



MARDİN
ARTUKLU
ÜNİVERSİTESİ

MARDİN
ARTUKLU
UNIVERSITY

arts

Artuklu Sanat ve Beşeri
Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of
Arts and Humanities

e-ISSN 2687-1890

Year/Yıl 2022, Issue/Sayı 7, February/Şubat

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of Arts and Humanities

Year/Yıl 2022, Issue/Sayı 7, February/Şubat

Sahibi | | Owner

Mardin Artuklu Üniversitesi adına On Behalf of Mardin Artuklu University
Rektör Prof. Dr. İbrahim ÖZCOŞAR Rector Prof.

Baş Editör | | Editor in Chief

Doç. Dr. Mehmet IŞIK Assoc. Prof

Baş Editör Yardımcıları | | Vice Editors

Dr. Öğr. Üyesi Emre AŞILIOĞLU Assist. Prof
Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.

Sanat Editörü | | Art Editor

Prof. Dr. Ayla KANBUR, Düzce Üniversitesi Prof.

Beşeri Bilimler Editörü | | Editor of Humanities

Prof. Dr. Sedat CERECİ, Mustafa Kemal Üniversitesi Prof.

Türkçe Dil Editörü | | Editor of Turkish Language

Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA, Bitlis Eren Üniversitesi Assist. Prof.

İngilizce Dil Editörü | | Editor of English Language

Doç. Dr. Emrah ÖZDEMİR, Çankırı Karatekin Üniversitesi Assoc. Prof.

Fransızca Dil Editörü | | Editor of French Language

Arş. Gör. İlker KAFALI, İstanbul Gelişim Üniversitesi Res. Assist.

Almanca Dil Editörü | | Editor of German Language

Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Assist. Prof.

Düzeltilen | | Reader

Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.

Tasarım ve Mizanpaj | | Design & Layout

Arş. Gör. Kaan ÖZKAN, Res. Assist.

Sekretarya ve Ağ Sorumlusu | | Secretariat & Webmaster

Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, yılda iki kez, Şubat ve Eylül aylarında elektronik ve gerektiğinde basılı olarak yayınlanır. Editörlerin kararı ile ek ve özel sayılar çıkarılabilir. Dergiye Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca dillerinde yazılmış akademik çalışmalar kabul edilir.

ARTS: Artuklu Journal of Art and Humanities is an international peer-reviewed journal. The journal is published twice a year, in February and September, electronically and, where necessary, in print. Supplement and special issues can be published by the decision of the editors. Academic studies in Turkish, English, German and French are accepted.

Yazışma Adresi || Correspondence Address

T.C. Mardin Artuklu Üniversitesi,
Merkez Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Artuklu/Mardin/Türkiye, 47060

T.R. Mardin Artuklu University,
Central Campus, Faculty of Fine Arts,
Artuklu/Mardin/Turkey, 47060

İletişim || Contact

0090 482 213 40 02 • 0090 482 213 40 04 (f) • arts@artuklu.edu.tr

arts.artuklu.edu.tr

Editör Kurulu | | Editorial Board

Prof. Dr. Celal Oktay YALIN, Maltepe Üniversitesi Prof.

Prof. Dr. Selma KÖKSAL, Düzce Üniversitesi Prof.

Doç. Dr. Çağrı BULUT, Yaşar Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Dr. Mehtap HİSARCIKLILAR, Coventry University Assoc. Prof.

Doç. Dr. Şakir EŞİTTİ, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Şefik ÖZCAN, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Yıldız ERSAĞDIÇ, Dokuz Eylül Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Kutlu GÜRELLİ, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Assist. Prof.

Dr. Gulshen SAKHATOVA, Göttingen University Dr. Phil.

Danışma Kurulu | | Advisory Board

Prof. Maria Dolores Notari ABAD, Superior Ceramic School of Alcora Prof.

Prof. Dr. Paul GWYNNE, The American University of Rome Prof.

Prof. Dr. Manuela Maria Fernandes PENAFRIA, University of Beira Interior Prof.

Prof. Dr. Serdar YILMAZ, Balıkesir Üniversitesi Prof.

Doç. Dr. Kezban SÖNMEZ, Akdeniz Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Nesrin YEŞİLMEN, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL, Akdeniz Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU, Hacettepe Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Seniha ÜNAY SELÇUK, Düzce Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Evrim Özlem KAVCAR, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALİOĞLU, Mardin Artuklu Üniversitesi Assist. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Dilaver BAYINDIR, Dokuz Eylül Üniversitesi Assist. Prof.



ARTS, ULAKBİM tarafından taranan **TR Dizin** dergi listesi ile EBSCO tarafından taranan **Central & Eastern European Academic Source Database** listesinde yer almaktadır.

ARTS is in the **TR Dizin** and **Central & Eastern European Academic Source Database** indexed by ULAKBİM and EBSCO.



ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

ARTS: Artuklu Journal of Arts and Humanities is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

İçindekiler | | Index

A R A Ş T I R M A M A K A L E S İ
R E S E A R C H A R T I C L E

Göktuğ Ege SAĞLAM ve Ayşe ÇAĞLAK

Maqamic, Form and
Harmonic Analysis of the
Waltz from Amirov's 12 Miniature 9

Amirov'un *12 Minyatür*'ünden
Vals'in Makamsal, Form ve
Armonik Analizi

Oğuzhan YILDIRIM

Türkçe Rap/Hip Hop Müziğine
Pozitif Psikoloji Perspektifinden
Bir Bakış 30

A View on Turkish Rap/Hip Hop
Music From Perspective of
Positive Psychology

Ulaş Can OLGUNSOY

Rüzgârda Salınan Nilüfer
ve *Albüm* Filmlerinde
Orta Sınıf Eleştirisi 57

Criticism on Middle Class
in *Rüzgârda Salınan Nilüfer* and
Albüm Films

Asadul ISLAM ve Büşra İNCİRKUŞ

Semiotic Analysis of
the Animation Film *Soul* 85

Soul Animasyon Filminin
Göstergebilimsel Analizi

Süleyman GENÇ ve Tülay KARADAYI YENİCE

Artuklu'da 19. Yüzyıldan
Günümüze Cumbalı Bir Yapı:
Ferit Koç Evi Restorasyon Önerisi 105

From the 19th century a Building
with a Bay Window in Artuklu:
Ferit Koç House Restoration Proposal

Aslı EKİCİ

Anahtar Deliğinden
Ba-Kı-La-Sı Olmaya
Direnen Kadınlar: *Hokkabaz*

128

Women Who Resist
To Be Looked at Through
the Keyhole: *Hokkabaz*

Kansu ÖZDEN

Müzelerde Etkileşimli Bilgilendirme
Tasarımı: Anadolu Medeniyetleri
Müzesi ile Frankfurt Tarih
Müzesi'nin Karşılaştırılması

151

Interactive Information Design
in Museums: Comparison of
Museum of Anatolian Civilizations
and Frankfurt Historical Museum

Sevda EMLAK

Natüralist Üsluptaki
Çiçek Resimleri:
Hoca Sadeddin Efendi'nin
Selimname'si

179

Flower Paintings in the
Naturalist Style:
Hodja Sadeddin Efendi's
Selimname

Hakan IRAK

Siyasal İletişimin Dijitalleşmesi:
2018 Cumhurbaşkanlığı Seçiminde
Siyasal Partilerin Twitter Üzerinden
Karşılaştırmalı Analizi

203

Digitization of Political
Communication: Comparative
Analysis of Political Parties on
Twitter in 2018 Presidential Election

G Ö R Ü Ş M E I N T E R V I E W

Mehmet IŞIK ve Emre AŞILIOĞLU

"Lale Film Stüdyolarında
Seslendirilmiştir": Necip Sarıcı ile
Türk Sinemasında Seslendirme
Üzerine Bir Görüşme

235

"Voiced at Lale Film Studios":
An Interview with
Necip Sarıcı on Dubbing
in Turkish Cinema

Editörden

Yeniden merhaba!

ARTS'ın yedinci sayısı ile karşınızdayız. Dergimize her geçen gün ilginin artması bizleri mutlu etmekle birlikte, gelen başvuruların geniş bir akademik ve/veya sanatsal arkaplana sahip olması; odak ve kapsam konusunda daha sınırları belli bir çerçeveye sahip olma zorunluluğunu bize dayattı. Bu nedenle 01 Ağustos 2021 tarihinden itibaren sadece sanat perspektifli beşeri bilim çalışmalarını değerlendirme kararı aldık. Bununla birlikte bu kapsamda olmayan ancak söz konusu tarihten önce gönderilen başvuruların değerlendirmeye alındığının bilgisini siz okuyucularımızla da paylaşalım.

Bu sayıda dokuz araştırma makalesi ve bir söyleşi yer alıyor. İlk iki makale müzik alanından... İlki, "Maqamic, Form and Harmonic Analysis of the *Waltz* from Amirov's *12 Miniature*" başlığını taşıyor. Gazi Üniversitesi'nden Göktuğ Ege Sağlam ve Hitit Üniversitesi'nden Ayşe Çağlak tarafından kaleme alınan makalede, Fikret Amirov'un *Vals* adlı eserinin karar referanslı makamı, ölçü sayısı, iki bölümlü şarkı formu ve yatay duyumu gibi nitelikleri irdeleniyor. Oğuzhan Yıldırım tarafından kaleme alınan ikinci makale, "Türkçe Rap/Hip Hop Müziğine Pozitif Psikoloji Perspektifinden Bir Bakış" başlığını taşıyor. Çalışmada Ceza, Sagopa Kajmer, Ezhel ve Murda, Ben Fero ve Norm Ender isimli rap/hip hop sanatçılarının seslendirdiği kırk altı şarkının sözleri içerik analiziyle çözümleniyor.

"*Rüzgârda Salınan Nilüfer ve Albüm Filmlerinde Orta Sınıf Eleştirisi*" başlıklı üçüncü makale sinema alanından. Anadolu Üniversitesi'nden Ulaş Can Olgunsoy tarafından hazırlanan çalışmada, adı geçen filmlerde orta sınıf toplumsal öznelerin anlatılarda temsil edilme biçimleri inceleniyor; her iki metinde de kimi zaman paralellikler arz eden, kimi zaman da farklı açılardan orta sınıflara yönelik toplumsal eleştirilerin örüldüğü tartışılıyor. "Semiotic Analysis of the Animation Film *Soul*" başlığını taşıyan ve Yaşar Üniversitesi'nden Asadul İslam ile Süleyman Demirel Üniversitesi'nden Büşra İncirkuş tarafından hazırlanan dördüncü makalede ise *Soul* filmindeki görsel bileşenler, göstergebilimsel estetik çerçevesinde analiz ediliyor ve bu bilgilerin anlamlandırılması amaçlanıyor.

"Artuklu'da 19. Yüzyıldan Günümüze Cumbalı Bir Yapı: Ferit Koç Evi Restorasyon Önerisi" başlıklı beşinci makale Hasan Kalyoncu Üniversite'sinden Süleyman Genç ile Tülay Karadayı Yenice tarafından hazırlandı. Çalışmada Mardin'de günümüze kadar yıkılmadan ayakta kalabilmiş, kültürün taşla işlendiği önemli yapılardan Ferit Koç Evi inceleniyor; taş yüzeylerdeki bozulmalar odağa alınıyor ve restorasyon önerileri sıralanıyor. Selçuk Üniversitesi'nden Aslı Ekici tarafından hazırlanan "Anahtar Deliğinden Ba-Kı-La-Sı Olmaya Direnen Kadınlar: *Hokkabaz*" başlıklı altıncı

makalede *Hokkabaz* filmi özelinde kadının bakışına imkân tanınıp tanınmadığı feminist metin analizi aracılığıyla inceleniyor.

Yedinci makale tasarım alanından. Hacettepe Üniversitesi'nde sanatta yeterlik öğrenimini sürdüren Kansu Özden tarafından hazırlanan "Müzelerde Etkileşimli Bilgilendirme Tasarımı: Anadolu Medeniyetleri Müzesi ile Frankfurt Tarih Müzesi'nin Karşılaştırılması" başlıklı çalışmada etkileşimli bilgilendirme tasarım imkânları çerçevesinde her iki müzenin mevcut durumdaki paralellikleri ve farklılıkları tartışılıyor. İzmir Demokrasi Üniversitesi'nden Sevda Emlak tarafından hazırlanan "Natüralist Üsluptaki Çiçek Resimleri: Hoca Sadeddin Efendi'nin *Selimname*'si" başlıklı sekizinci makalede ise ilgili eserdeki natüralist motiflerin Geleneksel Türk Sanatları alanı özelinde önemli bir kazanım olduğu savunuluyor.

"Siyasal İletişimin Dijitalleşmesi: 2018 Cumhurbaşkanlığı Seçiminde Siyasal Partilerin Twitter Üzerinden Karşılaştırmalı Analizi" başlığını taşıyan dokuzuncu makale Iğdır Üniversitesi'nden Hakan Irak tarafından hazırlandı. Çalışmada siyasal iletişim kavramı etrafında son Cumhurbaşkanlığı seçim sürecinde adayların Twitter hesaplarından yaptıkları paylaşımlara mercek tutuluyor. ARTS'ın bu sayısında yayınlanan son çalışma ise Mardin Artuklu Üniversitesi tarafından 18-19 Kasım 2021 tarihlerinde düzenlenen I. Tespih Sempozyumu'nun konuklarından koleksiyoner ve yönetmen Necip Sarıcı ile yapılan görüşmeden oluşuyor. Görüşme seslendirmenin Türk Sinemasındaki yolculuğunun izini sürmek isteyenlere çok değerli bilgiler sunuyor.

Yeniden görüşmek üzere...

Doç. Dr. Mehmet IŞIK
Editör

Maqamic, Form and Harmonic Analysis of the Waltz from Amirov's 12 Miniature

Geliş Tarihi/Received: 23.03.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 16.11.2021
DOI: 10.46372/arts.956660

Göktuğ Ege SAĞLAM
Gazi University, Institute of Educational
Sciences, Music Education Department
PhD Programme
goktugegesaglam@gmail.com
ORCID: 000-0002-7516-7513

Res. Asst. Ayşe ÇAĞLAK
Hitit University, Faculty of Fine
Arts and Architecture,
Music Department
aysecaglak2@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0085-456X

ABSTRACT

Maqamic, form and harmonic analysis of the piece Waltz, one of the 12 independent miniatures that Fikret Amirov composed for piano, is the subject of this study. The aim of the research is to contribute to the literature by analyzing the maqamic, form and harmonic of the piece Waltz. This study has been thought to be important in providing information to music educators and students in terms of maqamic, form and harmonic analysis. In this study, which is a qualitative study based on due diligence, the data were obtained by scanning the source through document analysis. This piece, selected with a purposeful sampling approach among non-random sampling methods, was analyzed using descriptive research methods and techniques. In line with the findings obtained, it is seen that the piece was composed in Shur maqam centred in A. The piece was written with the 3/4 time signature and in the two-part song form. As a result of harmonic analysis, counterpointal sensation rather than homophonal sensation has been observed. It is seen that the harmony of the piece differs according to the harmony theories of western music. The processing of functions has been shaped within the maqamic polyphony.

Keywords: fikret amirov, azerbaijani music, piano, miniature, waltz

Sağlam, G. ve Çağlak, A. (2022). Maqamic, Form and Harmonic Analysis of the Waltz from Amirov's 12 Miniature. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 7, 9-29

Amirov'un 12 Minyatür'ünden Vals'in Makamsal, Form ve Armonik Analizi

ÖZ

Fikret Amirov'un piyano için bestelemiş olduğu birbirinden bağımsız 12 Minyatür'ünden Vals adlı eserin makamsal, form ve armonik analizi, bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu araştırmanın amacı, Vals adlı eserin makamsal, form ve armonik analizini yaparak literatüre katkı sağlamaktır. Müzik eğitimcileri ve öğrencilerine makamsal, form ve armonik analiz yönüyle bilgi sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Durum tespitine dayalı nitel bir çalışma olan bu araştırmada doküman inceleme yoluyla kaynak taranarak verilere ulaşılmıştır. Seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçsal örnekleme yaklaşımı ile seçilen bu eser, betimsel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılarak analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda eserin la kararlı Şur makamında bestelenmiş olduğu görülmektedir. Eser, 3/4'lük ölçü sayısı ve iki bölümlü şarkı formunda yazılmıştır. Armonik analiz sonucu dikey duyumdan çok yatay duyum gözlenmiş, üst partide ezgiselliğin ön planda tutulduğu tespit edilmiştir. Eserin armonisinin batı müziği armoni kuramlarına göre farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Fonksiyonların işleniş biçimi, makamsal çokseslilik dahilinde şekillenmiştir.

Anahtar Kelimeler: fikret amirov, azeri müziği, piyano, minyatür, vals

INTRODUCTION¹

The recording of the piece covered in the research, performed by the first author, can be listened to via the QR code.

Araştırma kapsamında ele alınan eserin birinci yazar tarafından seslendirilmiş kaydı, QR kodu aracılığıyla görüntülenebilir.



Fikret Amirov was born in 1922 in Ganja city of Azerbaijan. He created his own composition style by synthesizing Azerbaijan national music and Western classical music, and produced original pieces in which melodies are generally prioritized. Symphonic music comes first among the types of music in which Amirov comprehensively reflects his composition style. He worked for the development of Azerbaijan national music for most of his life and brought innovations to this music genre with his polyphonic works. By blending Azerbaijani music maqams with Western music theories, he created an original polyphonic music genre called as "symphonic maqam" and composed pieces unique to this genre. The symphonic maqam type he pioneered attracted the attention of many Azerbaijani composers and enabled them to produce this type of piece.

Amirov's symphonic pieces are the first examples of national symphonism. The composer created his own style of individual composition with symphonic pieces. This is a synthesis of national music and European music. He wrote new styles pieces such as composer, suite, rhapsody and symphonic maqam. He has written new pages of Azerbaijan cultural history as the creator of an extraordinary innovation in the history of symphonic music with the symphonic maqams of Kyurdi Ovshari, Shur and later Gyulistan-Bayati Shiraz (Ganbarlı, 2019, p. 47).

Pieces such as the Azerbaijan capriccio, Nizami symphony, Azerbaijan symphonic suite, Portraits and Vagifi symphonic poem composed by Amirov for the symphonic orchestra have taken their place in the music literature as important pieces that have gained fame apart from their symphonic maqams.

Apart from being a composer, at certain periods of his life, he was a member of the Soviet Composers Union, deputy of the National Assembly of the Soviet Union, Chairman of the Board of the Azerbaijan Composers Union, and guiding the Azerbaijan Opera and Ballet Theater is among his important tasks. He was awarded the titles of People's Artist of the Soviet Union, Member of the Azerbaijan Academy of Sciences and the State Prize of the Soviet Union for his works and contributions

¹ This research paper was presented orally on May 2-4, 2021 in the 4th International New York Conference on Evolving Trends in Interdisciplinary Research & Practices, Manhattan, New York City.

to the music literature. Amirov, who made polyphonic works on the folk music of his country and composed pieces in different musical genres, composed pieces for the piano as well as his famous symphonic pieces and played an important role in the development of Azerbaijan contemporary piano art. His piece named *12 Miniature* is composed of 12 small-size piano pieces written in different musical genres in the context of Western and national music. In this piece, he synthesized Azerbaijani music maqams by combining them with Western music genres such as Waltz, Ballade, Nocturne, Toccata and composed original compositions for piano.

Azerbaijani Music Maqams

The concept of maqam has different general and special meanings in line with the context in which it is used in Turkish and Azerbaijani languages.

Maqam according to Öztürk, is an Arabic word that states "place", "location", "situation", "residential", "positioning" in terms meaning. It entered the language of music with words that mean the same or a similar meaning such as "locus / position / place / locality"; however, by becoming widespread in terms of its use in the process, it differentiated from the others and gained the characteristic of being a technical "term" specific to music (2014, p. 17).

Maqam as a concept in music literature, "is stroll by creating melodies by stating the importance of the tonic and dominant in a scale and adhering to other rules" (Özkan, 1994, p. 77). The basis of the concept of maqam was first laid and systematized by Safiyuddin Urmevi in the 13th century, this informations in the 14th and 15th centuries was developed by Abdülkadir Meragi (Jafarova, 2019, p. 15). The concept of maqam used to express the use of scales within certain rules differs from country to country within its conceptual framework. As an example to this situation, the concept of maqam is expressed as "makam" in Turkey and Arabia, "destgah" in Iran, "raga" in India, and "mugham" in Azerbaijan.

Azerbaijan Mugham has attracted worldwide attention with its cultural feature and artistic dimension. Accepted as a cultural heritage by UNESCO and taken under protection and announced to the whole world sets an example for this situation. The concept of mugham, whose origin is thought to be based on the concept of "maqam" and used in this sense, is also used in the Azerbaijan literature as a "large dimension Azerbaijan classical music genre" vocal and vocal-instrumentally. It can be said that this genre is similar to the symphony genre in terms of its large dimension. In line with the above-mentioned information, since the term

“mugham” is used both in the sense of maqam and within the meaning of a large dimension genre of music, it was found appropriate to use the term “maqam” in terms of clarity of meaning within the scope of the research.

Uzeyir Hajibeyov, who aimed to transfer Azerbaijani music to notes and to be learned in a theoretical framework within a certain system, was the first person who systematized this music and spread it to the world. In order to understand Azerbaijani music systematized by Hajibeyov, it is first necessary to comprehend the scales that form the skeleton of the maqams, that is, the “mode” structure. Maqams are formed over these mode structures. Some examples can be given to this situation, such as the formation of Rast maqam from Rast mode and formation of Shur maqam from Shur mode.

Expressing that the concepts of mode and maqam are different from each other, İsmayilov explained this situation as follows:

The word ‘mode’ we use here should not be confused with the maqam, which is the national music genre. Maqam is a multi-part vocal-instrumental or instrumental piece of music in improvised style. Mode, on the other hand, means the scale in various establishments where the notes carry certain functional tasks (Transferring from İsmailov, Ganbarlı, 2019, p. 17).

In his book “Principle of Azerbaijan Folk Music”, Uzeyir Hajibeyov distinguished the concepts of maqam and mode, examining the Azerbaijani maqams, and expressed these maqams as 7 main modes and 3 additional modes (Hajibeyov, 1985). The main modes are Rast, Shur, Segah, Bayati Shiraz, Chargah, Shushter and Humayun. Additional modes are Shahnaz, Chargah of the second kind and Sarenc.

Maqam Formations in Azerbaijani Music

Although maqams appear in the music of various cultures and show similarities in terms of names and sometimes melodies, they differ in terms of their establishment and processing. The 7 main maqams that form the basis of Azerbaijani music occurs with various rankings of 5 different tetrachords. 4 of this 5 tetrachord are perfect, the other is diminished fourth.

Tetrachords are as follows in terms of their establishment.

1. Main tetrachord (1-1-1/2)
2. Middle minor second auxiliary tetrachord (1-1/2-1)
3. The first minor second auxiliary tetrachord (1/2-1-1)
4. Augmented second tetrachord (1/2-1 1/2 -1/2)

5. Diminished tetrachord (1/2-1-1/2)

Combination of Tetrachords

Tetrachords forming the maqams in Azerbaijani music are combined in 4 different ways. When 3 tetrachords are combined, the first is called the lower, the second is called the middle, and the third is the upper tetrachord. When 2 tetrachords are combined, the first is expressed as the lower tetrachord, the second as the upper tetrachord.

1. Chain merger:

This merger is formed by joining contiguously the lower, middle and upper tetrachords by common sounds.



Figure 1. Chain merger tetrachord

2. Separate merger:

There is a major second range between the lower, middle and upper tetrachord combined here.



Figure 2. Separate merger tetrachord

3. Merger through the middle minor second:

In this combination, there is a minor third interval between the lower and upper tetrachord. It is imperative that the minor second interval is connected adjacent to the upper tetrachord.

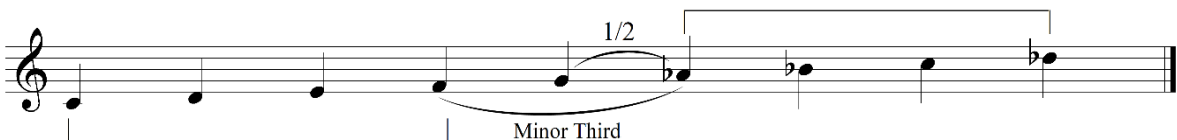


Figure 3. Merger through the middle minor second tetrachord

4. Merger through middle sound:

In this combination, there is a major third interval between the lower and

upper tetrachord. It is imperative that the major second interval is connected adjacent to the upper tetrachord.

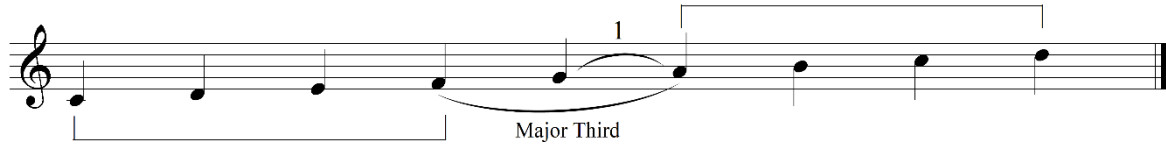


Figure 4. Merger through middle sound tetrachord

The tetrachord combinations in figures 1, 2, 3 and 4 was written using the main tetrachord and middle minor second auxiliary tetrachord from 5 tetrachord types, and scales, in addition, can be created by using other tetrachords not included in the figures. While tetrachords are combined in 4 different ways, it is seen that they contain 3 interval types as unison, second and third. Instead of the C note shown as the starting note of the lower tetrachord in the figures, different notes can be used to create transposed scales.

The maqamic, form and harmonic analysis of the piece named *Waltz*, one of the 12 independent miniatures that Amirov composed for piano, is the subject of this study. When the relevant literature is scanned, a study of Amirov's *12 Miniature* has been found. The study found is aimed at analyzing the Azerbaijani music maqams used in these miniatures. By examining the findings of the study in question, it is thought that sufficient data could not be provided in terms of structure. Based on this, the aim of the research is contribute to the literature by analyzing the maqamic, form and harmonic of the piece named *Waltz*. It is thought that this study is important in terms of providing that music educators and music students have an idea about Azerbaijani music, presenting the piece named *Waltz* in line with the analyzes made, and creating a source of information with its maqamic, form and harmonic analysis.

METHOD

In this section, information about the research model, study piece, data collection tools, development of data collection tools, development of the analysis method, analysis and interpretation of the data are included.

Research Model

Descriptive research methods and techniques were used in this study, which

is a qualitative study based on due diligence. The literature was scanned through document review and the piece named *Waltz* from Fikret Amirov's *12 Miniature* was analyzed. "Analyzing written documents containing information about the phenomenon and events related to the subject examined within the scope of the research is called document review" (Karataş, 2015, p. 11).

Study Piece

Among the *12 Miniature* of Fikret Amirov, which is the study piece of the research, the piece named *Waltz* was selected by purposeful sampling approach from non-random sampling methods. "Purposeful sampling allows for in-depth research by selecting information-rich cases depending on the purpose of the study" (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz and Demirel, 2018, p. 92).

Data Collection Tools

Qualitative data collection tools such as resource scanning and literature review were used to obtain research data. While analyzing the maqamic, form and harmonic features of the piece, datasets were collected by descriptive analysis techniques which is one of the qualitative research methods (Çağlak, 2019).

Development of Data Collection Tools

Specialist opinions were obtained from relevant field specialists to determine whether the path to be followed was suitable or not in this study, which aims to conduct an analysis of the piece named *Waltz* in terms of the maqamic, form and harmonic (Sağlam, 2021).

Specialist opinions were obtained from relevant field specialists to determine whether the path to be followed was suitable or not in this study. The specialists were given information about the analysis dimensions of the piece and were asked to evaluate the analysis method with the expressions suitable/not suitable/must be fixed. *Table 1* includes specialists opinions from relevant field specialists regarding the maqamic, form and harmonic analysis of the piece named *Waltz*.

Table 1. *Specialist Opinions*

	Specialist 1			Specialist 2			Specialist 3		
	Suitable	Not Suitable	Must be Fixed	Suitable	Not Suitable	Must be Fixed	Suitable	Not Suitable	Must be Fixed
Maqamic Analysis	X			X			X		
Form Analysis	X			X			X		
Harmonic Analysis	X			X			X		

As seen in *Table 1*, according to the opinions received from the specialists, it is stated that the maqamic, form and harmonic analysis of the research is deemed suitable.

Analysis and Interpretation of the Data

The data obtained from the study were resolved and interpreted in line with the researchers knowledge of maqam, form and harmony. Literature related to the subject of the study was scanned and the maqamic, form and harmonic dimensions of the piece named *Waltz* were analyzed in accordance with descriptive data analysis methods.

FINDINGS

12 Miniature

8. Waltz

Fikret AMİROV

Note writing : Göktuğ Ege SAĞLAM

Allegro moderato

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Lea. * Lea. * Lea. * Lea. * Lea. * Lea. *

Lea. * Lea. * Lea. * Lea. *

Lea. * Lea. * Lea. * Lea. *

Lea. * Lea. * Lea. * Lea. *

Figure 5. Waltz from the 12 miniature

2 12 Miniature

The image displays a musical score for a piano piece, identified as a waltz from the 12 miniature. The score is written for piano (Pno.) and consists of five systems of music. The first system (measures 21-25) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked with *mf* and *express.*. The second system (measures 26-29) includes dynamics *f* and *rit.*, and a tempo change to *a tempo*. The third system (measures 30-33) continues the melodic and bass lines. The fourth system (measures 34-39) shows a first ending with dynamics *f* and *mf*. The fifth system (measures 40-43) features a second ending with dynamics *sf* and a *rit.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Below the staves, there are handwritten annotations: 'Lea.' and '*' symbols, which likely refer to specific notes or intervals in the Maqamic analysis mentioned in the text.

Figure 6. Waltz from the 12 miniature

Maqamic Analysis

In line with the findings obtained, it is seen that the piece was composed in Shur maqam centred in A. Between the 9th and 20th measures, where melodicism is prioritized in the piece, according to the note of E, which is the starting note of the first tetrachord, it is seen that the fifth and eighth notes have a low-toned, and the ninth notes is a high-toned. In the alteration observed, which in the measurements of 25th-26th and 33rd-34th, it is seen that Bayati Shiraz maqam effect centred in

B flat in the aforementioned measures, based on the functions of the tetrachord intervals, the maqam scale and the maqam notes.

3 adjacent tetrachords united in a confluent manner built on the 1-1/2-1 formula form the scale of the Shur maqam. In the scale, the first note of the middle tetrachord is the maqam's tonic. That is, the tonic of the maqam is D note. Shur maqam scale which D note of tonic, is as follows (Şen, 1998, p. 24).



Figure 7. Shur maqam

In the piece, the Shur maqam scale dealt with centred in A, and the scale has been formed in the was transposed form shown below.

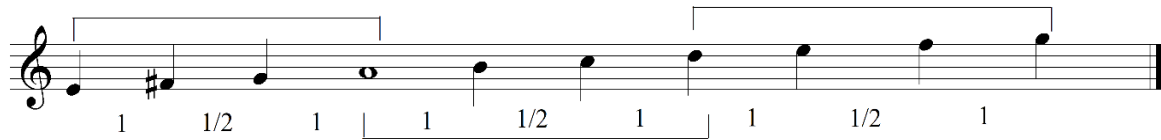


Figure 8. Shur maqam centred in A

Alterations have been observed in the various notes of Shur maqam scale in the piece. Şen (1998) mentioned alteration features of the Azerbaijani music maqams as follows:

Another characteristic of Azerbaijani maqams is that in certain situations, some notes are minor second low-toned and high-toned. For example, in Rast maqam, the ninth note (the upper carrier note of third) minor second may low-toned. In the Shur maqam, while the fifth and eighth notes are minor second low-toned under certain circumstances, the ninth note becomes minor second high-toned. In the Segah maqam, while the third and eighth notes become high-toned, the seventh note becomes minor second low-toned. In the Chargah maqam, while the second and ninth notes are minor second high-toned, the eighth note becomes low-toned (Şen, 1998, p. 18).

In line with the information given above, it is seen that Shur maqam is similar to Karcıgar, one of the traditional Turkish music maqams, in terms of the processing from the 9th to the 21st measure in the piece and the tonic note where this processing.

Bayati Shiraz maqam, which is seen as a brief alteration in the piece, "is established on the formula of 1-1-1/2 and consists of two unified tetrachords connected by the middle minor second. In this scale, the last note of the lower quaternary is the tonic note of the maqam" (Şen, 1998, p. 24).

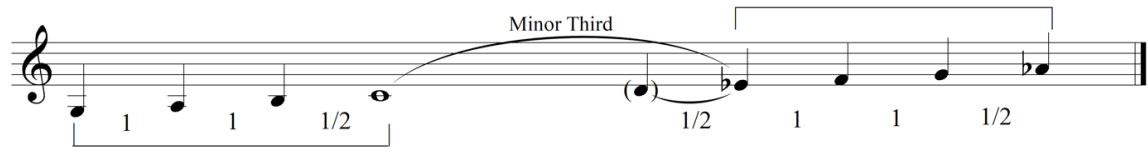


Figure 9. Bayati Shiraz maqam

Bayati Shiraz maqam dealt with centred in B flat, and the scale has been formed in the was transposed form shown below.

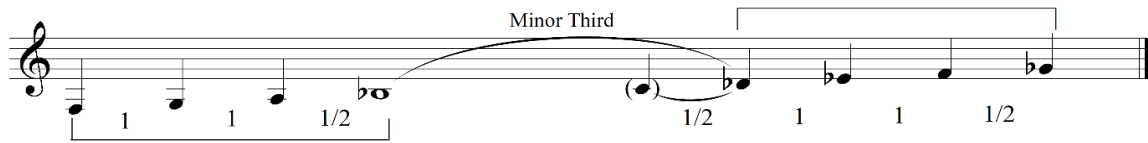


Figure 10. Bayati Shiraz maqam centred in B flat

When determining the maqams in Azerbaijani music, it may be misleading to interpret consider the only tetrachords. In addition to the tetrachords, the duties and be processed characteristics of the maqam notes should also be taken into consideration. For this reason, the functions of the notes also have an important position.

Form Analysis

12 Miniature

8. Waltz

Fikret AMİROV

Note writing : Göktuğ Ege SAĞLAM

A
a
Allegro moderato

Piano

6

Pno.

11

Pno.

16

Pno.

Figure 11. Form analysis

2 B 12 Miniature

21 *mf* *espress.*

26 *f* *rit.* *a tempo*

30

34 *f* *mf* *a''*

40 *sf*

28. measure can be considered as a brief bridge.

Figure 12. Form analysis

The piece analyzed within the scope of the research was written with the 3/4 time signature in the waltz type, one of the Western music genres, within the framework of the concept of miniature, as can be understood from its name.

The term miniature, which means a small-scale reproduction, a small version, is known in music as a short-term melody.

The term waltz, "is a lithe German dance performed by a pair, with a three-time, which strong first beat. The term gained international popularity after the Congress of Vienna in 1815, entering German (Walzer), French (Valse), English (Waltz) and Italian (Valzer) languages" (Say, 2005, p. 568-569).

The form analysis of the piece is shown below in the tabular form.

Table 2. Form Analysis of Piece

Part	A				B		
Phrase	a	b	a'	b'	c	c'	a''
Measure Number	1-8	9-12	13-16	17-20	21-28	29-35, (40-42)	36-39

As seen in *Table 2*, the piece was written in the form of a two-part song. Part A has been determined between the 1st and the 20th measure, and part B is between the 21st and 42nd measures. The phrase **a''** placing as between the 36th and 39th measures is similar to the phrase **a** an in part A, and that provides a return to part A.

Harmonic Analysis

12 Miniature

8. Waltz

Fikret AMİROV

Note writing: Gökтуğ Ege SAĞLAM

Allegro moderato

Piano

f *mf*

I ⁵/₃ V ⁷/₃ I ⁵/₃ IV ^{13b}/₁₁/_{9b} I ⁵/₃

Pno.

V ⁷/₃/_{5b} I ^{13#}/_{11#} V ⁷/₃/₅ IV

rit. *a tempo*

Pno.

ff *f*

VI ⁵/₉ III ⁵/₉ IV ⁵/_{2b} I ⁵/₃ I ⁷/₃ V ⁷/₃ I ^{13#}/_{11#} I ¹⁴/₁₁ I ⁹/₉

Pno.

I ^{6#}/₄ IV VI ⁵/₉ III ⁵/₉ IV ⁵/₈ I ⁵/₅

Figure 13. Harmonic analysis

2 12 Miniature

Figure 14. Harmonic analysis

Counterpointal sensation rather than homophonal sensation has been observed in the piece. It has been determined within the harmonic analysis that the natural and altered positions of the I. and V. degree chords are densely processed

and melodicism is prioritized.

It is observed that in the A part, the third note is not included in the III. and IV. degree chords in order not to evoke a tonal sensation feeling, only the first and the fifth notes.

In the II. degree chord in the B part, the low-toned is seen, and the B diminished fifth chord has been replaced by the B flat minor chord. This situation, when considered together with the counterpointal sensation in the maqamic frame, has led to a brief Bayati Shiraz maqam effect.

CONCLUSION

In Azerbaijani music, maqam scales are formed by combining tetrachords within certain rules. Azerbaijani music sound system systematized by Uzeyir Hajibeyov does not take any comma value therefore overlaps with the 12-tone equal temperament system. As a result of the maqamic analysis, it is seen that the piece was composed in Shur maqam, one of the 7 main Azerbaijani music maqams systemized by Uzeyir Hajibeyov. The prominent the 3/4 and 6/8 time signature in Azerbaijani music is also seen in the piece analyzed within the scope of the research. The piece was written with the 3/4 time signature and two-part song form, and when the relevant literature is examined, it is observed that the piece did not resemble to the with genres and forms in traditional Azerbaijani music. As a result of harmonic analysis, counterpointal sensation rather than homophonal sensation has been observed in the piece. It has been determined that melodicism is prioritized in the upper party. When the harmony of the piece is examined, it is seen that it differs according to the harmony theories of Western music. The processing of degrees in the piece has been shaped within the maqamic polyphony. Located in B part, the state of low-toned of the II. degree chord is expressed as neapolitan chord in classical harmony theory. It can be thought that the same degree in the examined piece is similar to the situation of low toned. However, II. degree neapolitan chord is a major chord, and the observed alteration in the piece is a minor chord. This situation, when considered together with the counterpointal sensation in the maqamic frame, has led to a brief Bayati Shiraz maqam effect.

The findings obtained as a result of the maqamic, form and harmonic analysis of the piece named *Waltz* from Fikret Amirov's *12 miniature*, it has been concluded

that he produced an original piece for piano by synthesizing the Western classical music theories and Shur maqam, one of the Azerbaijani music maqams. It has been considered that the piece examined within the scope of the research contributes to the literature as a useful source for the synthesis of Azerbaijani music and Western music theories.

The following suggestions may be proposed for the research:

This research can be examined in terms of being a source for those who want to have information about the analysis of in terms of maqamic, form and harmonic of the piece named *Waltz*, one of Amirov's 12 Miniature.

The method followed in this study, in which the piece named *Waltz* is analyzed in terms of maqamic, form and harmonic, can serve as an example for the researches to be dealt with on the analysis of the pieces of polyphonic Azerbaijani music.

Performers who want to play the piece analyzed within the scope of the research can examine Azerbaijani music with its theoretical dimension.

To understand the piece analyzed within the scope of the research in a theoretical framework, maqamic scale studies on Azerbaijani music can be done on the piano.

Music educators and students who want to have detailed information about Azerbaijani music and to do composition studies on this subject can examine the book of Uzeyir Hajibeyov named "Principles of Azerbaijan Folk Music".

