "izleyen" değil, aynı zamanda katılan bireyler olarak düşünülmesine olanak sağlar (Kunsch, 2022).

Benzer şekilde, **Endonezyalı anlatıcı Agus Nur Amal PMTOH** tarafından **Grimmwelt Kassel** müzesinde kurulan mekânda, geleneksel hikâye anlatımı çağdaş nesnelerle birleştirilmiş; ev eşyaları, oyuncaklar ve gündelik objelerle bezenmiş bir masal dünyası yaratılmıştır. Bu çalışma, hikâye anlatıcılığını hem eğitici hem de kolektif hafızayı taşıyan bir araç olarak yeniden sahneye taşır. Bu tür uygulamalar, Documenta Onbeş'in sanat üretimini sadece nesnelere indirgemeyen, onunla birlikte sosyal ilişkileri, pedagojik yöntemleri ve gündelik yaşam pratiklerini de sanatsal ifade alanı olarak benimseyen yaklaşımını güçlendirir.

**Dağınık Mekânlar, Yayılmış Pratikler: Documenta Onbeş'in Kentle Kurduğu İlişki**

Documenta Onbeş, yalnızca geleneksel sergi mekânları olan Fridericianum, Documenta Halle ve Grimmwelt Kassel gibi prestijli kurumsal alanlarla sınırlı kalmamış; Kassel'in tüm kent dokusuna yayılan bir sergileme modelini benimseyerek, izleyiciyle olan mekânsal ilişkisini radikal biçimde dönüştürmüştür. Bu yaygın yapı, izleyiciyi pasif bir seyirci olmaktan çıkararak aktif bir katılımcıya dönüştürmekle kalmaz; aynı zamanda onu fiziksel olarak kenti yürümeye, toplu taşıma kullanmaya, çeşitli toplumsal mekânları keşfetmeye davet eder (Bishop, 2012). Bu anlamda Documenta Onbeş, mekânsal olarak yalnızca bir sergi değil, bir kent deneyimi olarak kurgulanır.

Bu yaklaşım, daha önceki Documenta edisyonlarında da görülebilecek biçimde, Karlsaue Parkı'ndan Neue Galerie, Ottoneum ve sinema salonlarına kadar genişleyen bir sergi coğrafyasının mirasını sürdürürken, onu daha deneyimsel ve süreç temelli pratiklerle dönüştürmeyi hedeflemiştir (Obrist, 2010). Örneğin, Philadelphia merkezli **Black Quantum Futurism** kolektifi, Fulda Nehri üzerinde yüzen bir sahne kurarak mekân algısını hem fiziksel hem de metaforik düzeyde yeniden yapılandırır. **Kenya merkezli Nest Collective**'in Karlwiese'de konumlanan "Return to Sender" adlı yerleştirmesi ise, küresel tekstil ve elektronik atık döngüsüne yönelik eleştirel bir bakış sunar. Kolektifin çalışması, atık politikaları, çevresel adaletsizlik ve postkolonyal tüketim zincirlerini sergi mekânına taşır (Mbembe, 2021).

Benzer şekilde, **La Intermundial Holobiente**'nin kompost yığını ve **Cinema Caravan & Takashi Kuribayashi**'nin gezici sauna sineması gibi projeler, kentteki beklenmedik alanları dönüştürerek izleyiciyi gündelik yaşamın doğal bir parçası olan "kentsel eylem" üzerinden sanatla ilişkilendirmeyi amaçlar. **Dan Perjovschi**'nin Fridericianum'un kolonlarına ve yer zeminine doğrudan çizdiği yorumlar ise, pandeminin sosyopolitik etkilerinden sanat dünyasındaki sistem eleştirilerine kadar geniş bir spektrumu doğaçlamacı ve geçici bir üslupla sergi mekânına taşır.

Bu dağınık ve çok-merkezli yapının arkasında, Ruangrupa'nın bienal estetiğine ve kurumsal temsiliyete yönelik bilinçli bir mesafelenme stratejisi yer alır. Documenta Onbeş, organizasyonel olarak bilinçli biçimde gevşetilmiş bir yapıya sahiptir. Biletleme sistemleri, güvenlik prosedürleri ve basın toplantılarındaki kurumsal söylem varlığını sürdürse de, küratöryel düzeyde yapılandırılmış bir otoritenin yerine, kolektiflerin kendi yöntemlerini uyguladığı organik bir yapı tercih edilmiştir (Sholette, 2022). Bu yönüyle Documenta Onbeş, Bourriaud'nun "ilişkisel estetik" (relational aesthetics) kavramını aşarak, izleyiciyi yalnızca sanatla ilişki kuran bir özne değil, aynı zamanda üretim sürecinin bir parçası haline getirme çabası güder (Bourriaud, 2002).

Sergileme pratiği, tamamlanmış ve cilalı bir estetik nesneden ziyade, "yolda olan", bitmemiş ve süreç temelli bir üretimi öne çıkarır. Bu tercih, kültürel endüstrinin görsel gösteri mantığını reddederek, Küresel Güney'in homojenleştirilmesine karşı kolektif dayanışma ve yerel bilgi üretimi pratiklerini teşvik eder. Ruangrupa, sergi mekânlarını yalnızca sanatın sergilendiği alanlar olarak değil, aynı zamanda **kütüphane**, **okul**, **bahçe**, **kulüp** ya da **kompost istasyonu** gibi alternatif kamusal alanlara dönüştürerek sanat üretiminin mekânsal ontolojisini de dönüştürür (Documenta Fifteen, 2022).

**Sonuç, Tartışma ve Öneriler**

Documenta Onbeş, sadece bir sanat sergisi değil, aynı zamanda kolektif üretim, adil paylaşım, sürdürülebilirlik ve katılımcı sanatın mümkünlüğüne dair bir öneridir. Ancak bu yapı, organizasyonel gevşeklik ve içerik kontrol eksikliği gibi sebeplerle çeşitli eleştirilerle de karşılaşmıştır. Serginin sunduğu paylaşım temelli yapının gelecekteki mega sergilere ilham vermesi olasıdır; ancak bu modelin daha güçlü bir yapısal zemine oturtulması gerektiği de açıktır. Lumbung modeli, sanat alanında daha eşitlikçi, şeffaf ve dayanışmacı bir geleceğin mümkün olabileceğini göstermiştir.