It is recommended to do more research on Azerbaijani music and to eliminate the lack of resources in the literature.

REFERENCES

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2018). *Scientific Research Methods*. Ankara: Pegem.

Çağlak, A. (2019). *The Form, Harmonic, Technical and Musical Analysis of Philip Glass's Violin and Piano Sonata*. Master's Thesis. Gazi University Institute Of Educational Sciences, Ankara.

Ganbarlı, A. (2019). *An Analysis of The Azerbaijani Mugam Forms in Fikret Amirov's "12 Miniatures"*. Master's Thesis. Mimar Sinan Fine Arts University Fine Arts Institute, Istanbul.

Hajibeyov, U. (1985). *Principles of Azerbaijan Folk Music*. Baku: Azerbaijan State Music.

Jafarova, T. (2019). *The Role of Composers in the Development of Azerbaijani Music and the Importance of Kara Karayev*. Master's Thesis. Cukurova University Social Sciences Institute, Adana.

Karataş, Z. (2015). Qualitative Research Methods in the Social Sciences. *Journal of Spiritual Based Social Work Research*, 1(1), 62-80.

Özkan, İ. H. (1994). *Turkish Music Theory and Rhythms*. Istanbul: Ötüken.

Öztürk, M. O. (2014). *New Approach to the Melody and Makam Relationship in Makam-Music in Terms of Analysis and Interpretation: Tone/Fret Tunings and Melodic Makam Nuclei*. Doctoral Thesis. Istanbul Technical University Social Sciences Institute, Istanbul.

Sağlam, G.E. (2021). *Structural and Educational Analysis Of Kemal İlerici's Work Named "Maya" Written for Oboe and Piano*. Master's Thesis. Gazi University Institute of Educational Sciences, Ankara.

Say, A. (2005). *Music Encyclopedia*. Ankara: Music Encyclopedia.

Şen, Y. (1998). *An Investigation of Azerbaijani Folk Musics Seven Mean Tunes*. Master's Thesis. Karadeniz Technical University Social Sciences Institute, Trabzon.

Türkçe Rap/Hip Hop Müziğine Pozitif Psikoloji Perspektifinden Bir Bakış

Geliş Tarihi/Received: 01.04.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 16.11.2021
DOI: 10.46372/arts.977352

Oğuzhan YILDIRIM
Uzm. Psikolojik Danışman Oğuzhan Yıldırım
Millî Eğitim Bakanlığı
oguzhanyildirim.pdr@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8174-9640

ÖZ

İnsanlık tarihi kadar uzun bir geçmişe sahip olan müzik, çeşitli alanlarda etkili şekilde kullanılmıştır. İnsan psikolojisi üzerinde de önemli bir etkisi bulunan müziğin yüzyıllardır ruh sağlığı tedavisinde önemli bir rol üstlendiği bilinmektedir. Müzik türlerinden rap/hip hop müziği ise Türkiye ve dünyada en çok dinlenen müziklerin başında gelmektedir. Bu müzik gençlerin kendilerini rahat ifade etmelerine, iyi hissetmelerine, geleceğe umutla bakmalarına ve sorunlarla mücadele etmelerine ilişkin içerikler barındırmaktadır. Rap/hiphop'ın bu özellikleri pozitif psikolojinin temel çalışma konularıyla benzerlik göstermektedir. Buradan hareketle bu çalışmada doğası gereği çoğunlukla güç ve umudu vurgulayan rap/hip hop müzik sözlerinin pozitif psikoloji perspektifinden incelenmesi amaçlanmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesinin kullanıldığı bu çalışmada Ceza, Sagopa Kajmer, Ezhel & Murda, Ben Fero ve Norm Ender isimli rap/hip hop sanatçılarına ait toplamda 46 şarkı incelenmiştir. Bu 46 şarkıdaki sözler üzerinde yapılan içerik analizi sonucu pozitif psikolojinin temel çalışma konularından olan 17 tema oluşturulmuştur. Rap/hip hop şarkılarda en sık rastlanan temaların psikolojik sağlamlık/yılmazlık, duygular ve motivasyon olduğu görülmüştür. Diğer temalar ise sosyal destek, güçlü yönler, sabır, umut, yaşam kalitesi, romantik ilişki, yaşam amacı, şükran/minnettarlık, empati, maneviyat, affedicilik, akış, özsayı ve yaşamda anlam olarak sıralanmıştır.

Anahtar Kelimeler: müzik, rap/hip hop, pozitif psikoloji, doküman incelemesi

Yıldırım, O. (?). Türkçe Rap/Hip Hop Müziğine
Pozitif Psikoloji Perspektifinden Bir Bakış,
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 7, 30-56

A View on Turkish Rap/Hip Hop Music From Perspective of Positive Psychology

ABSTRACT

Music, which has a history as long as human history; It has been used effectively in various fields. It is known that music, which has a great effect on human psychology, has played an important role in mental health treatment for centuries. Among the music genres, rap/hip hop music is one of the most listened music in Turkey and in the world. This music contains content for young people to express themselves, to feel good, to look to the future with hope and to struggle with problems. These features of rap/hip hop are similar to the main study subjects of positive psychology. From this point of view, in this research, it is aimed to examine rap/hip hop music lyrics, which mostly emphasize power and hope, from a positive psychology perspective. In this study, document analysis, one of the qualitative research methods, was used. A total of 46 songs by rap/hip hop artists called Ceza, Sagopa Kajmer, Ezhel & Murda, Ben Fero and Norm Ender were analyzed. As a result of the content analysis on the lyrics of these 46 songs, 17 themes, which are the main study subjects of positive psychology, were created. It has been seen that the most common themes in rap/hip hop songs are resilience, emotions, and motivation. Other themes are social support, strengths, patience, hope, quality of life, romantic relationship, life goals, gratitude, empathy, spirituality, forgiveness, flow, self-esteem, and meaning in life.

Keywords: music, rap/hip hop, positive psychology, document analysis

GİRİŞ

Hip hop kültüründe açılımı *Rhythmic American Poetry* ("Ritim ve Şiir" ya da "Ritmik Amerikan Şiiri") olan rap müzik kelime anlamı olarak *ağır eleştiri* şeklinde kavramsallaştırılmıştır. Hip hop bir kültür olarak ortaya çıkarken rap bu kültürün müzik kolunu temsil eden unsurlardan biridir (Kurt, 2020, s.19; Zurkova, 2017, s.5). Yalnızca bir müzikten ibaret olmayan rap/hip hop; dansı, kıyafetleri, aksesuarları, sineması, radyo ve televizyonu, kitapları ve dergileriyle kendine özgü bir kültür olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünya üzerinde her gün rap/hip hop müzik dinleyenlerin sayısı 24 milyon, her ay bu konserlerde canlı performans izleyenlerin sayısı 500 bin ve her yıl rap/hip hop albümü alanların sayısı ise 28 milyondur. İnsanların bu yoğun ilgisinin bir sonucu olarak rap/hip hop müziği hızla büyüyen 10 milyar dolarlık bir endüstriye ulaşmıştır (FEE, 2013).

İlk olarak ABD'de popülerlik kazanan ve hızla yaygınlaşan rap/hip hop müziği zamanla tüm dünyada büyük kitlelere hitap etmeye başlamıştır. Türkiye'de de yeni bir kültüre dönüşen ve büyük hayran kitlesine ulaşan Türkçe rap müzik türünün temelleri, Almanya'da yaşayan Türkler tarafından atılmıştır. İlk olarak "Cartel" isimli müzik grubu 1995'de Türkçe rap albümü yapmış ardından Türkiye'de Türkçe rap kültürünü benimseyen birçok müzisyen ortaya çıkmıştır (Kurt, 2020). Rap müziğin Türkiye'de sevilmesinin ve benimsenmesinin en önemli nedenlerinden biri de Türk kültüründe önemli bir yeri olan âşık edebiyatı ile sahip olduğu yapısal benzerlikler olarak görülmektedir. Hem rap müzik ve hem de âşık edebiyatı şiir ve müziklerden oluşurken insan ve topluma dair duyguları, davranışları ve sorunları vurgulamaktadır (Cankaya, 2013; Çapraz, 2018; Şerifova, 2021). Bunun yanında rap müziğin yapısında bulunan "freestyle" ile âşık edebiyatındaki "doğaçlama" birbirine benzerken, rap müzikteki yerme anlamına gelen "diss atma" geleneği âşıkların atışmalarını hatırlatır (Angı, 2013, s.69).

Türkçe rap/hip hop müziğinin temelleri, 1960'larda Avrupa ülkelerinin Türkiye'den işçi talep etmesi sonucu, başta Almanya olmak üzere birçok Avrupa ülkesine yönelik gerçekleşen Türk göçüne dayanır. Avrupa'da yeni bir yaşam kuran Türkler, ailelerini de yanlarında getirmiş ve böylece yurtdışında yeni Türk nesiller dünyaya gelmeye başlamıştır. Avrupa'da doğup Türk Müslüman kültürü ile Avrupa Hıristiyan kültürü arasında kalan ikinci ve üçüncü kuşak nesillerin bir kısmı çeşitli sorunlar yaşamaya başlamışlardır. Bu sorunları ifade edebilme yolları arayan gençler Amerika'da yaşayan ve benzer problemler yaşayan siyahilerin rap/hip hop

kültürleriyle tanışmışlardır. Bu müzik türü Türk gençleri için hem kimlik aracı olmuş hem de gençlerin sorun çözme stratejilerini etkilemiştir. Böylece bu gençler yaşadıkları sorunları bu müzik kültürü ile aşmaya çalışmışlardır (Solomon, 2020; Şenel, 2015).

Almanya'daki Türk gençlerinin rap/hip hop kültürünü benimsemelerinin altındaki en büyük motivasyonun maruz kaldıkları yabancı düşmanlığı, önyargılar ve ayrımcılık olduğu görülmüştür. Bu zorluklarla mücadele edebilmek amacıyla çeteler oluşturan bu gençler 1990'larda keşfettikleri hip hop kültürü sayesinde daha organize ve üretken bir yolla kendilerini ifade edebilme şansı bulmuşlardır. Rap/hip hop müziği sayesinde bu gençlerin çoğunluğu sanatsal ve sportif faaliyetlerle uğraşmaya başlayarak kendi seslerini duyurmaya başlamışlardır. Bu akımı benimseyen Türkler diğer göçmenlerin de rahat ve huzurlu bir şekilde yaşayıp kendilerini ifade edebilmelerinin önünü açmışlardır (Güney, Pekman ve Kabaş, 2013).

Rap/hip hop müziği şarki sözleri aracılığıyla dinleyicilere birçok mesaj vermeyi amaçlar. Bu mesajlar çoğunlukla eğlenmek, problemlerden uzaklaşmak, zor durumlarla mücadele etmek ve güçlü yönleri ortaya çıkarmakla ilişkilidir (Otcan, 2020). Müziğin insan psikolojisi üzerindeki etkisi dikkate alındığında (Vink, 2009, s.144) rap/hip hop müziğinin verdiği bu mesajlar pozitif psikolojisi ile bazı benzer niteliklere sahip olduğunu akıllara getirir. Kişilerin güçlü ve pozitif yönlerine odaklanan ve hayatın nasıl daha değerli, mutlu ve anlamlı olabileceğini belirlemeyi amaçlayan psikoloji alanına pozitif psikoloji adı verilir. Bu alanın en önemli kavramlarından biri olan mutluluk için temel olarak iki bakış açısı bulunmaktadır: Hedonik mutluluk ve eudaimonik mutluluk. Kökleri Antik Yunan'a dayanan ve tamamen olumlu duygulara odaklanan hedonik mutluluk acıdan olabildiğince kaçıp hazzı ulaşmak anlamına gelmektedir. Hedonik mutluluğa göre haz veren her şey iyi olarak görülürken diğer şeyler haz için bir araç oldukları takdirde önem kazanır. Felsefesi Aristoteles'e dayanan eudaimonik mutluluk anlayışı ise daha anlamlı ve erdemli bir yaşam sürmeyi konu edinir. En zirvedeki amaç olan mutluluğa ulaşmak için insanın bilgelikle kendine hâkim olması ve erdemli davranışlarda bulunması gerekmektedir (Akarsu, 1998; Diener, 1984; Ryff, 2018). Eudaimonik mutluluk anlayışını temele alan pozitif psikoloji bireyin anlamlı bir yaşam sürmesini, özerk olmasını, kişisel olarak büyümesini, olumlu ilişkiler kurmasını, kendini gerçekleştirmesini ve bir yaşam amacına sahip olmasını amaçlar (Ryff, 2014).

Tarihçesine bakıldığı zaman ilk olarak Maslow'un *Motivasyon ve Kişilik* eserindeki "Pozitif Psikolojiye Doğru" bölümünde ortaya çıkan pozitif psikoloji kavramı

daha sonra Martin Seligman tarafından ayrıntılı olarak incelenmiştir (Seligman ve Csikszentmihalyi, 2000). İnsan davranışının yalnızca olumsuz ve patolojik yönüyle ilgilenen geleneksel kuramlara bir tepki olarak ortaya çıkan pozitif psikolojinin (Carr, 2015) temelinde yatan anlayışlardan biri de insancıl psikolojidir. İnsanın öznel alanına, güçlü yönlerine, yaşamını anlamlandırmasına vurgu yapan insancıl yaklaşım bu yönüyle pozitif psikolojiyi etkilemiştir. Pozitif psikoloji de kişilerin yaşadıkları rahatsızlıklardan kurtulmalarını yeterli görmemiş bunun yanında daha kaliteli yaşam sürmelerini ve gelişmelerini konu edinmiştir. Geleneksel kuramlar gibi bireyi yalnızca eksiden nötre götürmeyi değil nötrden artılara da ulaştırmayı amaçlamıştır (Hefferon ve Boniwell, 2014).

Pozitif psikoloji; mutluluk, öznel iyi oluş, psikolojik sağlık, yaşam amacı, yaşam doyumu, öz yeterlik, akış, iş ahlakı, psikolojik sağlık, iyimserlik, cesaret, kişilerarası beceri, umut ve yılmazlık gibi çalışma alanlarını içeren bir bilim dalıdır (Neff, 2011; Proyer, 2017). Psikolojik sağlığın temel koşulu olan psikolojik iyi oluşun altı boyutu bulunmaktadır. Bu boyutlar: Kendini kabul, pozitif ilişkiler, özerk olma, yaşam amacına sahip olma ve kendini geliştirmedir. Bu bağlamda kendisi ve yaşamı hakkında pozitif duygu ve düşünceleri olan, gelişmek için sürekli çabalayan, yaşamını anlamlı ve değerli gören, başkalarıyla güçlü ilişkiler kuran ve yaşamını kendisi belirleyen kişilerin psikolojik iyi oluş düzeylerinin yüksek olduğu görülmektedir (Ryff, 2014).

Pozitif psikoloji bu temel özellikleriyle birlikte psikolojik danışma ve psikoterapi gibi uygulama alanlarında da kendini göstermeye başlamıştır. Uygulama aşamalarında uygulayıcıların sorumlu olduğu belli başlı etik ilkeler bulunmaktadır. Bu etik ilkeler aşağıda sunulmuştur (Jarden, Rashid, Roache, Lomas ve Adiguzel, 2020, s.10):

Faydalı olmak ve zarar vermemek: Bu ilke danışanın ve uygulayıcının refahını sağlamayı amaçlar. Danışanın çıkarına uygun şekilde hareket etmeyi ve onun gelişimi için sistematik bir yöntem kullanmayı içerir. Zarar vermeme boyutu ise duygusal, cinsel ve maddi olarak danışanı istismar etmemek, yetersizlikten ve yanlış uygulamalardan kaçınmak anlamına gelir.

Bilinçli yardımseverlik: Bu ilke danışanlarının refahı için uygulayıcıların çaba sarf etme sorumluluğunu içerir. Beraber çalıştıkları bireylerin, ailelerin ve grupların savunmasız olabileceğinin farkında olan uygulayıcıların kendi uzmanlık sınırlarını bilmeleri de bu ilke içerisinde değerlendirilir.

İnsan haklarına ve haysiyetine saygı: Uygulayıcılar birlikte çalıştıkları kişilerin

haklarına ve şahsiyetlerine saygı göstermek zorundadırlar. Bu etik ilkeye göre ırkı, etnik kökeni, kültürü, cinsiyeti, cinsel yönelimi, dini, yaşı, sosyoekonomik düzeyi ne olursa olsun her insan biriciktir, değerlidir ve saygı görmeyi hak eder.

Güvenilir olma: Uygulayıcılar kendilerine duyulan güvene uygun şekilde davranmalı, danışanların uygun beklentilere sahip olmalarını sağlamalı, yapılan anlaşmalara ve verilen sözlere uymalı ve gizlilik ilkesine dikkat etmelidir. Ancak danışanların gizli bilgilerinin zorunlu olarak yargı önünde açıklanması durumu olabileceğinden bu durum hakkında danışanlar bilgilendirilmelidir.

Adalet: Adalet ilkesi herkesin adil bir şekilde hizmet almaya hakkının olması şeklinde ifade edilebilir. Bu ilke uygulayıcıların kişilerarası farklılıklara saygı duyma, ayrımcılıktan kaçınma, haksızlık yapmama ve tarafsız olma becerilerini kapsar.

Özerklik: Bu ilke uygulayıcıların kendi yaşamlarını yönetme ve düzenlemeleri noktasında danışanlarını desteklemeleri ile ilgilidir. Sunulan hizmet doğrultusunda danışanların özgürce verdikleri onayı alan, gönüllü katılımlarını vurgulayan, danışanla açık bir sözleşme yapan, onun rızası olmayan bir girişimde bulunmayan uygulayıcı, danışanların özerkliğini desteklemeyi amaçlar.

Psikoloji alanındaki müdahalelerin pozitif psikoloji müdahalesi olup olmadığını tespit etmek için incelenmesi gereken belli başlı alanlar bulunmaktadır. Pozitif psikoloji müdahaleleri adı verilen bu beş temel boyut (Schueller ve Parks, 2014, s.145) aşağıda yer almaktadır:

Anlam ve amaç: Yaşamın anlamını ve yaşam amacını düşünmeyi ve belirlemeyi destekleme,

İlişki: Olumlu ve güçlü ilişkileri destekleme,

Keyfini çıkarma: Keyif veren anlık yaşantıların süresini ve yoğunluğunu arttırma,

Minnettarlık: Minnettarlığı ifade edecek davranışlar ve minnettarlık hakkında düşünme,

Nezaket davranışları: Nazik olma ve nezaket davranışları sergileme.

Karşılaşılan sorunlarla mücadele etmede işlevsel olarak kullanılan rap/hip hop müziği kişilerin sanatsal ve sportif yönden güçlü özelliklerini de ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu sayede çetecilik gibi zararlı aktiviteler yerine sahip oldukları yetenek ve becerileri kullanan gençler kendilerini daha rahat ifade etmenin, daha iyi hissetmenin, geleceğe daha umutla bakmanın ve sorunlarla daha cesurca mücadele etmenin yolunu bulmuşlardır. Bu yönüyle de oldukça popülerleşen bu müzik türü Türkiye'de çeşitli yaş grubundan dinleyici kitesine sahip olmuştur.

Türkiye'de öğrencilerin tercih ettikleri müzik türleri üzerine yapılan bir araştırmada en fazla dinlenen müzik türünün rap müzik olduğu bulgusu (Taş, 2020) ve Türkiye'de en çok dinlenen müzik türünün rap/hip hop olduğuna ilişkin istatistikî veriler (Fizy, 2020; Spotify, 2020) bu görüşü destekler niteliktedir. Buradan hareketle bu araştırmada doğası gereği çoğunlukla güç ve umudu vurgulayan rap/hip hop müzik sözlerinin pozitif psikoloji perspektifinden incelenmesi amaçlanmıştır. Bunun yanında bu müzik türünün gençlerin psikolojik sağlıklarını desteklemek amacıyla kullanılıp kullanılmayacağını saptamak araştırmanın bir diğer amacını oluşturmaktadır.

YÖNTEM

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Doküman incelemesi yöntemi araştırmacılara film, video, fotoğraf gibi farklı birçok görsel ve işitsel materyalleri analiz etme imkânı vermektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Nitel araştırmalarda veri analizi belli aşamaları içerir. Bu araştırmada ilk olarak pozitif psikoloji perspektifinden incelenecek sanatçılar, albümler ve şarkılar belirlenmiştir. Ardından şarkı sözleri analiz edilmiş ve veriler elde edilmeye başlanmıştır. Bu veriler arasındaki ilişkilerin belirlenmesiyle bazı temalara ulaşılmış ve düzenlenerek tablo haline getirilmiştir. Araştırmanın geçerlik ve güvenilirliğini sağlamak amacıyla veri toplama sürecinde esnek bir yaklaşım sergilenmiş, gerekli görüldüğü durumlarda farklı stratejiler izlenmiş, araştırmacı kendisini eleştirel şekilde sorgulamaya çabalamış ve araştırmanın yöntem kısmında verilerin analiz edilme aşamalarına yer verilmiştir. Bunun yanında şarkı sözlerinden alıntılar da paylaşarak araştırmanın geçerlik ve güvenilirliğini arttırmak amaçlanmıştır. Nitel araştırmalarda veri toplama ve analiz etme aşamasında gerçekleştirilen bu işlemler nitel araştırmaların geçerlik ve güvenilirliğini arttırmayı sağlayan belli başlı stratejilerdir (Johnson ve Christensen, 2014; Yıldırım ve Şimşek, 2016). Araştırmanın örneklemini ise Ceza (Bilgin Özçalkan), Sagopa Kajmer (Yunus Özyavuz), Ezhel & Murda (Ömer Sercan İpekçioğlu & Önder Doğan), Ben Fero (Ferhat Yılmaz) ve Norm Ender (Ender Eroğlu) isimli sanatçıların eserleri oluşturmaktadır. Bu sanatçılar dijital müzik platformlarının (Fizy, 2020; Spotify, 2020) popülerlik verilerine göre seçilmişlerdir.

Bu araştırma kapsamında Türkçe rap/hip hop müziğinin en popüler temsilcilerinden (Fizy, 2020; Spotify, 2020) altı sanatçının müzik eserleri içerik analizi ile incelenmiş ve temalar oluşturulmuştur. Bu altı sanatçının son çıkardıkları solo

albümlerinde yer alan eserler analiz edilmiş ve sanatçılar albümleri ve şarkıları ile aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

Tablo 1. Araştırmada İncelenen Sanatçı, Albüm ve Şarkılar

Sanatçılar	Albümler	İncelenen Şarkılar
Ceza (Bilgin Özçalkan)	Suspūs (2015) 10 Şarkı	Hoş geldiniz, Suspūs, Milyon Farklı Hikâye, Ne De Zor, Ders Al, Kime Anlatsam, Yok Geri Dönmek, Sor Bize, Aç Kalbini, Sessizlik
Sagopa Kajmer (Yunus Özyavuz)	Kalp Hastası (2013) 14 Şarkı	Uzun Yollara Devam, Benim Hayatım, Yaptığın Hatalar Kadar Büyük Olmadın, Bulun, İstakoz, Baytar, Bugünün Elleri Boştu Ya Yarın, İster İstemez, Kalp Hastası, Sabah Fabrikam, Düşünmek İçin Vaktin Var, Durdur Beni, Taşlama, Dalgın
Ezhel & Murda (Ömer Sercan İpekçioğlu & Önder Doğan)	Made in Turkey (2020) 7 Şarkı	Cümle Alem, Anadolu Flex, Söz, Made in Turkey, Boynumdaki Chain, Bi Sonraki Hayatımda Gel, Aya
Ben Fero (Ferhat Yılmaz)	Orman Kanunları (2019) 8 Şarkı	3 2 1, Diskotek, Babafingo, Yaylan, Buldum, Demet Akalın, Motivasyon, Biladerim İçin
Norm Ender (Ender Eroğlu)	Aura (2017) 7 Şarkı	Benim Stilim, Sonumu Görüyorum, Kara Toprak, Yarem, Kaktüs, Avare, O Zaman Dans

İncelenen rap/hip hop sanatçılarından Ceza'nın *Suspūs* albümünden 10 şarkı (Özçalkan, 2015), Sagopa Kajmer'in *Kalp Hastası* albümünden 14 şarkı (Özyavuz, 2013), Ezhel & Murda'nın *Made in Turkey* albümünden (İpekçioğlu ve Doğan, 2020) 7 şarkı, Ben Fero'nun *Orman Kanunları* albümünden (Yılmaz, 2019) 8 şarkı ve Norm Ender'in *Aura* albümünden (Eroğlu, 2017) 7 şarkı olmak üzere toplamda 46 şarkıda yer alan sözler pozitif psikoloji perspektifinden analiz edilmiştir.

BULGULAR

Araştırma kapsamında incelenen 46 şarkı üzerinde yapılan içerik analizi sonucu pozitif psikolojiyle bağlantılı olan toplamda 119 şarkı sözü saptanmıştır. Bu şarkı

sözleri benzerlikleri sonucu bir araya getirilmiş ve ortak temalar altında birleştirilmiştir. Bu doğrultuda pozitif psikolojiye ilişkin 17 tema oluşturulmuş ve bunlar *Tablo 2*'de sunulmuştur.

Tablo 2. Türkçe Rap/Hip Hop Şarkıları Üzerinde Yapılan İçerik Analizi Sonucu Elde Edilen Pozitif Psikoloji Temaları

Temalar	f	%
Psikolojik Sağlamlık/Yılmazlık	14	11.7
Duygular	14	11.7
Motivasyon	13	10.9
Sosyal Destek	11	9.2
Sabır	9	7.6
Umut	9	7.6
Güçlü Yönler	8	6.7
Yaşam Kalitesi	8	6.7
Romantik İlişki	8	6.7
Yaşam Amacı	6	5
Şükran/Minnettarlık	5	4.2
Empati	3	2.5
Maneviyat	3	2.5
Affedicilik	2	1.7
Akış	2	1.7
Özsaygı	2	1.7
Yaşamda Anlam	2	1.7

Yukarıdaki tablo incelendiğinde Türkçe rap/hip hop müziğinde en sık görülen temaların psikolojik sağlamlık/yılmazlık ve duygular olduğu görülmektedir. Rap/hip hop müziğinin temelinde güç ve pes etmeme gibi mesajların ve yoğun olarak duyguların bulunması araştırmamızın bu bulgusuyla örtüşmektedir. Bunun yanında bir iş başarma ve harekete geçme noktasında dinleyicileri motive eden şarkı sözleri de motivasyon temasının üst sıralarda yer almasını sağlamıştır. Rap/hip hop müziğinin sıra dışı grupların birbirlerine sıkı sıkıya bağlanmaları ile ortaya çıktığı göz önüne alındığında sosyal destek temasına ulaşmak şaşırtıcı değildir. Bu müzik türünün ortaya çıkış nedeni yaşanan acı verici olaylar ile mücadele etme olduğu gerçeği göz önüne alındığında şarkı sözleri de sabırlı ve umutlu olma temalarıyla bağlantılı olmuştur. Bunun yanında kişilerin bu acı verici olaylarla baş etmede güçlü yönlerini kullanmalarını teşvik eden sözler güçlü yönler temasını oluşturmuştur. Bu müzik

türünün çoğunlukla zor şartlarda yaşayan kişilere hitap ettiğini düşünürsek yaşam kalitesini arttırmaya ilişkin içeriklerin bulunması anlamlı görülmektedir. Sosyal destek temasıyla benzer şekilde romantik ilişkilerin de önemini vurgulayan bazı şarkı sözleri bu temanın oluşmasını sağlamıştır.

Rap/hip hop müziği yaşamda bir şeyler yapma ve başarmayı önemseydiğinden herkesin bir yaşam amacına sahip olması gerektiğini vurgulamaktadır. Müzik türünün bu özelliği de yaşam amacı temasının oluşmasını desteklemiştir. Sahip olduklarının farkına varmanın önemine vurgu yapan şarkılar şükran/minnettarlık temasına, diğer kişilerin duygularını anlamının önemini vurgulayan şarkılar ise empati temasına ait içerikleri oluşturmuştur. İnsan yaşamında manevi duyguların da gerekli olduğunu ifade eden sözler maneviyat temasını oluştururken başkalarını affetmenin iyi hissettirdiğine ilişkin mesajlar da affedicilik temasını oluşturmaktadır. Bir işi yaparken enerjik olmaya, o işe tamamen odaklanmaya ve bundan keyif almaya dikkat çeken sözler ise akış temasını oluşturmuştur. Son olarak kişinin kendisine ve sahip olduklarına saygı duymasının önemini vurgulayan sözlerle özsaygı teması, yaşamın anlamını düşünmeye yönelik sorular soran ve sorgulayan sözlerle ise yaşamın anlamı teması oluşmuştur. Tüm bu temaların pozitif psikolojinin temel çalışma konuları olduğu göz önüne alındığında rap/hiphop müziğinin bu bilim alanından ne düzeyde yararlandığı dikkat çekmektedir. Tüm bu temaların oluşmasında analiz edilen şarkı sözlerine ve ait oldukları temalara ise aşağıda yer verilmiştir.

Psikolojik Sağlamlık/Yılmazlık Teması

1. Bastığın yeri tanı sakın etme pes / Ve tattığın acıların sana hepsi ders. Ceza - *Aç Kalbini* (Özçalkan, 2015a).
2. Her yere mayın döşediler ama gene yürüyorum adım adım. Ceza - *Yok Geri Dönmek* (Özçalkan, 2015b).
3. Ekmeğini taştan çıkartıp yer altında bölüşenler. Ceza - *Milyon Farklı Hikâye* (Özçalkan, 2015c).
4. Kuşta kırık kanatlar, hep uçmak ister yükseğe. Ceza - *Milyon Farklı Hikâye* (Özçalkan, 2015c).
5. Benim yolum uzun, kolum değil, yorulmadım henüz. Ceza - *Ne de Zor* (Özçalkan, 2015d).

6. Sanma düşmek ayıp. Ceza - *Sor Bize* (Özçalkan, 2015e).
7. Düşse de kalkan Rocky gibiyim. Norm Ender - *Benim Stilim* (Eroğlu, 2017a).
8. Geri dönüş yok bu bizi kitler, n'apacaz şimdi bilmem? / Durun durun bekleyin, geldim işte buradayım merak etmeyin. Ceza - *Suspuz* (Özçalkan, 2015f).
9. Ben en doğru bildiğim yolu sonuna kadar savundum. SagopaKajmer - *Istakoz* (Özyavuz, 2013a).
10. Hızlandım ağılamadım arabadan bile düşerken. Sagopa Kajmer - *İster İstemez* (Özyavuz, 2013b).
11. İki sene önce alamazdım simit / Gezdim, tozdum, yollar aştım, Türko! Ezhel & Murda - *Made in Turkey* (İpekçioğlu ve Doğan, 2020a).
12. Tırmandım koştum çok yokuş... Düşse kalka geldik buraya. Ezhel & Murda - *Boynumdaki Chain* (İpekçioğlu ve Doğan, 2020b).
13. Girdim çıktım her gün / Orman yormaz olmam ben paket / Yaptım oldu şimdi n'oldu / Sen de yap hak et. Ben Fero - *Diskotek* (Yılmaz, 2019a).
14. Ben susmam devam... Görse beni helal derdi Nelson Mandela. Ben Fero - *Demet Akalın* (Yılmaz, 2019b).

Duygular Teması

1. Bir yanda ağlayanlar, öbür yanda ise gülüşenler. Ceza - *Milyon Farklı Hikâye* (Özçalkan, 2015c).
2. Çok üzgünüm gördün bak işte yok hiç bir yolun düzgünü / Zaten gönül eğlenmekten çok hep üzülmekten yana. Ceza - *Milyon Farklı Hikâye* (Özçalkan, 2015c).
3. Her mevsim, kalp duysun / Kalp görsün, kalp sevsin. Ceza - *Sessizlik* (Özçalkan, 2015g).
4. Görüldü ortada kalmış hislerin insanı ortadan tam ikiye. SagopaKajmer - *Uzun Yollara Devam* (Özyavuz, 2013c).
5. Hayalperest olmuşsun da aşkların hiç bitmemiş. SagopaKajmer - *Benim*

Hayatım (Özyavuz, 2013d).

6. Korku her canlıda var ve can taşıyan herkes korkar. Sagopa Kajmer – *Yaptığın Hatalar Kadar Büyük Olmadın* (Özyavuz, 2013e).
7. İlk pişmanlık büyük derstir. Sagopa Kajmer - *Yaptığın Hatalar Kadar Büyük Olmadın* (Özyavuz, 2013e).
8. Sözler hislerimin müdafası. Sagopa Kajmer - *Bulun* (Özyavuz, 2013f).
9. Duygularım benden, bense sandığından hassas. Sagopa Kajmer - *İster İstemez* (Özyavuz, 2013b).
10. Sevmek ve nefret etmek iki koklaşan kumru mu? Sagopa Kajmer - *Taşlama* (Özyavuz, 2013g).
11. Bi' kalpte bin his saklarız. Sagopa Kajmer - *Dalgın* (Özyavuz, 2013h).
12. Kimseye his yok körü körüne. Ben Fero - 3 2 1 (Yılmaz, 2019c).
13. Utanma yüreğim dök içini ağla. Norm Ender – *Yarem* (Eroğlu, 2017b).
14. İyi hissetmek için mutlak yakın olmak gerekir. Sagopa Kajmer - *Durdur Beni* (Özyavuz, 2013i).

Motivasyon Teması

1. Kalk, kalk, kalk hadi durma. Ceza - *Hoşgeldiniz* (Özçalkan, 2015h)
2. Senin gönlün hürdür kuşum uç istediğin göklere. Ceza - *Milyon Farklı Hikâye* (Özçalkan, 2015c).
3. Sen hadi korkmadan es bir deli rüzgârısın / Sen ırmaklar misali çağla. Ceza - *Ders Al* (Özçalkan, 2015i).
4. Bu dünya denen sahnede sen korkma konuş / Olma koyun, diren ve zaten tek çare öğrenmek ve dirençte. Ceza - *Kime Anlatsam* (Özçalkan, 2015j).
5. Hadi bir kalkın harekete geçin harekete. Ceza - *Yok Geri Dönmek* (Özçalkan, 2015b).
6. İnternette ve sokakta insanları geç / Önce bekle ve harekete geç. Ceza - *Sor Bize* (Özçalkan, 2015e).

7. İleri ve geri kontrol edip yolu önüne bak / Yarını ve dünü düşünüp tozu dumana kat. Ceza - *Aç Kalbini* (Özçalkan, 2015a).
8. Ve bil, şamardan öte yumruk olma vaktidir. Sagopa Kajmer - *Bulun* (Özyavuz, 2013f).
9. Engebeleri aşabilir her bebe. Ezhel & Murda - *Anadolu Flex* (İpekçioğlu ve Doğan, 2020c).
10. Her zaman engel çıkar önüne / Bak işine sen boy güven özüne / Kulak asmadan onun bunun sözüne. Ben Fero - 3 2 1 (Yılmaz, 2019c).
11. Uyuma kalk işine bak / Kanını canını dişine tak. Ben Fero - *Motivasyon* (Yılmaz, 2019d).
12. Pes etme kabullenme zorda olsa şartların / Hiçbi' nefer hiçbi' nefes zorda havlu atmadı. Norm Ender - *Kara Toprak* (Eroğlu, 2017c).
13. Ve insan her şey için muhtedir. Sagopa Kajmer - *Düşünmek İçin Vaktin Var* (Özyavuz, 2013j).

Sosyal Destek Teması

1. Sıcak temas tüm arkadaş ve kardeşlerimle yola devam. Ceza - *Hoşgeldiniz* (Özçalkan, 2015h).
2. Herkese selam sabah kesilmesin sakın. Ceza - *Ne de Zor* (Özçalkan, 2015d).
3. Çatlarken sabır taşları, yanımda arkadaşlarım. Ceza - *Ne de Zor* (Özçalkan, 2015d).
4. Kul kulda güven arar, yol yola bağlanır / Ay güneşten habersiz iş yapmaz / Yalnızlık Allah'a mahsus. Sagopa Kajmer - *Yaptığın Hatalar Kadar Büyük Olmadın* (Özyavuz, 2013e).
5. Arkadaşlar, mekânlar, fırtınalı aşklar, sevimli yüzler, hatta en mutlu günler... Ayrı temalar içeririz ama aynı tamama kavuşuruz. Sagopa Kajmer - *Yaptığın Hatalar Kadar Büyük Olmadın* (Özyavuz, 2013e).
6. Pek dert dinler misin? Ceza - *Suspus* (Özçalkan, 2015f).
7. Hayatımız koca bir ağaçtı, tutunacak bir dal yok etrafında sanma.

Sagopa Kajmer - *Kalp Hastası* (Özyavuz, 2013k).

8. Sözüne kulak bulamayınca / Biri sıkıca bir eli tutamadıkça / Hayat durur kalbinle beraber. Sagopa Kajmer - *Kalp Hastası* (Özyavuz, 2013k).
9. Kardeşlerimiz her soydan. Ben Fero - *Yaylan* (Yılmaz, 2019e).
10. Anam babam için ve de hatunum için yapıyorum bu işi biladerim için... Semtimiz için kentimiz için / Dinleyen için ve sevenlerim için. Ben Fero - *Biladerim İçin* (Yılmaz, 2019f).
11. Dost dost diye nice nicesine sarıldım. Norm Ender - *Kara Toprak* (Eroğlu, 2017c).

Güçlü Yönler Teması

1. Her bir yandan eser rüzgârım, yıkar duvarları. Ceza - *Kime Anlatsam* (Özçalkan, 2015j).
2. Öyle güçlü sesim var. Sagopa Kajmer - *Istakoz* (Özyavuz, 2013a).
3. Hâle bak, kim derdi ki ben bir gün böyle güçlenice'm? Sagopa Kajmer - *İster İstemez* (Özyavuz, 2013b).
4. Yazarım, çizerim, okurum, duyarım / Görürüm, sezerim, bilirim, hazırım. Sagopa Kajmer - *Taşlama* (Özyavuz, 2013g).
5. Benim işim bu ver onu. Ben Fero - *3 2 1* (Yılmaz, 2019c).
6. Her savaşta galip çıkmış lider ruhun ta kendisiyim. Norm Ender - *Sonumu Görüyorum* (Eroğlu, 2017f).
7. "Mavi gözlü bir dev" in asaleti var kanımda. Norm Ender - *Kara Toprak* (Eroğlu, 2017c).
8. Keramet baştadır, bak taçta değildir / Her ne arar isen hadi kendinde ara. Norm Ender - *Kara Toprak* (Eroğlu, 2017c).

Umut Teması

1. Yazdıklarım zaten bana kalanlardan umudum ise / Tek olayı anlayanlar, durumu kavrayanlar, geride kalmayanlar. Ceza - *Milyon Farklı Hikâye* (Özçalkan, 2015c).

2. Bir umut nöbetlerdeyim. Norm Ender - *Yarem* (Eroğlu, 2017b).
3. Geceyi yırt ve ileri bak, güneşin orada bak! Sagopa Kajmer - *Istakoz* (Özyavuz, 2013a).
4. Bulana etrafı ırmaklarla dolu cennet varmış. Sagopa Kajmer - *Bulun* (Özyavuz, 2013f).
5. İlelebet de dönmez olsan, bil ki yalnız nöbettelim. Sagopa Kajmer - *Baytar* (Özyavuz, 2013n).
6. Mişli geçmiş dili çökmüş gelecek zaman tünellerindeyimdir. Sagopa Kajmer - *Bugünün Elleri Boştu Ya Yarın* (Özyavuz, 2013m).
7. Bugünün elleri boştu ya yarın / Eli dolu gelir mi? Ümit varım. Sagopa Kajmer - *Bugünün Elleri Boştu Ya Yarın* (Özyavuz, 2013m).
8. Çocuk büyüyecek ve olacak adam, kanı deli can / O zaman rüzgâr farklı es'cek, hazırlan. Sagopa Kajmer - *İster İstemez* (Özyavuz, 2013b).
9. Adanmış hayatları cesaretiyle yoğurdu / Tabiat anne bin bir çakala hep bir aslan doğurdu. Norm Ender - *Kara Toprak* (Eroğlu, 2017c).

Yaşam Kalitesi Teması

1. Hayat bazı adları defterinden silmeni gerektirir / Bazen gün, bazı ay ve bazı bazı o yaşanmış uzun yılları tek saniyede silmeyi gerektirir. Sagopa Kajmer - *Düşünmek İçin Vaktin Var* (Özyavuz, 2013j).
2. Pire için yorgan yakma, biri için rüyanda salma sakın kendini ve asla kendine zalimce kıyma. Sagopa Kajmer - *Kalp Hastası* (Özyavuz, 2013k).
3. Gereksiz tüm düşünceleri hemen terk edin / Düşünmeyin her gün / Uçamaz ki her kuş. Ceza - *Ne de Zor* (Özçalkan, 2015d).
4. İşin aslına bakarsan, büyür dert kafana çok da takarsan. Sagopa Kajmer - *Kalp Hastası* (Özyavuz, 2013k).
5. Sen içindeki gölgelikteki baharı bekleyen çiçekleri küstürüyorsun, güneşe dön aydınlat kendini. Sagopa Kajmer - *Kalp Hastası* (Özyavuz, 2013k).
6. Bakış açınız dar biraz eğlenin. Ben Fero - *Babafingo* (Yılmaz, 2019h).
7. Görebildiklerinle yetin. Sagopa Kajmer - *Benim Hayatım* (Özyavuz,

2013d).

8. Eğlenmek güzel doğru nakaratı ver. Ben Fero - *Buldum* (Yılmaz, 2019g).

Sabır Teması

1. Bebekten mezara kulluk, çıktığımız bu zorunlu yolculukta sabır mühim yolluk. Sagopa Kajmer – *İster İstemez* (Özyavuz, 2013b).
2. Hepsi bir derstir ve her ders biraz zordur. Sagopa Kajmer - *Yaptığın Hatalar Kadar Büyük Olmadın* (Özyavuz, 2013e).
3. Ararsan eğer doğruyu bulursun belki er geç. Ceza - *Ne de Zor* (Özçalkan, 2015d).
4. Derin düşün, yol derin, kal serin, yola devam edin. Sagopa Kajmer – *Bugünün Elleri Boştu Ya Yarın* (Özyavuz, 2013m).
5. Yıllar harbiden de merdivendir. Ceza - *Sor Bize* (Özçalkan, 2015e).
6. Dayandım, dağıldım, dayandım. Sagopa Kajmer - *Dalgın* (Özyavuz, 2013h).
7. Çıktık, çıktık, çıktık karanlıklardan nihayet. Ezhel & Murda - *Cümle Alem* (İpekçioğlu ve Doğan, 2020d).
8. Suskunum gerçeği beklerken. Ezhel & Murda - *Söz* (İpekçioğlu ve Doğan, 2020e).
9. Yolumuz uzun bak come let's go. Ben Fero - *Diskotek*(Yılmaz, 2019a).

Romantik İlişki Teması

1. Ve sevmekten usansam, desem de bu sondur / Aşk dediğin çıkmaz sokak, bitmeyen bir yoldur. Norm Ender - *Kaktüs* (Eroğlu, 2017d).
2. Önüne kalbimi serip bıraksam / Boynuna pırlantaları taksam. Ezhel & Murda - *Aya* (İpekçioğlu ve Doğan, 2020f).
3. Senin tozlarını silemez tenimden ellerim. Sagopa Kajmer - *Baytar* (Özyavuz, 2013n).
4. Benden olan seninledir, kalbin en emin elleredir. Sagopa Kajmer -

Sabah Fabrikam (Özyavuz, 2013l).

5. Gitme, bırakma, kal dibimde / Sevemez seni benim gibi kimse. Ezhel & Murda - *Bi SonrakiHayatımda Gel* (İpekçioğlu ve Doğan, 2020g).
6. Ben de yazsam sana bi' love song, yeah / Gel omuzuma yaslan. Ezhel & Murda - *Aya* (İpekçioğlu ve Doğan, 2020f).
7. Gözlerinde kaybolan, bu sabahsız gecelere hapsoldum... Sana vurgun bu deli kalbim. Norm Ender - *Yarem* (Eroğlu, 2017b).
8. Konu sevmek olunca kalp polyannaya meyilli. Norm Ender - *Kaktüs* (Eroğlu, 2017d).

Yaşam Amacı Teması

1. Biraz nefeslen, başarabilmeye heveslen / Gücünü topla, direnç bul, ok ol, hedefe kilitlen. Sagopa Kajmer - *Kalp Hastası* (Özyavuz, 2013k).
2. Hedefin yoksa girdaptan çıkmak / Ne de zor, ne de zor. Ceza - *Ne de Zor* (Özçalkan, 2015d).
3. Ödevinizi bilip hedefinize bir gidin. Ceza - *Ne de Zor* (Özçalkan, 2015b).
4. Sen doğruluktan şaşma sakın, şiddetle yol aşılmaz / Yalancıyla yol yürünmez. Ceza - *Kime Anlatsam* (Özçalkan, 2015j).
5. İşin aslı masum kalmak her işin başı. Sagopa Kajmer - *Kalp Hastası* (Özyavuz, 2013k).
6. Para şan şöhret bunlar ufak şey / Ruhla barışıp edebinizle yarışın. Norm Ender - *Avare* (Eroğlu, 2017e).

Şükran/Minnettarlık Teması

1. Emekçi insanımız pırlanta yürekli / Kömür diyip geçme çocuk, yer altında ömür var. Norm Ender - *Kara Toprak* (Eroğlu, 2017c).
2. Yaradaniş bana gücü verir, alıp yazarım. Ceza - *Ne de Zor* (Özçalkan, 2015a).
3. Dünyanın bana getirdikleri de var. Sagopa Kajmer - *Benim Hayatım* (Özyavuz, 2013d).

4. Çok şükür Rap müzik kim ise bulanı. Ben Fero - 3 2 1 (Yılmaz, 2019c).
5. Sensiz benlik yokluk demek, kalbim sana emekçi. Sagopa Kajmer - *Baytar* (Özyavuz, 2013n).

Empati Teması

1. Her yürekte bir dünya var, zordur bunu anlaması. Ceza - *Milyon Farklı Hikâye* (Özçalkan, 2015c).
2. Hepimiz insanız ve hepimiz birer bilmeceyiz. Sagopa Kajmer - *Yaptığın Hatalar Kadar Büyük Olmadın* (Özyavuz, 2013e).
3. Hayat çoklu yaşanır, ruhlarsa teklidir. Sagopa Kajmer - *Düşünmek İçin Vaktin Var* (Özyavuz, 2013j).

Maneviyat Teması

1. Maneviyat tek eksiktir, eksikliği maneviden olana. Sagopa Kajmer - *Sabah Fabrikam* (Özyavuz, 2013l).
2. Kıldığın namaz da nafile kul hakkı yediysen. Norm Ender - *Kara Toprak* (Eroğlu, 2017c).
3. Ama alçak bir gün alçak gibi kalacak bunu soracak Rabbel Âlemin. Norm Ender - *Sonumu Görüyorum* (Eroğlu, 2017f).

Affedicilik Teması

1. Affetmek erdemse, unutmamak akıllılıktır. Sagopa Kajmer - *Yaptığın Hatalar Kadar Büyük Olmadın* (Özyavuz, 2013e).
2. Unutabilmenin en büyük zaferlerden olduğunu gördüm. Sagopa Kajmer - *Düşünmek İçin Vaktin Var* (Özyavuz, 2013j).

Akış Teması

1. Bak bu tarz benim, patlatır derin, çağ atlatır ve katlarım Rap'i / Çıkarsam bir yola dönmem hiç geri. Ceza - *Ne de Zor* (Özçalkan, 2015f).

2. Çalış oğlum der ustam, dedim meraklanma demim tam / Mesaimde ciddiyetim tam, tastamam. Sagopa Kajmer - *Sabah Fabrikam*(Özyavuz, 2013l).

Öz saygı Teması

1. Canım kıymetlidir, kıymetlim ve canıma dair her şey / Benim her şeylerim, düşüncem, eylemlerim, sakladığım veya açığa çıkardığım / Bana dâhil her şey kıymetlidir. Sagopa Kajmer - *Yaptığın Hatalar Kadar Büyük Olmadın* (Özyavuz, 2013e).
2. Kendini ihtiyacın kadar sevmektir. Sagopa Kajmer - *Düşünmek İçin Vaktin Var* (Özyavuz, 2013j).

Yaşamda Anlam Teması

1. Biri hayatın anlamını söylese / Bana dünya koş sürekli maraton / Hep başa dönüyor monoton. Norm Ender - *O Zaman Dans* (Eroğlu, 2017g).
2. Bebekten mezara kulluk, çıktığımız bu zorunlu yolculukta sabır mühim yolluk / İster inan, ister inanma; yok kalıcılık, var yolculuk. Sagopa Kajmer - *İster İstemez* (Özyavuz, 2013b).

SONUÇ VE TARTIŞMA

İlgili alanyazındaki birçok araştırmanın ve dijital müzik platformlarının ortaya koyduğu istatistikî verilere göre rap/hip hop müziği Türkiye ve dünyada en fazla dinlenen müzik türü olarak göze çarpmaktadır (Fizy, 2020; Spotify, 2020; Taş, 2020). Bu çalışmada rap/hip hop müziği pozitif psikoloji bağlamında incelenmiş ve bu müziğin terapötik ortamda uygulanabilirliği tartışılmıştır. Alanyazın incelendiğinde gençlerin ruh sağlıkları ile dinledikleri müzik türleri arasında ilişkilerin olduğunu ortaya koyan araştırmalar bulunmaktadır (Abdul-Adil, 2014; Baker ve Bor, 2008; Elligan, 2012; Kresovich, Collins, Riffe ve Carpentier, 2020; Vink, 2009). Bu müzik türünde özellikle sıra dışı gruptaki gençlerin kendilerini daha iyi ifade etmeleri, daha umutlu olmaları ve problemleriyle mücadele etmede daha güçlü hissetmeleri yönünde destekleyici içerikler bulunmaktadır (Adams ve Fuller, 2006; Arıcan, 2021; Genç, 2015).

Şiddet ve çetecilik gibi birçok olumsuz faaliyetin önünde bir engel işlevi

görebilen rap/hip hop müziği gençlerin güçlü yönlerini ortaya çıkarmayı amaçlar. Müziğin doğasında bulunan bu özellikler pozitif psikolojiyle bağlantılı olan birçok temel çalışma konusuyla ilişkilidir. Bu noktadan hareketle bu araştırmada iyi hissetme, umut, güç ve mücadele gibi temel pozitif konuları vurgulayan rap/hiphop müziği pozitif psikoloji perspektifinden incelenmiştir. Bu bağlamda Ceza'nın Suspus albümünden 10, Sagopa Kajmer'in Kalp Hastası albümünden 14, Ezhel & Murda'nın Made in Turkey albümünden 7, Ben Fero'nun Orman Kanunları albümünden 8 ve Norm Ender'in Aura albümünden 7 şarkı analiz edilmiştir. Toplamda 46 şarkının incelendiği araştırmada pozitif psikolojinin temel konularıyla bağlantılı olan 119 şarkı sözü tespit edilmiştir. Türkçe rap/hip hop müziğinin en fazla psikolojik sağlamlık/yılmazlık, duygular ve motivasyon konularını vurguladığı görülmüştür. Bunun yanında bu müzik türünde dostların, arkadaşların ve aile üyelerinin varlığına yapılan vurgular sosyal destek kaynağının önemini de ortaya koymaktadır. Dinleyicilerin güçlü yönlerini ortaya çıkarmaya, sabırlı olmanın önemine, umudun gerekliliğine ve yaşam kalitesini arttırmanın yollarına da vurgu yapan bu müzik romantik ilişkilere de değinmeyi ihmal etmemiştir.

Yaşam amacının önemli olduğuna ilişkin içerikler de barındıran rap/hip hop müziği minnettarlık/şükran, empati ve maneviyat gibi pozitif psikoloji konularına da temas etmiştir. Son olarak affedicilik ve akış konularına ilişkin sözler içeren bu şarkılar özsaygı ve yaşamda anlam konularına da değinmiştir. Elde edilen bulgular ışığında rap/hip hop müziğinin gençlerin ruh sağlığını desteklemek amacıyla psikoloji alanında kullanılabileceği söylenebilir. Araştırmasında bu görüşü destekleyen bulgulara ulaşan Hadley ve Yancy (2014) de rap/hip hop müziğinin terapötik süreçte işlevsel şekilde kullanılabileceğini ortaya koymuştur. Elligan (2012) da benzer olarak rap müziğinin psikoterapide iyileştirici rolünün olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca bireylerin sosyal ilişkilerini güçlendirmede, duygularını düzenlemede ve sahip olduğu becerileri kullanmada müziğin önemli işlevleri bulunmaktadır (Rentfrow, 2012).

Bu çalışmanın bulgularını destekleyen alanyazındaki diğer araştırmalara göre rap/hip hop gibi müzik türleri bireylerin duyguları ve baş etme becerileri ile ilişkili iken (Miranda, Gaudreau, Debrosse, Morizot ve Kirmayer, 2010) bu müzikler ergenlerde mutluluk ve heyecan duygularını uyandırmaktadır (Hakanen, 2009). Gonzalez ve Hayes (2009) okul psikolojik danışmanlarının öğrencilerin ruh sağlıklarını desteklemek amacıyla rap müziği kullanabileceklerini belirtirken, Uzun (2018) rap/hip hop ve diğer müzik türlerinin ergenlerde yaşanan gelişimsel krizlerin çözümünde etkili olabileceğini

ortaya koymuştur. Alanyazındaki bu sonuçlar araştırmanın bulgularıyla paralellik göstermektedir. Tüm bunların yanında pozitif psikoloji ile rap/hip hop müziğinin bir arada incelendiği herhangi bir araştırmaya ise rastlanmamıştır.

Araştırma kapsamında rap/hip hop müzik türündeki tüm sanatçıların eserlerini incelemenin oldukça güç olması nedeniyle belli sayıda sanatçının belirlenmesi araştırmanın bir sınırlılığı olarak kabul edilebilir. Ayrıca bu sanatçıların tüm eser ve albümleri yerine birer albümlerinin incelenmesi bir diğer sınırlılık olarak görülmektedir. Bunun yanında araştırmacının rap/hip hop parçalarda yer alan bazı ifadeleri gözden kaçırmaya ihtimali de bir başka sınırlılıktır. Araştırmanın bulgularından hareketle psikoloji ve müzik gibi birbirinden farklı disiplinleri bir arada çalışmayı düşünen araştırmacılara bazı önerilerde bulunulmuştur. Araştırmacılar bireylerin ruh sağlığını desteklemek amacıyla pozitif psikoloji temelli psikolojik danışma ve psikoterapi uygulamalarında rap/hip hop müziğinin etkililiğinin sınırlılığı deneysel araştırmalar gerçekleştirilebilir. Bunun yanında rap/hip hop dışındaki diğer müzik türlerinin pozitif psikoloji açısından incelenmesine veya rap/hip hop müziğinin farklı psikoloji yaklaşımları açısından analiz edilmesine yönelik araştırmalar yapılabilir.

KAYNAKÇA

Abdul-Adil, J. K. (2014). Modern rap music: Mining the melodies for mental health resources. *Journal of Youth Development*, 9(2), 149-152.

Adams, T. M., ve Fuller, D. B. (2006). The words have changed but the ideology remains the same: Misogynistic lyrics in rap music. *Journal of black studies*, 36(6), 938-957.

Akarsu, B. (1998). *Mutluluk Ahlakı*(1. Baskı). İstanbul: İnkılap Yayınları.

Angı, E.Ç. (2013). Müzik Kavramı ve Türkiye'de Dinlenen Bazı Müzik Türleri. *İdil Dergisi*. 2(10), 59-81.

Arıcan, T. (2021). Türkçe rap'in dönüşüm evrelerinde geçişkenlikler: direniş, marjinalleşme ve tarz. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (18), 53-69.

Baker, F., ve Bor, W. (2008). Can music preference indicate mental health status in young people?. *Australasian psychiatry*, 16(4), 284-288.

Cankaya, M. (2013). XX. Yüzyıl Âşık Edebiyatı Örneklerinde Aktüel Şiir Değerlendirmesi. *Electronic Turkish Studies*, 8(13), 587-606.

- Carr, A. (2015). *Pozitif Psikoloji* (Çev. Ü. Şendilek). Kaknüs Yayınları.
- Çapraz, E. (2018). Âşık tarzı şiir geleneğinin teşekkülüne dair değerlendirmelere bir ek: Meyhaneler. *Türkbilig*, (35), 233-244.
- Diener, Ed (1984), Subjective well-being, *Psychological Bulletin*, 95 (3): 542-575
- Elligan, D. (2012). Contextualizing rap music as a means of incorporating into psychotherapy. *Therapeutic uses of rap and hip-hop*, 27-38.
- Eroğlu, E. (2017a). Benim Stilim. *Aura* [Dijital Platform]. Türkiye: EMI Turkey.
- Eroğlu, E. (2017b). Yarem. *Aura* [Dijital Platform]. Türkiye: EMI Turkey.
- Eroğlu, E. (2017c). Kara Toprak. *Aura* [Dijital Platform]. Türkiye: EMI Turkey.
- Eroğlu, E. (2017d). Kaktüs. *Aura* [Dijital Platform]. Türkiye: EMI Turkey.
- Eroğlu, E. (2017e). Avare. *Aura* [Dijital Platform]. Türkiye: EMI Turkey.
- Eroğlu, E. (2017f). Sonumu Görüyorum. *Aura* [Dijital Platform]. Türkiye: EMI Turkey.
- Eroğlu, E. (2017g). O Zaman Dans. *Aura* [Dijital Platform]. Türkiye: EMI Turkey.
- FEE: Foundation for Economic Education (2013, Şubat). Hip Hop: A Free-Market History. <https://fee.org/articles/hip-hop-a-free-market-history> Erişim Tarihi: 06.07.2021
- Fizy (2020). Fizy Zaman Tüneli 2020. <https://fizy.com/index.html> Erişim Tarihi: 24.07.2021
- Genç, S. (2015). Turkish slang and rap in Germany. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 1 (3), 840-850.
- Gonzalez, T., ve Hayes, B. G. (2009). Rap music in school counseling based on Don Elligan's rap therapy. *Journal of Creativity in Mental Health*, 4(2), 161-172.
- Güney, S., Pekman, C., ve Kabaş, B. (2013). Sokaklardan "Club"lara: Alman-Türk Gençliğinin Müzik Serüveni. *İstanbul University Journal of Sociology*, 3(27), 251-271.
- Hadley, S., ve Yancy, G. (Eds.). (2012). *Therapeutic uses of rap and hip-hop*.

Routledge.

Hakanen, E. A. (2009). Emotional use of music by African American adolescents. *Howard Journal of Communications*, 5(3), 214-222.

Hefferon, K. ve Boniwell, I. (2014). *Pozitif Psikoloji: Kuram, Araştırma ve Uygulamalar* (Çev. T. Doğan). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

İpekçioğlu, Ö.S. ve Doğan, Ö. (2020a). Made in Turkey. *Made in Turkey* [Dijital Platform]. Hollanda: NoahsArk.

İpekçioğlu, Ö.S. ve Doğan, Ö. (2020b). Boynumdaki Chain. *Made in Turkey* [Dijital Platform]. Hollanda: NoahsArk.

İpekçioğlu, Ö.S. ve Doğan, Ö. (2020c). Anadolu Flex. *Made in Turkey* [Dijital Platform]. Hollanda: NoahsArk.

İpekçioğlu, Ö.S. ve Doğan, Ö. (2020d). Cümle Alem. *Made in Turkey* [Dijital Platform]. Hollanda: NoahsArk.

İpekçioğlu, Ö.S. ve Doğan, Ö. (2020e). Söz. *Made in Turkey* [Dijital Platform]. Hollanda: NoahsArk.

İpekçioğlu, Ö.S. ve Doğan, Ö. (2020f). Aya. *Made in Turkey* [Dijital Platform]. Hollanda: NoahsArk.

İpekçioğlu, Ö.S. ve Doğan, Ö. (2020g). Bi Sonraki Hayatımda Gel. *Made in Turkey* [Dijital Platform]. Hollanda: NoahsArk.

Jarden, A., Rashid, T., Roache, A., Lomas, T., ve Adiguzel, G. (2019). Pozitif Psikoloji Uygulamalarında Etik İlkeler. *International Journal of Wellbeing*, 9(3), 1-33.

Johnson, B. ve Christensen, L. (2014). *Eğitim Araştırmaları: Nicel, Nitel ve Karma yaklaşımlar* (Çev. S.B. Demir). Ankara: Eğiten Kitap.

Kresovich, A., Collins, M. K. R., Riffe, D., ve Carpentier, F. R. D. (2021). A content analysis of mental health discourse in popular rap music. *JAMA pediatrics*, 175(3), 286-292.

Kurt, B. (2020). Farklı Kültürel Zeminlerde Benzer İfade Biçimleri: Âşıklık Geleneği ve Rap Müzik. *Folklor Akademi Dergisi*, 3(1), 16-35.

Miranda, D., Gaudreau, P., Debrosse, R., Morizot, J., ve Kirmayer, L. J. (2012). Music listening and mental health: Variations on internalizing psychopathology. *Music*,

health, and wellbeing, 513-529.

Neff, K. D. (2011). Self-compassion, Self-esteem, and Well-being. *Social and Personality Psychology Compass, 5*(1), 1-12.

Otcan, S. (2020). *Türk rap müziğinde yaşanan değişim. uygulamalı ve karşılaştırmalı bir çalışma.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.

Özçalkan, B. (2015a). Aç Kalbini. *Suspus* [Dijital Platform]. Türkiye: Esen Müzik.

Özçalkan, B. (2015b). Yok Geri Dönmek. *Suspus* [Dijital Platform]. Türkiye: Esen Müzik.

Özçalkan, B. (2015c). Milyon Farklı Hikâye. *Suspus* [Dijital Platform]. Türkiye: Esen Müzik.

Özçalkan, B. (2015d). Ne De Zor. *Suspus* [Dijital Platform]. Türkiye: Esen Müzik.

Özçalkan, B. (2015e). Sor Bize. *Suspus* [Dijital Platform]. Türkiye: Esen Müzik.

Özçalkan, B. (2015f). Suspus. *Suspus* [Dijital Platform]. Türkiye: Esen Müzik.

Özçalkan, B. (2015g). Sessizlik. *Suspus* [Dijital Platform]. Türkiye: Esen Müzik.

Özçalkan, B. (2015h). Hoş Geldiniz. *Suspus* [Dijital Platform]. Türkiye: Esen Müzik.

Özçalkan, B. (2015i). Ders Al. *Suspus* [Dijital Platform]. Türkiye: Esen Müzik.

Özçalkan, B. (2015j). Kime Anlatsam. *Suspus* [Dijital Platform]. Türkiye: Esen Müzik.

Özyavuz, Y. (2013a). İstakoz. *Kalp Hastası* [Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Özyavuz, Y. (2013b). İster İstemez. *Kalp Hastası* [Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Özyavuz, Y. (2013c). Uzun Yollara Devam. *Kalp Hastası* [Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Özyavuz, Y. (2013d). Benim Hayatım. *Kalp Hastası* [Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Özyavuz, Y. (2013e). Yaptığın Hatalar Kadar Büyük Olmadın. *Kalp Hastası*

[Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Özyavuz, Y. (2013f). Bulun. *Kalp Hastası* [Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Özyavuz, Y. (2013g). Taşlama. *Kalp Hastası* [Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Özyavuz, Y. (2013h). Dalgın. *Kalp Hastası* [Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Özyavuz, Y. (2013i). Durdur Beni. *Kalp Hastası* [Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Özyavuz, Y. (2013j). Düşünmek İçin Vaktin Var. *Kalp Hastası* [Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Özyavuz, Y. (2013k). Kalp Hastası. *Kalp Hastası* [Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Özyavuz, Y. (2013l). Sabah Fabrikam. *Kalp Hastası* [Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Özyavuz, Y. (2013m). Bugünün Elleri Boştu Ya Yarın? *Kalp Hastası* [Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Özyavuz, Y. (2013n). Baytar. *Kalp Hastası* [Dijital Platform]. Türkiye: Melankolia Müzik.

Proyer, R. (2017). *Positive Psychology*. In: Zeigler-Hill V., Shackelford T. (Ed) *Encyclopedia of Personality and Individual Differences*. Springer, Cham.

Rentfrow, P. J. (2012). The role of music in everyday life: Current directions in the social psychology of music. *Social and personality psychology compass*, 6(5), 402-416.

Ryff, C. D. (2014). Psychological well-being revisited: Advances in the science and practice of eudaimonia. *Psychotherapy and Psychosomatics*, 83(1), 10-28.

Ryff, C. D. (2018, November). Eudaimonic well-being. In *Diversity in harmony—insights from psychology: Proceedings of the 31st International Congress of Psychology*.

Schueller, S. M., ve Parks, A. C. (2014). The Science of Self-help. *European*

Psychologist. 19(2), 145–155.

Seligman, M. P., ve Csikszentmihalyi, M. (2000). Positive Psychology: An Introduction. *American Psychologist*, 55(1), 5-14.

Solomon, T. (2020). Made in Almanya: The birth of Turkish rap 1 (pp. 111-121). Routledge.

Spotify (2020). Yılın Şarkıları 2020. <https://open.spotify.com/> Erişim Tarihi: 07.07.2021

Şenel, O. (2015). Türk Diaspora Gençliğinde Kültürel Kimliğin Dönüşümü: Hiphop, Entegrasyon ve Eğlence Mekânları. *Journal of International Social Research*, 8(37), 1122-1132.

Şerifova, S. (2021). Modern Azerbaycan şiirinin bir parçası olan rap türünün sorunları, özellikleri ve sanatsal dili. *International Journal of Filologia*, (5), 85-102.

Taş, H. (2020). İlkokul Öğrencilerinin Müzik Türü Tercihleri Üzerine Bir İnceleme. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (44), 355-378.

Uzun, G. (2018). *Lise öğrencilerinin ruhsal gelişimi ve ergenliğe bağlı negatif etkilerin giderilmesinde müziğin rolü* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Vink, A. (2009). Living apart together: A Relationship Between Music Psychology and Music Therapy. *Nordic Journal of Music Therapy*. 10(2). 144-158.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (10. Baskı). Ankara: Seçkin Yayınları.

Yılmaz, F. (2019a). Diskotek. *Orman Kanunları* [Dijital Platform]. Türkiye: Ben Fero.

Yılmaz, F. (2019b). Demet Akalın. *Orman Kanunları* [Dijital Platform]. Türkiye: Ben Fero.

Yılmaz, F. (2019c). 3 2 1. *Orman Kanunları* [Dijital Platform]. Türkiye: Ben Fero.

Yılmaz, F. (2019d). Motivasyon. *Orman Kanunları* [Dijital Platform]. Türkiye: Ben Fero.

Yılmaz, F. (2019e). Yaylan. *Orman Kanunları* [Dijital Platform]. Türkiye: Ben Fero.

Yılmaz, F. (2019f). Biladerim İçin. *Orman Kanunları* [Dijital Platform]. Türkiye: Ben Fero.

Yılmaz, F. (2019g). Buldum. *Orman Kanunları* [Dijital Platform]. Türkiye: Ben Fero.

Yılmaz, F. (2019h). Babafingo. *Orman Kanunları* [Dijital Platform]. Türkiye: Ben Fero.

Zurkova, M. (2017). *Contemporary Afro-American Poets and Hip-hop: Rhythm, Rhyme, and Race in the Poetry of Terrance Hayes and Harryette Mullen (Master's Thesis)*. Masaryk University Department of English and American Studies, Brno.

Rüzgârda Salınan Nilüfer ve Albüm Filmlerinde Orta Sınıf Eleştirisi

Geliş Tarihi/Received: 06.06.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 07.02.2021
DOI: 10.46372/arts.979706

Ulaş Can OLGUNSOY
Anadolu Üniversitesi, SBE
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Doktora Programı
ulascanolgunsoy@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1833-5816

ÖZ

Orta sınıf kavramı, toplumsal sınıflara dair yaklaşımlar içerisinde oldukça tartışmalı ve bir o kadar dikkat çekici bir konumdadır. Orta sınıfların "var olup olmadığı" dahi başlı başına bir tartışma konusuyken, ekonomik durumları, üretim araçları ve mülkiyet ile olan ilişkileri, sosyal ve kültürel nitelikleri gibi meseleler de sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinde birçok bağlamda halen üzerine düşünülmemekte olan konulardır. Bir sanatsal medyum ve kitle iletişim aracı olarak sinema da kuşkusuz bu gibi toplumsal konuların etki alanı içerisinde. Bu anlamda, bu çalışmada, son yıllarda çekilmiş Türkiye sineması içerisinde iki filmde orta sınıfların temsil edilme biçimleri ve bu temsiller aracılığıyla filmlerde orta sınıflara nasıl eleştirilerin yöneltildiği analiz edilmiştir. Örneklem olarak *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (Yüce, 2016) ve *Albüm* (Mertoğlu, 2016) filmleri belirlenmiş, bu filmlerde orta sınıf temsilleri aracılığıyla sunulan eleştirilerin niteliği sorunsallaştırılarak, filmler metin analizi yöntemi ile inceleme konusu yapılmıştır. Her iki filmde de kimi zaman paralel, kimi zaman farklı açılardan orta sınıflara dair toplumsal eleştiriler getirildiği, filmlerin orta sınıflara karşı eleştirel bir noktada konumlandığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: sınıf, orta sınıf, yeni orta sınıf, türkiye sineması.

Olgunsoy, U. (?). Rüzgârda Salınan Nilüfer
ve Albüm Filmlerinde Orta Sınıf Eleştirisi.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 7, 57-84

Criticism on Middle Class in *Rüzgârda Salınan Nilüfer* and *Albüm* Films

ABSTRACT

The concept of middle class has a very controversial and attention-grabbing position among the approaches to social classes. While the “existence” of the middle classes is a matter of debate in itself, issues such as the their economic situations, relations with the means of production and property, social and cultural characteristics are still subjects that are being considered in many contexts in different disciplines of social sciences. Cinema, as an artistic medium and a mass media, is undoubtedly within the sphere of influence of such social issues. In this sense, in this study, it has been analyzed how the middle classes are represented in two films from Turkish cinema and how they are criticized through these representations. The films *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (Yüce, 2016) and *Albüm* (Mertoğlu, 2016) were determined as samples, and the criticisms presented in these films were problematized and examined by textual analysis method. In both films, it has been seen that social criticisms for the middle classes was made and the films were positioned at a critical point against the middle classes.

Keywords: class, middle class, new middle class, turkish cinema.

GİRİŞ

Orta sınıf kavramı, toplumsal sınıflara dair yaklaşımlar içerisinde oldukça tartışmalı ve bir o kadar dikkat çekici bir konumdadır. Orta sınıfların “var olup olmadığı” dahi başlı başına bir tartışma konusuysen, orta sınıfların ekonomik durumları, üretim araçları ve mülkiyet ile olan ilişkileri, sosyal ve kültürel nitelikleri gibi meseleler de sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinde birçok bağlamda halen üzerine düşünülmekte olan konulardır. Orta sınıfın “ne olduğu”, “geleneksel” mi yoksa “yeni” mi olduğu, geçmişten bugüne geçirdiği değişimler ve dönüşümler, sosyal bilimcilerin üzerine yoğun düşünsel etkinlikler gerçekleştirdiği başlıklardır.

Zerrin Arslan'ın belirttiği gibi (2012) günümüzde toplumlar, “yaygın olarak Weberci yaklaşıma göre ‘üst, orta ve alt’ tabakalar olarak kategorileştirilirken, sınıflı bir toplumu ve sınıf çatışmasını işaret eden ve daha çok ekonomik ve politik vurguya sahip Marksist yaklaşımın ‘burjuvazi, proletarya ve küçük burjuvazi’ olarak tanımlamasına da bir itiraz” ifade edilmektedir (s. 56). Çalışma kapsamında ilerleyen başlıklarda üzerinde durulacağı gibi, sosyal bilimler alanında toplumsal sınıflara dair iki temel yaklaşım öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki Max Weber'in sınıf kavramını referans kabul eden Weberci yaklaşım iken, diğeri ise Karl Marx'ın sınıf tanımlaması üzerinden hareket eden Marksist yaklaşımdır.

Anthony Giddens'a göre hem Weber hem de Marx sınıfları belirlerken temel olarak mülkiyet ölçütünü göz önünde bulundurmuştur (2012, s. 261). Fakat Weberci yaklaşım, sınıfları belirlerken mülkiyet ilişkisi ile beraber toplumsal statü gibi unsurları da barındırmaktadır, Weberci yaklaşım toplumsal olarak birçok sınıfın varlığından söz etmektedir ve bu yüzden Weberci sınıf fikirleri için orta sınıfları konumlandırmak zor olmamıştır. Asıl zorluk, Marksist yaklaşım içerisinde yer almaktadır. Marx, orta sınıfların varlığını kabul etmektedir, iki temel sınıf olarak belirlediği burjuva ve proletarya arasında bir de “küçük burjuvazi” olarak nitelediği ara bir sınıfın varlığından söz etmektedir fakat Marx, küçük burjuvazinin “temel olmayan” bir sınıf olduğunu düşünmüş ve “temel sınıflar” arasında küçük burjuvazinin giderek tarih sahnesinden silineceğini öne sürmüştür (Rosenthal ve Yudin, 1980, s. 127-128). Bu anlamda Marksist yaklaşımda da Marx'ın fikirleri zaman içerisinde değişen dünyaya göre yorumlanmış, Marx'ın küçük burjuvazi olarak nitelediği “geleneksel” orta sınıfın yerini “yeni” orta sınıfların aldığı fikirleri dillendirilmeye başlanmıştır.

Arslan'a göre “orta sınıf meselesi, ekonomik ve politik düzeyi ile birlikte (hatta daha çok) bu sınıfın yaşam tarzları, boş zaman ve tüketim alışkanlıklarını vurgulayan

kültürel bir düzeyden" de tartışılmaktadır (2012, s. 56-57). Bu tartışmaların akademik boyutu ile birlikte çeşitli sanatsal mecralarda da bir biçimde karşılık bulduğunu söylemek mümkündür. Bir sanatsal form ve kitle iletişim aracı olarak sinema da kuşkusuz bu gibi toplumsal konuların etki alanı içerisinde. Lale Kabadayı'nın belirttiği gibi filmler, kendi dönemlerine dair "çok yönlü okumalara imkân tanıyan" yapıtlardır (2018, s. 11).

Erol Mutlu'ya göre temsil, "bir şeyin yerini tutmak, simgesi ya da işareti olmak, onun örneği olarak bulunmak; bir şeyi göstermek, belirgin özellikleriyle yansıtmak; bir şeyin yeniden sunumu" gibi anlamlar taşıyan bir kavramdır (2012, s. 299). Sinemada sunulan temsiller vasıtasıyla filmlerin hayata dair konumlandığı noktayı, yeniden ürettiği söylemleri, izleyiciler arasında dolaşıma sokulan fikirleri, çekildikleri dönemlerin niteliklerini, filmi üreten yönetmenin düşüncelerini, dünya görüşünü vb. birçok unsuru gözlemlemek mümkündür. Bu çalışmanın konusunu oluşturan orta sınıflar da sinemada çokça temsil edilen toplumsal bir gruptur denilebilir. Bu anlamda, bu çalışmada, son yıllarda çekilmiş Türkiye sineması içerisinde iki filmde orta sınıfların temsil edilme biçimleri ve bu temsiller aracılığıyla filmlerde orta sınıflara nasıl eleştirilerin yöneltildiği çözümlenmeye çalışılacaktır. Örneklem olarak *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (Yüce, 2016) ve *Albüm* (Mertoğlu, 2016) filmleri belirlenmiştir. Örneklemdeki filmlerde orta sınıf temsilleri aracılığıyla sunulan eleştirilerin niteliği sorunsallaştırılacak, filmler *metin analizi* yöntemi ile inceleme konusu yapılacaktır. Michael Ryan ve Melissa Lenos'un altını çizdiği gibi, "tüm filmler tarihsel, politik, kültürel, psikolojik ve ekonomik anlamlar taşımaktadır" ve "yapıldıkları dünyaya pek çok yolla göndermede bulunmaktadır" (2014, s. 7). Oğuz Adanır da bir filmde "kameranın gelişigüzel bir şekilde kullanıldığı" hiçbir çekim olmadığını ve her karenin "bilincin denetiminden geçtiğini", yani sinemasal yaratım sürecinin tamamen "bilincin denetimi altında" olduğunu ifade etmektedir (2003, s. 57). Mutlu'nun belirttiği gibi metin analizi yöntemi, "anlam üretiminin gerisinde yatan mekanizmaları anlamak için iletişim araçlarının biçim ve yapısını sorgulayan bir çözümlenme biçimidir" (2012, s. 224). Bu anlamda çalışmanın örneklemi kapsamındaki filmler birer metin olarak ele alınacak, sinemasal araçlar vasıtasıyla orta sınıf eleştirisinin hangi yönlerden, nasıl var edildiği analiz edilecektir.

Orhan Hançerlioğlu'na göre eleştiri, Yunancadaki *kritike* deyiminden türeyen ve "değerlendirme", "yargılama" ve "ayırdetme" anlamlarını dile getiren bir kavramdır (2018, s. 81). Hançerlioğlu'na göre eleştiri, "herhangi bir şeyi iyi ve kötü yanlarıyla değerlendirme" anlamı taşıdığı gibi, "bir şeyin sadece kötü yanını

gösterme" olarak da tanımlanabilir (2018, s. 81). Bu anlamda örneklem olarak belirlenen *Rüzgârda Salınan Nilüfer* ve *Albüm* filmlerinde orta sınıflara dair nasıl temsiller sunulduğu, orta sınıflara karşı nasıl bir eleştirel tutum geliştirildiği, bu eleştirinin hangi yönlerden yapıldığı, iki farklı yönetmen tarafından var edilen iki farklı filmde ne gibi tematik ortaklıklar veya yaklaşım farklılıkları bulunduğu gibi sorulara yanıt aranması amaçlanmıştır. Sosyal bilimlerde sınıf tartışmalarına dair literatürden (özellikle orta sınıflar özelinde yapılan tartışmalardan) elde edilen veriler ışığında, örneklem olarak seçilen filmlerde orta sınıfların temsil edilme biçimleri, orta sınıf kimliğine, kültürüne yöneltilen eleştiriler analiz edilecektir. Ayrıca filmler, kendi bağlamları içerisinde, ayrı başlıklar altında ele alınacak, sonuç bölümünde ise taşıdıkları paralellikler veya farklılıklar değerlendirilecektir.

Sınıf Kavramı ve Yaklaşımlar

Sosyal bilimlerde sınıf, geçmişten bugüne üzerine yoğun tartışmalar yapılmış, düşünsel etkinlikler gerçekleştirilmiş, bu bağlamda yaklaşım yönünden farklı eğilimler de ortaya çıkartmış bir kavramdır. Raymond Williams'a göre sosyal bilimlerde sınıf kavramı, genel olarak aşağıdaki üç bağlamda değerlendirilmektedir;

- 1 – Grup (nesnel); çeşitli düzeylerde toplumsal ya da ekonomik kategori,
- 2 – Mertebe; doğuştan ya da toplumsal hareketlilikle elde edilen görece toplumsal konum,
- 3 – Oluşum; algılanan ekonomik ilişki; toplumsal, siyasal ve kültürel örgütlenme (2018, s. 84).