Documenta Onbeş'den çıkarılabilecek en önemli derslerden biri, sanat üretiminin sadece nihai ürüne değil, üretim sürecine ve bu sürecin sosyal-ekonomik bağlamına da odaklanması gerektiğidir. Bu bağlamda, sanat kurumlarının yalnızca estetik değil, etik ve politik sorumluluklar da taşıdığı görülmektedir. Sergi boyunca geliştirilen kolektif yapılar, sanatçılar arasında uzun vadeli iş birliklerine ve yeni dayanışma biçimlerine zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte, serginin sınırsız katılımcılığa dayalı yapısının, küratöryel bütünlük ve kavramsal netlik açısından zaman zaman zayıf kaldığı görülmüştür. Bu da gelecekte benzer modellerin daha dengeli bir yapı ve denetim mekanizmasıyla desteklenmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Son olarak, Documenta Onbeş'in önerdiği sanat modeli, yalnızca sergileme biçimleri açısından değil, aynı zamanda sanata dair değerlerin yeniden düşünülmesi açısından da önem taşımaktadır. Kapitalist piyasa yapılarından uzak, daha yatay ve katılımcı bir sanat alanının mümkün olduğunu gösteren bu deneyim, gelecekteki bienal ve mega sergiler için dönüştürücü bir örnek olabilir.

**Kaynakça**

Bishop, Claire. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012.
Documenta Fifteen. "Documenta Fifteen." Erişim tarihi: 2024. https://www.documenta-fifteen.de/.
Enwezor, Okwui. "Platform 5: Exhibition: Documenta 11." In Documenta 11_Platform 5: Exhibition Catalogue, edited by Okwui Enwezor et al., 15–39. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2002.
Gielen, Denis. "Skate to Milk: A Study on Local Economies and Cultural Practices." ArtReview, 2022.
Kunsch, Graziela. "Pedagogical Spaces in Contemporary Art." Journal of Art and Education, 2022.
Kunstforum International. "Documenta Fifteen: Curatorial Experiment and Challenges." Kunstforum International, no. 268 (2022): 12–27.
Latour, Bruno. Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime. Cambridge: Polity Press, 2021.
Mbembe, Achille. "Waste and the Postcolonial Condition." Public Culture 33, no. 1 (2021): 1–23.
Sholette, Gregory. "The Collective Curatorial Model of Documenta Fifteen." Artforum, July 2022.
Obrist, Hans Ulrich. Ways of Curating. London: Faber & Faber, 2010.

# Temel Oyunculuk Eğitimine Yönelik Bir Öneri: Performatif Pedagoji

**Dr. Ece Çelikçapa Özinan**

Haliç Üniversitesi Tiyatro Bölümü

**ORCID:** 0000-0002-3911-7148 **E-Posta:** tiyatromline@gmail.com

## Özet

Eğitimde öğrenci ve öğretmen arasında kurulması hedeflenen sağlıklı iletişim, her eğitim alanında olduğu gibi oyunculuk eğitiminde de büyük önem taşımaktadır. Genel olarak eğitimde pedagojik açıdan ailede babanın, okulda ise öğretmenin rolüne indirgenen geleneksel yöntemlerin kullanıldığı görülmektedir. Geleneksel pedagojiye karşıt görüşte olan ve daha demokratik bir ilişki hayal eden eleştirel pedagoji yaklaşımında ise öğretmen ile öğrenci arasında diyalog kurulması önceliklerden biri haline gelmiştir. Eleştirel pedagojide öğretmen yalnızca öğreten değil, öğrenciyle kurduğu diyalog aracılığıyla kendisi de öğrenen birine dönüşmüştür. Bu bakımdan performans çalışmaları ise, toplumun baskı mekanizmalarının uygulandığı ırk, sınıfsal ayrım, cinsiyet gibi konularla öğretmen ve öğrencinin yüzleşmesini sağlayan eleştirel pedagoji örnekleri olarak kullanılmaktadır. Performatif pedagoji, özellikle performansa dayalı eğitim sürecinde kendisine yer edinen ve performansı sosyolojik bir araştırma metodu haline getiren bir alandır. Performatif pedagojide öğretmen ve öğrenci, eğitimin malzemesi olan materyaller üzerine düşünmeye, tartışmaya ve birlikte onları yeniden düzenlemeye teşvik edilmektedir. Bu çalışmada eğitimde performatif pedagoji yaklaşımına değinilecek ve temel oyunculuk eğitiminde uygulanma olasılıkları üzerinde durulacaktır.

## Anahtar Kelimeler

Pedagoji, Oyunculuk, Eleştirel Pedagoji, Performatif Pedagoji

# A Proposal For Basic Acting Education: Performative Pedagogy

**Dr. Ece Çelikçapa Özinan**

Halic University Theatre Department

**ORCID:** 0000-0002-3911-7148 **E-Posta:** tiyatromline@gmail.com

## Abstract

The healthy communication that is aimed to be established between the student and the teacher in education is of great importance in acting education, as in every field of education. In general, it is seen that traditional methods are used in education, which are reduced to the role of the father in the family and the teacher in the school from a pedagogical perspective. In the critical pedagogy approach, which opposes traditional pedagogy and envisions a more democratic relationship, establishing a dialogue between the teacher and the student has become one of the priorities. In critical pedagogy, the teacher is not only a teacher, but also a learner through the dialogue he establishes with the student. In this respect, performance studies are used as examples of critical pedagogy that enable teachers and students to confront issues such as race, class distinction, and gender, where the oppressive mechanisms of society are applied. Performative pedagogy is a field that has found a place for itself especially in the performance-based education process and has transformed performance into a sociological research method. In performative pedagogy, the teacher and the student are encouraged to think about, discuss, and reorganize the materials that are the material of education together. In this study, the performative pedagogy approach in education will be discussed and the possibilities of its application in basic acting education will be emphasized.

## Keywords

Pedagogy, Acting, Critical Pedagogy, Performative Pedagogy

## GİRİŞ

Günümüzün hızlı değişkenlere açık olan dünyasında, eğitim süreci öğretmen ve öğrenciler için sınayıcı özelliklere sahip oldukça, yeniliklere ihtiyaç duyulmaktadır. Eğitimde geleneksel yöntem çoğunlukla eleştirilerek, yerine konulabilecek eğitim araçları için çözüm arayışları başlatılmaktadır. Bunlardan biri, eğitimin katılımcıları arasındaki iletişimi sağlamlaştırmayı hedefleyen eleştirel pedagoji ve ona bağlı olarak uygulanan performatif pedagoji yaklaşımıdır.

Performatif pedagoji, tiyatro alanında çalışanlara çok yabancı gelmeyecek şekilde eğitimin aksiyon odaklı olması anlamına gelmektedir. Aksiyon odaklı bir öğretim yaklaşımına göre öğrenciler, öğretmenler tarafından kendilerine aktarılan içeriklerin pasif alıcıları değildir. Bilgi tek yönlü olarak iletilmez, aksine öğrenme sürecinde yer alan tüm etkenler arasında üretilmektedir. Bu çalışmada, oyunculuk eğitimi akış içinde gelişim gösteren bir sürece sahip olduğu için performatif pedagojinin kolaylıkla uygulanabileceği düşünülmüştür. Oyunculuk eğitiminin öğrenci açısından olumlu çıktıları hemen meydana gelmediği için, performatif yaklaşım ile eğitimde deneyimin daha önemli olduğunun altını çizilecektir. Ayrıca tiyatro alanında aktif katılıma alışkın öğretmen ve öğrenciler için eğitim sürecinin daha keyifli bir hale kavuşacağı tahmin edilmektedir.