Bu bağlamda sosyal bilimlerde sınıf kavramı söz konusu edildiğinde, temelde iki önemli yaklaşımdan söz edilmektedir. Arslan'ın belirttiği gibi ilki, "modern kapitalist toplumlarda sınıfları, üretim araçları sahipliği, ekonomik artı değer üretimi ve dağıtımını, emeğin sömürsü ve kontrolünü dikkate alan" Marksist yaklaşımdır, ikincisi ise, "tüketim kalıpları, yaşam standartları ve mülk sahipliğini araçsallaştırarak, sosyal statü ve prestiji dikkate alan" Weberci yaklaşımdır. (2012, s. 57). Yine Arslan'ın belirttiği gibi İkinci Dünya Savaşı sonrasında hem Marksist hem de Weberci fikirleri birlikte kullanan sınıf yaklaşımları da varolagelmiştir. Bu anlamda bu başlık altında, Karl Marx'ın ve Max Weber'in sınıf yaklaşımlarına dair genel bir çerçeve çizilecektir.

Korkut Boratav'a göre, sınıfları tanımlarken Marksizmin temel argümanı "üretim süreci içinde insan ile üretim araçları arasında belirli mülkiyet ve egemenlik bağlantıları meydana geldiğidir" (2012, s. 30). Boratav'a göre toplumsal sınıfları tanımlarken klasik

Marksist bir yaklaşım, başat olarak “üretim araçları üzerindeki mülkiyet ölçütünü” göz önünde bulundurmaktadır (2012, s. 31). Marksist yaklaşıma göre feodal üretim biçiminin yerini Sanayi Devrimi'nin de etkisiyle kâr için yapılan kapitalist üretim biçimine bırakması neticesinde iki temel sınıf iyiden iyiye belirginleşmiştir ve iki sınıf arasındaki mücadele zemini keskinleşmiştir. Bu sınıfların ilki, “üretim araçlarını, yani makineleri satın alabilecek mali güce sahip olanlar”, yani *kapitalistlerken*, ikincisi ise “hiçbir üretim aracına sahip olmayan ve kapitalistlerin üretim araçlarıyla çalışmaktan başka çalışma ve yaşama imkânı bulamayanlar”, yani *işçilerdir* (Burns, 2015, s. 30). Yani Marx'a göre kapitalist koşullar altında sermayedarların sahip olduğu mülkiyet, aslen “başkalarının emeğinin ürünüdür” (Savran, 2013, s. 219).

Giddens'in belirttiği gibi, Marx'a göre sınıf “gelir kaynağına veya iş bölümü içindeki işlevsel konumuna göre tanımlanmamalıdır”, yoksa bu kriterler “büyük bir sınıflar çeşitliliğine yol açacaktır; örneğin gelirlerini hasta tedavi ederek sağlayan doktorlar, kazançlarını toprağı işleyerek elde eden çiftçilerden farklı bir sınıf oluşturacaktır” (2012, s. 78). Oysa sınıfları, “grupların üretim araçlarına mülkiyetine sahiplikleriyle ilgili ilişkiler oluşturmaktadır” (2012, s. 78). Giddens'a göre Marx'ın sınıf kavramı öz olarak “dikotomik” bir sınıf ilişkileri modeli sunmaktadır; yani bütün sınıflı toplumlar bir hâkim bir de tâbi konumdaki “iki antagonist sınıf arasındaki temel bölünme çizgisi” çevresinde şekillenmektedir ve Marksist sınıf kavramı zorunlu olarak bu iki sınıfın çatışmasını içermektedir (2012, s. 78-79).

Kısacası kapitalist ve işçi sınıflarının çatışması, Marksist sınıf yaklaşımının temelini oluşturmaktadır. Marksist sınıf yaklaşımına göre kapitalist koşullar altında işçi sınıfı hem sömürülmekte hem de yabancılaşmaktadır; proletaryanın yabancılaşması, “emek süreci üzerindeki denetimlerini kaybetmelerinden” kaynaklanırken, sömürülmeleriye “emeklerinin tam değerini alamamaları” kaynaklıdır ve “daimî sınıf çatışması, bunun sonucudur” (Faulkner, 2014, s. 199). Yani Marksist yaklaşım, sınıf kavramını iki temel sınıfın çatışması üzerine kurmuştur denilebilir; emeğin ve sermayenin, yani burjuvazi ve proletaryanın.

Toplumsal sınıflara dair bir diğer yaklaşım, Max Weber'in fikirlerini referans alan Weberci yaklaşımdır. Giddens'a göre Weber, sınıf kavramını ele alırken “mülk sahipliği ve mülksüzlük karşıtlığının rekabetçi bir piyasadaki sınıfsal ayrışmaların en önemli temeli olduğunu” kabul etmiştir ve bu noktada Weber'in sınıf kavrayışını Marx'ın fikirleri ile paralel düşünmek mümkündür (2012, s. 261) Ama Weber, aynı zamanda hem mülk sahibi hem de mülksüz gruplar içindeki bölünmeleri de vurgulaması

yönünden Marx'tan belirgin bir biçimde ayrılmaktadır (2012, s. 261). Weberci sınıf yaklaşımına göre sınıfları belirlemede ekonomik durumun yanı sıra yaşanan bölge, kamu veya özel sektör üyeliği, cinsiyet veya etnik köken gibi unsurlar da önem taşımaktadır (Bradley, 2016, s. 102-103).

Bradley'in belirttiği gibi, Weber'e göre mülkiyet sahipleri ne tür mülke sahip olduklarına (örneğin toprak sahipleri, büyük girişimciler, küçük aile işletmeleri, finansal spekülâtörler, rantiyeler vb.) göre bölünmüşlerdir, Weber'in yaptığı bu ayrımlar bugün halen dikkate değerdir (2016, s. 94). Örneğin mülkiyet sahibi olmayanlar, pazarda sunmaları gerekenler açısından bölünmüştür; bazılarının ehliyet ve nitelikleri vardır, kimilerinin çıraklık ve zanaat tecrübesi vardır, kimileri ise salt fiziksel emek gücünden hayatlarını kazanmaktadırlar (2016, s. 95). Yani Weber'in sınıf yaklaşımı, mülkiyet sahibi olmakla birlikte kalifiye olmak ve toplumsal statü gibi unsurları da önemseyen ve sınıf analizinde göz önünde bulunduran bir niteliktedir. Bradley'e göre, Weber'in teorisi Marx'ın "göz önünde bulundurmadığı" önemli kimi noktaları incelemeye alması yönünden dikkate değerdir, ama böylesi bir yaklaşım her biri kendine özgü pazar niteliğine sahip neredeyse sonsuz sayıda mülksüz grubun varlığını kabul etmeye de yol açabileceği için bütünüyle kabul edilebilir değildir (2016, s. 95).

Kısacası, Bradley'in altını çizdiği üzere, Marx ve Weber sanayileşmeyle birlikte gelişen "geleneksel sınıf yapısı" olarak adlandırabileceğimiz şeyin açıklamasına zemin hazırlamışlardır (2016, s. 89). İkinci Dünya Savaşı sonrasında sınıf kavramı ile ilgilenen sosyologları, her iki yaklaşımı da referans alarak, ayrıca her iki yaklaşımın da "Ortodoks" ve "vülger" olarak nitelenebilecek yönlerinin bir eleştirisini sunarak, üç sınıflı bir üst (veya kapitalist) sınıf, orta sınıf ve işçi sınıfı modelini benimsemiş eğiliminde olmuşlardır (2016, s. 89). Bu anlamda bir sonraki başlık, orta sınıf tartışmaları üzerine olacaktır.

Yeni Orta Sınıf Tartışmaları

Orta sınıf kavramı, sosyal bilimlerde sınıf yaklaşımları içerisinde tartışmalı bir konumdur. Bir önceki başlıkta üzerinde durulduğu gibi, sınıf konumlarını tanımlamada ve yorumlamada iki farklı düşünce geleneğini temsil eden Marksist ve Weberci yaklaşımlar açısından, orta sınıf kavramı tartışmalı bir çerçeveye teşkil etmektedir. Weberci gelenek, sınıfları tanımlarken mülkiyet ölçütü dışında sosyal statü, toplumsal konum, nitelik vb. değişkenleri de göz önünde bulundurma eğiliminde olduğu için, orta sınıfı toplumsal sınıflar arasında konumlandırırken nispeten

“sorun yaşamamaktadır”. Fakat iki keskin sınıfın tanımlandığı klasik Marksist gelenek içerisinde, orta sınıflara dair bir çerçeve çizmek, orta sınıfları konumlandırmak zorlu bir iş olagelmıştır. Bu anlamda çalışmanın bu başlığı, özellikle Marksist geleneğin orta sınıf kavrayışı ve yeni orta sınıf gibi kavramların açıklanmasına dönük bir çaba olacaktır.

Bradley'in de belirttiği gibi, Marx'ın ilgisinin ana odağı, sermaye ile emek arasındaki kapsayıcı ilişkidir, Marx için sınıf yapısının şeklini bir bütün olarak belirleyen ve çatışma eksenini sağlayan işte bu karşıtlıktır; bu yüzden orta sınıfı açıklamakta klasik Marksist literatürün eksik kaldığı düşünülmektedir (2016, s. 92-93). Bu, eğilim klasik Marksist sınıf teorisinin belirleyici bir özelliği olmaya devam etmektedir ve Weberci eğilimler tarafından da reddedilmektedir (2016, s. 92-93). Ayrıca Marksist gelenek içerisinde de klasik Marksist terminolojiyi yenilemek, değişen dünyaya adapte etmek gibi niyetlerle kimi Marksist düşünürler sınıflar üzerinde yeniden düşünülmesi gerekliliğinin de altını çizmektedir.

Arslan'ın belirttiği gibi, Marksist yaklaşımda sınıflar, “üretim araçları sahipliği, artı değer üretimi ve dağıtımı, emeğin sömürsü ve kontrolü aracılığıyla tanımlanır”; Marx, kapitalist/burjuvazi ve proletarya/işçi sınıfına ek olarak bir de “küçük burjuvazi” olarak nitelediği bir ara sınıf tarif etmiştir ve Arslan'ın belirttiği gibi bu kavram aslen “geleneksel” orta sınıfı işaret etmektedir (2012, s. 59). Marx'a göre küçük burjuvazi, “kendi hesabına çalışan esnaf ve zanaatkarlar ile serbest çalışan avukat, doktor, eczacı, mühendis, muhasebeci, sanatçı ve devlet memurlarını” kapsamaktadır (2012, s. 59). Arslan'a göre “modern toplumlarda küçük burjuvazi ya da orta sınıf için Marx'ın öngörüsü, tıpkı feodal dönemdeki toprak sahipliği gibi, zaman içinde zayıflayacak ve sınıf yapısı içindeki varlığını kaybedeceği” şeklindedir; yani orta sınıflar “eninde sonunda kapitalist sınıf yapısındaki yerini ya kapitalistleşerek ya da proleterleşerek kaybedeceğinden” Marx'ın kuramında önemli bir yer teşkil etmemektedir (2012, s. 59).

Marx'ın, küçük burjuvazi olarak tanımladığı orta sınıflar, kapitalizmin başat çelişkisini oluşturan iki ana sınıfın dışında yer almaktadır, bu sebeple de Marx'ın sınıf mücadelesine dair çizdiği çerçeve içerisinde konumları “belirsiz, kaygan” olabilmektedir (Boratav, 2012, s. 37). Kavramın bu belirsiz ve kaygan kullanımı, Marksist sınıf yaklaşımları içerisinde giderek küçük burjuvazi kavramının ortadan kalkmasını beraberinde getirmiştir. Williams'ın tabiri ile Marx'ın emekçiler, toprak sahipleri ve sermayedarlar olarak belirlediği “üç büyük toplumsal sınıfı”, kapitalist

toplumun fiili gelişmesi içinde giderek yerini burjuvazi ve proletaryadan oluşan ikili bir bölümlenmeye bırakmıştır (2018, s. 82).

Yukarıda da söz edildiği gibi, Bradley'e göre de *Komünist Manifesto*'da, Marx ve Engels, bu orta tabakanın iki ana sınıfa dahil edileceğini öne sürmüştür, zira küçük burjuvazi her iki sınıfın da özelliklerini taşımaktadır, bu yüzden belirgin bir sınıf niteliği yoktur ve iki temel sınıfa mutlak suretle "karışacaktır" (2016, s. 92). Bununla birlikte, Bradley'e göre *Manifesto* erken ve oldukça tartışmalı bir parçadır; Marx ilerleyen yıllarda kaleme aldığı en önemli çalışmalarından biri olan *Artı Değer Teorileri*'nde, güncel jargonda yeni orta sınıf diye nitelenen sınıf hakkında yazmıştır ve bu sınıfı yöneticiler, teknisyenler, profesyoneller, memurlar, bürokratlar olarak tanımlamıştır (2016, s. 92).

Immanuel Wallerstein'a göre Marx öngörüsünde haklı çıkmıştır; gerçekten de Marx'ın küçük burjuva olarak nitelediği toplumsal sınıf son 150 yıl içinde dramatik bir biçimde küçülmüştür (2007, s. 158). Fakat, Wallerstein'a göre İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana sosyologlar, "bu katmanın yok oluşu yanında, yeni bir katmanın ortaya çıkışına işaret etmektedirler"; Marx'ın tabiri ile "küçük burjuvazinin, yani 'eski orta sınıf'ın yitmekte olduğu ve 'yeni bir orta sınıf'ın ortaya çıkmakta olduğu" düşüncesi Marksist çevreler içerisinde de yaygın olarak dile getirilmektedir (2007, s. 158-159). Wallerstein'a göre yeni orta sınıf ile kastedilen, "üniversite eğitimiyle kazandıkları beceriler dolayısıyla şirket yapılarındaki yönetimsel ya da yarı yönetimsel konumlarda bulunan ücretli uzmanların büyüyen katmanıdır (öncelikle "mühendisler", sonra hukuk ve sağlık uzmanları, pazarlama uzmanları, bilgisayar analizcileri vb.)" (2017, s. 159). Yani Wallerstein'ın cümlelerinden bir çıkarım yapmak gerekirse, denilebilir ki, zaman içerisinde Marx'ın düşündüğü gibi küçük burjuvazi sınıfı giderek silikleşmiş, ya proleterleşmiş ya da sermaye edinerek kapitalistleşmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında değişen dengeler ve yeniden şekillenen dünya neticesinde, küçük burjuvazi form değiştirmiş, "yeni orta sınıf" halini almıştır.

Yine Wallerstein'a göre yeni orta sınıfların toplumsal konumu, Marx'ın teorisinde olduğu gibi (yukarıda Boratav'ın da altını çizdiği üzere) belirsiz ve kaygandır. Bu sınıflar "burjuva sayılma ölçütüne" kısmen uymaktadır, "halleri vakitleri yerindedir", yatırım yapmak için sermaye sahibi oldukları söylenebilir ve "iktisadi ve siyasal olarak kendi çıkarlarını gerçekleştirmeye" çalışmaktadırlar; fakat hayatlarını, tıpkı proleterler gibi, halihazırdaki ücretleriyle kazanmaktadırlar (2007, s. 159). Yani denilebilir ki, yeni orta sınıf olarak nitelenen toplumsal tabakanın, sınıf konumunun muğlaklığı ve aradılığı,

bu sınıfın önemli niteliklerinden biridir.

Şen'e göre günümüzde yeni orta sınıf, "eğitim düzeyi yüksek, yabancı dil bilen, yüksek gelirlili işlerde çalışan kentli bir sınıf" olarak nitelenmektedir ve "kültürel anlamda geleneksel değerleri aşmış olarak kendini ifade eden ve daha çok genç bir kesimden oluşmaktadır" (2011, s. 6). Şen'e göre sınıfsal konumları açısından küçük burjuva özelliklerine sahip olan bu sınıf, "geçmişin küçük burjuva "bohem" mirasına da kolaydan konan bir sınıftır" (2011, s. 6). Şimşek'e göre de yeni orta sınıfları iki farklı açıdan değerlendirmek mümkündür, "kalifiye olmayan sıradan beyaz yakalılar ve kalifiye uzmanlar"; "kalifiyesiz büro çalışanlarının sınıfsal koşulları bürokratikleşme, rasyonelleşme ve kadın işgücüne açılmasıyla gerilemiş, mavi yakalı işçilerden daha düşük ücret alan bir beyaz yakalı proleterleşme süreci yaşanmıştır" (2005, s. 14). Yeni orta sınıfın diğer kısmı ise, "sayıca büyüyen, sınıfsal koşullarını iyileştirdikleri düşünülen idari ve profesyonel çalışanlardır"; bu "sınıf kalifiyesiz beyaz yakalılara göre ayrıcalıklı iş ve piyasa koşullarıyla ayırt edilebilecek yeni orta sınıfın 'üst' kısmıdır (2005, s. 14). Şimşek'e göre "bankacılık, finans, bilişim, medya ve halkla ilişkiler, reklamcılık vb. sektörel alanlar geçmiş yıllara göre çok daha büyüdüğü için bu kesim ağırlıklı bu ve benzeri sektörlerde görev alan kimselerdir" (2005, s. 14).

Yine Şimşek'e göre yeni orta sınıflar ve diğer sınıflar arasında keskin bir ayrım yapmak mümkün değildir; yeni orta sınıflar "üst ucunda filen yönetici sınıfın bir parçasını oluşturan üst yönetim kademelerine kayarken, alt ucunda işçi sınıfıyla birleşir" (2005, s. 17). Yani Şimşek'in belirttiği gibi, yeni orta sınıfa dair yaklaşımlar da bu sınıfın "belirsiz, kaygan" olma niteliğini vurgulamaktadır. Bu anlamda, yeni orta sınıfın toplumsal sınıflar arasındaki konumu ve sınıfsal nitelikleri ile birlikte, yeni orta sınıflara dair tartışma konusu olan önemli bir diğer unsur, bu sınıflara dair sınıf aidiyetleri, alışkanlıkları, yaşam biçimleri, kodları olması, yani bir kimlik ve kültür olma yönü de taşımasıdır.

Sınıf Aidiyeti ve Bir Kimlik Olarak Orta Sınıf

Klasik sınıf yaklaşımlarının toplumsal ilişkileri ağırlıklı olarak ekonomik temelli olarak yorumladığı, özellikle klasik Marksist yaklaşımın ekonomik indirgemeci olduğu ve etnik kimlik, cinsiyet, kültür, yaşam biçimi gibi unsurları önemsemediği yaygın olarak ifade edilmektedir. Oysa bir önceki başlıkta vurgulandığı gibi, yeni orta sınıflara dair bir çerçeve çizilirken, bu toplumsal sınıfın ekonomik olarak konumlandığı nokta ile beraber kültürel anlamda da çeşitli vurgular olduğu görülmektedir. Yeni orta sınıfları,

mülkiyet ilişkileri ile birlikte sosyal anlamda da inceleyen yaklaşımlar vardır. Klasik sınıf yaklaşımlarına dair geliştirilen yeni yaklaşımlarda, bu boyutların da önem arz ettiği belirtilmektedir.

Dennis Dworkin'e göre Marx için üretim ilişkileri, "toplumun kurumlarını ve düşüncelerini biçimlendirmekte 'belirleyici' bir rol oynamaktadır; Marksist yaklaşıma göre "maddi yaşamın üretilme tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve düşünsel yaşam sürecini koşullandırmaktadır", yani altyapı, üstyapıyı belirlemektedir (2012, s. 53). Dworkin'e göre altyapı – üstyapı modeli "daha sonraları dünya çapında tartışmalara yol açmıştır"; çünkü "pek çok görüşe göre bu model katı bir biçimde belirlenimci, statik ve indirgemecedir, insanın eylemliliğini kavramakta yetersiz kalmaktadır ve üstyapının kendisinin gerek potansiyel özerkliği gerekse nedensel etkisini değerlendirmekte başarısız olmaktadır" (2012, s. 54).

Cornelius Castoriadis'e göre de klasik Marksizmin altyapının üstyapıyı belirlediği şeklinde yaklaşımı eksiktir; böylesi bir yaklaşımda "sınıfların yaptıkları, yapmaları gereken, zorunlu olarak, her seferinde, onlar adına, üzerinde hiçbir şey yapamadıkları (çünkü o hem nedensel hem de mantıksal olarak sınıflardan önce yer alır) üretim ilişkileri dahilindeki konumları tarafından çizilmiştir" (2013, s. 51). Castoriadis'e göre böyle bir yaklaşım, sınıfları "üretim güçlerinin eyleminin cisim buldukları araçlara" indirgemekte ve toplumsal sınıfları birer "aktör" olarak konumlandırmaktadır (2013, s. 51). Yani denilebilir ki, sınıf kavramına dair yeni yaklaşımlar, salt ekonomik olanın merkeziliğini ve ayırt ediciliğini sorgulayan bir niteliktedir ve tarihsel olarak sınıf analizine sosyal ve kültürel oluşumların da dahil edilmesini önermektedir (Bottero, 2004, s. 986).

Mensubu olunan toplumsal sınıf ve o sınıfa duyulan aidiyet, insanların gündelik yaşamındaki birçok edimde, kişinin birey olarak toplum içerisinde kendini var etme biçimlerinde, yaşam tarzında, beklentilerinde, alışkanlıklarında, hayata bakışında, dünya görüşünde, tükettiği nesnelere seçiminde, gittiği yerlerde, yediği yemekte vb. birçok anlamda ortaya çıkmaktadır. Yani denilebilir ki, sınıf aidiyeti, birey ve topluluklar açısından belirli bir kültür ve kimlik olma niteliği de taşımaktadır. İnsanlar, içerisinde bulunduğu toplumsal sınıfa bir aidiyet duyduğunda, bu durumun aynı zamanda onun kimliği ve kültürü haline geldiğini söylemek mümkündür.

Eylem Özdemir'e göre "herkesin sosyoekonomik statülerle, cinsiyetle, inanışlarıyla, kökleriyle vs. tanımladığı en az bir tane kimliği vardır" (2012, s. 170). Özdemir'e göre kimlik, "bireyler ve kolektiflerin, diğer bireyler ve kolektiflerle ilişkileri

içinde ayrıldıkları biçimleri gösterir"; bu yüzden kimliği tanımlama süreci "bireylerin birbirleriyle, kolektifleri birbirleriyle, bireylerle kolektifler arasındaki benzerlik ve farklılık ilişkilerinin sistematik olarak kurulması ve anlamlandırılmasıdır" (2012, s. 171). Kısacası kimlik, "aynı anda ait olunan ve olunmayan, hem benzer hem farklı olunan bir yeri, konumu, bağlamı" tanımlamaktadır (2012, s. 171). Ayrıca Özdemir'e göre kimlikler "daima kurulmaktadır"; yani "birinin kimliği ya da kimlikleri, kim olduğu her zaman çok boyutludur ve sona ermiş, değişmez bir mesele değildir" (2012, s. 171). Hatta kimi durumlarda ölüm dahi kimliğin daima kurulma halini pekiştirmektedir, zira şehitlik ve azizlik gibi bazı kimlikler ancak öldükten sonra edinilebilmektedir (2017, s. 171).

Jean Baudrillard'a göre "ortak olarak aynı koda sahip olmak, sizi hep birlikte şu ya da bu topluluktan ayrı kılan aynı göstergeleri paylaşma olgusudur; bir topluluğun üyelerinin (uzlaşmadan çok) eşitliğini oluşturan, diğer topluluklarla olan farkıdır" (2017, s. 110). Bu anlamda denilebilir ki, orta sınıfa mensup kimseler, kendi sınıflarını sahiplenerek, yani bir sınıf aidiyeti hissederek toplum içerisinde kendini konumlandırabilmektedir, dolayısıyla orta sınıfın aynı zamanda bir kimlik niteliği taşıdığı da söylenebilir. Mutlu'ya göre de kültür, "insan topluluklarına kimliklerini veren ve onları birbirlerinden ayırt eden özelliklerin toplamıdır" (2012, s. 205). Yani orta sınıf kimliğine duyulan aidiyet, aynı zamanda beraberinde birtakım ortak kodlar, semboller vb. yaratarak aynı zamanda bir kültür olma özelliği de taşımaktadır denilebilir.

Derek Wynne'e göre yeni orta sınıf yaşam tarzı, genellikle spor, sağlıklı yaşam, yüksek kültür arayışları ile, münzevi evlerde yaşama tercihleri ile karakterize edilmektedir (2002, s. 54). Fakat Wynne'e göre yeni orta sınıfın veya hizmet sınıfının homojen bir sosyal gruplaşma olmadığı ve bu homojenlik eksikliğinin özellikle kültürel düzeyde ortaya çıktığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir (2002, s. 70). Yeni orta sınıflar sosyal köken, mesleki konum, eğitim ve ekonomik sermaye ile ilişkili olarak kendi aralarında farklılaşan, homojen olmayan bir sınıftır (2002, s. 90). Ayrıca yeni orta sınıfların yaşamayı tercih ettiği evler çoğunlukla orta sınıfların tercihleri, alışkanlıkları ve yaşam standartlarına göre belirlenmiştir (2002, s. 94). Birincisi, evler iki, üç veya dört yatak odası, çalışma mutfakları ve yardımcı odalarıyla aileler için tasarlanmıştır, ikincisi, mülklerin fiyatlandırma yapısı aynı zamanda onları bekar gençlerin en zenginleri dışında herkesin erişemeyeceği bir yere yerleştirmektedir (2002, s. 94). İster bir apartman dairesi olsun, isterse müstakil bir yapı, orta sınıflar "kendilerine uygun" tasarlanmış bu gibi yerleşim yerlerini tercih etmekte, her ne kadar heterojen de olsa

kendi toplumsal konumlarından kimseler ile etkileşime girmeyi tercih etmektedirler. Yani orta sınıftan birey ve topluluklar sosyal ve kültürel anlamda heterojen olsalar bile, kimliklerini oluşturan sınıf aidiyetleri bağlamında bir “topluluk” olma arzusu taşıdıkları belirgindir.

Tüketim eylemleri ve kişisel zevkler, sosyal sınırları korumak, güçlendirmek veya bazen meydan okumak için kullanılmaktadır (Vincent ve Ball, 2007, s. 1066). Baudrillard'a göre de tüketim bir “sınıf kurumudur”; temel olarak “ekonomik anlamda satın alma, tercih, tüketim pratiği, alım gücüyle düzenlenir” (2017, s. 65). Bu anlamda Baudrillard'a göre orta sınıflar, kültürel olarak “saklayıp gizlemeden tüketme eğilimindedir” (2017, s. 107-108). Baudrillard'a göre tüketim çağında zaten bütün insani anlamını yitirmiş olan kültürel nesnelere, orta sınıflar örneğinde olduğu gibi, o nesnelere sahip olan kişilerin “belirli bir tavrı sürdürebilmeleri için” giderek birer *fetiş* haline gelmektedir (2017, s. 108). Orta sınıf aileleri özelinde düşünüldüğünde, yıkanıp süslenerek evlerin kapılarının önlerinde sergilenen bir (veya birkaç) otomobil, hayat standardının, ekonomik durumun, yaşam düzeyinin bir simgesi ve “mekanik uygarlığa ait olmanın” bir göstergesi olarak görev yapmaktadır, bu anlamda Baudrillard'ın “gösterici ve gösterişçi refleks” olarak nitelediği (2017, s. 109) bu edimi, orta sınıflarla birlikte düşünebilmek olasıdır.

Baudrillard'a göre “boş vaktin niteliği, ritmi, içeriklerinin, çalışma zorunluluğundan artakalan bir şey mi, yoksa ‘özerk’ mi olduğuyla ilgili olarak bütün bu nitelik, ritim ve içerikleri bireyden, bir kategoriden, bir sınıftan ötekine ayırt edici olur” (2017, s. 194). Yani boş zaman kullanımı da sınıfsaldır. İşçi sınıfının çalışma koşulları ile karşılaştırıldığında orta sınıfın boş vakti çok daha fazladır; ailecek tatil, spor, tiyatro, opera vs. gibi etkinliklere hem sermaye hem de “zaman” ayırabilmektedirler. Yani Baudrillard'a göre zaman da artık “belli bir kültürün ya da daha kesin olarak belli bir üretim biçiminin ürünü olabilmektedir” (2017, s. 195). Zaman kavramı, “üretim sisteminde üretilen ve kullanılabilir olan tüm mallarla aynı statüye zorunlu olarak boyun eğen bir kavram” (2017, s. 195) haline gelmiştir ve zamanın nasıl kullanıldığı, boş zaman gibi kavramlar da sınıfsal bir nitelik taşımaktadır. Sean Sayers'e göre “çalışmadan ayrı olarak bir boş zaman alanının gelişmesi, gerekli çalışmadan muaf olan sınıfların ve grupların ortaya çıkışıyla el ele gider”; Sayers'e göre işçi sınıfı için boş zaman alanı yaratmak kapitalist koşullar altında zor bir durumken, “ayrıcalıklı gruplar” için boş zaman etkinlikleri yaşamlarının bir parçasıdır (2013, s. 111-112). Bu anlamda orta sınıf yaşayışıyla çokça yan yana getirilen boş zaman kavramı, orta

sınıf kimliğinin ve dolayısıyla kültürünün önemli niteliklerinden biridir denilebilir.

Seçil Doğuç, Türkiye'de yeni orta sınıflara dönük olarak yaptığı saha çalışmasına (2005), orta sınıf kimliğine ve kültürüne dair dikkat çekici bulgulara ulaşmıştır. Doğuç'un, örneklem olarak belirlediği kişilerle yaptığı görüşmelerden elde ettiği veriler ışığında yaptığı yorumlar dikkate değerdir¹. Doğuç, yeni orta sınıflar açısından, "ekonomik kaynaklara sahip olmanın ya da bunlardan mahrumiyetin, toplumsal hiyerarşideki konumu belirlerken çoğu kez gerekli ama yetersiz koşul olduğunu", yeni orta sınıflara "üstünlük duygusunu verenin, gerek kültürel ayrımlar, gerekse 'kendini gerçekleştirme' ve 'bireysel başarı' duygusu gibi bireyci değerler" olduğunu ifade etmektedir (2005, s. 81). Doğuç'a göre yeni orta sınıflar, kültürel olarak "aileden alınan eğitimden entelektüel ilgi ve birikime, Batı kültürünü ve zihniyetini içselleştirmiş olmaktan yaşam ve davranış biçimlerine, açık bir dünya görüşünden kozmopolitanizme veya rafine beğenilere sahip olmaya uzanan" biçimlerde kendilerini konumlandırmaktadır (2005, s. 82-83). Doğuç'a göre orta sınıflarda arkadaşlık, sosyal çevre gibi sınırları belirleyen toplumsal mesafe veya yakınlık gibi duyguların temelinde "benzer hayat tarzlarına, kültürel beğeni ve zevklere ve davranış kod ve kalıplarına sahip olmak" yatmaktadır (2005, s. 85-86).

Örneğin Doğuç, yaptığı saha araştırmasında, ekonomik, kültürel, sosyal vb. anlamlarda orta sınıftan olarak belirlediği insanlarla yaptığı görüşmelerden topladığı verilerde, bu insanların toplumsal karşıtları olarak "gecekondu sakinlerini" ve "varoşları" işaret ettiğini belirtmektedir; Doğuç'a göre bu iki kavram görüşmeciler tarafından "geleneksel, kırsal ve yeterince medenileşmemiş bir kültürün ve yoksulluğun belirlediği belirli bir *habitus*'u" işaret etmektedir (2005, s. 87). Doğuç'a göre "kültürel ve sosyo-ekonomik kıstasların kesişme noktasında yer alan bu kategori kent yaşamı ve apartman hayatı için olası bir tehlikeyi simgeleyen bir kirlilik kaynağıdır" (2005, s. 87). Doğuç'un belirttiği gibi, bu veriler bağlamında yapılacak bir genellemenin dışında durumlar ve tercihler olması elbette mümkündür, fakat bu veriler, yeni orta sınıftan insanların hayatlarına dair fikir vermesi açısından önem arz etmektedir (2005, s. 88).

Yani Doğuç'a göre yeni orta sınıfları "toplumdaki diğer kesimlerden ayırıştıran özellikler sahip oldukları gelir seviyesi değil, bu gelirin kaynağı ve bu gelirele sürdürdükleri

¹ Seçil Doğuç'un çalışması 2005 yılına aittir. Aradan on altı yıl geçmiş olmasına rağmen uygulanan neoliberal politikalar, kapitalizmin işleyiş mantığı, tüketim gibi olgular başat niteliklerini koruduğu için söz konusu verilerin iskelet bir örnek oluşturabileceğini söylemek mümkündür. Geçen yıllar içerisinde sosyo-kültürel alanda yaşanan köklü değişimlerden söz etmek elbette olasıdır; meselenin bu kısmına çalışmanın son iki başlığında, filmler değerlendirilirken değinilecektir.

yaşam biçimleri ve kültürel pratiklerdir" (2005, s. 89-90). Doğuç'un belirttiği gibi belirli bir gelire sahip olmak orta sınıf olarak tanımlanmak için önemli olmakla beraber tek başına yeterli değildir, zira "kültürel beğeniler ve bireyci zihniyet parayla doğrudan kazanılabilecek bir artı olamaz"; bu, "aileden ve okuldan gelen eğitimle ve arından bu bağlamda kendini işlemiş, inceltmiş ve geliştirmiş olmakla kazanılabilecek bir beceridir" (2005, s. 90).

Toparlamak gerekirse, çalışmanın sonraki başlıkları altında örneklem olarak incelenecek olan filmlerde görünen orta sınıf eleştirileri de, hem yeni orta sınıfların ekonomik konumu ile ilgili hem de yukarıda üzerinde durulan sosyal ve kültürel yönlerden geliştirilmektedir. Bu anlamda filmlerin değerlendirilmesinde, çalışmanın bu bölümünde üzerinde durulan fikirlerden oldukça faydalanılacaktır.

Tüketim, Doyumsuzluk, İletişimsizlik, Güvensizlik, Konformizm: *Rüzgârda Salınan Nilüfer*

Çalışma kapsamında örneklem olarak belirlenen ve incelenecek olan filmlerden ilki, Seren Yüce'nin yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı 2016 tarihli *Rüzgârda Salınan Nilüfer* filmidir. Başlıkta belirtilen ve art arda sıralanan tüm temalar, aşağıda da üzerinde durulacağı gibi, filmde Yüce'nin orta sınıflara dair konumlandığı noktaları, orta sınıfları temsil etme biçimlerini ve orta sınıflara yönelttiği eleştirileri özetler niteliktedir denilebilir.

Seren Yüce filmde, temelde bir aileyi merkezine alarak, üst – orta sınıfa mensup ailelerin yaşamlarına, gündelik edimlerine ve pratiklerine kamerasını çevirdiği bir öykü anlatmaktadır. Anne Handan (Songül Öden), baba Korhan (Tolga Tekin) ve çocukları Aleyna'dan (Duru Lal Pekel) oluşan üç kişilik bir orta sınıf "çekirdek ailesi", filmin başat anlatısal unsurunu oluşturmaktadır. Hatta film temelde Handan karakterine odaklanarak, orta sınıflara dair öyküsünü ve eleştirisini geliştirmektedir denilebilir. Filmin merkezine aldığı ailenin arkadaşları olan Şermin (Tülay Günal), Aykut (Eraslan Sağlam) ve Poyraz'dan (Taha Yusuf Tan) oluşan bir diğer orta sınıf aile, filmin ana öyküsünü besleyen ve orta sınıflara dair getirilen eleştirilerde önemli temsillerden biridir. Filmin merkezindeki ailede Korhan karakteri, özel sektörde "plazaların dünyasında" yöneticilik yapan, yüksek gelir sahibi, parasıyla, toplumsal konumuyla ve erkekliliğiyle/cinselliğiyle kendini var etmeye çalışan bir kimsedir. Korhan'la evli olan Handan ise ekonomik anlamda bütünüyle eşine bağımlı, çalışmayan, gündelik yaşamı boş zaman aktiviteleri üzerine kurulu bir karakterdir. Ailenin yakın arkadaşları

olan Şermin yazarlık yapmaktadır, eşi Aykut ise bilişim sektöründe freelance çalışan biridir. Bu anlamda temel olarak filmde temsilleri sunulan orta sınıfa mensup insanların çalıştıkları işler ve yaşamları, ikinci başlıkta değinilen yeni orta sınıf çerçevesine uyumludur denilebilir.

Doğuç'a göre "aile başta olmak üzere, kişiyi görece küçük yaştan itibaren belirli kültürel kodlarla tanıştıran kurum ve çevrelerin her biri toplumsal hiyerarşideki konumumuzun belirleyenleridir" (2005, s. 83). Bu anlamda orta sınıf kimliğini kazandırmak ve sınıf aidiyetini aktarabilmek/var edebilmek için orta sınıf aileler, henüz küçük yaştan itibaren çocuklarına kendi alışkanlıklarını, yaşam tarzlarını, kültürlerini öğretmek için çeşitli yöntemler uygulamaktadır. Vincent ve Ball'a göre orta sınıf ailelerin özellikle çocuklarına karşı olan tutumları bağlamında dikkat çekici ortak bir alan vardır: "zenginleştirme aktiviteleri" (2007, s. 1062). Vincent ve Ball'a göre bu gibi aktiviteler, müfredat dışı sporlar ve ailelerin çocuklarını kaydettirdiği yaratıcı etkinlikler olarak düşünülebilir ve bu ve benzeri aktivitelerin ebeveynlerin çocuklarını orta sınıfta yeniden üretme çabalarında çok önemli bir yeri vardır (2007, s. 1062). Orta sınıfların "üreme stratejileri" ve çocuk yetiştirmeye dönük perspektifleri, sınıf kimliğinin aktarımı, edinimi ve devamı için son derece dikkat çekicidir (2007, s. 1062).

Bu anlamda filmde görülen Handan ve Korhan çiftinin, kızları Aleyna için de bu niyeti taşıdıkları belirgindir. Aleyna, örneğin, belirgin biçimde ailesinin "zoruyla" piyano kursuna gitmek durumundadır. Orta sınıf aileler, sınıf kimliklerini çocukları üzerinde de yeniden üretmek için bu gibi aktiviteleri çocuklarına bir nevi "dayatmaktadır". Bourdieu'ye göre müziğin (özellikle klasik müzik), burjuva dünyasını halkın dünyasından ayırt etmede özel bir yeri vardır; orta sınıf ailelerin çocuklarının küçük yaşta aldıkları müzik dersleri ile klasik müzikle erken, yerel ve pratik tanışması, kültürel sermayenin belirli bir edinim biçimidir (aktaran Vincent ve Ball, 2007, s. 1066). Aleyna'nın piyano kursuna gitmesi, orta sınıf kimliğini yeniden üretecek bir aktivite olarak öne çıkmaktadır. Filmde görüldüğü gibi, örneğin ebeveynleri her ne kadar jazz müzikten hoşlanmasa bile Aleyna mensup olduğu sınıf kimliğini bu ve benzeri aktivitelerden öğrenecektir. Korhan karakterinin de belirttiği gibi her şeyden önce "salona piyano çok yakışmaktadır". Çalmayı bilmeseler bile ve o enstrümanın sesinden keyif almasalar dahi söz konusu enstrüman sınıf konumunu belli eden, bir çeşit gösteriş nesnesidir. Piyano onlara görsel anlamda haz veren ve dışarıdan bakacak gözler için burjuva hayat tarzını vurgulayan/pekiştiren bir nesnedir.