## AMAÇ

Temel oyunculuk eğitiminde öğretmen ve öğrenci arasındaki güvenli bağın kurulması amacıyla performatif pedagoji yaklaşımının önerilerinden faydalanılmıştır. Bu yaklaşımla birlikte, öğrenci kitlesinin eğitim sürecine daha aktif bir şekilde katılım sağlaması, öğretmeniyle sağlıklı iletişim kurması ve mesleki donanımı konusunda güvenli adımlarla ilerlemesi hedeflenmektedir. Ayrıca temel oyunculuk eğitimi sürecini yürütecek öğretmenlere başlangıç olarak yapılabilecek birkaç egzersiz önerisinde bulunulmuştur.

### 1. Eğitimde Geleneksel Yöntem

Eğitim kurumlarında iktidar, kendisini baskıladığı araçlar üzerinde farklı oranlarda gösterebilmektedir. İktidar tarafından yönlendirildiğinin farkında olmak ve eğitim yönteminde bu bilinçliliği kullanarak çözüm bulmak her zaman mümkün olmayabilir. Özellikle alışılagelmiş geleneksel yöntemde eğitmen ve öğrenciler arasında doğrudan bir iktidar ilişkisi mevcuttur. Ancak bu durum çoğu zaman görmezden gelinmektedir.

Eğitimde geleneksel yöntemde bilgiyi aktaran öğretmen, eğitim sürecinin iktidarını ele geçirmiş durumdadır. Öğrenciler edilgen bir durumda kendilerine aktarılan bilgilerin alıcısı olarak sessiz kalıp dinlemekle yükümlüdürler. Dersin konu anlatımı hakkında eleştirel bir tutum sergilemeleri beklenmez.

Eleştirel pedagoji alanında çalışan Freire, geleneksel yöntemi bankacılık modeline benzetmektedir. Bu hiyerarşik tutum, öğrencinin susturulması ve öğretmenin öğrenci kitlesini yok sayarak dersi için hazırladığı müfredatı sadece aktarması üzerine kuruludur. Geleneksel yöntemde öğretmen, öğrencinin cehaletini onaylayarak kendi varlığını inşa eder ve uyguladığı baskı ideolojisini meşrulaştırır.

"Anlatı (öğretmenin anlatıcı oluşuyla) öğrencilerin, anlatılan şeyi mekanik olarak ezberlemelerine yol açar. Daha beteri, onları, öğretmen tarafından doldurulması gereken "bidonlar"a, "kaplar"a dönüştürmesidir. Kaplar ne kadar pısırıksa, doldurulmalarına izin veriyorsa, o kadar iyi öğrencidir." (Freire, 2023, s.90)

Geleneksel yöntemde öğrencilerin, bilgileri aktaran öğretmene saygı duyması ve ders konusunu sorgulamaması gerekmektedir. Bu durum ders ortamının canlılık özelliğini yok etmekte ve öğrenmenin aynı zamanda eğlenceli sayılabilecek bir etkinlik olduğu gerçeğini bastırmaktadır.

**2. Eleştirel Pedagoji Yaklaşımı ve Performatif Pedagoji**

Eğitim kurumlarında var olduğu kabul edilen iktidar uygulamasının ayrıştıran tavrına karşı çıkmanın yollarından biri, eğitim yöntemini değiştirmek olabilir. Bu sebeple geleneksel eğitim yöntemine alternatif olarak eleştirel pedagoji yaklaşımı geliştirilmiştir. Eleştirel pedagoji sınıf ortamını öğrenciler, öğretmenler ve içinde yaşadıkları topluluklarla birlikte politik ve sosyal çalışmalar yapma fırsatı olarak görmektedir. Performatif pedagoji ise eğitimde performansı bir araç olarak kullanmaktadır.

Öğrencilere, öğretmenlere, okullara ve topluma karşı sorumluluk alan performatif pedagoji ile birlikte, farklılığı onaylayan iletişim potansiyelleri yaratılmaktadır. Performatif pedagojide öğretme ve öğrenme sürecini toplumun düzenleyici normlarına uygun bir şekilde gerçekleştirmeyi temel amaç yerine koymamak ve öğretmen ile öğrenciyi eğitim sürecinin ortak sorumluları olarak ele almak önceliklidir. Eleştirel performatif pedagoji, ideolojilere soyut olarak ve yalnızca sözel diyaloglar yoluyla değil, ideolojilerin öğrenci bedenleri üzerinde performatif olarak nasıl işlediğine odaklanarak meydan okumayı ve araştırmayı önerir.

Eleştirel pedagojide performatif yaklaşım Peter McLaren'ın Ritüelistik Bir Performans Olarak Okullaşma (*Schooling as a Ritual Performance*) kitabı ile anılmaya başlamıştır. Performatif yaklaşım eleştirel pedagojiyi söylemsel olanın ötesine taşır; güç ve siyaset eleştirilerini bedensel anılarımıza, yazıtlarımıza ve alışkanlıklarımıza dayandırır. Bu bakış açısından, bilgi bedenselliğe dayanmaktadır. İdeolojiler canlı ete işlenmiştir; toplumsal normlar duruşu şekillendirir ve başkalarıyla etkileşimleri düzenlemektedir. Kendi kültünün dışında duran saf beden anlayışı yoktur. Performatif pedagojinin katılımcıları özgürlüğüne kavuşturmak istediği alan ise bu yüzden çoğunlukla bedendir.

İdeolojik hegemonya yalnızca sosyokültürel düzenin söylemsel aracılıkları aracılığıyla değil, eşitsiz güç ilişkilerinin ete kemiğe bürünmesiyle gerçekleşir. Hegemonya, bedenin gerçekleşmesi ve bedensel deneyime gömülmesiyle bedenler arası olarak ortaya çıkar. (McLaren 1988, s.169) Foucault'a göre de iktidar, tek başına nesneleşebilen bir kavram değildir. Kendisini yansıtabileceği araçlar arar; çoğunlukla bedenlere, jestlere, söylemlere yerleşmektedir. İktidar hem bireyi şekillendirir hem de birey, iktidarın sürekliliğini sağlar. (Foucault, 2015, s.38-47) "Beden üzerine bir bilginin üretilebilmiş olması, askeri ve eğitsel disiplinler bütünü sayesindedir. Fizyolojik, organik bir bilgi ancak beden üzerindeki iktidardan yola çıkarak mümkün olmuştur." (Foucault, 2015, s.42) Canetti ise iktidar ve insanların duruş biçimlerini ilişkilendirdiği bir örneği orkestra şefi ve müzisyenler üzerinden aktarmaktadır. Bu örnek, öğretmen ve öğrencilerin geleneksel yöntemdeki ilişkisine benzerlik göstermektedir.

"İzleyicilerin hareket edemez oluşu orkestranın itaatkarlığı kadar yöneticinin tasarımının da bir parçasıdır. Bu insanlar sessiz durmaya zorunludurlar. Orkestra yöneticisi görünene kadar hareket ederler ve aralarında serbestçe konuşurlar. Müzisyenlerin varlığı kimseyi rahatsız etmez; gerçekten de hemen hemen hiç fark edilmez. Sonra orkestra yönetici görünür ve herkes olduğu gibi kalır." (Canetti, 2016, s.429)

Pineau'nun (2002) "etnografik beden" kavramı, performans etnograflarının (öğretmenler ve öğrenciler dahil) benliklerinin sınıflarda nasıl inşa edildiğini ve tartışıldığını inceleyebilecekleri araçlara işaret etme yoludur (s.50). Pineau'nun "performatif beden" fikri (50), öğrencilerin sınıf içinde ve dışında aktif ve eleştirel bir şekilde katılımlarına yardımcı olmak için müfredat ve öğretim modelleri geliştirmenin yollarını sunar.

McLaren (1988), eleştirel performatif pedagojide eğitimciyi, "öğretimi, müfredat anlatısı içinde gerçekleşen, özünde doğaçlama bir drama olarak anlayan" biri olarak görür (s.174). Pineau'nun (1994) ise, performatif pedagojide öğretimi, izole edilmiş, spesifik yeterliliklerin doğrusal birikimi yerine, dalgalanan ve sürekli olarak ortaya çıkan bir "anlatı ve performanslar topluluğu" olarak yeniden tanımlar (s.10).

Performatif pedagoji, bedenlerin birikimleri nedeniyle ders içeriği ve tiyatral performansın bir arada olduğu melez bir biçim önermektedir. Başka bir deyişle, bir ders anlatımında olduğu gibi, belirli bir içerik aktarılır, ancak bu didaktik süreç beden, ses, fiziksel varlık gibi performatif unsurların bütünleştirilmesiyle gerçekleştirilmektedir. Ders performansı olarak da adlandırılabilecek olan bu sürecin çıktıları; "seçilen konu üzerinde öğrencinin özgürce araştırma yapmasını, performatif katılımı arttırarak yaratıcı olmasını, kolektif çalışmayı öğrenmesini ve eğitim sürecinin aktif üyesi olmasını" (Calpe, 2020, s.1006-1007) sağlayacaktır.

İlk ve orta öğretimde çoğunlukla uygulanan eğitimde drama tekniği ile performatif pedagojiyi karıştırmamak gerekir. (Graue, Whyte, Karabon, 2015) Bu yaştaki çocukların ders içeriğine yönelik ilgilerini uyandırmak

ön plandadır. Ancak drama temelli pedagoji anlayışında da, performatif pedagojiye yakın bir çalışma biçimi mevcuttur.

"Drama temelli pedagoji tanımımızı şu şekilde paylaşabiliriz: (1) aktif ve dramatik yaklaşımlar; (2) estetik, akademik ve duygusal öğrenme; ve (3) diyalojik anlam oluşturma yoluyla uygulamanın üç temel özelliğini keşfediyoruz; Tanımla-Analiz Et-İlişkilendir ile yansıma sürecine odaklanıyoruz." (Dawson, Lee, 2018, s.10)

Tanımlama aşamasında öğrenciler ve öğretmenler uyguladıklarını gözlemlerler, analiz aşamasında uygulamalar konusunda yorumlarda bulunurlar ve ilişkilendirme aşamasında da dersin konusu, uygulamalar ve yorumlar hakkında bağlantılar kurulmaktadır. (Dawson, Lee, 2018, s.39) Amerika'da yaygın bir şekilde uygulanan drama temelli pedagojiye göre; okul, eğitmenler ve bireysel, kolektif öğrenenler iç içe geçen kümeler halindedir. Eğitmenin bu eğitim modeliyle çalışırken kendisine bazı sorular yöneltmesi gerekmektedir. Bunlar; öğrenci kitlesinin kimlerden oluştuğu, ders konusunun temel öğretisinin ne olduğu ve drama pedagojisiyle bu konuyu anlatmak için motivasyon kaynağının nasıl olduğudur. (Dawson, Lee, 2018, s.32-33)

Eğitimde kullanılan stratejiler ve yöntemler, kökenini drama ve tiyatronun çeşitli dallarından almaktadır; ancak esas olarak öğretmenlerin ve sanatçıların sınıflarda geliştirip kullandıkları süreci ön plana koyan temel drama öğretim uygulamalarından ileri gelmektedir. "Eğitim bağlamında drama ve tiyatro çalışmaları; eğitimde drama, eğitimde tiyatro, uygulamalı drama, uygulamalı tiyatro, eğitimsel drama, dramatik sorgulama, rol yapma, yaratıcı drama, doğaçlama ve Ezilenlerin Tiyatrosu teknikleri gibi birçok isimle anılır." (Dawson, Lee, 2018, s.14)

Performatif pedagoji ile drama tekniğini ezilenler tiyatrosunda kullanan Augusto Boal birbirine benzemektedir. Augusto Boal'ın felsefesi ('Ezilenlerin Tiyatrosu' adlı kitabında tasvir edildiği gibi) metinlerin yeniden canlandırılması yoluyla öğrenmeyi içerir, ezilenlerin farkındalığı ve analiziyle çözümleri ortaya çıkarması bakımından benzerlik gösterir. Dolayısıyla Freire öğretmen ile öğrenci arasındaki hiyerarşik ayrımı ortadan kaldırırken, Boal icracı ile izleyici arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır.

### 2.1. Temel Oyunculuk Eğitimine Performatif Pedagoji Önerisi

Performatif pedagoji öğretmen ve öğrenci olarak her iki taraf için de deneyimleyerek öğrenmeyi ön plana koymaktadır. Bu eğitim yöntemini uygulayabilmek için öğretmenin de hazırlıklı olması gerekmektedir. Öğrencilerle birlikte öğrenmek için doğaçlama fikirlere açık olmak, öğrencileri bu konuda yönlendirebilmek önemlidir. Aynı zamanda öğretmenin anlatacağı konuya hakim ve öğrencilerin katılımlarıyla değişebilecek anlatım sürecine karşı toleranslı olması gerekmektedir.