Vincent ve Ball'a göre buradaki çocuk bir "proje" olarak anlaşılmalıdır: yumuşak, uysal ve gelişime açık orta sınıftan "iyi" ebeveynler çocuğa çeşitli öğrenme deneyimleri yaşaması için sayısız fırsat ve destek sunmaktadır (2007, s. 1066). Ve bu noktada, bu tutumların sınıfa özgü olduğunu, en güçlü tezahürlerinin özellikle orta sınıfla ilişkili olduğunu belirtmek önemlidir (2007, s. 1066). Aleyna'ya dayatılan yaşam tarzının ve bir "proje" olarak yetiştirilmesinin sonuç verdiği, filmdeki temsilde de görülmektedir. Aleyna, henüz çocuk yaşta olmasına rağmen tıpkı ailesi gibi sürekli tüketme, elindekiyle yetinmeme, daha iyisini arzulama, özel olma, güzel görünme gibi kaygılar taşımaktadır. Gittiği piyano kursunda çok fazla çocuk olduğu için rahat hissetmemektedir, bu yüzden "kendine özel" bir piyano kursu arzulamaktadır. Ayrıca yeme bozukluğu çekmektedir; tıpkı annesi gibi sadece salata gibi besinler tüketme, kilosunu kontrol etme, güzel görünme arzusu içerisindedir. Telefon, tablet, bilgisayar, televizyon gibi aygıtlar en büyük boş zaman aktivitesidir. Annesi Handan da filmin bir sekansında Şermin'e kızının "maymun iştahlı" olduğundan yakınmaktadır. Oysa Aleyna, ona dayatılan ve öğretilen yaşama henüz çocuk yaşta adapte olmuştur. Netice itibari ile Aleyna üzülüp ağlamaya başladığında, "beraber tenis kursuna yazılalım mı?" gibi fikirlerle telkin edilen bir çocuktur. Aleyna, doğduğu ve büyüdüğü evde hem sınıfının insanı olmayı hem de toplumsal cinsiyete dair kabulleri, yerleşik normları, "kadın" olmayı ailesinin yönlendirmeleri ile öğrenmektedir. Yani filmin orta sınıf ebeveynlerine ve çocuklarına bir proje olarak yaklaşımlarına dair konumlandığı eleştirel nokta, son derece açıktır denilebilir.

Bu noktada, filmde Aleyna'nın bakıcısı ve Handan arasındaki gerilimle dikkat çekilen sınıf ayrımlarına ve sınıflar arasındaki kültürel farklara dönük vurgu da önemlidir. Hançerlioğlu'na göre sınıf farklılıkları, "değişik toplumsal sınıfların üyelerini birbirinden ayrımlı kılan siyasal etkinlik, gelir, iş gücü, eğitim, yaşama biçimi, düşünce, tutum ve davranışlar vb. özelliklerdir" (1986, s. 350). Vincent ve Ball'a göre de çocuk yetiştirmedeki sınıf ayrımları ve sınırlarına önemli bir örnek, orta sınıf ebeveynlerin bazılarının işçi sınıfından çocuk bakıcılarının zevkleri ve uygulamaları hakkındaki endişelerinde bulunabilir (2007, s. 1066-1067). Orta sınıf ebeveynleri, çocuk bakıcısının çevresi ve kendi evlerindeki farklılıkların ve TV, yemek ve etkinliklere yaklaşımlardaki farklılıkların oldukça farkındadırlar (2007, s. 1067). Filmde de Handan'ın tavrı, Vincent ve Ball'ın cümleleri ile uyumludur. Handan, eve gelen gündelikçi kadının ve kendi sınıfsal konumunun oldukça farkındadır ve sınıflar hiyerarşisindeki konumu yüzünden onu rahatlıkla hakir görebilmektedir.

Filmdeki orta sınıf eleştirisinde dikkat çeken vurgulardan biri, orta sınıflar arasındaki "samimiyetsizlik" ve insan ilişkilerindeki güvensizlik üzerinedir. Filmin henüz açılış sekansında, iki ailenin evde hep birlikte vakit geçirdiği görülmektedir. Çocuklar televizyonda konsol oyunu oynarken, ebeveynleri de sohbet halindedir. Evin içinde birbirine samimiyet gösteren, gülümseyen, çocuklarını birbirine emanet eden ebeveynler, baş başa kaldıklarında "gerçek fikirlerini" dile getirmektedir. Örneğin Korhan, yakın arkadaşı olarak nitelediği Aykut'un Handan'a "asılmasından" endişelidir, oysa henüz beş dakika önce sarılıp vedalaşmışlardır. Şermin, bir arada olduklarında son derece samimi davrandığı Handan'ın telefonlarını ya açmamaktadır ya da büyük bir sıklıkla açmaktadır. Handan, Şermin'in yazarlık kariyerini büyük bir kıskançlık ve özenme duygusuyla takip etmekte, Şermin'e her fırsatta onu ne kadar takdir ettiğini dillendirmekte, ama eline geçen her fırsatta "arkasından" konuşmaktadır. Korhan, ailesine düşkün bir "aile babası" görüntüsü çizmeye çalışmasına rağmen, eşini aldatmak için fırsat kollamaktadır. Dolayısıyla filmde temsil edilen tüm orta sınıf karakterlerin insan ilişkileri, samimiyetsizlik, sahtelik ve güvensizlik ile eleştirilmektedir denilebilir.

Filmde orta sınıfın eleştirilme biçimlerinde öne çıkan bir diğer temanın, tüketim, doyumsuzluk ve gösteriş üzerine olduğu ifade edilebilir. Önceki başlıklarda değinilen tartışmalarda da görüldüğü gibi, yeni orta sınıflara atfedilen özelliklerin başında tüketim ve gösteriş yapma olgusu gelmektedir. Film evreni içerisinde temsili sunulan orta sınıf karakterler de yoğun tüketim eğilimi içerisindedir. Sean Sayers'in belirttiği gibi "tüketici gereksinimlerinin geliştirilmesi, kapitalist sanayinin işleyişinin önemli ve oldukça bilerek yapılan bir parçası haline gelmiştir" (2013, s. 114). Doğuç'a göre de Türkiye'de yeni orta sınıftan insanlar, "küresel dünya ekonomisiyle bütünleşme sürecinin belirlediği neoliberal politikaların hâkim olduğu 1980 sonrası Türkiye'sinde, bu amaca uygun olarak yaratılmak istenen yeni birey tipinin örneği" sayılabilecek yapıdadır (2005, s. 79). Neoliberal politikalara uyumlu bu yeni birey tipini, mülkiyet sahibi olmak, ihtiyaç dışında da sürekli tüketim eğilimi taşımak, sahip olunan nesnelere gösteriş yapmak vb. özellikler ile düşünmek olasıdır.

Örneğin filmin merkezine aldığı aile, "münzevi" lüks bir konutta hayatını sürdürmektedir. Filmin bir sekansında televizyonda duyulan lüks site reklamındaki gibi, "yemyeşil asırlık kayın ağaçları arasında, dev bir alışveriş merkeziyle yükselen" evlerden birinde yaşamaktadırlar ve evlerinden çıktıklarında "ister dünya markalarıyla ister sincaplarla" kucaklaşmaktadırlar. Yine Handan karakteri, ağırlıklı olarak

AVM'lerde vakit geçiren, bir mağazadan diğer mağazaya giren, sürekli satın alma güdüsüyle hareket eden, kendi sınıfından insanların olduğu kafelerde – restoranlarda sosyalleşen bir kişi görüntüsü çizmektedir. Örneğin Handan, Şermin'e özenip kitap yazmak istemektedir, "herkes açtığı" için o da bir kafe açmayı düşünmektedir ve bu gayelerin temelinde ise toplumsal konumunu güçlendirme, saygı duyulma, ekonomik anlamda bağımsızlığını kazanma gibi motivasyonlar yatmaktadır. Fakat Handan, yazar olmanın ilk kriteri olarak yüksek özellikli bir bilgisayar sahibi olmayı öncelemektedir, Handan'a göre kitap yazmak için herhangi bir entelektüel – kültürel birikime gerek yoktur. Kafe açma isteğinin temelinde ise, kafelerin yaygınlığı ve orta sınıf insanların hem işlettiği hem de müşteri olarak sıkça gittiği yerler olması bağlamında düşünülebilir. Handan hem kitap yazmaya hem de kafe açıp işletmeye aynı şekilde yaklaşmaktadır; "çok zor olduğunu düşünmüyorum, yapan nasıl yapıyor?" cümlesi Handan'ın mantığını gösterir niteliktedir. Herhangi bir birikimin, uzmanlığın, yetkinliğin Handan'ın gözünde bir değeri yoktur, tüm bunlar tıpkı bir tüketim nesnesi gibi alınır satılır şeylerdir, gerekli sermayeye sahip olmak yeterlidir. Dolayısıyla film, Handan temsili bağlamında orta sınıfların "sevimli bir kafe açma", "kafede oturup kitap yazma" gibi edimlerinin daha çok özenme duygusu üzerinden şekillenen, tüketim ve toplumsal konum güçlendirme gibi motivasyonlardan beslendiğini vurgulayarak toplumsal bir eleştiri sunmaktadır denilebilir.

Çalışmanın ikinci bölümünde belirtilen, yeni orta sınıfların kültürel anlamda heterojen olması hali, filmin öyküsü için de dikkat çeken bir unsurdur. Handan – Korhan ve Şermin – Aykut çiftleri arasındaki kültürel farklılıklar dikkat çekicidir. Şermin ve Aykut, entelektüel anlamda daha donanımlı, Batılı değerleri/fikirleri sahiplenmeye daha eğilimli, daha "modern" bir aile görüntüsü verirken Handan ve Korhan ise daha Türkiyeli, daha geleneksel, daha "buralı" bir görüntü çizmektedir. Örneğin Şermin ve Aykut'un jazz müzikten keyif alması Handan ve Korhan'ın ise sıkıcı bulması, bu kültürel heterojenliğe dönük bir vurgu olarak okunabilir. Benzer biçimde, filmin final sekansında Aleyna ve Poyraz'ın öpüşmesine Handan'ın ve Şermin'in verdiği tepkilerin birbirinden tamamen farklı oluşu, yine orta sınıfların kültürel olarak heterojen bir topluluk olması bağlamında düşünülebilir. Örnek olarak, Handan'ın kitabı için yazdığı giriş cümlesi, kültürel sermayesini, entelektüel birikimini belli etmektedir: "İlk bir rüzgarda salınan nilüferden aldığı balı taşıyan bal arısı Diyarbakır'ın/Siirt'in/Van'ın bozkırlarında hızla uçuyordu"... Bal arısı, Şermin'in kitabı yazma sürecini anlatırken başvurduğu bir örnektir, nilüfer sadece kızının cümle içinde kullanması sayesinde

aklına gelen ve muhtemelen hakkında hiçbir fikrinin olmadığı bir bitkidir ve yine hiç gitmediğini söylediği, muhtemelen sadece televizyonda, dergilerde, internette gördüğü temsillerden fikri olduğu Diyarbakır, Siirt, Van gibi şehirler ona geri kalmışlığı, yoksulluğu ve Doğu'nun “egzotikliğini” çağrıştırdığı için kullandığı metaforlardır denilebilir. Tüm kültürel sermayesini ilk cümlede harcayan Handan, ikinci bir cümle yazamayıp bilgisayarı kapatmaktadır ve telefonunu eline alıp “selfie” çekerek kendi dünyasına, alışkanlıklarına geri dönmektedir. Yani bu iki aileyi bir araya getiren temel unsurun, temelde sınıf kimliği ve aidiyeti olduğu kuşkusuz söylenebilir.

Filmin eleştirisini yönelttiği bir başka nokta, Türkiye'deki orta sınıfların yaşam biçimi ve konformist tavırları üzerinedir. Filmin bir sahnesinde Aykut, Korhan'ı işyerine ziyarete gitmektedir ve Korhan'ın türbanlı bir sekreteri olduğunu görmektedir. Aykut, Korhan'a “neden türbanlı sekreter çalıştırdığını” sorunca Korhan “zamana ayak uyduruyoruz” yanıtını vermektedir. Aykut ve Korhan, yaşam tarzları, fikirleri ve davranışları her ne kadar bambaşka olsa bile, sürekli biçimde üstten ve aşağılayıcı bir tonda “bunlar” olarak niteledikleri muhafazakâr kesimin, iktidarda olması ve hegemonyası kaynaklı “zamana ayak uydurmaktan” çekinmeyen kişiler olarak görünmektedir. Fatih Yaşlı'ya göre 2002 yılı sonrası AKP'nin iktidara gelmesi ile, devlet politikaları ve toplumsal anlamda İslamizasyon hâkim paradigma haline gelmiş, 1923'ün kurucu paradigmasının yerini üst ilkesi din olan bir paradigma almaya başlamıştır (2017, s. 170). Dolayısıyla hayata bakışları ve yaşam tarzları taban tabana zıt olmasına rağmen, hâkim çoğunlukla, yani filmdeki karakterlerin deyimi ile “Müslümanlarla” iş ortaklıklarını deniz kenarında içki kadehi tokuşturarak kutlayan orta sınıf konformizmi, filmin belirgin eleştirilerinden birini oluşturmaktadır.

Filmde orta sınıfa dair yöneltilen eleştirilerin temalarından bir diğeri, aile içi iletişimsizlik ve mutsuzluk üzerinedir. Filmde, özellikle Handan, Korhan ve Aleyna'dan oluşan ailede kendi aralarındaki iletişimsizlik belirgin biçimde görülmektedir. Tüm ailenin ortak alanı olarak düşünülebilecek evin salonunda evdeki tüm bireyler bir araya geldiğinde, kendi aralarında neredeyse hiç iletişim kurmamaktadırlar. Örneğin birisi telefonla, birisi tabletle, birisi televizyonla ilgilenmektedir ve “gerekmedikçe” diyalog kurulmamaktadır. Ailenin arasında geçen en sağlıklı diyalog “bugün ne yiyelim”, “yemeği nerede yiyelim” gibi gereklilikler ve kararlar üzerinedir. Birbirleriyle iletişim kurmalarının yegâne aracısı da yine tüketim edimi ve tüketim nesnelere dir. Örneğin araları bozulduğunda alınan pahalı bir hediye, diyalog zemini yaratabilmektedir. Aleyna ve Poyraz'ın arkadaşlığı bile tabletler ve konsol oyunları temellidir. Ayrıca tüm

karakterlerde mutsuzluk, devamlı baş ağrısı, bunalım hali gözlemlemek mümkündür. Kısacası teknoloji bağımlılığı ve tüketim bağlamında karakterize edilen bu iletişimsizlik durumu da orta sınıflara yönelik eleştirilerin dillendirildiği bir başka temadır denilebilir.

Kısacası, orta sınıfların hayattan kopukluğu vurgusu ve eleştirisi, filmin isminde dahi belirgindir. Filmde, Şermin karakterinin de söylediği gibi nilüfer, suda yetişen bir çiçek olduğu için rüzgârda salınmamaktadır. Filmde temsili sunulan orta sınıf aileleri hiç bilmediği hayatlara yukarıdan bakmaya, üzerine konuşmaya/düşünmeye çalışan, hayattan ve gündelik yaşam gerçekliğinden kopuk, kendi aralarında dahi iletişimsiz, güvensiz, sürekli tüketmeye ve gösterişe odaklı kimseler görüntüsü vermektedir.

Toplumsal Beklentiler ve Aile Olma “Zorunluluğu”: Albüm

Çalışmanın örneklemini oluşturan bir diğer film, Mehmet Can Mertoğlu tarafından yazılıp yönetilen 2016 tarihli *Albüm* filmidir. Mertoğlu, bir önceki başlıkta tartışılan *Rüzgârda Salınan Nilüfer*'de olduğu gibi, kamerasını orta sınıftan evli bir çiftte çevirerek Türkiyeli orta sınıf insanlara dair çeşitli toplumsal eleştiriler sunmaktadır denilebilir.

Filmin orta sınıflara dair taşıdığı eleştirileri tartışmadan önce, filmin öyküsünden kısaca bahsetmek faydalı olacaktır. Film, Bahar (Şebnem Bozoklu) ve Cüneyt (Murat Kılıç) çiftini merkezine alarak anlatısını ilerletmektedir. Bahar ve Cüneyt Antalyalı, evli bir çifttir. Cüneyt lisede tarih öğretmeni Bahar ise vergi dairesinde çalışan bir memurdur. Bahar ve Cüneyt'in hayata dair en büyük “gayeleri”, bir çocuk evlat edinmektir. Filmin anlatısı içinde Bahar ve Cüneyt çiftinin “neden çocuğu olmadığı” sorusu yanıtız bırakılmaktadır, fakat Bahar ve Cüneyt evlat edinecekleri çocuk için sahte bir “hamilelik albümü” hazırlamaktadır. Bahar, karnına yastık koyarak fotoğraflar çekmekte, evlat edinecekleri bebeğin “organik” çocukları olduğunu kanıtlamanın hazırlıklarını yapmaktadır. Özetle Bahar ve Cüneyt'in temel çabası, evlat edinme sürecini (Bahar'ın abisinin ailesi hariç) herkesten gizlemek üzerinedir.

Filmin orta sınıflara dair yönelttiği toplumsal eleştiriyi, filmin henüz açılış sekansında görmek mümkündür. Film, bir üretim tesisinde çiftleştirilen, doğum yaptırılan hayvanların belgesele yakın bir formda çekilmiş, gerçek görüntüleri ile açılmaktadır. Üretim tesislerinde, fabrikalarda, çiftliklerde hayvanlar nasıl zorla üretilip, “görevini” yerine getiriyorsa, toplum da aslen bunu istemektedir; evlenmek, çocuk yapmak ve aile olmak. Toplumsal anlamda aileye bir kutsallık, dokunulmazlık

atfedilmektedir. Özellikle orta sınıflar için de bu toplumsal beklentiyi yerine getirmek, sınıf konumlarını sağlamlaştırmakta, toplumsal anlamda saygınlık getirmektedir denilebilir. Çocuğun, “mutlu” bir ailenin temel unsuru olarak konumlandırıldığı toplumsal beklenti, insanlara bir anlamda “üreme zorunluluğu” dayatmaktadır.

Gösteriş ve sınıf konumunu güçlendirmek için çocuk sahibi olmak isteği, Bahar ve Cüneyt çiftinin bir bebek evlat edinmek için temel motivasyonu olarak görünmektedir. Bu anlamda Bahar ve Cüneyt, bebek evlat edinmek için gittikleri Çocuk Esirgeme Kurumları'nda, gördükleri bebeklerin fiziksel görüntüsüne dahi dikkat etmektedir. Niyetleri annesiz babasız bir çocuğu evlat edinmekten ve bebeğe yeni bir yaşam vermekten çok kendi toplumsal konumlarını destekleyici bir unsur olarak çocuğu kullanmak olarak okunmaktadır. Ailenin çocuk evlat edinmeye yaklaşımı, adeta bir ev, otomobil, son model bilgisayar – telefon sahibi olmakla denktir.

Örneğin, ilk gittikleri kurumda gördükleri bebeğin ekranda yakın plan görüntüsü akarken, çiftin kendi arasındaki diyalogları duyulmaktadır. “Bize uygun değil bu, Suriyeli gibi duruyor biraz”, “olmaz bu, kapkara bir şey, sevimsiz”, “kız gibi de değil, adama benziyor suratı” gibi cümleler Bahar ve Cüneyt tarafından dillendirilmektedir. Kafalarındaki kodlar, esmer olmayı bir çeşit “tehlike” olarak yorumlamalarını sağlamaktadır. Ayrıca toplumsal cinsiyete dayalı kabuller de bebeği “sevmelerine” engel olmaktadır, çünkü bebeğin “kız gibi” olmadığını düşünmektedirler. İkinci gittikleri yerde ise (Burdur) beklentilerini karşılayan, “çok güzel” bir bebek bulmaktadırlar. Bu bebeği hemen evlat edinerek ilk iş olarak hastaneye gidip hasta yatağında “sahte” doğum fotoğrafları çekilmektedirler. Bu sürecin sonunda, Kayseri'ye tayin istemektedirler. Tayin istemelerinin yegâne sebebi, evlat edinme sürecini geride bırakmak ve yeni başlayacakları hayatlarında, yeni edinecekleri çevreye “organik” aile görüntüsünü daha rahat verebilmektir.

Bu anlamda filmin yönelttiği eleştirilerden bir diğeri, *Rüzgârda Salınan Nilüfer* filminde olduğu gibi, “sahtelik” üzerinedir. Bahar'ın karnında yastıkla çektiği fotoğraflar, bebeği evlat edinir edinmez hastaneye gidip, hastane yatağında çekirilen fotoğraflar, yani Bahar ve Cüneyt'in hazırladığı fotoğraf albümü, bütünüyle sahtelik ile doludur. Bu anlamda filme ismini de veren söz konusu albüm, filmin temel derdini anlatması açısından dikkat çekici bir unsurdur denilebilir. Ayrıca çiftin ebeveyn olma istekleri de toplum baskısı ve beklentileri çerçevesinde şekillendiği için, bu istek açısından da bir sahtelikten söz etmek mümkündür. Benzer biçimde, bebeği evlat edindiklerini gizlemeleri ve çevrelerindeki herkese bebeğin kendi

çocukları olduğunu söylemeleri de bütünüyle sahte bir edimdir. Kısacası Bahar ve Cüneyt, evlat edindikleri bebeğe sahte bir gelecek ve yaşam hazırlamaktadır. Dolayısıyla filmin sahtelik üzerine yaptığı bu vurgu, orta sınıflara yönelik bir eleştiri olarak okunabilir.

Filmde dikkat çekici bir eleştiri de orta sınıf ebeveynleri ve toplumsal beklentiler üzerinedir. Daha önce belirtildiği gibi, "zenginleştirme faaliyetlerine" katılımın sınıfa özgü olması gibi, "iyi" ebeveynlik de orta sınıfa özgü bir göstergedir ve diğer orta sınıf insanlar arasında kabul görmek için iyi bir ebeveyn olmak önemli bir unsurdur (Vincent ve Ball, 2007, s. 1068). Bahar ve Cüneyt'in ebeveyn olma çabasının temelinde de bu yatmaktadır, Bahar ve Cüneyt bir çocuk sahibi olacak, iyi birer ebeveyn olacak ve toplumsal anlamda konumlarını sağlamlaştıracaklardır. Toplumsal beklentilerin, kabullerin oluşturduğu baskı, çocuklu bir aile olmayı dayatmaktadır. Aile olmak, düzgün, düzenli, topluma iyi örnek olmak demektir. Bahar ve Cüneyt'in çocuklu çekirdek aile olma isteğinin de buradan beslendiği kuşkusuz belirgindir.

Filmde sürekli olarak, genelde orta sınıf insanların çalıştığı bürokratik mekanizmalara dair çelişkiler vurgulanmaktadır. Çocuk Esirgeme Kurumu, hastane, okul, vergi dairesi, emniyet gibi yerler, sürekli "formalitelere" üzerine kuruludur. Herkes sadece kâğıtta yazan ne ise onu yapmakta, formaliteleri uygulamaktadır. Kurumların işleyiş biçimleri ve çalışanların tutumları bütünüyle mekanik bir hal almıştır. Her şey A4 kağıtları, dilekçeler, ıslak imzalar, mühürler, raporlar üzerine kuruludur. Örneğin, bir bebeğin yaşamından ve geleceğinden çok, mevzuatların yerine getirilmesi öncelenmektedir. Veya filmdeki sosyal hizmetler çalışanının Bahar ve Cüneyt'e söylediği gibi, evlat edinilen bebeğin gerçek anne babasının ölmüş olması çok daha "iyidir", çünkü gerçek ebeveynlerinin yaşaması "ortalığı karıştırmaktadır". Yani orta sınıfların yürütücüsü olduğu bürokratik mekanizmalar açısından, kimi zaman ölüm bile fayda getirebilecek bir durumdur.

Albüm filmindeki orta sınıf aile, bir önceki başlıkta değerlendirilen *Rüzgârda Salınan Nilüfer* filmindeki ailelere göre hem ekonomik anlamda daha alt bir konumdadır hem de kültürel olarak çok daha "buralıdır". Bahar da Cüneyt de devlet memurudur. Ayrıca Bahar karakteri, Şermin'e göre toplumsal cinsiyete dair kabulleri, ataerkil kodları, Türkiye'ye dair toplumsal normları ve kabulleri çok daha içselleştirmiş, "geleneksel" bir kadındır. Benzer biçimde Cüneyt de geleneksel yapıda biridir. Belirgin bir örnek olarak, Bahar ve Cüneyt'in arkadaşlarının evlerine misafirlığe geldiği sekans görülebilir. Bahar ve Cüneyt'e misafirlığe gelen çift, önceki başlıkta

belirtilen, Türkiye'deki güncel hâkim siyasal paradigma ile uyumlu, muhafazakâr bir ailedir. *Rüzgârda Salınan Nilüfer*'deki ailelerin aksine *Albüm* filminin ailesi, konformist bir tavırla hâkim paradigmaya "uyumlu" görünmeye çalışmamaktadır. Bahar ve Cüneyt, evlerine gelen arkadaşları ile yaşam tarzı, dünya görüşü açısından (filmde pek bir ipucu bulunmasa da) çeşitli farklılıklar taşıyabilir, ama diyalog düzlemi ve ilişki kurarken zorluk yaşamadıkları veya taklit yapmadıkları belirgindir. İki aile hep birlikte önce okey oynamaktadır, oyun bitince kadınlar bebek odasında sigara ve çay içerek hamilelik süreçlerine dair sohbet etmekte, "kadın dünyasına" dair paylaşımlarda bulunmaktadır. Erkekler ise salonda, eril küfürler eşliğinde futbol maçı izlemektedir. Herkes toplumsal rollerinin farkındadır ve bu rollere uyum göstermektedir. Yani denilebilir ki, orta sınıfları tanımlarken ortaya çıkan ekonomik anlamda "belirsizlik, kayganlık" ve kültürel anlamda "heterojenlik" olguları, örneklemedeki iki film karşılaştırıldığında da ortaya çıkmaktadır.

Filmin final sekansı da orta sınıf ailelerine dönük eleştiri bağlamında dikkat çekicidir. Bahar ve Cüneyt, arkadaşları ile AVM'de vakit geçirmek için dışarı çıkmıştır ve eve döndüklerinde evlerine hırsız girdiğini fark etmektedir. Hırsız, ev sahipleri içeri girdiğinde paniğe kapılıp, balkondan düşüp ölmektedir. Hırsızlık olayı sonrası karakola giden ailenin bir evlat edindiği polis kayıtlarında ortaya çıkmaktadır. Görevli personelin "hayırlı olsun, evlat edinmişsiniz" cümlesi, Cüneyt ve Bahar'ın evlat edinme sürecini gizleme çabasını bütünüyle altüst etmektedir. Kayseri'nin "küçük bir yer olması" ve haberin herkes tarafından duyulacağı endişesi, Bahar ve Cüneyt'e, çocuğu nüfuslarına aldıktan sonra "yeniden tayin istemek dışında" bir alternatif bırakmamaktadır. Bahar ve Cüneyt arasında geçen diyalogda, taşınmak için Çad ve Cibuti gibi Afrika ülkelerinin isimleri anılmaktadır. Cüneyt'e göre "bu yola baş koydukları" için, en iyisi ülkeden gitmektir, zira devletin kayıtlarında evlatlık edinildiği bilgisi olduğu sürece bu gerçeklik peşlerinden daima gelecektir ve çocukları – çevreleri için hazırladıkları "albümün" sahteliği öyle ya da böyle ortaya çıkacaktır. Filmin finalindeki plan da bu bağlamda çarpıcıdır; Cüneyt ve Bahar'ın, kucaklarında evlat edindikleri bebekle beraber bir şelaleye doğru yürüdüğü görülmektedir, böylece belki de Cüneyt ve Bahar tek alternatifi "ölümde" bulmaktadır.

Kısacası, Mehmet Can Mertoğlu da *Albüm* filminde, Türkiye'deki orta sınıflara, aile mefhumuna, toplumsal beklentilere, bürokrasiye vb. olgulara eleştiri getirmiş, sorun olarak gördüğü tüm bu unsurlara eleştirel yaklaşmıştır denilebilir.

SONUÇ

Toplumsal sınıflara dair klasik yaklaşımlar içerisinde orta sınıfları konumu her ne kadar problemlili olsa bile sınıf kavramı üzerine yürütülen tartışmalardan çıkarılabileceği üzere, bugün sınıfları tanımlarken orta sınıfların varlığından ve niteliğinden yaygın olarak söz edilmektedir. Orta sınıflara dair tartışmalar hem ekonomik hem de sosyo-kültürel düzeyde yürütülmektedir. Yani orta sınıflara dair yapılacak bir analizde, orta sınıfların hem mülkiyet ve üretim araçları ile ilişkisi hem de yaşam biçimleri, alışkanlıkları, edimleri vb. unsurlar sorunsallaştırılmaktadır.

Örnekleme olarak seçilen ve incelenen *Rüzgârda Salınan Nilüfer* ve *Albüm* filmlerinde de temelde bu iki yön üzerinden orta sınıf temsillerinin sunulduğu söylenebilir. Her iki filmde de orta sınıf temsilleri hem meslekleri – gelir durumları hem de tüketim alışkanlıkları, toplumla kurduğu ilişkiler, hayata bakışları, beklentileri gibi yönlerden var edilmiştir. *Rüzgârda Salınan Nilüfer*, plazaların dünyasında yaşayan orta sınıfın daha üst kesiminin yaşamlarına odaklanırken *Albüm* ise “orta direk” olarak da nitelenen memur kesimini merkezine alarak orta sınıfları temsil etmiştir. Zaten sınıfa dair yaklaşımların da işaret ettiği gibi, orta sınıflar birçok yönden hem işçi sınıfı ile hem de kapitalist sınıf ile yakınlık gösteren bir toplumsal oluşumdur. Bu anlamda sınırları belirli, yekpare, net bir orta sınıf tarif etmek mümkün değildir.

Her iki filmde de orta sınıflara dair toplumsal eleştiriler getirildiği, bu eleştirel tutumun özellikle orta sınıf yaşamlarının sosyo-kültürel boyutu ile ilgili olduğu görülmektedir. *Rüzgârda Salınan Nilüfer* filmi, orta sınıfları tüketim, iletişimsizlik, konformizm, mutsuzluk, güvensizlik gibi temalar bağlamında eleştirirken *Albüm* filmi orta sınıfların aile mefhumuna bakışını, toplumsal beklentilerin yarattığı dayatmaları ve baskıyı, çıkarlar söz konusu olduğunda bütün bir yaşamın “sahtelik” üzerine kurulabilmesi olgusunu ve orta sınıfların yürütücüsü olduğu bürokratik mekanizmalardaki çelişkileri yoğun olarak eleştiri konusu yapmıştır denilebilir.

Aslen, filmlerin yönetmenlerinin de hem ekonomik hem de sosyo-kültürel anlamda orta sınıftan insanlar sayılabileceğini söylemek mümkündür. Fakat belirgindir ki, hem Seren Yüce hem de Mehmet Can Mertoğlu, filmlerinde temsil ettiği orta sınıf yaşamına “mesafelidir”. Sundukları orta sınıf temsilleri ile getirdikleri toplumsal eleştiriler bağlamında denilebilir ki, yönetmenler kendi toplumsal konumlarına ve sınıflarına sosyo-kültürel anlamda bir “aidiyet” hissetmemektedir ve hatta birçok yönden eleştirel yaklaşmaktadır.

Sonuç olarak orta sınıf meselesi birçok farklı alanda olduğu gibi sinemada

da bir tartışma – eleştirisi konusudur ve sinemada orta sınıflara dair nasıl temsiller sunulduğuna bakmak, orta sınıfların sinemadaki yansımalarını inceleme konusu etmek bu yüzden dikkate değerdir ve önemlidir denilebilir.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım* (2. Baskı). İstanbul: Alfa.
- Arslan, Z. (2012). Geçmişten Bugüne Eleştirel Bir Orta Sınıf Değerlendirmesi. *Toplum ve Demokrasi*, 13-14, 55-92.
- Baudrillard, J. (2017). *Tüketim Toplumu: Söylenceleri Yapıtları* (Çev. N. Tatal ve F. Keskin) (10. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Boratav, K. (2012). Toplumsal Sınıflar. G. Atılğan ve E. A. Aytekin (Ed.). *Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler* (s. 29-40) (1. Baskı). İstanbul: Yordam.
- Bottero, W. (2004). Class Identities and the Identity of Class, *Sociology*. 38(5), 985–1003.
- Bradley, H. (2016). *Fractured Identity: Changing Patterns of Inequality* (2. Baskı). Cambridge: Polity.
- Burns, E. (2015). *Marksizm Nedir?* (Çev. M. Dikmen) (4. Baskı). İstanbul: Yordam.
- Castoriadis, C. (2013). *Toplum, İmgeleminde Kendini Nasıl Kurar? I. Cilt: Marksizm ve Devrimci Kuram* (Çev. H. Uğur Tanrıöver) (2. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Doğuç, S. (2005). Yeni Orta Sınıfların Gözünden Zenginlik ve Yoksulluk. *Toplum ve Bilim*. 104, 73-91.
- Dworkin, D. (2012). *Sınıf Mücadeleleri* (Çev. U. Özmakas) (1. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Faulkner, N. (2014). *Marksist Dünya Tarihi: Neandertallerden Neoliberalere* (Çev. T. Öncel) (1. Baskı). İstanbul: Yordam.
- Giddens, A. (2012). *Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori: Marx, Durkheim ve Max Weber'in Çalışmalarının Bir Analizi* (Çev. Ü. Tatlıcan) (3. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Hançerlioğlu, O. (1986). *Toplumbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.

- Hançerlioğlu, O. (2018). *Felsefe Sözlüğü* (24. Baskı). İstanbul: Remzi.
- Kabadayı, L. (2018). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler* (3. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Mertoğlu, M. C. (Yönetmen). (2016). *Albüm* [Film]. Türkiye, Fransa, Romanya: M3 Film.
- Mutlu, E. (2012). *İletişim Sözlüğü* (6. Baskı). Ankara: Sofos.
- Özdemir, E. (2012). Kimlik. G. Atılgan ve E. A. Aytekin (Ed.). *Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler* (s. 169-181) (1. Baskı). İstanbul: Yordam.
- Rosenthal, M. ve Yudin, P. (1980). *Felsefe Sözlüğü* (Çev. E. Aytekin ve A. Çalışlar) (4. Baskı). İstanbul: Sosyal.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam* (Çev. E. S. Onat) (1. Baskı). Ankara: DeKi.
- Savran, S. (2013). Karl Marx / Kapital. *Marksist Klasikleri Okuma Kılavuzu* (s. 209-237) (1. Baskı). İstanbul: Yordam.
- Sayers, S. (2013). *Marksizm ve İnsan Doğası* (Çev. Ş. Alpagut) (2. Baskı). İstanbul: Yordam.
- Şen, B. (2011). Kentsel Mekânda Üçlü İttifak: Sanayisizleşme, Soylulaştırma, Yeni Orta Sınıf, İ.Ü. *Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*. 44, 1-21.
- Şimşek, A. (2005). *Yeni Orta Sınıf* (1. Baskı). İstanbul: L&M.
- Vincent C. ve Ball, S. J. (2007). 'Making Up' the Middle-Class Child: Families, Activities and Class Dispositions. *Sociology*. 41(6), 1061-1077.
- Wallerstein, I. (2007). 11. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Kavram ve Gerçeklik Olarak Burjuva(zi) (Çev. N. Ökten). E. Balibar ve I. Wallerstein (Ed.). *İrk, Ulus, Sınıf: Belirsiz Kimlikler* (s. 152-174) (4. Baskı). İstanbul: Metis.
- Williams, R. (2018). *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı* (Çev. S. Kılıç) (7. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Wynne, D. (2002). *Leisure, Lifestyle, and the New Middle Class: A Case Study*. London and New York: Routledge.
- Yaşlı, F. (2017). *Türkçü Faşizmden "Türk – İslam Ülküsü"ne* (2. Baskı). İstanbul:

Yordam.

Yüce, S. (Yönetmen). (2016). *Rüzgârda Salınan Nilüfer* [Film]. Türkiye: Bir Film.

Semiotic Analysis of the Animation Film *Soul*

Geliş Tarihi/Received: 12.03.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 29.12.2021
DOI: 10.46372/arts.982060

Lecturer Asadul ISLAM
Yaşar University
Cartoon and Animation Department
asadul.islam@yasar.edu.tr
ORCID: 0000-0001-9510-1178

Assist. Prof. Üyesi Büşra İNCİRKUŞ
Süleyman Demirel University
Visual Comm. Design Department
busraincirkus@sdu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-3056-0223

ABSTRACT

Animation films connect both children and adults in a comprehensive way that sometimes live-action films abstain to do so. The visually rich narrative structures in these films allow diverse interpretations and understandings of the subliminal messages. Such interpretive potential of uniqueness in ideas and visual languages in cinematic spaces is rarely investigated in the semiotic context. The aim of the study is to aesthetically analyze and comprehend the meanings of the visual information from the animation film *Soul* by understanding the main character Joe Gardner's journey. In the first segment of the research, all of the characters' personalities from inner and outer appearance were analyzed and their relation in the film's narration was discussed. In the second segment of the research, a total of 10 scenes were selected for semiotics analysis based on an indicator, indicative and indicated structure. Furthermore, straight and side meanings of the selected scenes were described. A significant positive relationship was identified between Joe Gardner and his pursuit of the meaning of life. The analysis revealed that the true meaning of life is in finding happiness from small things. Thus, this film's findings explain the thin line between choices and seeing things from different perspectives.

Keywords: animation, film, semiotics, soul, characters

Islam, A. ve İncirkuş, B. (2022).
Semiotic Analysis of the Animation Film *Soul*.
ARTS: *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 7, 85-104

Soul Animasyon Filminin Göstergebilimsel Analizi

Öz

Animasyon filmleri, hem çocukları hem de yetişkinleri, gerçekçi şekilde çekilmiş aksiyon filmlerinin etkileme gücünden daha fazla etkilemekte ve bu iki yaş gurubunu bu anlamda bir araya getirmektedir. Bu filmlerdeki görsel açıdan zengin anlatı yapıları, bilinçaltı mesajlarının farklı yorumlanmasına ve anlaşılmasına olanak tanımaktadır. Sinematografik mekanlarda fikirler ve görsel dillerdeki benzersizliğin bu tür yorumlayıcı potansiyeli, göstergebilimsel bağlamda nadiren araştırılmaktadır. Çalışmanın amacı, *Soul* animasyon filmindeki ana karakter olan Joe Gardners'ın yolculuğuna bakarak, görsel bilgilerin göstergelerini estetik olarak analiz etmek ve anlamlandırmaktır. Araştırmada ilk olarak karakterlerin tüm kişilikleri iç ve dış görünüşleri bakımından analiz edilmiş ve filmin anlatımındaki ilişkileri tartışılmıştır. Araştırmanın ikinci kısmında ise gösterge, gösteren ve gösterilen yapısına dayalı göstergebilim analizi için toplam 10 sahne seçilmiş ve seçilen sahnelerin düz ve yan anlamları da açıklanmıştır. Joe Gardner ve onun hayatının anlam arayışı arasında önemli bir pozitif ilişki bulunduğu analiz edilmiştir. Bu analiz, hayatın gerçek anlamının küçük şeylerden mutluluk duymak olduğunu ortaya çıkarmıştır. Filmdeki verilerden elde edilen sonuçlara bakılırsa, seçimler ile gerçekleşen olaylara farklı açılardan bakma ilişkisindeki ince çizginin resmedildiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: animasyon, film, göstergebilim, ruh, karakterler

INTRODUCTION

Semiotics is known as the analysis of signs, symbols and signification. It investigates how words and other symbols convey meanings (Noth, 1990). Symbols are something that represents anything other than itself in semiotics. The term "semiotics" dates back to ancient Greece, but Ferdinand de Saussure's study in the 19th century propelled its use in modern linguistics. Saussure a Swiss linguist made significant contributions to the field of semiotics, also known as semiology. Saussure believes that language creates meaning rather than merely conveying it. As a result, the vocabulary use to explain has an effect on experiences. The importance of Saussure's ideas in literary theory stems from this process of meaning-making. By reading and analyzing literary works it realised that language is a sign system and not a way of naming things. It is examined that different meanings contained in a text as well as how one text affects another (Taylor, 2021).