Freire'nin geleneksel eğitim yönteminde eleştirdiği bankacılık modeli hatasına düşmemek adına yapılacaklardan biri, öğretmenin öğrenciyle dönem boyunca anlatacağı müfredatı, yani syllabus'u paylaşması olacaktır. Paylaşmanın yanı sıra öğrencilerin varsa sorularına yanıt vermek ve onların ihtiyaçlarına yönelik düzenlemek seçeneklerden biri olabilir. Elbette bu noktada eğitmenin müfredat hazırlığının dersin kapsamına ve karşılaşacağı öğrenci kitlesine uygun bir şekilde yapılmış olması gerekmektedir. Eğitimde kolektif bir yapı kurabilmek için iki tarafın da beklentilerinin karşılanması önemlidir. Eğitime yeni başlayan öğrenciler için dersin başlangıcı, süreci ve varacağı noktayı bilmek onların öğretmen kadar deneyime dahil olmasını sağlayacak ve kaygılarını azaltacaktır. Yeni bir oluşum içinde bulunmaya hazır olan öğretmen ve öğrenciler için, güven ilişkisinin dönemin başından temellerinin atılmaya başlamış olması önemlidir.

Öğretmenin müfredat paylaşımı, eğitmenliğinin sorgulanması gibi algılanabilir. Ancak öğretmenin görevi bu paylaşımı yaparak öğrencilerin konuya yönelik eleştirel bakış açısı kazanmasını sağlamaktır.

"Bu süreçte, öğrenciler birden fazla yorum yapmaya ve farklı anlamların bireysel veya paylaşılan deneyimle nasıl ilişkili olduğunu sentezlemeye teşvik edilir. Uygulamada, öğretmen yeni bir sorun ortaya çıkaran yeni bilgileri ortaya çıkararak öğrencilerin başlangıçtaki anlam çıkarımlarını karmaşıklaştırmayı seçmektedir." (Dawson, Lee, 2018, s.22)

Performatif pedagoji anlayışında saf beden düşüncesinin olamayacağından bahsedilmişti. Sınıf ortamında öğretmen ve öğrenciler tarafından taşınmakta olan kültürel, sınıfsal özelliklerin açığa çıkması ve fark edilmesi için tanışma aşaması önemli bir yer tutmaktadır. Genellikle yeni başlayan derslerde öğrenci ve öğretmenin kendilerini söylemsel olarak tanıtmaları beklenir. Söylemsel aktarım, samimiyetten uzak bulunabilir ve kişilerin kendilerini aslında görmek istedikleri gibi tanımlamalarına sebep olabilir. Bu tanışma şeklinde var olan yargıları yeniden inşa etmeleri yerine, daha çok bedeni ön plana koyan bir tanışma şekli denenebilir. Öğrencilerin kendilerini tanıtmaları sahnede bir performansa dönüştürülerek gerçekleştirilebilir. Öğrenciler bu sayede kendi bedenlerini görünür kılarak yaşadıklarını paylaşıma açabilirler. Öğrenciler için sahneye bir sandalye konulur ve yalnızca kendileri gibi olmaları istenir. Performans teorisyeni Erika Fischer-Lichte'nin belirttiği gibi performansın gerekliliklerinden olan sahicilik ve kolektif reflektivite, tanışma egzersizinin amaçları arasında yer alabilir.

"Bir performans, bir sanattan ziyade bir olay olarak görülebilir çünkü aktörlerin ve izleyicilerin etkileşimi (autopoietic feedback döngüsü) aracılığıyla oluşturulur. Bu özgönderimsel süreç performans sürecidir. Süreç sona erdiğinde, performans da sona erer ve geri getirilemez bir şekilde kaybolur. Diğer bir deyişle, bu feedback döngüsüne sahip olan süreç ve performans, bir sonuç veya bir sanat eseri değil gerçekleşen olayların kendisidir." (Fischer-Lichte, 2014, s.6)

Bu etkinliğe öğretmenin de katılması samimi bir tanışma ortamının yaratılmasını sağlayabilir. Bu tanışma şekli, oyunculuk bölümüne yeni başlamış olan öğrencilerin aksiyon içerisinde olmasını sağlayarak gerginliklerini atmalarına izin verecektir.

Temel oyunculuk eğitiminde temel sorunlardan biri, belirli bir oyunculuk yönteminden yola çıkarak ilerlenmemesidir. Eğitim sürecine başlamadan önce öğretmen ve öğrencilerin birlikte oyunculuk yöntemleri üzerine konuşmaları ve teorik okuma yapmaları faydalı olacaktır. Herhangi bir uygulamaya başlamadan önce, temel oyunculuk eğitiminde tercih edilen oyunculuk yöntemleri hakkında yeterli bilgiye sahip olunduğundan emin olmak gerekir.

Freire'in ezilenler pedagojisi ve Boal'in ezilenler tiyatrosu örneklerinden yola çıkılarak öğrencilerin oyunculuk yöntemleri konusunda ötekileştirildiklerini hissettikleri konuları paylaşmaları ile yola çıkılabilir. Böylelikle öğrencilerin hangi konularda çekinceleri olduğu anlaşılır ve paylaşıma açılması ile aynı süreci yaşamış olanlar da cesaretlendirilebilir. Öğretmen de paylaşılan konulardan, hangi öğrenciye nasıl bir şekilde yaklaşması gerektiğini önceden belirlemiş olur.

Öğrencilerin hangi yöntemler hakkında ne kadar yetkin veya önyargılı olduklarını ortaya koymaları açısından fırsat tanınabilir. İyi bildiklerini düşündükleri veya kendilerini hiç yakın hissetmediklerini düşündükleri yöntemlerle ilgili merak uyandıran egzersizler seçilip uygulanabilir. Aynı tiyatro metni farklı yöntemlerle uygulanabilir, böylelikle süreç ve sonuç farklılıkları görünür olacaktır. Oyuncu adaylarının eğitimin başlangıcında her yönteme eşit mesafede olması tercih edilmelidir. Yöntemin derinliklerine indikçe ve mesai harcadıkça, kendilerine uygun olanı daha sağlıklı bir biçimde seçmek için yönlendirilebilirler.

Ders işleyişinde Boal'in eşzamanlı dramaturji tekniği, oyunculuk yöntemlerine uygulanabilir. Kısaca bu tekniği şu şekilde açıklamaktadır;

"Eşzamanlı dramaturji şunları içeriyordu: çözüm bulmaya çalıştığımız bir sorunu kayda geçiren bir oyun sunuyorduk. Oyun akışı bir kriz anına- başkahramanı bir karar vermesi hereken ana -doğru ilerliyordu. Bu noktada, oynamayı durduruyorduk ve seyircilere başkahramanın ne yapması gerektiğini soruyorduk. Herkes kendi önerisini yapıyordu. Ve sahnede oyuncular bu önerilerden her birini doğaçlıyorlardı." (Boal, 2012, s.4)

Bu teknikle, eksiklikleri tespit edilen oyunculuk yöntemlerine özel sahneler planlanabilir. Aynı görüşte olan ve olmayan diğer oyuncuların fikirleri alınarak sahneler yeniden canlandırılabilir.

Performatif pedagoji ile daha spesifik bir konu üzerine de çalışılabilir. Finlandiya'da gençlerle birlikte uygulanan sosyal medya, yalnızlık ve sürdürülebilirlik üzerine geliştirilen TIE (Eğitimde Tiyatro) projesi buna örnektir. Projede dramaturji tekniği olarak durma anlarından yararlanılarak birden fazla gerçeklik olasılığı üzerinde durulmuştur. (Dahl-Tallgren, 2024, s.19)

Aynı şekilde oyunculuk yöntemleriyle ilgili çalışmada, eşzamanlı dramaturjide olduğu gibi sadece kriz anlarında değil, katılımcıların belirleyeceği anlarda durulup sahnenin gidişatına yönelik farklı seçenekler denenebilir.

Temel oyunculuk eğitimine hep Konstantin Stanislavski'nin sistematik oyunculuğu ile başlanmaktadır. Bu yöntemin araçları başlıklara ayrılarak her hafta bir tanesine değinmek tercih edilebilir. Sırasıyla eylem, imgelem, birimler ve amaçlar, coşku belleği, kesintisiz çizgi, üstün amaç şeklinde başlıklar belirlenebilir. (Stanislavski, 2006) Kitaptaki egzersizler denenebilir ve uygulama ile teori karşılaştırılabilir. Daha sonra başka yöntemlere geçmeden önce, yöntemin günümüzde geçerli sayılabilecek yönlerini tespit etmek uygun olacaktır.

**SONUÇ**

Performatif pedagoji özetle, eğitimde öğretmen ve öğrenci arasında daha demokratik bir ilişkinin kurulması için tiyatral tekniklerin kullanılmaya başlaması anlamına gelmektedir. Tiyatro estetiği açısından daha önce Augusto Boal tarafından benzer bir yaklaşım, seyirciyle oyuncu arasında inşa edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca drama eğitiminde de daha küçük yaş gruplarıyla bu eğitim yaklaşımı denenmektedir. Bu yaklaşımın oyunculuk eğitimine yeni başlayan öğrenciler açısından avantajları olduğu fark edilmiştir. Bu yaklaşımla çalışıldığında, eğitimi için şehir değiştiren, ailesinden uzakta kalan ve yeni bir yere alışmaya çalışan gençler, hayalini kurduğu oyunculuk serüvenine daha sağlam adımlarla başlayabilir.

Aynı zamanda temel oyunculuk eğitiminde yöntem seçimi veya bazen de yöntemsizlik bakımından yaşanan sorunların önüne geçilmiş olur. Öğretmen ve öğrencilerin oyunculuk yöntemleri hakkında birlikte fikir alışverişinde bulunmaları, denemeler yapmaları eğitim sürecinde aktif rol almalarını sağlayacaktır. Öğrencilerin ilk senelerinde genellikle aralarında paylaştıkları ama öğretmene iletemedikleri sorular sorulabilir, cevapları kesin bir şekilde bulunmasa da birlikte çözüm yolu arayışına girilebilir.

**KAYNAKÇA**

Boal, A. (2012). *Arzu Gökkuşağı Boal'in Tiyatro ve Terapi Metodu*. Çev. Fırat Güllü, Sinem Yılancı, Ece Aydın. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Calpe, Giménez Ana, (2020). The Lecture-Performance: Implementing Performative Pedagogy in Literature Class. *6th International Conference on Higher Education Advances* (HEAd'20) Universitat Politecnica de Valencia, Valencia, 1001-1008.

Canetti, E. (2016). *Kitle ve İktidar*. Çev. Gülşat Aygen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dahl-Tallgren, A. (2024). *Towards a Performative Pedagogy: An Educational Design Study of Three Theatre-In-Education Programmes*. Finland: Abo Akademi University.

Dawson, Kathryn, Lee, Bridget Kiger (2018). *Drama-Based Pedagogy Activating Learning Across the Curriculum*. Intellect: Bristol, UK / Chicago, USA.

Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Translated by Minou Arjomand, New York.

Foucault, M. (2015). *İktidarın Gözü Seçme Yazılar 4*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freire, P. (2023). *Ezilenlerin Pedagojisi*. Çev. Dilek Hattatoğlu, Erol Özbek, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Graue, M. Elizabeth, Whyte, Kristin Lyn, Karabon, Anne Elizabeth (2015). The Power of Improvisational Teaching. *Teaching and Teacher Education*, 48(3), 13-21.

Logan, Christie (1988). Improvisational Pedagogy. In S. Dailey (Ed.), *The Future of Performance Studies: Visions and Revisions*, Annandale, VA: National Communication Association, 181-185.

McLaren, P. (1988). The Liminal Servant and The Ritual Roots of Critical Pedagogy. *Language Arts*, 65(2), 164-179.

Pineau. E. L. (2002). Critical Performative Pedagogy. In N. Stuckey & C. Wimmer (Eds.), *Teaching Performance Studies*, Carbondale: Southern Illinois Press, 41-54.

Stanislavski, K. (2006). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. Çev. Suat Taşer, İstanbul: Papirüs Yayınevi.

# Avatar ve Avatar Su Yolunda Filmlerinde Görsel Efektlerin Karşılaştırılması

**Rahile Mahmudova**

Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görsel İletişim Tasarımı ve Reklamcılık Programı