According to different scientific researches semiotics also means the study of how people make meaning and how they express it. Its roots are in the scholarly research of how visual and verbal signs and signals construct meanings. It's a way of looking at the environment and comprehending how the landscape and society in which we exist have an unconscious effect. Semiotics is a critical instrument for ensuring that desired interpretations are well interpreted by the recipient. Semiotics can assist with resolving this ambiguity and providing context consistency. Semiotics began as a study of the meaning of words (linguistics), progressed to studying people's behavior (anthropology and psychology), then to a study of culture and society (sociology and philosophy), then to assist with the analysis of cultural products (films, literature, and art – critical theory), and, most recently it became an approach analyze and research end users behaviour and communication with different brands (Signsalad, 2021). Hence for this study, the semiotics analysis in the animation film *Soul* (Pete Docter & Kemp Powers, 2020) is taken into consideration.

Animation films are very cogent in conveying messages to children as well as adults. The conventional way of portraying animation films only for children has been criticized over the years. The message and understanding conferred in animation films are at par with live-action films. It can be considered that people do get influenced by the touching stories from these films. The color palette, character design, visualization, narration, music and environment design all contribute to visually appealing emotion. It can also be seen that the visually represented emotive

behavior of characters shown in animation films is similar to the real-life behavior of people. This study analyses the semiotic information shown in the animation film *Soul*. The signs, symbols and indexes used in the film make the story and characters visually appealing and endearing for both young and adult viewers. Joe Gardner the film's main character feels stuck in his life and job. But one day by chance he played piano in the band of a jazz legend that was the turning point of changes in his life. The colors, visuals, cultural, social and psychological elements that contributed to the new world of Joe Gardner were discussed to understand the relationship among semiotic elements. The basic concept of the film shows two worlds revolving around the main character. Specific scenes were chosen that shows the semiotic information and its contribution to the narration. It is perceived that the use of semiotic comprehensions to support the narration in animation films increase the viewers' attention with meaningful thoughts and enrich the creative content of the film.

FILM DETAILS

This the latest animation film by Pixar Animation Studios released in 25 Decemeber 2020. The film is directed and partly written by Pete Docter and co-directed by Kemp Powers. This film is produced by Dana Murray. The cast of the film for Joe Gardner's voice Jamie Foxx, 22s voice Tina Fey, Curly voice Quest Love and Paul voice Daveed Diggs. The distributor of this film was Walt Disney Studios (Movie Insider, 2020). The director of photography was Matt Aspbury and Ian Megibben. The run time duration of the film is 1 hour 40 minutes.

CHARACTERS: EXTERNAL APPEARANCE, STYLE AND PERSONALITY



Image 1. Joe Gardner as a human *Image 2.* Joe Gardner as a Soul

Joe Gardner is a middle-aged African-American man with a black mustache and thick-rimmed black spectacles to improve his vision. He's dressed casually in a grey fedora, black pullover, brown slacks, and red shoes. As a *soul*, his nose isn't visible, but his spectacles and fedora have become a part of him. He worked as a middle school band instructor who had long wished to perform jazz music on stage and was given the opportunity after impressing two other jazz musicians during an opening performance at the Half Note Club. He slipped in a manhole inadvertently while celebrating his new job. This put him in a coma, a state in which he is neither living nor dead, allowing his spirit to travel to The Land of the Dead and then to The Great Before (both being places between the Land of the Living and the Land of the Dead). His father introduced him to a jazz club when he was a little lad, where he discovered his love for music. He has desired to be a successful jazz musician ever then but has yet to receive his big break. He is a kind and kind persona as a human. His passion for jazz is contagious, as seen by his performances on the piano. Despite the fact that he is an animated figure, there are times when he plays the piano and his body and hand motions appear to be quite genuine (The Disney Wiki, 2020)

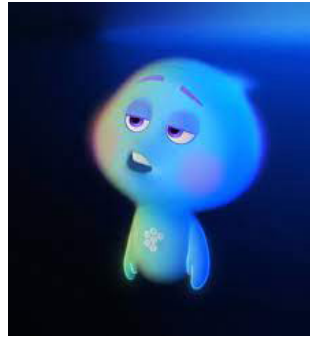


Image 3. 22

22 is a minor antagonist in the story. The name 22 refers to the number of Pixar films released before the debut of *Soul*. Her physique resembles that of a light bulb. She had pale aqua cheeks, purple eyes and brows, a bucktooth in her mouth, a tuft of hair, and no legs. She can, however, develop legs anytime she wants, as seen by her dancing and running. She is a soul with a cynical and caustic demeanor. She doesn't want to live on Earth and would rather stay in the Great Before since she believes life on Earth isn't all that it's cracked up to be. When her mentors tried to assist her in discovering her "spark" to finish her Earth badge, 22 would shove them

away. 22 also imitates the voice of a middle-aged white lady in order to disturb others and discourage them from approaching her. In her initial form as a Lost soul, she retains her features, but her eyes and mouth become cyan, giving her a sinister ghost-like appearance. She gets a little larger and deformed in her second form, and her hands transform into tentacle-like arms. She also gains legs. She has just one cyan eye in her third and final form, she becomes taller and more deformed, she develops a bucktooth, and the tip of her head resembles a Santa hat. She also has a hole in her chest from when she threw her Earth pass at Joe Gardner. 22 has a dislike for her mentors. Gandhi, Abraham Lincoln, Mother Teresa, Muhammad Ali, Copernicus, Archimedes, and Marie Antoinette have all served as mentors to her in the past. None of them, however, were able to assist her. In summary, 22 has a personality that is fairly comparable to that of a typical adolescent (Johnson, 2020; The Disney Wiki, 2020).



Image 4. Terry

Terry is a soul. Her look is that of an older woman with a bun on her hair. Terry is a perfectionist accountant who works hard. She is a bizarre extension of The Great Before's personnel, tasked with the solitary task of keeping track of The Great Beyond's entrants. Terry's fixation with The Count may be exhausting, especially when it's off, and each Jerry (the counselor) does their best to endure him. Terry is determined to put things right when Joe Gardner takes a detour to The Great Before. She only follows Joe because she detects that her soul count is incorrect and wants to repair it, demonstrating that she is merely attempting to perform her job. Despite the fact that she is the major adversary, she is not portrayed as malevolent (The Disney Wiki, 2020).



Image 5. *Five Soul Counselor Jerries*

Jerries, or counselor Jerry, are the supporting characters in the film *Soul*. Their spirit appears to be translucent blue in color. They are the entire cosmos compacted into human-understandable shapes. Their real identities aren't known, but they go by the name Jerry. Jerry is the name of the Counselors at The Great Before, and there are a lot of them. The Counselors, who are cheerful, happy, and (mostly) all-knowing, administer The You Seminar like camp counselors, wrangling dozens of fresh human souls, awarding them distinctive personalities, and assisting them in finding their spark and graduating to Earth. Jerry is a one-of-a-kind representation of the cosmos, combining patience, good humor, and passive-aggressive tendencies in various proportions. All of them, though, are enthralled by their metaphysical charges. Jerries are a manifestation of dynamic energy that emerges in a logical if abstract, shape. The designs of these counselors illustrate the adaptation of the definition of Art Brut in doodling drawings. So that the most authentic expressions and emotions can be visually represented (Weiss, 1992). New souls are counseled and guided by the Jerries, who summon mentors from the Great Beyond to link them with soulmates. They communicate with the newborn and departed souls, but not with individuals who are now alive on Earth (Johnson, 2020; The Disney Wiki, 2020).



Image 6. *Moonwind as a Human*



Image 7. *Moonwind as a Soul*

Moonwind is a dedicated sign twirler on a Manhattan street corner, an activity that brings him joy and puts him in the zone, allowing him to mentally and spiritually journey to a mystical place called The Astral Plane (near The Great Before), where he rescues lost souls from their uninspiring, stressful lives. Moonwind is the result of a midlife epiphany that drove him to change his identity and his day job in order to live a better life. By doing actions, he demonstrates to the consumer how to get promotions (Johnson, 2020; The Disney Wiki, 2020).



Image 8. *Mr. Mittens*

Mr. Mittens is a therapeutic cat that spends his days purring, snuggling, and consoling hospital patients. Joe Gardner is hospitalized after a tragic fall, and the cuddly cat is engaged to help him. When Joe Gardner's spirit goes into Mr. Mittens body instead of his own, he is mistakenly cast out. Mittens was first introduced as a therapy cat. People in retirement homes, nursing homes, schools, hospices, and other human service care institutions benefit from therapy cats' compassion and comfort. Therapy animals, also known as emotional support animals or comfort animals, are frequently utilized as a part of a medical treatment plan. These animals give company, alleviate loneliness, and occasionally aid in the treatment of depression and phobias, but they do not perform duties that assist individuals with impairments. There are films about cats in intensive care and their intuitions when someone is about to die. They are known as Shaman Cats (The Disney Wiki, 2020).

There are several secondary characters such as Libba Gardner, Joe Gardner's mother. She is a typical mother, kind but firm. She mostly expresses her affection for her son. She is Joe's strongest supporter and his truth-teller. She has operated a profitable tailor shop in Queens for decades and is a proud entrepreneur. She can't understand why Joe wants to be a musician instead of working at the Tailor Shop, where he is better compensated. But that is the least of her concerns when Joe is involved in an accident and is sent to the hospital, where he recovers and begins to act strangely (Johnson, 2020).

Dorothea Williams is a minor character in the film. She looks to be a middle-aged African-American woman with brown wavy hair that she wears up with a headband all the time. She also wears red lipstick and dresses in classical-style clothing to give the impression that she is a skilled pianist. She also has golden hoop earrings on each of her ears and looks to be a bit broad. She is also frequently seen carrying her saxophone about with her, particularly during concerts and at the Half Note Club. She is a jazz icon and a superb saxophonist who has performed all over the world. She oozes confidence both on and off stage, and she isn't easily fooled. Joe's dream is supported by Dorothea. Dorothea offers Joe a once-in-a-lifetime chance when she invites him to join her quartet for a concert at New York City's Half Note jazz club (Johnson, 2020; The Disney Wiki, 2020).

Curley is a black young man who is tall, has muscular arms, and is a little overweight but stocky. He has huge cheeks, is bald with a thick beard, and always smiles. He appears to be dressed casually in a black shirt with white lettering and a light gray jumper underneath. He's dressed in denim jeans and Air Jordan sneakers in green, white, and black. Curley, a previous student of Joe's, is a member of Dorothea Williams' jazz trio. Curley recommends his favorite piano teacher Joe when a need for a pianist arises (The Disney Wiki, 2020).

Paul is a tyrant. He's known as the cynic in the neighborhood. Everyone who walks into Dez's barber business gets a nasty or snarky response from Paul. Joe Gardner is his favorite target for harassment (The Disney Wiki, 2020).

Dez is a strong, tall African American man with a thick beard and a lot of hair on his arms. He has a square yet curly military cut. His everyday attire consists of a navy blue dress shirt with short sleeves, denim pants, and Caterpillar lumberjack boots, which he wears in the barbershop. He's also dressed in a black apron. He has a piercing in his left ear, a gold bracelet on his left arm, and tattoos relating to his work on both arms (scissors and flowers). He plays Joe's long-time barber and a decent listener in the film. Dez is a cheerful person with a bright smile and a good sense of humor who has known Joe for a long time (Johnson, 2020; The Disney Wiki, 2020).

Many notable characters appear in the film soul. These characters contribute to the story's development. Character development is fairly consistent with the aesthetic of the film, since the character serves as the driving force in the story, as seen in prior Pixar films. The storyline is created and pushed forward by the characters.

Viewers may immerse themselves in the universe produced by the characters, both in terms of how they interact with their surroundings and how they perceive their surroundings. Finally, the characters personify and represent the story's concept.

AESTHETIC ANALYSIS



Semiotic Analysis:

Indicator: Playing and teaching an instrument in a place like a classroom.

Indicative: Students and a black teacher who teaches music

Indicated: Students of different faiths and their African music teacher

- **Straight Meaning:** Teacher and students
- **Side Meaning:** People from different ethnic groups and beliefs who play different instruments in a classroom.

Figure 1. Joe Gardner Teaching in Class

Students and an Afro-American music teacher teaching them are staged. In Pixar productions, whose main character is usually white, a black lead (Afro-American) character appears for the first time. Also in this scene students from different races can be seen in the classroom. It shows the multiculturalism of a megacity.



Semiotic Analysis:

Indicator: Man playing the piano with a suit

Indicative: Celebrity / A man playing pawn by acting as a very good pianist in his field

Indicated: Being ecstatic while playing the piano

- **Straight Meaning:** Good man playing the piano in the field with a suit
- **Side Meaning:** He feels like he has reached his biggest dream of becoming a jazz musician.

Figure 2. Joe Gardner Playing Piano

Joe's former student calls him and offers to work with one of the leading jazz artists, Dorothea Williams. For Joe, his biggest dream is about to come true. At first, he presses the keys of the pawn awkwardly, but then he plays it with ecstasy or self-consciousness, feeling as if he is playing in front of the audience on the stage where he wants to be the most. Dorathea Williams and other team members are stunned and amazed. Joe got the job, it is now a matter of waiting for the evening to become a jazz musician. While Joe is playing pawn, his blue surroundings on his

journey to realize his dream of becoming a jazz musician means he's liberated. The Navy Blue shows the meaning of freedom in almost all of the visual works. At the same time, because blue is the color of silence and calmness, this color, the tones of this color, sea, sky and oceans are frequently used in films, TV series and various advertisements (Kırık, 2013).

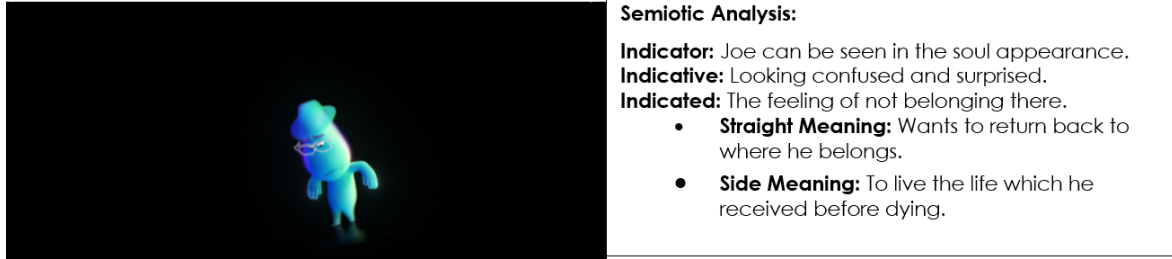


Figure 3. Joe Gardner as a Soul

Joe's enthusiasm causes him to fall down a manhole as he walks away. Joe awakens as a soul on his way to the "Great Beyond". He seeks to flee as he doesn't want to die. The environment around him at first looks empty and dark. Which gives the feeling that he is alone there. Also, his physical appearance of the bluish turquoise color makes him look as in another world. This color combination has existed in several films where the souls are represented in a similar color style. It can be seen in past films that a soul has been several times represented in this color form. In real life, it has a visible look-alike appearance of a Hologram. Films such as *Star Wars* (Irvin Kershner, 1980) and *Iron Man 2* (Jon Favreau, 2010) have previously used hologram effect (Workman, 2013).

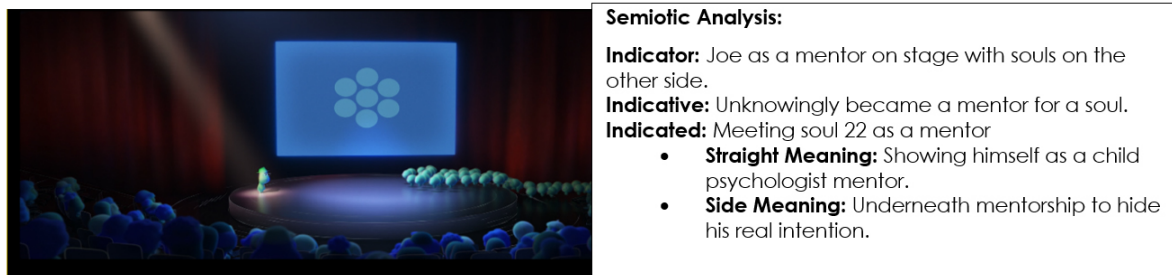
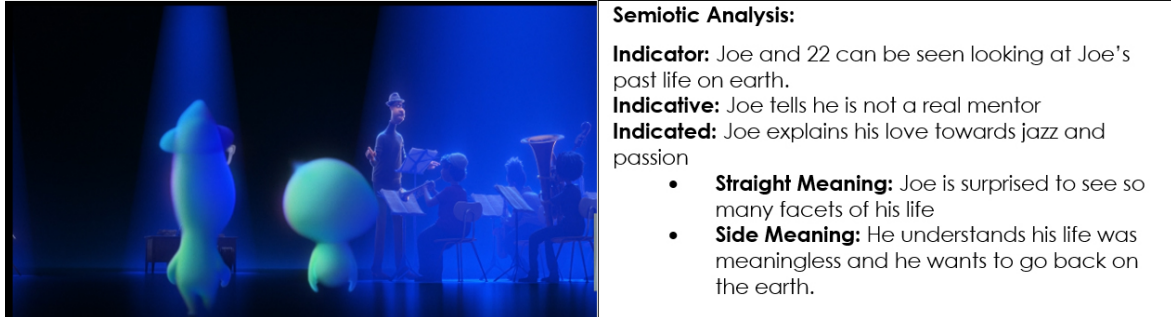


Figure 4. Joe Gardner in Mentor selection

Joe was mistaken for a mentor in this scene and was assigned to train soul 22. She is a pessimistic soul, who has spent all of her life in the Great Before and wishes to stay away from Earth. In this scene, it was visible that 22 doesn't like any of her mentors. She had mentors in the past such as Gandhi, Abraham Lincoln and Mother Teresa but none of them succeeded. She shows her unsatisfactory look with evil

happiness when she meets Joe. The light in the scene has been kept as an indoor ceremony situation. The color composition is warm and the lights were focusing on the mentors.

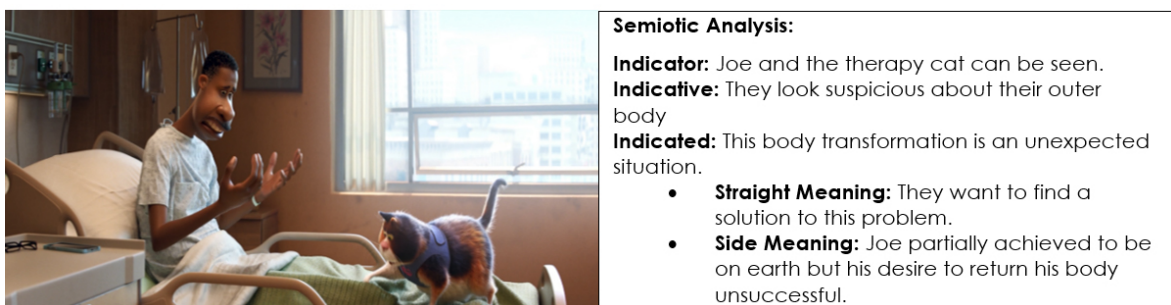


Semiotic Analysis:
Indicator: Joe and 22 can be seen looking at Joe's past life on earth.
Indicative: Joe tells he is not a real mentor
Indicated: Joe explains his love towards jazz and passion

- **Straight Meaning:** Joe is surprised to see so many facets of his life
- **Side Meaning:** He understands his life was meaningless and he wants to go back on the earth.

Figure 5. Joe and 22 looking Joe's past

Joe starts mentoring 22 and explains his life as a music teacher from the earth. His passion for music 22 can be seen with his students in music lessons. However, 22 seems not interested and uninspired. Similar existence of stubborn child character can also be seen in Dreamworks Animation studio *Boss Baby* (Tom McGrath, 2017) film. They both can be seen observing the life of different mentors here. The lighting is focused on the importance of the object. As Joe loved to play piano the spotlight can be seen focusing the as well. As this place appears as an outer space hence the surrounding is dark black. The ambient lighting here is kept bluish to give the feel of memories from a different world.



Semiotic Analysis:
Indicator: Joe and the therapy cat can be seen.
Indicative: They look suspicious about their outer body
Indicated: This body transformation is an unexpected situation.

- **Straight Meaning:** They want to find a solution to this problem.
- **Side Meaning:** Joe partially achieved to be on earth but his desire to return his body unsuccessful.

Figure 6. Joe and 22 in their wrong body

Joe can be seen alive with the therapy cat. Joe and 22 souls return to earth by jumping from the great before but accidentally their souls enter the wrong body. Joe's soul enters the body of a therapy cat and 22 to Joe's body. The excitement of this achievement lowers as it was not what they wanted to do. Hence they were

shocked by this body transformation and trying to find a solution to return their original body.

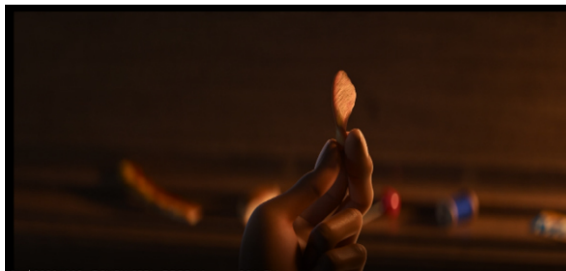


Semiotic Analysis:
Indicator: Joe can be seen astonished with the earth badge.
Indicative: He want to go to earth to be live the incomplete life of his.
Indicated: It was an illusion of his to go to earth.

- **Straight Meaning:** His desire to go to earth is not with cost of sacrificing 22.
- **Side Meaning:** His biggest purpose was realised.

Figure 7. Joe's soul holding the Earth Badge

22 gives Joe the earth batch for him to return to earth. Joe looks towards the earth thinking to go and live the life which he left before dying. He just looks towards the earth for his spark music which is also the purpose of his life.

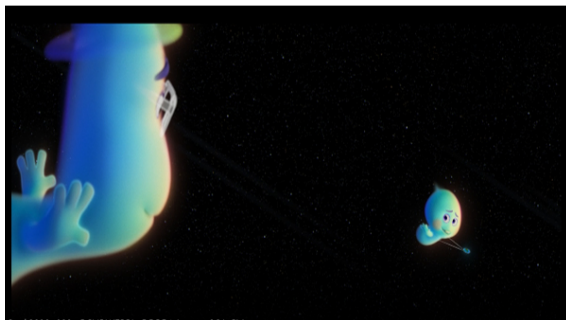


Semiotic Analysis:
Indicator: The tree flower petal.
Indicative: The purpose of happiness.
Indicated: The memories that Joe lived when he was with 22.

- **Straight Meaning:** The importance of happiness.
- **Side Meaning:** Small happiness means a lot in life.

Figure 8. Hand of Joe holding a Petal

Before Joe holds the petal he looks backs at the memory in the time of what he has experienced before the happiness he received like eating a slice of the pizza, role of thread from her mother's tailor shop and other memories. Finally, Joe looks at the dry flower petal which 22 collected when she was in Joe's body and thinks about the purpose of 22. Later while playing piano he transformed to the Great Before in the lost souls section.



Semiotic Analysis:
Indicator: Joe and 22 can be seen together to fly towards the earth.
Indicative: 22 looks concerned to leave Joe and go alone to earth this time.
Indicated: It is important to support others' purpose and happiness even if you can not get it.

- **Straight Meaning:** He could go but he still supports 22 to go to the earth.
- **Side Meaning:** His biggest dream is no more possible.

Figure 9: Joe and 22 looking at each other

Joe goes along with 22 flying towards earth however he doesn't have the permission but still he goes together as far it possible together. He sacrifices his desire to go to earth for motivating 22. Then 22 with a sad face of leaving Joe and goes towards the earth and Joe seems contented while making his way to great beyond.



Figure 10: Joe taking a deep breath

By looking at his deeds the Jerry gives him permission to return to his real life on earth. Joe returns to Earth and begins the next day determined to enjoy every moment of his life. Joe takes a deep breath with a smile to live every minute of his life.

IDEA DEVELOPMENT OF SOUL

After receiving his second Academy Award for *Inside Out* (Pete Doctor & Ronnie Del Carmen, 2015), director Peter Doctor began developing the film *Soul* in January 2016 as he looked for new artistic directions. The origins of human identities, as well as the idea of determinism, were discussed by Doctor (Alessandro, 2019). Doctor looked into, where should be the concentration in life, as well as in the soul? What are the things that, at the end of the day will matter when looked back on life? (Romano, 2019). This conceptual thought can be experienced in Joes' character in the film. Pixar focused on a musician as the central protagonist as they preferred a "profession the audience might cheer about" and they decided on musician after trying out a scientist, whose life was not as inherently pure as a musician's. For about two years, Docter and Jones worked on the main character's development.

According to Docter, once the creators decided on the central protagonist becoming a jazz musician, they chose to make him African-American because of how closely African-Americans have been linked to jazz history (Goldstein, 2020). Furthermore, Kemp Powers, the film's co-director, became Pixar's first African-American co-director. Powers based many aspects of Joe on his own life

because he wanted to make the character more available by transcending his own experience. Until the final screening, the producers were undecided about the film's conclusion. Joe was said to have passed on to the Great Beyond in some versions of the ending, while others saw him returning to Earth a year later or living in the Great Before as a mentor. Several brief scenes depicting 22's life on Earth after her new birth was storyboarded, including one of her reuniting with Joe in New York. However Docter decided that allowing the audience to make the decision was much more appropriate, and these scenes were eventually cut (Boone, 2020).

RELATIONSHIP OF SOUL WITH OTHER DISNEY PIXAR FILMS

According to Pixar theorist Jon Negrone (2021), all Pixar films are interconnected in a giant timeline. These films are part of the same universe. This theory is also known as the "The Grand Unifying Theory". The concept of *Soul* has existed in previous Pixar films. For instance, Woody and Buzz Light Year from *Toy Story* (John Lasseter, 1995), Lightning McQueen from *Cars* (John Lasseter & Joe Ranft, 2006) and *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008), these characters will not come to life in real-world without soul. Another similar concept of dimensions such as Great Before and Great Beyond was also seen in previous Pixar films. In *Coco* (Lee Unkrich & Adrian Molina, 2017), a whole new dimension was seen. It was known as the Land of the Dead. It is like an alternate reality a completely different world.



Image 9: Wisp looking like soul from the film Brave

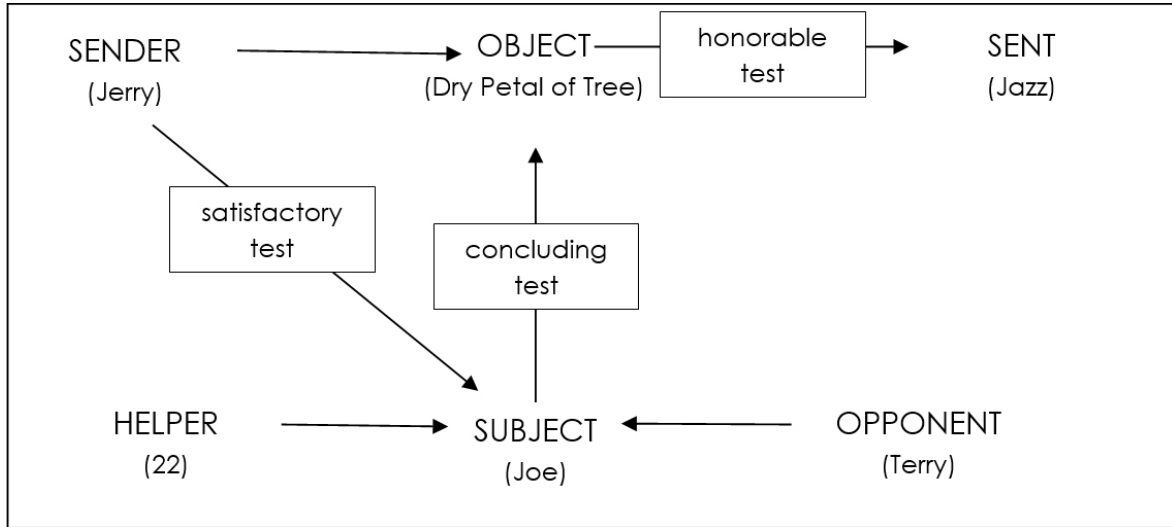
Furthermore, in the film *Brave* (Mark Andrews & Brenda Chapman & Steve Purcell, 2012) the concept of soul was also seen in the form of blue entities known as *Wisp* as shown in image 19. It could be seen in the shot where Merida the main character of the film tries to find out the witch and she follows the colour abstract

figures. These have a very close visual resemblance to the lost souls. Another scene where the existence of the soul can be seen when Merida and the bear fight and the bear got killed by the heavy stones fall on him. A rise of a blue figure can be seen. Which takes the form of a human and later it changes into the shape of a Wisp. It could be assumed that the soul got its freedom from the body for a journey to the Great Beyond. Hence the existence of the *Soul* was from long ago. Pixar always focuses on the character's need to have a soul. This is a common trait among all Pixar's Oscar-winning films.

CONCLUSION AND DISCUSSION

Soul is a film about the ups and downs in life and little things that makes it worth living. This film consists of interesting details of characters and their behaviors. Every scene in the film relates to the major question of existentialism. It can be seen in the film that how society controls the choices and actions of Joe Gardener's life. He is mocked directly and indirectly because of his unsuccessful music career. But he sees hope when in one scene of the film Joe tells that "he could die as a happy man if he could perform for Dorothea Williams" and it eventually becomes true as he did die after his first performance and getting the job with Dorothea Williams. It could be seen in several other Pixar films that the meaning of life is bigger than having only ambition in life. *Soul* also signifies a similar message. This is very well explained by Joe's journey in the film to pursue his life as a human. In a scene where Joe as a therapy cat steals a slice of pizza from a shop eventhough he realizes a rat doing the same thing. This action again signifies a deeper meaning to acknowledge the value of life. In Table 1. Actantial model is used to analyze the actions, describe the different roles and functions that took place in the story. In this model the major actions, elements in the film and the coherent picture of relationships with the characters are represented.

Table 1. Evaluation of Greimas Actantial Model of Soul



This Actantial model was created by inspiring from the figure in Rifat's study (2019, p. 75).

This model reflects a complex relationship of Joe Gardener with the expectations of other secondary characters resulting in a loop of problems. An inner and outer conflict can be seen in Joe's character throughout the narration of the film as opposing elements lead to substantial sentimentalism. In Table 2. A general narrative program is shown. In this table, the important keyword used during different stages of the film is explained. The narrative structure is described in four stages start, glitch, transformation and result. It can be understood that at the beginning of the story Joe was in the zone of comfort but he wanted something different than his regular job. This leads him to a sequence of unfamiliar situations. He contests back to get what he wanted but had to pay a heavy price to be a soul. But in the end, due to Jerry's act of kindness, Joe returns to his real life as a changed human being.

Table 2. General Narrative Program of the Film

START	GLITCH	TRANSFORMATION	RESULT
Piano Playing	Fall of Joe in the manhole	Finding himself	Joe goes to Earth
Job Offer	22 as a lost soul		22 goes to Earth
Purpose	Changing to a Cat Body		Live happily every single moment with mindfulness

It was inspired by the General Narrative Program of the text in the work of Çetinkaya-Edizer (2018, p. 78).

Hence, this kind of narrative structure adds depth to the story of the film. Another important aspect that was seen in the film is the use of the principle of continuity to seamlessly connect shots and add a sense of realism to the story. For example, in frame 29.06 a cardboard box entrance was seen in which Joe and 22 enter by rushing towards it. Similar types of cardboard boxes appear again in frame 56.39 where Paul is scared by Terry. Also, in both these scenes, the characters had similar expressions of worry, fear and visibly transformed near to a desaturated gray background. Thus, the back and forth of using visual elements and props add a mechanism of continuity to the plot. In *Soul* it can be seen to find the *Spark* is another important thing in different stages of the story which was the primary requirement for the new souls. This is comprehensively explained as to try out different activities in the hall of everything. Which has a very similar resemblance to real-life scenarios. Such as collection of successful small achievements by the souls completes their Earth badge i.e., final journey to start life as a human on Earth. The idea of life's purpose is often associated with money, fame and success. *Soul* explains to value happiness as life's purpose. It emphasizes to live every moment of life and enjoy what you are doing. Everything we experience the highs, the lows, the successes, the failures, the love, the negativity that's what living life is all about. These are all part of life. Experience is the true meaning of life. Happiness in life can come from a small purpose such as walking and breathing air. We should not limit ourselves in a box. To be alive is to be happy and we should appreciate of what we have. The film leaves with a question of what you want to do for happiness.

REFERENCES

Alessandro, A. D. (2019, 29, June). 'Soul' Will Be Pixar's Big Pic Next Summer. *Deadline*. <https://deadline.com/2019/06/soul-pixar-summer-2020-release-date-1202634880/>. Date of Access: 10 April 2021

Andrews, M. & Chapman, B. & Purcell, S. (Director). (2012). *Brave* [Film]. USA: Walt Disney Pictures & Pixar Animation Studios.

Boone, J. (2020, 28, December). 'Soul' Filmmakers Reveal the Movie's Original Ending. *Etonline*. <https://www.etonline.com/pixar-soul-alternate-ending-spoiler-breakdown-158021>. Date of Access: 15 April 2021

Çetinkaya Edizer, Z. & Gündüz, A. C. (2018). "Prensi Olmayan Masal Kitabı" Adlı Metnin Eyleyenler Modeli Çerçevesinde Değerlendirilmesi. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20 (2), 499-516. DOI: 10.17556/erziefd.408603

Docter, P. & Powers, K. (Director). (2020). *Soul* [Film]. USA: Pixar.

Docter, P. & Carmen, R. D. (Director). (2015). *Inside Out* [Film]. USA: Pixar Animation Studios.

Favreau, J. (Director). (2010). *Iron Man 2* [Film]. USA: Paramount Pictures.

Goldstein, G. (2020, 23, June). 'Soul' Producer Murray Reflects on Cannes-Selected Animated Feature. *Variety*. <https://variety.com/2020/film/spotlight/soul-murray-cannes-kemp-powers-1234646745/>. Date of Access: 20 April 2021

Johnson, Z. (2020, 22, December). Meet the Characters of Disney and Pixar's Soul. *The Official Disney Fan Club*. <https://d23.com/meet-the-characters-of-disney-and-pixars-soul/>. Date of Access: 25 April 2021

Kershner, I. (Director). (1980). *Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back* [Film]. USA: Lucasfilm.

Kırık, A. M. & Karakuş, M. K. (2013). Sosyal Medya ve İnternet Teknolojisi İle Yöndeşen Televizyon Yayıncılığı: Sosyal TV. *AJIT-e: Online Academic Journal of Information Technology*, 4 (12), 61-73 . DOI: 10.5824/1309-1581.2013.2.003.x

Lasseter, J. (Director). (1995). *Toy Story* [Film]. USA: Walt Disney Pictures & Pixar Animation Studios.

Lasseter, J. & Ranft, J. (Director). (2006). *Cars* [Film]. USA: Pixar Animation Studios.

McGrath, T. (Director). (2017). *The Boss Baby* [Film]. USA: DreamWorks Animation.

Negroni, J. (2021). The Pixar Theory. *Jon Negroni*. <https://jonnegroni.com/2013/07/11/the-pixar-theory/>. Date of Access: 15 April 2021

Movie Insider (2020). *Soul* Movie credits. *Movie Insider*. <https://www.movieinsider.com/m13620/soul/credits>. Date of Access: 18 April 2021

Noth, W. (1990). *Handbook of Semiotics*. United States: Indiana University Press.

Rifat, M. (2019). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayıncılık.

Romano, N. (2019, 06, November). Pixar bares its *Soul* in first look at film with Jamie Foxx and Tina Fey. *Entertainment Weekly*. <https://ew.com/films/2019/11/06/pixar-soul-photo-jamie-foxx-tina-fey/>. Date of Access: 26 April 2021

Signsalad. (2021). Our Thoughts What is Semiotics?. *Sign Salad*. <https://signsalad.com/our-thoughts/what-is-semiotics/>. Date of Access: 05 April 2021

Stanton, A. (Director). (2008). *Wall-E* [Film]. USA: FortyFour Studios & Pixar Animation Studios.

Taylor, D. (2021, 10, August). What is Semiotics? Definition & Examples. *Study.com*. <https://study.com/academy/lesson/what-is-semiotics-definition-examples.html>. Date of Access: 17 March 2021

The Disney Wiki (2020). *Soul* characters. https://disney.fandom.com/wiki/Category:Soul_characters. Date of Access: 28 April 2021

Unkrich, L. & Molina, A. (Director). (2017). *Coco* [Film]. USA: Walt Disney Pictures & Pixar Animation Studios.

Weiss, A. S. (1992). *Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism*. New York: Suny Press.

Workman, R. (2013, 23, May). What is a Hologram? *Live Science*. <https://www.livescience.com/34652-hologram.html>. Date of Access: 16 May 2021

Artuklu'da 19. Yüzyıldan Günümüze Cumbalı Bir Yapı: Ferit Koç Evi Restorasyon Önerisi

Geliş Tarihi/Received: 21.04.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 29.12.2021
DOI: 10.46372/arts.1013207

Süleyman GENÇ
Hasan Kalyoncu Üniversitesi
GSMF, Mimarlık Bölümü
Yüksek Lisans Programı (Mezun)
suleymangennc@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5377-1640

Dr. Öğretim Üyesi Tülay KARADAYI YENİCE
Hasan Kalyoncu Üniversitesi
Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü
tulay.yenice@hku.edu.tr
ORCID: 0000-0001-7063-6520

ÖZ

Mardin, Mezopotamya coğrafyasında birçok uygarlığa kucak açmış ve günümüzde bu kültürlerin izlerini taşıyan kozmopolit bir kenttir. Organik kurgudaki sokakları ve Mezopotamya ovasına bakan yerleşim dokusu nedeniyle oldukça karmaşık bir planlamaya sahiptir. Arazi koşulları göz önüne alındığında eğimli bir yapıya sahip olan Mardin'de yerleşim, araziye ve komşu yapıya saygı gösterecek şekilde yapılmıştır. Mardin ve civarında bulunan sivil mimarlık örnekleri 19. ve 20. yüzyıllara tarihlendirilmektedir. Ferit Koç Evi Mardin'de günümüze kadar yıkılmadan ayakta kalabilmiş kültürün taşa işlendiği önemli yapılarından bir tanesidir. Tarihi Mardin kentsel sit alanı içerisinde yer alan yapı 1979 yılında tescil edilmiştir. Yapıda yapılan incelemeler neticesinde günümüzün konfor şartlarını karşılayamadığı ve uygunsuz onarımlar sonucu zarar gördüğü tespit edilmiştir. Hatalı onarımların yanında sorunların büyük bir kısmının terk nedeniyle olduğu anlaşılmıştır. Yapının Mezopotamya'ya bakan güney cephesinde cumba bulunmaktadır ve Mardin'deki iki yapıdan biri olma özelliğine sahiptir. Çalışma sonucunda evin zaman içerisinde zarar gören yerleri tespit edilmiş ve gerekli müdahale kararları verilmiştir. Projede süreç içerisinde yok olan veya değişen kapı pencere kasaları, süslemeler ve kopan parçalar benzer dönem örnekleri göz önüne alınarak tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: koruma, restorasyon, mardin, kültürel miras

Genç, S. ve Karadayı Yenice, T. (2022). Artuklu'da 19. Yüzyıldan Günümüze Cumbalı Bir Yapı: Ferit Koç Evi Restorasyon Önerisi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 7, 105-127

From the 19th century a Building With a Bay Window in Artuklu: Ferit Koç House Restoration Proposal

ABSTRACT

Mardin is a cosmopolitan city that embraced many civilizations in the Mesopotamian geography and carries the traces of these cultures today. It has a very complex planning due to its organically designed streets and the settlement pattern overlooking the Mesopotamian plain. Civil architecture examples found in and around Mardin are dated to the 19th and 20th centuries. Ferit Koç House is one of the important structures of the culture that has survived until today in Mardin, where the stone is processed. Artuklu District, Teker Neighborhood. The building, which is located in the historical Mardin urban site, was registered in 1979. As a result of the examinations made in the building, it was determined that it could not meet today's comfort conditions and was damaged as a result of inappropriate repairs. There is a bay window on the south side of the building, facing Mesopotamia, it is one of the two buildings in Mardin. As a result the study, the damaged parts of the house over time were determined and necessary intervention decisions were made. In the project, door and window frames, decorations and broken pieces that disappeared or changed during the process were completed by considering examples of similar periods.