**ORCID:** 0000-0003-1922-5130 **E-Posta:** mahmudovarahile41@gmail.com

**Prof. Dr. İsmail Keskin**

Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü

**ORCID:** 0000-0003-1922-5130 **E-Posta:** keskin.ism@gmail.com

## Özet

Görsel efektler (VFX), gerçek dünyada mümkün olmayan ya da zorlu olan görüntülerin dijital yöntemlerle yaratılmasıdır. Sinemada, bu efektler sayesinde fantastik dünyalar, özel sahneler ve hayal gücüne dayalı öğeler izleyicilere sunulur. Computer-Generated Imagery (CGI), hareket yakalama (motion capture) ve animasyon gibi teknikler kullanılarak görsel efektler, sinemanın anlatım gücünü artırır ve izleyiciye daha etkileyici deneyimler yaşatır. Bu çalışma, James Cameron'ın yönetmenliğini üstlendiği Avatar (2009) ve Avatar: Su Yolu (2022) filmleri aracılığıyla, görsel efektlerin teknolojik gelişimini ve sinemadaki dönüşümünü incelemektedir. 2009 yapımı Avatar, sinema dünyasında görsel efektlerin, sinemanın dijital dönüşümüne öncülük etmiştir. CGI ve hareket yakalama teknolojilerinin birleşimiyle gerçekçilik açısından devrim yaratmış, sanal dünyalarla gerçek dünyalar arasındaki sınırları neredeyse ortadan kaldırmıştır. Sinemada görsel efektlerin çığır açan bir dönüm noktasıdır. CGI ve hareket yakalama teknolojilerini birleştirerek, gerçekçilik anlamında devrim yaratmış ve Pandora gezegeninin görsel tasarımıyla sinema izleyicilerine yenilikçi bir deneyim sunmuştur. Avatar: Su Yolu, su altı çekimleri için özel olarak geliştirilen yeni hareket yakalama teknikleri, fotorealistik CGI, gelişmiş render teknolojileri ve ışıklandırma sistemleri ile bu başarıyı daha da ileriye taşımıştır. Özel hareket yakalama teknikleri, daha ileri düzeyde fotorealistik CGI ve gelişmiş ışıklandırma sistemleriyle görsel efektleri daha da ileriye taşımaktadır. Bu çalışma, her iki filmin teknolojik yeniliklerinin, anlatıma katkılarını, sinematografik dilin evrimini ve sinema estetiği üzerindeki etkilerini derinlemesine analiz etmektedir. Görsel efektlerin sadece teknik bir araç olmanın ötesine geçip, izleyicilere duygusal bir deneyim sunan bir sanat formuna dönüştüğünü tartışmaktadır. Yani Avatar serisi, teknolojinin sanatsal bir ifade biçimi olarak sinema diline yaptığı katkıları ve sektörün evrimindeki önemli rolünü vurgulamaktadır.

## Anahtar Kelimeler

Görsel Efektler, CGI, Hareket Yakalama, Sinema Teknolojisi, Dijital Dönüşüm, Avatar, Sinematografi, Sinema Estetiği

# A Comparison of Visual Effects in the Films Avatar and Avatar: The Way of Water

**Rahile Mahmudova**

Kocaeli University, Institute of Social Sciences, Visual Communication Design and Advertising Program

**ORCID:** 0000-0003-1922-5130 **E-Posta:** mahmudovarahile41@gmail.com

**Prof. Dr. İsmail Keskin**

Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Design

**ORCID:** 0000-0003-1922-5130 **E-Posta:** keskin.ism@gmail.com

## Abstract

Visual effects (VFX) are the creation of images through digital methods that would be impossible or challenging to achieve in the real world. In cinema, these effects allow for the presentation of fantastical worlds, special scenes, and elements based on imagination. Using techniques such as Computer-Generated Imagery (CGI), motion capture, and animation, visual effects enhance the narrative power of cinema and offer audiences more immersive experiences. This study examines the technological evolution and transformation of visual effects in cinema through James Cameron's films Avatar (2009) and Avatar: The Way of Water (2022). The 2009 film Avatar pioneered the digital transformation of cinema through groundbreaking visual effects. By combining CGI and motion capture technologies, it revolutionized realism, nearly erasing the boundaries between virtual and real worlds. It marked a milestone in visual effects in cinema. Through its integration of CGI and motion capture, Avatar created a new level of realism and offered viewers an innovative experience with the visual design of the planet Pandora. Avatar: The Way of Water advanced this achievement further with newly developed motion capture techniques for underwater filming, photorealistic CGI, advanced rendering technologies, and sophisticated lighting systems. These new motion capture methods, high-level photorealistic CGI, and enhanced lighting systems took visual effects to an even higher level. This study provides an in-depth analysis of the technological innovations of both films, their contributions to narrative, the evolution of cinematographic language, and their impact on cinematic aesthetics. It argues that visual effects have transcended their role as a mere technical tool and have evolved into an art form that offers audiences an emotional experience. In this sense, the Avatar series highlights the contributions of technology as a means of artistic expression in cinematic language and its significant role in the evolution of the film industry.

## Keywords

Visual Effects, CGI, Motion Capture, Cinema Technology, Digital Transformation, Avatar, Cinematography, Film Aesthetics

## GİRİŞ

Görsel efektler (VFX), sinema sanatının evriminde yalnızca teknik bir yenilik değil, aynı zamanda anlatı biçimlerinin yeniden tanımlanmasında etkili bir araç olarak öne çıkmıştır. Özellikle dijital çağın başlangıcından itibaren, VFX teknolojilerinin gelişimi, sinemanın gerçeklik algısını dönüştürmüş ve izleyici ile kurulan duygusal bağın niteliğini derinleştirmiştir (Prince, 2012, s. 88; Manovich, 2001, s. 135). Bu bağlamda, James Cameron'un yönetmenliğini üstlendiği Avatar (2009) ve Avatar: The Way of Water (2022) filmleri, yalnızca teknolojik yenilikleri içermekle kalmayıp, bu teknolojileri sanatsal anlatının bir parçası haline getirme konusundaki öncülükleriyle dikkat çekmektedir.

Avatar (2009), CGI (Computer Generated Imagery) ve hareket yakalama teknolojilerinin eşzamanlı kullanımıyla karakter animasyonu ve çevresel tasarımda o döneme kadar eşi benzeri görülmemiş bir gerçekçilik düzeyi sunmuştur (Kerlow, 2009, s. 267). Pandora gezegeninin detaylı görsel tasarımı, yalnızca estetik bir başarı değil, aynı zamanda teknolojik bir atılım olarak değerlendirilmektedir (Rickitt, 2007, s. 193). Bu film, sanal ortamların fiziksel dünyayla entegre biçimde sunulmasında sinema tarihinde bir dönüşümün başlangıcı olarak kabul edilir (Zettl, 2014, s. 174).

Öte yandan, Avatar: The Way of Water (2022), su altı sahnelerinde kullanılan özel hareket yakalama sistemleri, yüksek çözünürlüklü render motorları ve gerçek zamanlı ışıklandırma teknikleriyle teknolojik çıtayı daha da yukarı taşımıştır (Okun & Zwerman, 2010, s. 156). Filmde kullanılan sanal prodüksiyon teknikleri, oyuncuların performanslarının daha hayatın içinden olacak şekilde dijital ortama aktarılmasını sağlarken, izleyicinin yaşadığı duyguları da önemli ölçüde artırmıştır (Buckland, 2009, s. 42).

Bu çalışmada, söz konusu iki film arasında geçen 13 yıllık sürede gelişen CGI, hareket yakalama, sanal prodüksiyon ve 3D teknolojilerinin sinema estetiği, anlatı yapısı ve izleyici deneyimi üzerindeki etkileri kapsamlı biçimde analiz edilmektedir (Bordwell & Thompson, 2013, s. 209; Field, 2005, s. 98; King, 2000, s. 143). Ayrıca, teknolojinin sinemada sadece bir araç olmaktan çıkarak anlatının biçimlendirici bir ögesi haline geldiği vurgulanarak bu dönüşümün sinema sektörüne ve hayal dünyasının gerçekçi şekilde sahneye taşınmasında en büyük ölçütlerden biri olan hayal gücüne etkisi irdelenmektedir (Elsaesser & Hagener, 2015, s. 161; Monaco, 2009, s. 252).