Keywords: conservation, restoration, mardin, cultural heritage

GİRİŞ¹

Tarihi yapıları koruyup yaşatma ve gelecek nesillere aktarmak, mimarlık tarihinin önemli konularından biridir. Tarihi değeri olan taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarını günümüze getiren etken, her dönemin bir önceki dönem eserlerinden bir şekilde faydalanmak veya korumanın yeniden yapma işleminden daha kolay olduğu bilinci olabilmektedir. Bu sebeple ülkemiz coğrafyasında kültürlerin mimariye yansımaları şeklinde karşımıza çıkan tarihi yapıların korunması akademik çalışmalara konu olmaktadır. Bu örneklerden en önemlilerinden biri de Tarihi Mardin Evleri'dir. Bu evlerin her biri ayrı ayrı üzerinde konuşulması, tartışılması ve belgelenmesi gereken kültürel mimari miraslarımızdır.

Tarihsel süreç içerisinde birçok farklı kültüre ev sahipliği yapan Mardin kentinin tarihi kaynaklara yansıdığı en erken dönem IV. yüzyılın ikinci yarısından sonrasına rastlamaktadır. Marcellinus'un kayıtlarında Mardin adı "Maridel" olarak geçmekte ve bir kale yerleşimi olarak anılmaktadır. Süryanice kaynaklarda Marde, Arapça kaynaklarda ise Maridin olarak rastlamak da mümkündür (Minorsky, 1997, s. 321). Mardin çevresindeki siyasi istikrarsızlık nedeniyle şehir XI. yüzyıla kadar kale merkezli yerleşim karakterini korumuştur. Mardin bölgesinde XI. yüzyılda sağlanan idari ve siyasi istikrar ortamının yarattığı imar ve inşaa faaliyetleri XII. yüzyılın başında bölgede egemenlik kuran Artuklu döneminde artarak devam etmiştir. Kale dışında kuzey-güney ve doğu-batı yönlerinde artan ticari faaliyet, kentin mekânsal gelişimini etkilemiştir (Gabriel, 2014, s. 27). Bu dönemde de pek çok kez saldırıya uğrayan şehrin kale dışındaki kısmı tahrip edilmiş ancak kale güçlü yapısı nedeniyle ele geçirilememiş ve tahribata uğramamıştır (Göyünç, 1991, s. 34).

Mardin'in XVI. yüzyıl başlarında Osmanlı egemenliğine girmesiyle birlikte kalenin giderek önemini kaybettiği bilinmektedir. Nitekim 1766'da Mardin'e gelen Niebuhur'dan kale içinde önceleri iki yüz kadar evin bulunduğunu, ancak bu evlerden sadece seksen kadarında iskân edildiğini belirtir (Niebuhr, 1792, s. 136). XIX. yüzyıldan itibaren kale içerisinde sivil yerleşme kalmadığı bilinmektedir. Bu gelişmelere karşın kent, kalenin önemini yitirmesiyle birlikte kalenin güneyinde, Ulu Cami odak oluşturacak biçimde camini doğu-batı eksenindeki yollar üzerinde gelişme gösterecektir. Diğer taraftan kentsel yerleşim alanı, beden adı verilen

¹ Bu araştırma, Süleyman GENÇ tarafından Dr. Öğretim Üyesi Tülay KARADAYI YENİCE tarafından hazırlanan ve 2021 yılında Hasan Kalyoncu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalında kabul edilen "Mardin İli Artuklu İlçesi, Ferit Koç Evi Restorasyon Önerisi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

yüksekçe olmayan ve bazı yerlerde sivil yapılarla birleşen yüksek duvarla çevrelendiği bilinmektedir (Göyünç, 1991, s. 36).

Mardin geleneksel şehir dokusu, kalenin güney eteklerinden Mezopotamya ovasına doğru merdiveni andıran teraslı yapıların yayılmasıyla kendine özgü bir mimari yapılaşma göstermektedir. Kent, üzerinde yer aldığı yamacın sınırlarını aşmamış olup sıkışık bir görünüme sahiptir. Günümüzün düzenli, geometrik planlama anlayışı yerine organik bir planlama görülmektedir. Geleneksel şehir dokusunun silüetini büyük ölçüde sivil mimarlık örnekleri oluşturmaktadır. Parsellere organik bir biçimde boşluk bırakmadan tam olarak yerleşmeyi amaçlayan evlerin çoğunun bitişik nizam olması nedeniyle sokağa geçiş sağlamak için kabaltı denilen yöresel adıyla abbaralar oluşmuştur. Mardin evlerinde plan oluşumu avlu göz önüne alarak şekillenmektedir (Alioğlu, 2000, s. 33).

Geleneksel Mardin evlerini oluşturan kapalı mekânların yanı sıra tasarımın büyük bir kısmını belirleyen, eyvan ve revak adı verilen yarı açık mekânlar bulunmaktadır. Eyvan, üç tarafı ve üstü kapalı olan önü açık mekânlardır. Revak birimleri yapıya estetik açıdan pozitif bir hava katmasının yanı sıra günlük işlerin yapıldığı ve serinleme amaçlı kullanımları da söz konusudur. Geleneksel evlerde işlik denilen odalar, içinde bulunulan mevsimin tersine bir iklim sağlayarak işleri kolaylaştırmaktadır (Alioğlu, 2000, s. 55-74).

Türk evi plan tipolojilerinde var olan haremlik-selamlık mekân sınıflandırılmasına Tarihi Mardin Evleri'nde rastlamak mümkündür. Bu mekânlara Mardin'in ileri gelen ailelerinin yapılarında rastlanmaktadır, giriş katında selamlık bölümü, üst katlarda ise haremlik bölümü mevcuttur. Bazı durumlarda zemin katın yetersiz kalmasıyla iki fonksiyonda üst katta konumlandırılmaktadır. Ev sahibinin statüsünü temsil eden, duvarlarında nitelikli nişlere yer verilen ve tonozunda bezemelerin olduğu manzaraya hâkim başoda geleneği Mardin'de de görülmektedir.

Gerek yapı gerekse yerleşme bütünü olarak kültürel mirasımız içerisinde önemli yer tutan Mardin geleneksel şehir dokusu, 1980'li yıllarda kentsel sit alanı ilan edilerek koruma altına alınmış ve 2000 yılından itibaren UNESCO Dünya Kültür Mirası Listesine eklenmiştir. Kent, resmi olarak koruma altına alınınca bölgede restorasyon çalışmaları hız kazanmıştır. Tarihi Mardin Evleri, özgün yapısını bozan çağdaş ekler, bakımsızlık, doğal etkenler gibi sebepler ile tarihi dokusunu ve özgünlüğünü yitirme riski ile karşı karşıyadır. Dünya mirasının önemli bir parçası olan bu evlerde bozulma nedenlerinin ve şekillerinin çağdaş yöntemlerle doğru araştırılması ve tespit edilmesi

oldukça önemlidir. Bu nedenle mimari mirasın bir parçası olan geleneksel Mardin evlerinin özgün karakterleri ile birlikte korunması ve gelecek nesillere ulaştırılması önemlidir (Genç, 2021, s. 1).

Bu araştırma kapsamında daha önce üzerinde detaylı araştırma ve belgeleme yapılmamış olan Ferit Koç Evi incelenmektedir. Yapı sahip olduğu cumba karakteri ile diğer tarihi Mardin evlerinden de farklılaşmaktadır. Bu nedenle araştırmanın Ferit Koç Evi örneğinde mimari karakterin tanımlanmasının yanı sıra olası belgeleme çalışmalarına da katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ferit Koç'a ait olan yapı yakın geçmişte Mardin Müze'sine tahsis edilmiştir. Yapıda çalışma yapabilmek adına müzeden gerekli izinler alındıktan sonra yapı fotoğraflanıp yerinde incelemelerde bulunulmuştur. Ülkemizde ve Mardin'de geleneksel taş mimarisi üzerine konut ölçeğinde önceden yapılmış çalışmalar incelenmiştir.

KONU ve YÖNTEM

Araştırmanın kapsamını Mardin ili tarihi kent merkezinde bulunan; plan, cephe, malzeme ve yapım tekniği ile Geleneksel Mardin Evleri'nin karakteristik özelliklerini taşıyan Ferit Koç Evi oluşturmaktadır. 24. Destan Sokağı'nın batısına bakan evin sahipleri Mardin'de ikamet etmediğinden çalışma konusu olarak sokağın doğusunda yer alan Ferit Koç'a ait olan cumbalı bölüm seçilmiştir. Mardin'de yer alan çok az sayıda cumbalı yapıdan biri olma özelliğini taşıması, nitelikli süsleme kurgusu ve plan tipiyle yapının tez konusu olarak seçilmesinde etkili olmuştur.

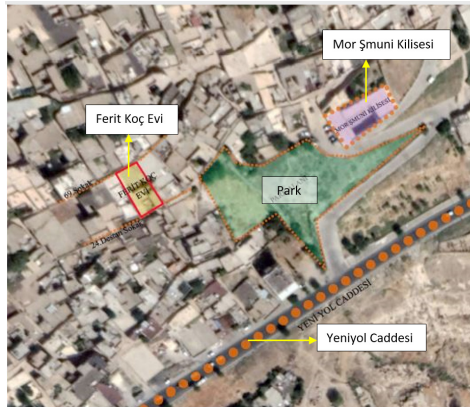
Araştırmanın yöntem kurgusu üç aşamadan meydana gelmektedir. Bunlardan birincisi saha tespitlerine dayalı rölöve çalışmalarıdır. Rölöve aşamasında klasik ölçüm yöntemine dayalı bir yaklaşım çerçevesinde, lazerli ölçüm aletleri aracılığı ile ölçümler yapılmış ve elde edilen veri-bulgular bilgisayar yardımı ile sayısal ortama aktarılmıştır. Bu sayede tüm bozulma ve deformasyonlar mümkün olan en az hata ile belgelenmiştir. Bununla birlikte çok sayıda ve yüksek çözünürlükte fotoğraflar ile çalışmanın tespit aşaması sonuçlandırılmıştır. Araştırma yönteminin ikinci aşamasını restitüsyon çalışması oluşturmaktadır. Yapıyı da kapsayan alana ilişkin daha yayınlanmış belgeler ve fotoğraflar yardımıyla yapıdan gelen izler doğrultusunda muhdes bölümler kaldırılıp özgün hali belirlenerek çizilmiştir. Son aşamasını ise, yapının özgün karakteri ile birlikte korunmasını amaçlayan ve onarım müdahalelerini içeren restorasyon aşaması oluşturmaktadır. Restorasyon aşaması, restitüsyon aşamasını

takiben hazırlanmış olan müdahale paftasını içermektedir. Zorunlu olmadıkça bütünleme yapılmayacak olan yapıda temizleme, sağlamlaştırma, yenileme ve bütünleme teknikleri kullanılmıştır. Özgünlüğünü yitirmemiş olan her eleman temizlendikten sonra sağlamlaştırılmıştır. Yapıya sonradan eklenen her türlü muhdes kaldırılmıştır. Yapının çevre dokuya uygun bir müdahale yöntemiyle özgün haline getirilmesi hedeflenmiştir. Araştırmanın temel materyallerini, saha araştırmasında yapılan tespitlerin yanı sıra, harita, görsel ve yazılı kaynaklar oluşturmaktadır.

FERİT KOÇ EVİ ve MİMARİ ÖZELLİKLERİ

Yapının Konumu ve Tarihi

Yapı, Mardin İli, Artuklu İlçesi, 31.32.L.c pafta, 387 ada, 4 parsel, Teker Mahallesi 24. Destan sokakta inşa edilmiş olup Mor Şimuni Kilisesi'nin batısında yer almaktadır (Görsel 1). Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun 21.09.1979 tarih ve A-1933 sayılı kararı ile II. derece korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı olarak tescillenmiştir.



Görsel 1.Yapının tarihi kent merkezi içindeki konumu

Evin tarihi hakkında çeşitli kaynaklardan edinilen bilgilere göre, XIX. yüzyılda Mardin'in Mimarbaşı Sarkis Lole tarafından yapılmıştır ve Ermeni İncemyan Ailesi'ne aittir. İncemyanların evi dönemin Meclis-i İdare azası Abdülkadir Paşa tarafından alınmıştır (Genç, 2021, s. 32). Şengül tarafından yapılan araştırmaya göre, 1907 tarihinde evin tapusunun Abdulkadir Paşa ve Hüseyin Çelebi'ye ait olduğu görülmüştür (Şengül, 2017, s. 54). Hüseyin Çelebi ve ailesi vefat edince evin tapusu Ferit Koç'un üzerine kayıt edilmiştir. Mardin'in taş ustası Mimarbaşı Sarkis Lole'nin kentte yaptığı diğer eserler göz önüne alındığında taş işleme, bezeme ve motiflerde olan benzerliklerin yanında iki odasında mahzen özellikleri göstermesi nedeniyle evin

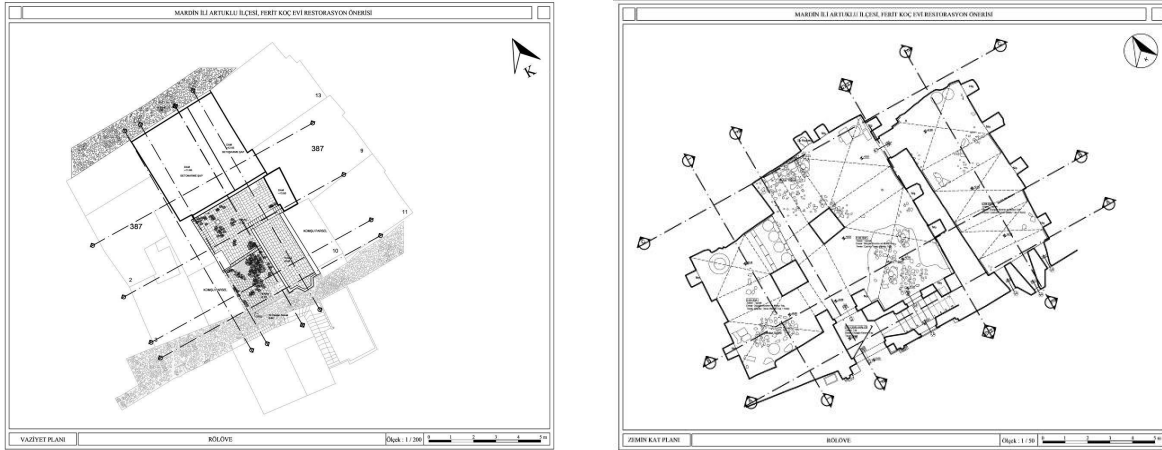
ilk başta Ermeni İncemyan ailesine ait olduğu düşünülmektedir (Genç, 2021, s. 32).

Yapının Mimari Özellikleri

Yapı, XIX. yüzyılda Ermeni taş ustaları tarafından yapılan Geleneksel Mardin Evleri'nin özelliklerini taşımaktadır. Geleneksel Türk Evleri'nin plan tipolojisi olarak sofasız plan özelliği göstermektedir. Mekânların teras etrafında kurgulandığı ve eyvan kullanımı göz önüne alınırsa XIX. yüzyıl Mardin yapılarından farklı olmadığı görülmektedir. Yapı içinde iki adet su kuyusu bulunan evin Geleneksel Mardin Evleri'nden farklı olarak nitelikli süslemelere sahip Mezopotamya manzarasına bakan bir cumbası bulunmaktadır. XIX. yüzyıl olarak nitelendirilen geç dönemin nitelikli cephe özelliklerini göstermektedir.

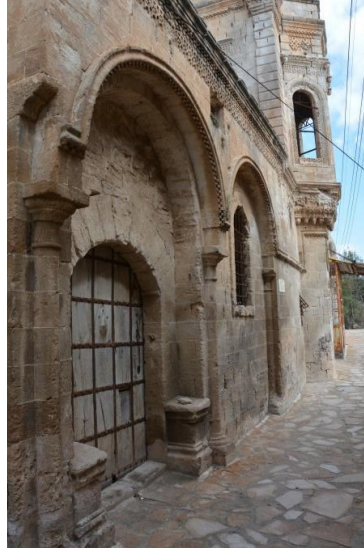
Plan Özellikleri

Kuzey-güney doğrultusunda eğime göre 334 m²'lik dikdörtgen bir alana oturtulan yapı bitişik nizamlı, 3 katlı, teraslı bir şekilde inşa edilmiş olup dıştan düz damla örtülüdür (Şekil 1).



Şekil 1. Vaziyet planı (solda) ve yapı zemin kat planı (sağda) (Genç, 2021)

Yapı, düzgün kesme ve moloz sarı kalker taşından yığma tekniğiyle inşa edilmiştir. Yapıya giriş, 24. Destan sokağın kuzeyinde yer alan yuvarlak kemer içine alınmış üzeri geometrik motifli sağında ve solunda sütüncelere yer verilmiş olan yuvarlak kemerli niş içerisine yerleştirilmiş ahşap doğramalı kapıdan sağlanmaktadır (Görsel 2).



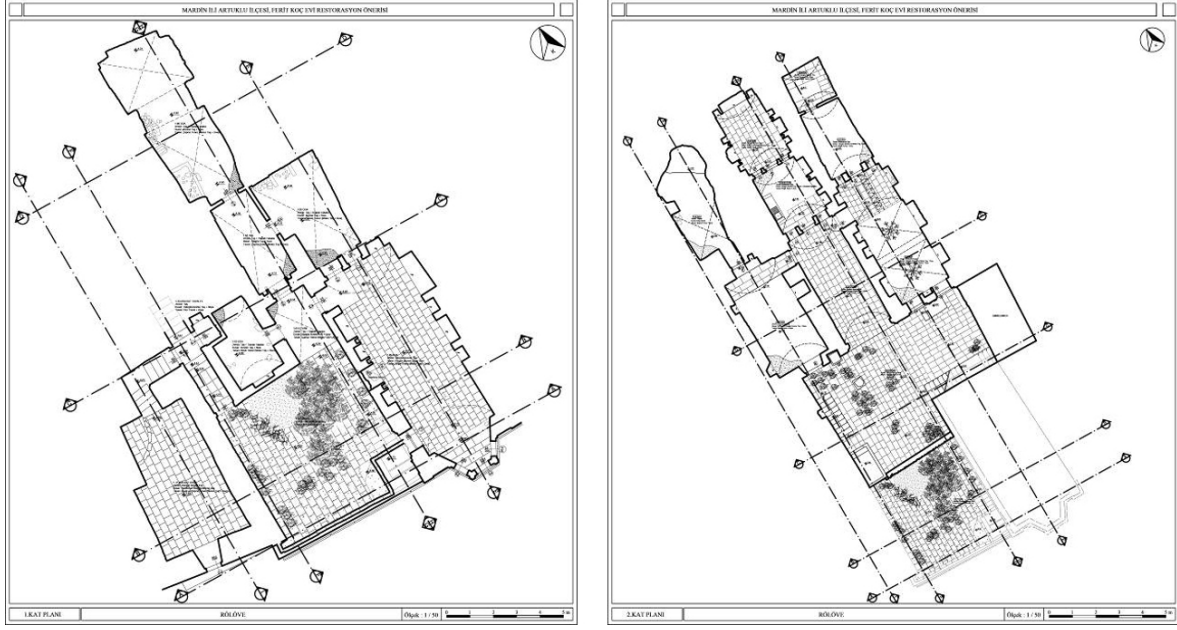
Görsel 2. Ana giriş kapısı

Zemin kat, kuzey-güney doğrultusunda şekillenen dikdörtgen planlı 3 adet ahır olarak kullanıldığı düşünülen mekândan oluşmaktadır (Şekil 1).



Görsel 3. Zemin kat mevcut kullanımı (solda ve sağda)

Zemin kattaki mekânlar dikdörtgen planlıdır ve üst örtüleri çapraz tonoz ile kapatılmıştır. Duvarlarında çeşitli formlarda nişlere yer verilen mekânlarda yoğun tahribat söz konusudur (Görsel 3). Birinci kata, girişin doğusunda bulunan merdivenlerle ulaşılmaktadır. Birinci kata çıkarken merdivenin doğusunda ara kat bulunmaktadır. Birinci kat, doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı bir teras ve etrafında şekillenen mekânlardan oluşmaktadır (Şekil 2).



Şekil 2. Birinci kat (solda) ve ikinci kat planı (sağda) (Genç, 2021)

Terasın kuzeydoğusunda yer alan yuvarlak kemerli giriş açıklığı olan eyvandan odalara geçilmektedir. Başoda olarak nitelendirilen cumbalı oda da bu katta yer almaktadır (Görsel 4). Mekânlar dikdörtgen plan özelliği göstermekte olup üst örtüleri beşik ve çapraz tonozludur. Zemin döşemelerinde beton şap tespit edilen mekânların duvarlarında çeşitli formlarda nişlere yer verilmiştir. Birinci katta yer alan mekânlarda yoğun tahribat görülmektedir. Terasın kuzeybatısında yer alan yuvarlak kemerli giriş açıklığından ikinci kata geçilmektedir. İkinci kata çıkan merdivenlerin batısında bir ara kat mekânına daha yer verilmiştir.



Görsel 4. Birinci kat görünüşü (solda) ve cumbalı başoda (sağda)

İkinci kat, doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı bir teras ve etrafında şekillenen odalardan oluşmaktadır. Terasın kuzeyinde yuvarlak kemerli geometrik motifli sağında ve solunda sütüncelere yer verilen eyvan yer almaktadır (Görsel 5). Bu katta yer alan mekânlar dikdörtgen planlı olup üst örtüleri çapraz ve beşik tonozdur. Duvarlarında çeşitli formlarda niş ve yüklüklere yer verilen mekânlarda yoğun tahribat söz konusudur ve zemin döşemelerinde beton şap görülmektedir. Tavan yüzeylerinde bitkisel ve geometrik motifli süslemelere yer verilmiştir ve mekânda geleneksel Mardin evlerinde görülen seki oluşumu görülmektedir (Görsel 5). Terasın güneydoğusunda yer alan merdivenlerle hamam olarak kullanılan bölüme geçilmektedir bu kat da ara kat niteliği taşımaktadır (Görsel 6).



Görsel 5. İkinci kat ve geometrik motifli eyvan kemeri (solda) ve tavan süslemeleri ve seki oluşumu (sağda)



Görsel 6. Hamam olarak kullanıldığı düşünülen bölüm ve teras

Cephe Özellikleri

Sokağa bakan cepheyi estetik açıdan zenginleştiren cumba tek yönden sokağa çıkma yapan cumbalar grubuna girmektedir. Cumbayı altta konsol görevi gören çıkma taşımaktadır. Cumba kuruluşunda üç yöne bakacak şekilde yarım daire

kemerli pencere açıklıkları yer almaktadır. Pencere açıklıkları iki sıra silme ve içinde altı kollu yıldız motifinin yer aldığı bir sıra bordür ile çevrelenmiştir. Cumbanın altında konsol görevi gören taşıyıcı çıkmada, zemin kat bitimini gösteren profilli silme ve hemen altında içinde altı kollu yıldız, dendan, sarkıt şeklinde mukarnaslardan oluşan friz bulunmaktadır. Cumbanın üstünde, kat bitimini vurgulayan silmeler ve içinde altı kollu yıldız, dendan, belli aralıklarla yerleştirilmiş sarkıt şeklinde mukarnas, bitkisel ve geometrik motifler tekrarlanarak cephe zengin süslemeler ile hareketlendirilmiştir (Görsel 7).



Görsel 7. Zengin taş işleminin bulunduğu cumba

Birinci katın batısında yer alan güneye bakan, zengin taş işçiliği ile oldukça hareketli olan cephenin üst seviyesinde birinci kat bitimini gösteren silme ve hemen altında cepheyi tamamen kuşatan yatay şekilde üçgen dendanlardan oluşan friz bulunmaktadır. Köşelerde, bileziğinde palmet motifinin yer aldığı iki adet sütünce ile köşeler yumuşatılmıştır. Cephede iki adet dikdörtgen formlu pencere açıklığı bulunmaktadır. Lentolu dikdörtgen formlu ve demir şebekeli pencere açıklıkları, dıştan sağır sivri kemerli birer niş içerisine yerleştirilmiştir. Sağır sivri kemerler, zik zak şeklinde 3 sıra silme ve içinde bitkisel süslemelerin olduğu bir sıra bordür ile çevrelenmiştir. Bordür, hem sütun başlığından hemde gövdesinde palmet motifi bulunan sütüncelere oturtulmuştur. Pencere açıklıklarının alınlığında, sonradan kapatıldığı anlaşılan dikdörtgen formlu tepe pencereleri bulunmaktadır. Bu pencerelerin etrafı, içinde bitkisel ve geometrik motiflerin olduğu sivri kemer formlu silme ve bordürler ile kuşatılmıştır (Görsel 8).

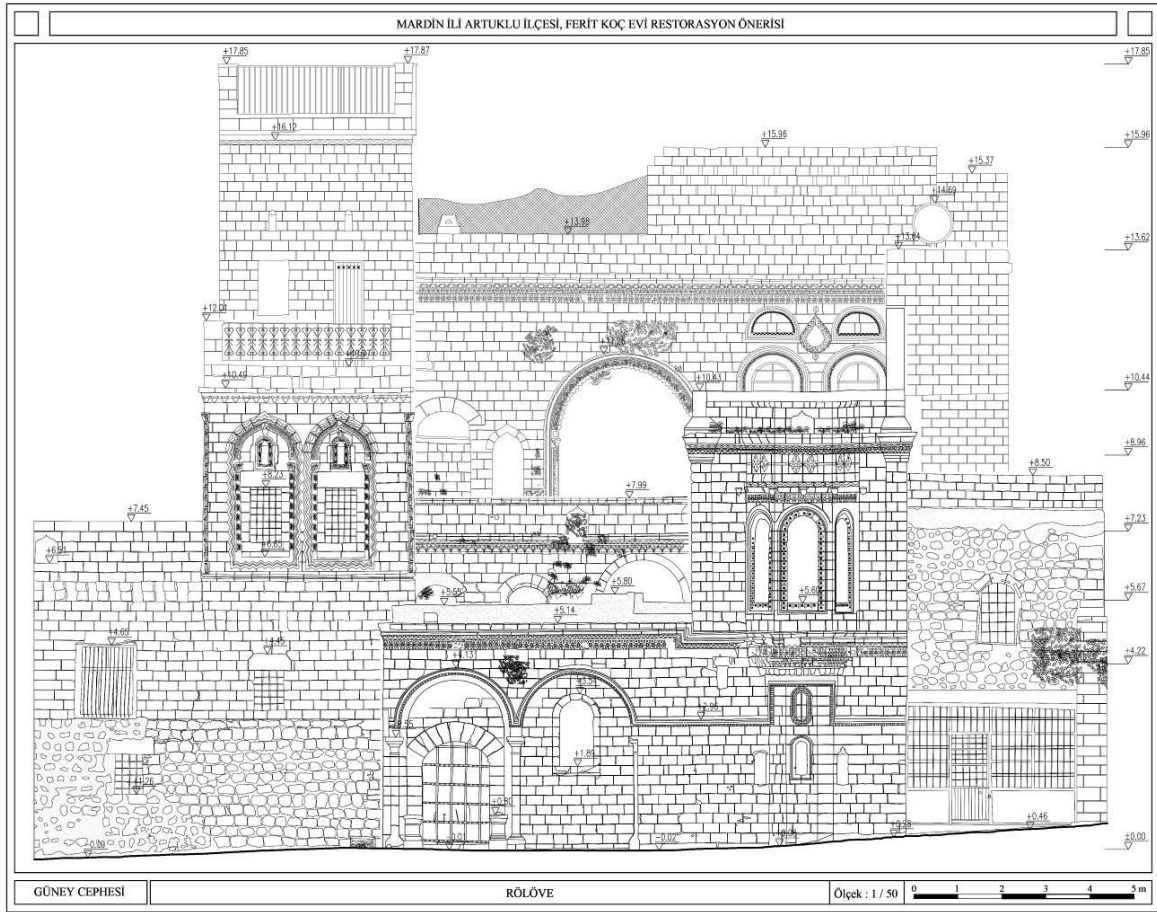


Görsel 8. İkinci kat pencere açıklıkları ve cephe süslemeleri

İkinci kat terasına bakan güney cephede, yarım daire eyvan kemeri, palmetlerin yan yana yerleştirilmesi suretiyle oluşturulmuştur (Görsel 9). Kemer, bitkisel karakterli sütun başlığına ve iç içe geçmiş örgü motifleriyle bezenmiş gövdeye sahip sütunceler tarafından taşınmaktadır. Eyvan kemeri, uç kısımlarda dişler oluşturmuştur. Kemer dıştan çevreleyen üç sıra aynı karakterde silme mevcuttur. Silmeler, geometrik tarzda bir süslemeye sahiptir. Cephede Kat bitimini gösteren profilli silmeler ve bu silmelerin hemen altında yatay olarak dolaşan süsleme frizi bulunmaktadır. Friz, yatay şekilde dendan, altı kollu yıldız ve bitkisel motiflerinin tekrarı ile hareketlendirilmiştir. Cephede bulunan yarım daire kemerli pencere açıklıkları iki sıra silme bir sıra bordür ile çevrelenmiştir. Silme dendan şeklinde yapılmışken bordürde ise zencerek ve bitkisel motifler kullanılmıştır. Pencere açıklıklarının hemen üzerinde iki sıra silme ve içinde geometrik motifin olduğu bir sıra bordür ile çevrelenen sonradan kapatıldığı anlaşılan yarım daire kemerli tepe pencereleri bulunmaktadır. Bu pencerelerin arasında üzerinde bitkisel motiflerin yer aldığı damla şeklinde bir tepe penceresi daha mevcuttur. Damla pencerenin hem tepe hem de alt noktası palmet motifi ile sonlanmaktadır (Şekil 3).



Görsel 9. İkinci kat eyvanı ve cephe süslemeleri



Şekil 3. Güney cephesi (Genç, 2021)

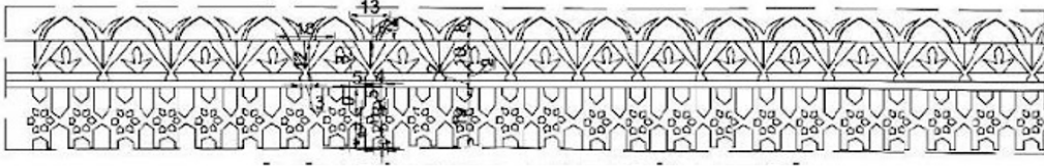
Strüktür ve Malzeme Özellikleri

Yapı, düzgün kesme, kesme ve moloz taş kullanılarak inşa edilmiştir. Taşların geneli bölgede yöresel harç olarak kullanılan hidrolik kireç – kaymak kireç – taş tozu karışımı olan in-kara harcı ile birleştirilmiştir. Bazı yüzeylerde çimento esaslı sıvalar da görülmektedir. Taş doğası gereği bakım isteyen bir yapı malzemesidir. Yapı, uzun süreli doğal etkenler, terk, kötü kullanım ve onarımlar, vandalizm gibi nedenlerden kaynaklı bakımsızlık nedeniyle strüktür ve malzeme bakımından kötü durumdadır. Kapı, pencere kasaları ve niş dolaplarının çoğu günümüze ulaşamamış olup bazı mekânlarda taşın doğasına uygun olmayan betonarme döşeme görülmektedir. Yapının üst örtüsü dıştan düz damlı olup içten beşik ve çapraz tonozlu olarak inşa edilmiştir. Tonozlar moloz taşla yığma tekniğinde ahşap ve çamur kalıp kullanılarak yapılmıştır. Ahşap kalıp tonozu taşıyan kemerler için hazırlandıktan sonra çamurla tavan kalıbı oluşturulmuştur. Moloz taş ve harç birleştirilerek tonozlar tamamlanmıştır. Tavan yüksekliği odadan odaya değişmekte olup, 1.60-3.00 m arasındadır. Yapının damında şap malzeme görülmektedir.

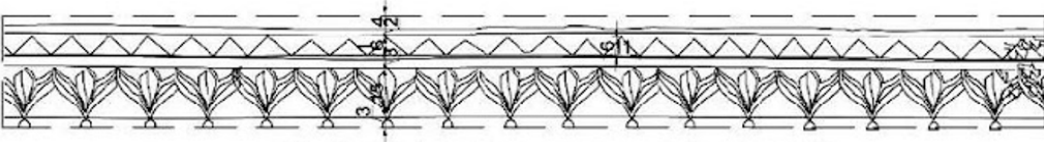
Pencereler, yuvarlak kemerli niş içerisine alınmış bitkisel ve geometrik motifli demir parmaklıklı ahşap lentoludur. Zemin katta yer alan pencereler diğer pencereler nazaran daha küçük tutulup dairesel formda mazgal pencerelere yer verilmiştir. İkinci katta güneybatıya bakan odanın cephelerinde zikzak motifli sivri kemerli niş içerisine alınmış pencerelere yer verilmiştir. İkinci kat eyvanının doğusunda ise damla motif formlu tepe pencerelerine bulunmaktadır. Pencerelerin doğramaları günümüze ulaşamamıştır.

Yapının sokağa açılan bir kapısı mevcuttur. Bu kapı ceviz ağacından üretilen ahşap doğramalardan meydana gelmiştir. Yapının içindeki kapılardan günümüze ulaşanı, zemin katta yer alan ahır mekânın demir doğramalı ahşap lentolu kapısıdır.

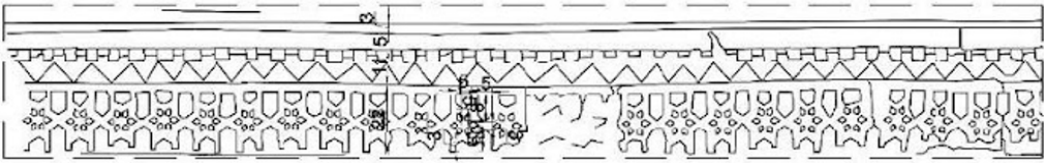
Yapının tüm katlarında çeşitli formlarda niş ve yüklüklere yer verilmiştir. Zemin katta, sivri kemerli niş içerisine alınmış yalaklar; birinci ve ikinci katlarda çeşitli büyüklüklerde, sivri ve yuvarlak kemer formlu yüklük ve ocak nişine ve kaş kemer formlu aydınlatma nişlerine yer verilmiştir. Yapının cephelerindeki süslemelere bakıldığında XIX. yüzyıl geç dönemine ait olduğunu söylemek mümkündür. Oldukça zengin süslemeleri olan güney cephesinde, kat bitimini simgeleyen silmeler ve içerisine yerleştirilmiş olan bitkisel ve geometrik motifler yer almaktadır (Görsel 10).



Zemin kat silme detayı



Birinci kat silme detayı



İkinci kat silme detayı

24. Destan sokağa bakan giriş kapısı, anıtsal yapıların giriş portalları biçiminde bordürlerle çevrelenmiş ve süslemelere yer verilmiştir. Pencereleler, zikzak, yarım daire, damla motifli kemerler içerisine yerleştirilmiştir. Yarım daire kemerli üç pencereye sahip olan cumba, iki sıra silme ve içinde altı kollu yıldız motifinin yer aldığı bir sıra bordür ile çevrelenmiştir. Cumbanın altında, kat bitimini gösteren profilli silme ve hemen altında içinde altı kollu yıldız, dendan, sartık şeklinde mukarnaslardan oluşan friz bulunmaktadır. Cumbanın üstünde, kat bitimini vurgulayan silmeler ve içinde altı kollu yıldız, dendan, belli aralıklarla yerleştirilmiş sarkıt şeklinde mukarnas, bitkisel ve geometrik motifler tekrarlanarak cephe zengin süslemeler ile hareketlendirilmiştir. Mekânların tonoz yüzeylerinde bitkisel ve geometrik motifler görülmektedir. Bazı nişlerin tepe noktalarında bitkisel motifli süslemelere yer verilmiştir.

Mevcut Fiziki Durumun Değerlendirilmesi

Yapı dıştan özgün halini korumasına karşın iç mekânda bakımsızlıktan dolayı yapısal hasarlara sahiptir. Statik sorunları olan yapının duvar ve tonozlarında derin çatlaklar gözlenmiş, taş yüzeylerinde yoğun derecede aşınma ve parça kopması mevcuttur. Odaların birçoğunda tonoz ve duvar yüzeylerine çimento ve kireç esaslı sıva ve boya uygulanmış olup yoğun dökülmeler gözlenmektedir. Tonoz yüzeylerinde yoğun nemlenme ve bundan kaynaklı aşınmalar görülmektedir. Niş ve yükük kemerlerinin üzerinde yer alan motiflerde parça kayıpları ve aşınmalar mevcuttur. Zemin döşemesinde ve merdivenlerde parça kayıpları ve aşınmalar gözlenmektedir.

Pencere ve kapıların doğramaları sökülmüş olup ahşap lentolarda çürümeler ve demir parmaklıklarda paslanmalar gözlenmiştir. İkinci kat terasının güneybatısında yapıları ayırmak için tuğla ile örülmüş olan ek kaldırılmalıdır. Cephe taşlarında ve süslemelerde uzun süreli doğal etkenler sebebiyle derz boşalması, bitki oluşumu, yosunlaşma, nem, kararma, dökülme ve parça kopmaları mevcuttur. Cumbanın sokağa bakan cephesinde, strüktürel çatlak görülmektedir.

Başlangıçta 3 katlı bir konut şeklinde inşa edilmiş Ferit KOÇ Evi günümüze kadar da konut işlevini sürdürmektedir. Gelişen yaşam koşulları nedeniyle yetersiz kalan evde konforu arttırma amaçlı onarım ve değişiklikler yapıldığı görülmektedir. Yapıdaki bu değişiklikleri saptayabilmek için restitüsyon analizi yapılmıştır (Şekil 4). Restitüsyon çalışmaları sırasında ne tür kaynakların kullanılacağı aşağıda maddeler halinde belirtilmiştir.