## AMAÇ

Görsel efektler (VFX), sinema sanatının gelişiminde kritik bir rol üstlenmiş ve izleyicilere gerçeküstü, fantastik dünyalar sunarak anlatının gücünü önemli ölçüde artırmıştır. Bu efektler, sinemanın sınırlarını zorlayarak hem estetik hem de teknolojik anlamda yeni ifade biçimleri ortaya koymuştur (Prince, 2012, s. 88; Manovich, 2001, s. 135). James Cameron'un yönetmenliğini yaptığı Avatar (2009) ve devam filmi Avatar: The Way of Water (2022), bu anlamda görsel efektlerin teknolojik gelişimini sinematik anlatımla

başarılı bir şekilde bütünleştiren başyapıtlar olarak kabul edilmektedir (Kerlow, 2009, s. 267; Okun & Zwerman, 2010, s. 156).

2009 yılında yayınlanan Avatar, CGI (Computer Generated Imagery) ve hareket yakalama teknolojilerinin benzersiz bir kombinasyonunu kullanarak, sinema dünyasına yepyeni bir soluk getirmiştir. Film, Pandora gezegeninin detaylı ve gerçekçi görsel tasarımıyla, izleyiciyi gerçek dünyadan uzaklaştırmış ve başka bir dünyaya adım atıyormuş hissi vermiştir (Rickitt, 2007, s. 193). Bu teknolojik yenilik, sinemanın anlatım gücünü artırmakla kalmamış, izleyici ile karakterler arasındaki duygusal bağın güçlenmesine olanak sağlamıştır (Bordwell & Thompson, 2013, s. 209).

Avatar: The Way of Water ise, bu teknolojik birikimi daha ileri bir noktaya taşımıştır. Filmde su altı sahneleri için özel olarak geliştirilmiş hareket yakalama sistemleri, gelişmiş render motorları ve fotorealistik CGI teknikleri kullanılmıştır (Elsaesser & Hagener, 2015, s. 161). Ayrıca, gerçek zamanlı ışıklandırma ve sanal prodüksiyon teknikleri sayesinde oyuncuların performansları dijital ortama aktarılırken doğallık korunmuş, böylece sinema deneyimi daha etkileyici hale gelmiştir (Buckland, 2009, s. 42; Monaco, 2009, s. 252).

Bu iki film arasındaki 13 yıllık süreçte, görsel efekt teknolojilerinde yaşanan evrimsel değişim, sinema estetiği ve anlatısal yapılar üzerinde derin etkiler yaratmıştır. Teknolojinin gelişimiyle birlikte, sinema sadece görsel açıdan değil, hikaye anlatımı açısından da dönüşmüştür (King, 2000, s. 143; Field, 2005, s. 98). VFX'nin gelişimi, sinemanın duygusal ve sanatsal anlatımında yeni kapılar açmış, teknolojinin sanatla bütünleştiği önemli bir döneme işaret etmiştir (Prince, 2012, s. 92).

## SONUÇ VE ÖNERILER

Araştırma sonucunda, James Cameron'un Avatar (2009) filminde CGI (Computer Generated Imagery) ve hareket yakalama (motion capture) teknolojilerinin bir arada kullanılması sayesinde dijital karakterlerin duygusal olarak inandırıcı ve etkileyici biçimde sunulduğu görülmektedir (Prince, 2012, s. 92; Kerlow, 2009, s. 267). Pandora gezegeninin detaylı, fotogerçekçi tasarımı, izleyicinin dijital dünyayla etkileşimini güçlendirmiş ve bu yönüyle sinemada yeni bir gerçeklik algısı yaratmıştır (Rickitt, 2007, s. 193; Manovich, 2001, s. 138). Bu teknik gelişmeler, sinema sanatında yalnızca görsel şölen yaratmakla kalmayıp, anlatının derinleşmesine ve karakterlerin daha gerçekçi biçimde izleyiciye aktarılmasına olanak sağlamıştır (Bordwell & Thompson, 2013, s. 209).

Devam filmi Avatar: The Way of Water (2022) ise su altı sahneleri için geliştirilmiş özel hareket yakalama sistemleri, ileri düzey render teknolojileri ve fotorealistik CGI teknikleriyle görsel anlatımı üst aşamalara taşımıştır (Okun & Zwerman, 2010, s. 156; Elsaesser & Hagener, 2015, s. 161). Bu yenilikçi teknolojiler sayesinde, su altındaki karakter performansları ve çevresel detaylar daha gerçekçi ve etkileyici bir biçimde

izleyiciye sunulmuş, böylece sinema deneyimi sinema severler ve bu sanata gönül vermis sanatçılar açısından yeni bir boyut kazanmıştır (Monaco, 2009, s. 252; Buckland, 2009, s. 42).

James Cameron'un yönetmenlik vizyonu, teknolojik ilerlemeyi salt bir teknik araç olarak görmekten öteye geçerek, onu duygusal anlatının ve hikaye aktarımının temel taşı haline getirmiştir (Field, 2005, s. 98; King, 2000, s. 143). Bu bağlamda, her iki film, sinema teknolojilerinin anlatıya entegre edilmesi konusunda sektöre önemli örnekler sunmaktadır (Zettl, 2014, s. 176). CGI ve hareket yakalama tekniklerinin gelişimi, sinemanın sadece görsel efekt alanındaki dönüşümünü değil, aynı zamanda sinematografik dil ve estetik anlayıştaki evrimi de beraberinde getirmiştir (Rickitt, 2007, s. 210).

Sinema sektörü yıllara karşı koymayarak gelişime açik olmuş ve bu durum yepyeni yöntemlerin kullanılmasını sağlamıştır. Bu gelişimlere en önemli örnekler Avatar ve Avatar Su Yolu `nda izleyicinin takdirine sunulmuştur. Bu filmler arasındaki seneler teknolojinin sinema sektörüne getirdiği yenilikler açısından değerlendirildiğinde 13 senedeki değişim açıkça ortaya çıkmaktadır.

## KAYNAKÇA

Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). Film Art: An Introduction (10th ed.). McGraw-Hill.

Buckland, W. (2009). Film Theory and Contemporary Hollywood Movies. Routledge.

Field, S. (2005). Screenplay: The Foundations of Screenwriting. Delta.

Kerlow, I. V. (2009). The Art of 3D Computer Animation and Effects (4th ed.). Wiley.

Okun, J. A., & Zwerman, S. (2010). The VES Handbook of Visual Effects. Focal Press.

Manovich, L. (2001). The Language of New Media. MIT Press.

Prince, S. (2012). Digital Visual Effects in Cinema: The Seduction of Reality. Rutgers University Press.

Rickitt, R. (2007). Special Effects: The History and Technique. Billboard Books.

Zettl, H. (2014). Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics (7th ed.). Cengage Learning.