A. Yapıdaki İz ve Örneklerden Bilinen (Şekil 4).

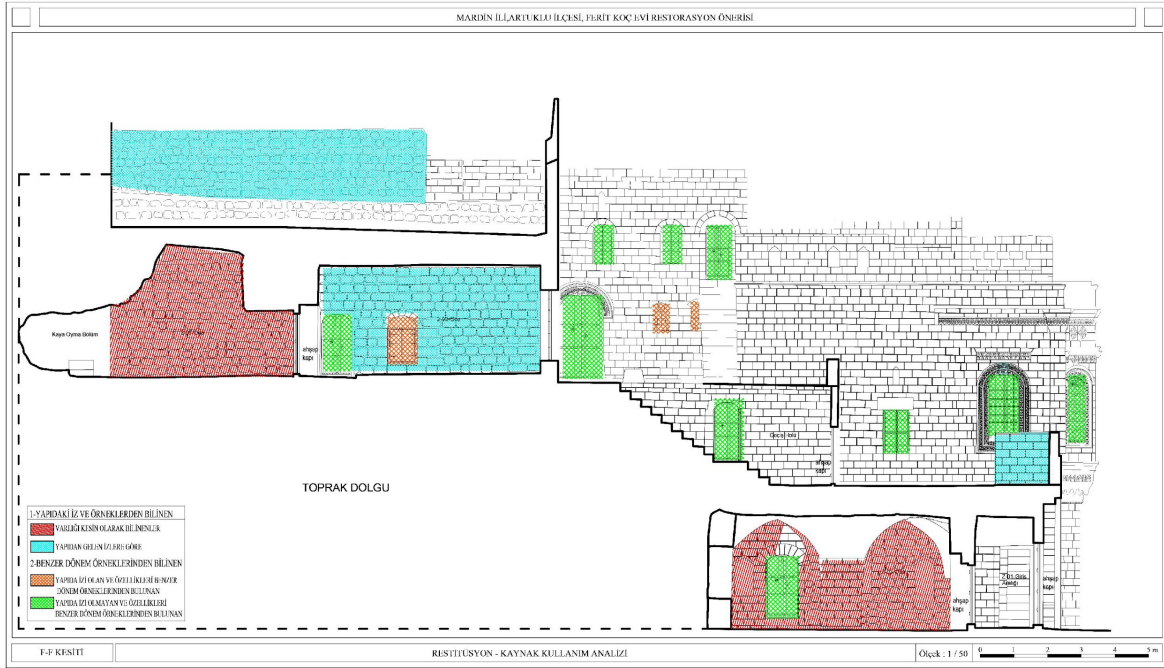
1. Varlığı kesin olarak bilinenler: Yapıda yapılan rölöve çizim çalışmaları sırasında varlığını kesin olarak saptananlardır. Çizimde kırmızı renk ile gösterilmiştir.

2. Yapıdan gelen izlere göre: İzi olan veya olmayan elemanların boyut, biçim, konum gibi özelliklerin yapıdan gelen benzer örnekler doğrultusunda tespit edilmiştir. Çizimde mavi renk ile gösterilmiştir.

B. Benzer Dönem Örneklerinden Bilinen (Şekil 4).

1. Yapıda izi olan ve özellikleri benzer dönem örneklerinden bulunan: Boyut, konum, biçim gibi özelliklerden bazıları belli olan yapı elemanlarının eksik olan kısımlarının benzer dönem örneklerinden yararlanılarak tamamlanmasıdır. Çizimde turuncu renk ile gösterilmiştir.

2. Yapıda izi olmayan ve özellikleri benzer dönem örneklerinden bulunan: Boyut, konum, biçim gibi özelliklerden hiçbirinin belli olmadığı yapı elemanlarının eksik olan kısımlarının benzer dönem örneklerinden yararlanılarak tamamlanmasıdır. Çizimde yeşil renk ile gösterilmiştir.



Şekil 4. Restitüsyon kaynak kullanım analizi (Genç, 2021)

FERİT KOÇ EVİ RESTORASYON ÇALIŞMASI

Tarihi değer niteliği taşıyan yapıların bozulmuş kısımlarının daha fazla bozulmasını önlemek amacıyla belgelere bağlı kalınarak yapılan çalışmaların bütününe restorasyon denilmektedir (Ahunbay, 2017, s. 86-87).

Ferit Koç Evi'ne ait restorasyon kararlarının alınmasında, 1964 yılında yayınlanan Venedik Tüzüğü'nün 4. maddesi "Anıtların korunmasındaki temel tutum korumanın kalıcı olması ve sürekliliğinin sağlanmasıdır" (Venedik Tüzüğü, 1964) ve 2013 yılında yayınlanan ICOMOS Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesinde yer alan "Mimari Mirasa Müdahale İlkeleri" 2.maddesi "Müdahaleler yapıya zarar vermemeli; tarihi belge niteliği olan izlerin yok olmamasına ve değiştirilmemesine dikkat edilmeli; yapının bütünlüğü korunmalıdır." (ICOMOS, 2013) hükümleri esas alınmıştır. Yapının bozulma nedenlerinin bakıldığında uzun süreli doğal etkenler ve insanların neden olduğu terk, vandalizm ve kötü kullanım ve onarımlar yer almaktadır. Yapının kamu yararı gözetilerek sürekli kullanım göreceği şekilde restore edilmesiyle bakımsızlık sorunu çözülecek ve yapının yaşatılması sağlanacaktır. Yaklaşım olarak Geleneksel Mardin Evleri'nin korunup yaşatılması ve yapının bünyesinde yapılacak müdahalelerle gelecekteki restorasyon çalışmalarına örnek olması düşünülmüştür. Yapıda zorunlu olmadıkça bütünlüme yapılmayacaktır. Özgünlüğünü yitirmemiş olan

tüm elemanlar temizlendikten sonra sağlamlaştırılacaktır. Yapıya sonradan eklenen ve özgün olmayan her türlü ek kaldıracaktır. Yapılacak olan tüm müdahalelerde yapının korunması esas alınacak yeni işlev gereği eklenecek olan mobilya, tesisat vb. modern malzeme ile yapının dokusunda zarar vermeden yapılacaktır. Çalışma sonucunda getirilecek olan restorasyon önerisi, yeniden işlevlendirmeyi kapsamayıp mevcut yapıyı ayakta tutmaya yönelik bakım ve onarımı hedeflemektedir.

Önerilen Müdahale Teknikleri

Yapının içinde bulunduğu mevcut durum tespit edildikten sonra sağlamlaştırma, bütünlüme, yenileme ve temizleme tekniklerinin kullanılması uygun görülmüştür (Şekil 5).

Sağlamlaştırma

Venedik Tüzüğü'nde "Geleneksel tekniklerin yetersiz kaldığı yerlerde, koruma ve inşa için bilimsel verilerle ve deneylerle geçerliliği saptanmış herhangi çağdaş bir teknik kullanılarak anıt sağlamlaştırılabilir." maddesine yer verilmiştir (Venedik Tüzüğü, 1964). Sağlamlaştırma işlemi, malzemenin sağlamlaştırılması, taşıyıcı sistemin sağlamlaştırılması ve zeminin sağlamlaştırılması olmak üzere üç ana başlık şeklinde ele alınmaktadır (Ahunbay, 2017, s. 90-96). Yer sarsıntıları, deprem gibi doğal afetler yapıların taşıyıcı sistemlerinde hasara yol açmaktadır. Geçmişte yapılan sağlamlaştırma uygulamalarından bazıları; payanda ile desteklemek, gergiler yerleştirmek veya yıkıp yeniden yapmak olarak bilinmektedir. Günümüzde uygulanan çağdaş sağlamlaştırma teknikleri; enjeksiyon, ankraj, ön germe, temel genişletme vb. şeklinde yapılmaktadır (Ahunbay, 2017, s. 92). Sağlamlaştırma, temel güçlendirmesi, bölgesel onarım (küçük ve büyük çatlakların onarılması) ve bölgesel güçlendirme (lif takviyeli polimer sarı ve çubuklar ile güçlendirme) şeklinde uygulanabilmektedir (Yaldız, Yavuz ve Yılmaz, 2011, 1042-1050). Hasar tespiti sonucu yapının genelinde (Şekil 3) ciddi derecede strüktürel çatlak ve dökülmeler söz konusudur. Bu nedenle yapının sağlamlaştırma işleminin yapılmadan önce bir inşaat mühendisi tarafından statik projesinin hazırlanması gerekmektedir. Yapılan statik proje doğrultusunda iç mekân, cumba ve cephe duvarlarında yer alan derin çatlaklara uygun müdahale kararları verilmelidir. Yapı malzemesinin dokusunu sağlamlaştırmak için koruma uzmanları tarafından özel kimyasal bileşenler uygulanmaktadır. Yapılan işlem bozulma sürecini yavaşlatmakta olup özgün yapının daha uzun süre yaşamasını

sağlamaktadır. Sağlamaştırma uygulaması taşın türüne ve bozulma durumuna göre belirlenmektedir. Fırça ile sürülerek, taşla püskürtülerek ya da vakumla uygulanmakta olan taş sağlamaştırma uygulamalarının koruma kimyası ile uğraşan uzmanlar tarafında seçilip uygulanması gerekmektedir (Ahunbay, 2017, s. 90-91).

Bütünleme

Bir bölümü dökülen veya yok olan yapı öğelerini ilk tasarımlarında olan bütünlüğe kavuşturmak amacıyla geleneksel ya da çağdaş malzemeler ile yapılan tamamlama işlemine bütünleme-reintegrasyon denilmektedir. Bütünlemenin yapılabilmesi için ilk tasarıma ilişkin verilerin varlığı oldukça önemlidir (Ahunbay, 2017, s. 96-97). Hasar analizinde tespit edilen yüzey kaybı 5 cm'den fazla olan süsleme, taş yüzeyleri, kapı pencere kenarları, taş merdiven basamaklarında oluşan malzeme kayıplarının yapının dokusuna özgün kireç taşı ile değiştirilmesine ve yüzey kaybının 5 cm'den az olduğu belirlenen yerlerde onarım harç ile tamamlanması uygun görülmektedir (Şekil 5).



Şekil 5. Müdahale analizi kesit (Genç, 2021)

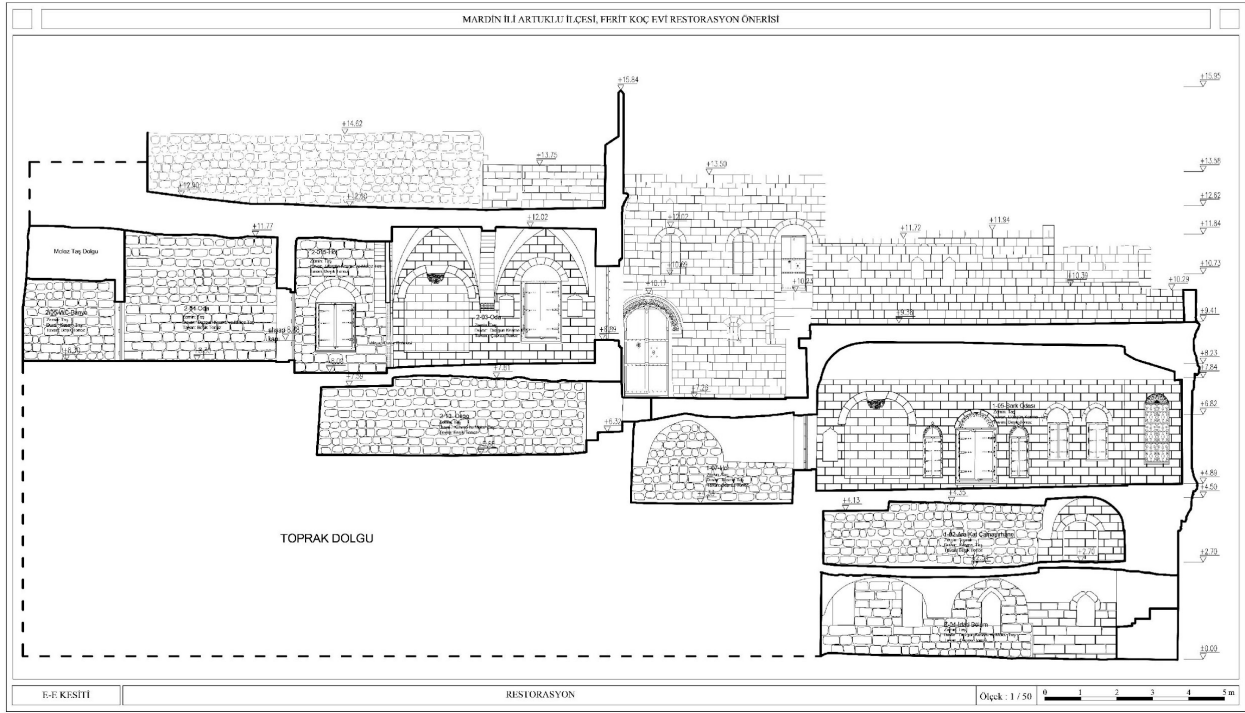
Yeniden Yapım/Yenileme

Zemin kat toprak döşemesi kaldırılıp yeniden işlevlendirme kapsamında dokuya uygun taş döşemesi yapılacaktır. Yapının raspa edilen tonoz yüzeyleri

yöresel harç olan inkara harcı ile tekrardan sıvanacaktır. Şap malzeme olarak belirlenen zemin döşemeleri ve dam döşemesi kaldırılıp yerine yapıya uygun taş malzeme döşenecektir. Yapıya verilecek yeni işlev doğrultusunda sıhhi tesisat ve elektrik tesisatı uzmanlar tarafından planlanması gerekmektedir. Yapının büyük problemlerinden biri olan temelden yukarıya doğru çıkan nemin ve yapının içerisine gelen sokak sularının kontrol edilmesi için drenaj sistemi yenilenecektir (Şekil 6).

Temizleme

Temizleme, yapıların silüetini bozan, tarihi ve estetik bir değer taşımayan eklerin kaldırılarak arındırma uygulamasıdır (Ahunbay, 2017, s. 100). Yapı kullanım gördüğü süre içerisinde gelişen ihtiyaçlar doğrultusunda birtakım eklemelere maruz kalmıştır. Zemin katta yer alan mekânları birbirinden ayıran yarı seviyeye kadar örülmüş olan duvarın kaldırılması gerekmektedir. Zemin katta toprak tabakanın üzerini örten molozların temizlenmesi gerekmektedir. Teras korkuluğunun üzerine örülen 2 sıra briket kaldırılmalı özgün doku açığa çıkarılmalıdır. Katlarda yer alan mekânlarda, sonradan örülen düşük seviyeli taş sıraları ve briket bölücü duvarlar kaldırılmalıdır. 2.kat terasında yer alan binalar arası geçiş aralığı işlevini yitirmiş olup kaldırılması gerekmektedir. Mutfak mekânı olarak işlevlendirilen alanda yer alan tezgâh, klima demiri, seramik duvar kaplaması kaldırılmalıdır. Bazı odalarda sonradan taşlarla örülüp kapatılan kapı ve pencere açıklıkları gözlenmiştir. Bu duvarların kaldırılıp kapatılmış olan açıklıkların ortaya çıkarılması gerekmektedir. Yıkılmış olan lento ve dökülen duvar parçaları temizlenip sağlamlaştırmaya uygun bir zemin hazırlanmalıdır. Sulu beton makinaları yardımıyla şap malzeme olarak belirlenen döşemeler kaldırılacaktır (Şekil 1, 2). Temizleme işlemi genel olarak bezeme temizliği ve cephe temizliği olarak iki başlık altında incelenebilir. Cephe temizliği kendi içerisinde; Mekanik temizlik, kimyasal temizlik, suyla yıkama emici kil ve kâğıt hamuru uygulama ve emici jeller uygulanması olarak bilinmektedir (Ahunbay, 2017, s. 104). Yapının bütünleme ve sağlamlaştırma işlemlerine uygun hale gelmesi için iç ve dış duvarlarda yüzey temizliği yapılmalıdır. Hasar analizinde belirtildiği üzere yapıda nem, sıva/boya/kir, bitki oluşumu/yosunlaşma, tuz kalıntıları gibi sorunlar görülmektedir. İç ve dış duvarlarda yer alan boya, kireç ve çimento esaslı sıvaların raspa edilerek temizliği gerekmektedir. Cephe ve döşeme taşları ise yapıdan alınan örnekler doğrultusunda uygun kimyasal veya fiziksel yöntemlerle temizlenecektir. Korozyona uğramış olan pencere lokma korkulukları temizlenip koruyucu ilaç sürdükten sonra tekrar yerlerine yerleştirilecektir (Şekil 6).



Şekil 6. Restorasyon projesi kesit (Genç, 2021)

SONUÇ

Tarihi ve kültürü bağlamında Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin önemli yerleşim yerlerinden biri olan Mardin'de geleneksel konut mimarisinin değerli örnekleri bulunmaktadır. Taş malzemenin bakımının zorluğu, arazinin eğimli olması, araç giremeyecek kadar dar olan sokakları ve alt yapı yetersizliğinden kışın ısınma sorunları nedeniyle modern kente göç eden yerli halk, Türkiye'de koruma düşüncesinin gelişim göstermesiyle konutlarını restore ettirmeye başlamışlardır. Bakımsız kaldıkları süre boyunca evlerde uzun süreli doğal etkenler nedeniyle tahribat meydana gelmiştir. Doğal etkenlerin yanında yanlış yapılan bakım ve onarımlar da bozulma sürecini hızlandırmıştır.

Bu çalışmayla yapılan rölöve çizimlerinden hasar ve malzeme analizi sonuçları elde edilmiştir. Yapının içerisinde bulunduğu durumun genel olarak terk sebebiyle meydana gelen hasarlardan oluştuğu anlaşılmıştır. Evde yaşanan süre boyunca yanlış yapılan onarımlar sonucunda taş yüzeylerinde bozulmalar görülmüştür. Yapılacak olan çalışmalar yapının mimari bütünlüğünü korumaya yönelik en az müdahale ile gerçekleştirilmesi öngörülmektedir. Mardin'in tarihini oldukça iyi yansıtan Ferit Koç Evi'nin koruma ve mimarlık disiplinlerine uygun bir şekilde yapının

kimliğine uygun restorasyon projesi hazırlanmıştır. Statik sorunları ile öne çıkan yapıda restorasyon çalışmalarına başlanmadan önce uzmanlar tarafından yapılan statik projesine göre müdahale edilmesi gerekmektedir. Taşlarda oluşan tahribatın durumuna göre kimya uzmanlarıyla iş birliği yapılarak çalışılmalıdır.

Bütün bu çalışmaların amacı yapıya en az ve en doğru müdahale tekniklerini geliştirmektir. Bu sayede yapı çok daha uzun süre yaşayabilecektir. Yaşamın sürekliliğinde önemli olan bir diğer konu da yapıya uygun yeni işlevin belirlenmesidir ki bu da yapı için ayrı ve önemli bir çalışma konusu oluşturmaktadır. Bu çalışma ile birleşecek uygun yeni işlev yapının çok daha uzun yıllar kullanımını ve gelecek kuşaklara sağlıklı aktarılmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Ahunbay, Z. (2017). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon* (9. Baskı). İstanbul: Yem.

Alioğlu, F. (2000). *Mardin Şehir Dokusu ve Evler*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Gabriel, A. (2014). *Şarki Türkiye'de Arkeolojik Geziler* (Çev. İdil Çetin). Ankara: Dipnot.

Genç, S. (2021). *Mardin İli Artuklu İlçesi, Ferit Koç Evi Restorasyon Önerisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hasan Kalyoncu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Gaziantep.

Göyünç, N. (1991). *XVI. Yüzyılda Mardin Sancağı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

ICOMOS. International Council on Monuments and Sites. (2013). *Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesi*. http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0784192001542192602.pdf. Erişim Tarihi: 13 Mart 2021

Minorsky, V. (1997). "Kürtler" *İslam Ansiklopedisi*. C.VII. (s. 321). Eskişehir: Milli Eğitim Bakanlığı.

Niebuhr, C. (1792). *Travels through Arabia, and other Countries in the East*. Robert Heron (Ed.), Edinburgh: R.Morison and Son

Şengül, B. A. (2017). Mardin'de Kültürler Arası Yaşam: Konut Mimarisi Bağlamında Bir Değerlendirme. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 54, 7-60.

Venedik Tüzüğü. (1964). *Tüzük Maddeleri*. http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf. Erişim Tarihi: 4 Şubat 2021.

Yaldız, E., Yavuz, G., & Yılmaz, Ü. S. (2011). Tarihi Taş Yiğma Konutların Güçlendirilmesinde Kullanılan Yöntemler: Ürgüp İbrahim Paşa Köyünden Bir Konut Örneği. *Engineering Sciences*, 6, 1034-1052.

Anahtar Deliğinden Ba-Kı-La-Sı Olmaya Direnen Kadınlar: *Hokkabaz*

Geliş Tarihi/Received: 21.03.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 22.01.2022
DOI: 10.46372/arts.1039331

Dr. Öğretim Üyesi Aslı EKİCİ
Selçuk Üniversitesi
İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
easliekici@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7185-2572

ÖZ

Kimi kuramcılar tarafından popüler kültür kitle kültürü ile bir tutulup değersizleştirilse de –ki popüler kültüre yönelik en sert eleştiriler Frankfurt Okulu'ndan gelmiştir– popüler kültüre olumlu özellikler atfeden ve popüler kültür ürünlerini incelemeye değer bulan kuramcılar da olmuştur. Annette Kuhn gibi feminist kuramcılar, popüler kültür ürünü olan popüler filmlerde kadınlara/kadın olmaya dair nelerin söylenip nelerin görmezden gelindiğinin izini sürerek, bu filmlerde toplumsal cinsiyetin inşasına dair çıkarımlar bulmanın mümkün olduğunu söylemiştir. 2000'li yıllar Türk sinemasında kadın karakterler genellikle erkek karakterlerin gerisinde kalmakta ve anlatıya yön veren aktif bir konumda inşa edilmemektedir. Cinsiyetçiliğin ideolojik olarak işlediği filmlerin biçimsel özelliklerinden biri olan “bakış” kavramı, çalışmada Laura Mulvey'in Görsel Haz ve Anlatı Sineması'ndaki (Visual Pleasure and Narrative Cinema) “bakış” tanımı üzerinden ele alınacaktır. Bu bağlamda popüler film örneği olan *Hokkabaz* (Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2006) özelinde kadının bakışına imkân tanınıp tanınmadığı feminist metin analizi ile değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: popüler film, feminizm, kadın, bakış

Ekici, A. (2022). Anahtar Deliğinden
Ba-Kı-La-Sı Olmaya Direnen Kadınlar: *Hokkabaz*.
ARTS: *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 7, 128-150.

Women Who Resist To Be Looked at Through the Keyhole: Hokkabaz

ABSTRACT

Although some theoreticians equate popular culture with mass culture –as the strongest criticisms have been posed by the Frankfurt School– there have been theoreticians who consider products of popular culture worth to analyse. Feminist theoreticians such as Annette Kuhn have asserted that it is possible to make inferences on the construction of gender by following the things ignored and said about women/ femininity in popular films that are products of popular culture. In the 2000s' Turkish cinema, female characters were behind male characters and they were not constructed as having active roles. The concept of gaze illustrated ideologically in the movies will be analysed through the definition of “gaze” built in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* of Laura Mulvey. In this context, whether the “gaze” of woman is enabled will be analysed by feminist text analysis in particular *Hokkabaz* (Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2006), which is a popular movie example.

Keywords: popular film, feminism, woman, gaze

GİRİŞ¹

Popüler kültür ürünleri uzun süre görmezden gelinmiş, değersizleştirilmiş ve kitle kültürü ile bir tutulmuştur. Ancak John Fiske popüler kültür ve kitle kültürü arasında ayrıma gitmiş ve popüler kültürün kitle kültürü olmadığını ifade etmiştir. Buna göre: “Kitle kültürü, endüstriler aracılığıyla üretilip dağıtılan kültürel metaların toplumsal farklılıkları ortadan kaldıracak şekilde insanlara dayatıldığına ve bu endüstrilerin edilgin, yabancılaşmış izleyici kitlesi için kendi içinde bir bütünlüğü olan bir kültür yarattığına inananların kullandıkları bir terimdir” (Fiske, 1999, s. 216). Strinati'nin de ifade ettiği gibi kitle kültürü entelektüel meydan okumadan yoksun, bunun yerine fantezi ve kaçışın iddiasız rahatlığını sağlayan, düşünme girişiminden vazgeçiren bir kültür olarak görülmüştür. Bu bağlamda kitle kültürü sosyal gerçekliği kitleler için tanımlamaya başlar. Gerçek dünyayı basitleştirme ve sorunları geçiştirmeye/gizlemeye eğilimlidir. Kitle kültürü kuramı sosyal ve kültürel dönüşümün anlaşılmasından yoksundur. Kitle kültürü popüler kültürün aksine ne halkın deneyimlerinden, yaşamlarından kaynaklanır ne de bunlarla bir bağlantısı vardır (Strinati, 2004, s. 13, 36, 38).

Stuart Hall popüler kültürün toplumdaki ayrı düşünülemediğini vurgular. Bu bağlamda dayanağını deneyimlerden, hazlardan, anılardan, insanların geleneklerinden alan popüler kültür halkın yerel umutları, yerel özlemleri, yerel trajedileri, yerel senaryoları ile bağlantılıdır (Hall, 1996, s. 469). Bu yerel umutlar, özlemler ve trajediler toplumsal cinsiyetin inşa edilmesinde de etkin süreçlerdendir. Popüler kültür ürünü olan klasik anlatı sinemasında toplumdaki topluma ve zaman içinde değişiklik göstere(bile)n bu inşa sürecinde kadınlığa ve erkeklığe dair söylem pratiklerinin, kadınlığın ve erkeklığın inşa edilmesindeki değişim ve dönüşümün izini sürmek mümkündür. Bakış kavramı feminist metin analizinin önemli araçlarından biridir. Klasik anlatı sinemasında çoğunlukla erkekler bakışın sahibi, kadınlar da bakışın nesnesi olarak inşa edilir. Laura Mulvey'in de belirttiği gibi “biçimsel olarak haz verici olan bakma, içerik açısından tehdit edici olabilir ve bu paradoksu temsil/ imge halinde billurlaştırır kadındır [...] [B]akmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/ dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır” (1997, s. 41).

Bu çalışmada kadın karakterlerin daha ön planda olduğu düşünülen *Hokkabaz*

¹ Bu çalışma, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda tamamlanan *2000 Sonrası Popüler Türk Filmlerinde Kadınlığın İnşası* başlıklı doktora tez çalışmasının bir bölümü temel alınarak hazırlanmıştır.

(Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2006) filmi feminist film eleştirisinden hareketle ele alınmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, *Hokkabaz* özelinde kadınların bakışına yer verilip verilmediği, kadın karakterlerin bakış aracılığıyla fetişleştirilip fetişleştirilmediğini ortaya koymaktır. Filmde hegemonik anlamların çözüldüğü, dağıldığı yerler yapıçözücü yöntemle ele alınacaktır. Bu çerçevede makale bakış kavramını odak noktasına alacak ve özellikle Mulvey'in bakışla ilgili kuramsal çerçevesi temel alınacaktır. Çalışmada popüler kültür tartışmaları ve söylemsel bir mücadele alanı olarak popüler kültürden bahsettikten sonra bu kuramsal temel bağlamında kadının anlatıda fetişleştirilip fetişleştirilmediği, özne olup olmadığı, bakışın nesnesi mi yoksa sahibi mi olduğu dikkate alınarak film değerlendirilecektir.

GROOMBRIDGE ve WHANNEL'DAN MACDONALD'A POPÜLER KÜLTÜR TARTIŞMALARI

Popüler kültür gündelik yaşamın tüm alanlarının sürekli olarak tanımlandığı, üretildiği, yeniden üretildiği, toplumsal ve kültürel iktidarın kurulduğu, ataerkil sistemin yeniden kurulduğu bir söylem alanıdır (İrvan ve Binark, 1995, s. 7). Kent devletinden sonraki Mısır, Sümer, Asur ve Roma'nın toplumsal hayatına kadar uzanan bir geçmişe sahip (Oskay, 1999, s. 246) olmasına rağmen popüler kültürün bir alan olarak ele alınmaya başlanması 1950'lerden sonrasına denk gelir (Güngör, 1999, s. 7). Popüler kültüre yönelik ilginin ilk ürünü rock and roll'un popülerliğinin artmasından duydukları rahatsızlık üzerine Brian Groombridge ve Paddy Whannel'in *New Left Review*'de 1960 yılında yazdıkları *Something Rotten in Denmark Street* çalışmalarıdır. Groombridge ve Whannel bu makale ile rock and roll'un amacını aştığını ifade ederler (Bennett, 1999, s. 58). Yazılarına İngiliz müzisyen Cliff Richard'ın "genç insanlar bir şeye inanmak zorundalar ve rock 'n' roll'a inanıyorlar" sözünüyle başlarlar. Onlara göre pop müzik moda endüstrisi gibi milyonlarca insana memnuniyet verir, açıkça bir şeylerden kaçışa davet eder, şarkı sözleri hoş gitmeyen gerçeklikten kaçışı sağlayarak gençlere ait bir dünya, hayal dünyası yaratmaya yardım eder. Popüler kültür ürünlerinin bize verdiği haz, deneyimimizin değerli bir parçasını oluşturur. Groombridge ve Whannel, bu tür bir eğlencenin bizi besleyen tek kaynak olmadığı takdirde bir zararı olmadığını, her ne kadar insanlar için mükemmel bir rahatlama kaynağı olsa da rock 'n' roll'un *inanılacak* bir şey olmaması gerektiğini, bunun bir inanç meselesi olmadığını ifade ederler (1960, s. 52-54).

Dwight MacDonal'da çalışmalarını ile popüler kültüre olumsuz yaklaşan kuramcılardandır. MacDonal'da yüksek kültür ve pazar için üretilmiş kitle kültürü olmak üzere yaklaşık bir yüzyıldır Batı'da iki kültürün hâkim olduğunu ifade eder. Kitle kültürü aynı zamanda radyo, sinema, çizgi romanlar, dedektif hikâyeleri, bilim kurgu, televizyon gibi kendine ait yeni bir medya üretmiştir. MacDonal'da, kitle kültürüne kimi zaman popüler kültür denilse de, kitle kültürünün daha doğru bir terim olduğunu belirtir. 1800'ler kitle kültürünün gelişiminde üst sınıfın kültür üzerindeki tekelinin yıkılması ve teknolojinin gelişimiyle kitapların, süreli yayınların, müziğin ucuz üretimine imkân sağlanması gibi gelişmeler etkili olmuştur. MacDonal'da'ya göre kitle kültürü, yüksek kültür üzerinde asalak, kanserli bir gelişim gösterir. Yüksek kültür aşağıdan yükselir ve halk tarafından biçimlenir. Kitle kültürü ise yukarıdan dayatılır. Kitle kültürü ürünlerinin izleyicileri pasif tüketicilerdir ve katılımları satın alma ve almama seçimi ile sınırlandırılmıştır (MacDonal'da, 1967, s. 59-60).

MacDonal'da 19. yüzyıl kapitalizmi gibi kitle kültürünün dinamik, devrimci bir güç olarak sınıfın, geleneğin eski bariyerlerini parçaladığını ve bütün kültürel ayrımları erittiğini, her şey ve herkes arasındaki bütün ayrımları kesinlikle reddettiği için demokratik olduğunu ifade eder (1967, s. 62). Fakat bunu olumlu bir özellik olarak görmez. Strinati'nin de ifade ettiği gibi MacDonal'da için kitle kültürü bütün kültürü alçaltan/bozan homojen bir kültür olmasından dolayı tehdit içerir. Kitle kültürüne yönelik eleştiriler ve Frankfurt Okulu'nun modern kültür analizi arasında dikkate değer benzerlikler olmasına rağmen Frankfurt Okulu daha sistematik analizlere sahiptir (Strinati, 2004, s. 14, 17).

Popüler kültüre yönelik olumsuz yaklaşımların odağında Frankfurt Okulu'nun görüşleri yer alır.² Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Leo Lowenthal, Walter Benjamin Frankfurt Okulu'nun önemli kuramcılardandır. Horkheimer, gerçekçi sanatın hem gerçekliği betimlediğini hem de yargıladığını, kitle kültürünün ise var olan dünyaya övgüler düzdüğünü ifade eder. Kitle kültürü tarafından sunulan bütün araçlar ve kolaylıklar, birey üzerindeki toplumsal baskıları güçlendirmekte ve bireyin direnme, kendini koruma imkânını elinden almaktadır (Horkheimer, 2005, s. 155, 166). Bu anlayışa göre popüler kültür ürünleri egemen ideolojinin devamını sağlarken, bireylerin üzerinde tahakküm kurar ve onları pasif olarak konumlandırır. "Kültür endüstrisi, kafası karışmışlara yol gösterme iddiasında

² Frankfurt Okulu'nun da kuramsal çalışmalarını yaptığı yıllar olan 1920'ler ve 1930'lar popüler kültürün çalışılması ve değerlendirilmesinde belirgin bir şekilde dönüm noktasıdır. Sinemanın ve radyonun ortaya çıkışı, kültürün kitlesel üretimi ve tüketimi, faşizmin yükselişi ve bazı Batı toplumlarında liberal demokrasilerin olgunlaşması gibi gelişmeler popüler kültüre ilişkin tartışmaları gündeme getirmiştir (Strinati, 2004, s. 4).

bulunurken bunları kendilerinininkiyle değiş tokuş edecekleri yapay çatışmalara sokarak yanıltır”, “Kültür endüstrisinin ürünleri [...] kurallara uyma nasihatlarıdır” (Adorno, 2005, s. 247). Bu haliyle popüler kültür ürünleri bireyleri tutsak hale getirir ve onlara çeşitli düşünce kalıpları sunar.

SÖYLEMSEL BİR MÜCADELE ALANI OLARAK POPÜLER KÜLTÜR

Yukarıda bahsedildiği gibi popüler kültüre kitle kültürü gibi yaklaşan ve onu değersizleştiren yaklaşımlar olduğu gibi popüler kültürün içinde barındırdığı alternatif söylemlere dikkat çeken ve toplumdaki bağımsız olarak düşünülmemeyeceğini vurgulayan kuramcılar da vardır. Bu kuramcılardan biri olan Tony Bennett “yapısı ve kuruluşu her zaman değişken nitelikli, soyut bir alan olarak” gördüğü popüler kültürün *halk* ve *popüler* kavramları bağlamında anlamının sabitlenemeyeceğini ifade eder. Halk ve popüler kavramlarının anlamı kültürel alandaki hegemonik mücadele sonucunda kurulduğundan, popüler kültürün bu kavramlar üzerinden sabit bir tanımı yapılamaz (Bennett, 1999, s. 56). Stuart Hall da Bennett gibi popüler kültürün değişken bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Hall popüler kültüre “dönüşümlerin üzerinde işlediği zemin” (1997, s. 15) olarak yaklaşarak, popüler kültürün tanımlanmasında dönüşümlerin önemini vurgular.

Stuart Hall, popülerlerin hem “ticari” hem de “betimleyici” tanımlarının eksikliklerini vurgulayarak “herhangi bir dönemde belirli sınıfların toplumsal ve maddi koşullarından köklerini alan ve popüler gelenek ve uygulamalarda vücut bulan biçim ve etkinlikleri göz önüne alan” popülerlerin üçüncü bir tanımını yapar: Buna göre popüler kültür, “kültürel diyalektik etrafında kutuplaşan bir kültür kavrayışıdır” (Hall, 1997, s. 19). Gramsci'nin hegemonya teorisi çıkış noktası alındığında popüler kültür toplumdaki baskın gruplar ve bağımlı gruplar arasındaki mücadele alanıdır (Storey, 1993, s. 13). Gramsci'den hareketle hegemonya kavramı üzerinde duran Hall, popüler kültürün “kısmen hegemonyanın ortaya çıktığı ve korunduğu yer” ve “bir rıza ve direnme alanı” olduğunu belirtir (1997, s. 22).

Direnme pratikleri içeren popüler kültür, içinden çıktığı toplumdaki kopuk değil bilakis bağlantılıdır. Fiske, Frankfurt Okulu'nun kullandığı kültür endüstrisi yaklaşımına sıcak bakmaz. Fiske'ye göre popüler kültürü üreten kültür endüstrisi değildir. “[H]alkın mevcut toplumsal durumuyla *ilintili* olmak zorunda” olan “[p]opüler kültür halk tarafından oluşturulur, onlara dayatılamaz; yukarıdan değil içeriden, aşağıdan doğar” (1999, s. 36-38). Stuart Hall da popüler kültür ve toplum

arasındaki bu bağlantıya dikkat çeker. Hall, popüler kültürün her zaman dayanağını deneyimlerden, hazlardan, anılardan, insanların geleneklerinden aldığını ve popüler kültürün sıradan halkın her günkü deneyimleri ve pratikleri olan yerel umutlar, yerel özlemler, yerel trajediler, yerel senaryolar ile bağlantısı olduğunu vurgular (1996, s. 469).

Yüksek kültür ürünleri ile arasında keskin bir ayırım olmayan popüler kültür ürünlerinin hâkim ideolojiye yer verirken muhalif söylemleri de olanaklı kılmasında içinde barındırdığı çatlak hattı etkilidir. Suner'in de belirttiği gibi popüler metinlerde üretilen anlamların egemen ideolojiyle eklemlendiği noktada metnin kendi üzerine kapanmasını engelleyen fazlalık, bu metinleri sabit, bütünlüklü yapılar olarak görmemizi engeller. Böylelikle popüler metinler aracılığıyla hegemonik iktidarın nasıl yeniden üretildiği kadar, metinde yer alan anlam fazlalıklarının taşıdığı çatlaklar da önem kazanır (Suner, 2006, s. 100). Tamamlanmamış oldukları için bütün popüler metinler sızıntıya açık sınırları ile gündelik yaşamın içine sızarlar (Fiske, 1999, s. 156). Popüler kültür ürünleri aynı zamanda aşırı olmaya eğilimlidir: "Aşırılık, denetim altına alınamayan [...] ideolojik denetimin kurallarını ya da özgül bir metnin gereklerini aşan anlamdır" (Fiske, 1999, s. 142, 143). Bu bağlamda popüler metinler denetimden kaçan anlamlar ve çelişkiler içerir (Fiske, 1999, s. 132). Fiske çelişkilerle dolu olduğu için Madonna'nın örnek bir popüler metin olduğunu ifade eder: "[K]adın cinselliğinin ataerkil anlamlarını içerdiği gibi, bu anlamlara direnen, kendi cinselliğinin kendisine ait olduğunu, onu dilediği gibi kullanabileceğini, bunun için erkek onayına ihtiyaç duymadığını belirten anlamları da içerir" (1999, s. 154). Schwichtenberg'nin de vurguladığı gibi Madonna'nın videoları şimdiye kadar kutsal kabul edilen sınırları ve kutupları -erkek/kadın, yüksek sanat/popüler sanat, film/TV, kurmaca/gerçek, özel/kamusal gibi- bulanıklaştırır. Madonna dişilliğin tüm araçlarını gözler önüne sererek bir nevi dişilliğin bir araç olduğunu kanıtlamaya çalışır: "Teşhirci, röntgencinin kendisini izlediğini bilir" (Schwichtenberg, 1995, s. 176, 177, 182).

Bir başka popüler metin olan *Kuzuların Sessizliği* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) filmine erkek bakışı açısından bakıldığında bir kısım feminist eleştirmen filmdeki kadının -Clarice Starling'in- (Jodie Foster) rolünü Hitchcock'un filmlerine benzer görür. Buna göre kadın erkeğin sadist hazzına açılmıştır. Bazı feminist eleştirmenler ise Starling'in yeni post-feminist güçlü kadını simgeleştirdiğini düşünür. Buffalo Bill'in (Ted Levine) karanlık mahzeninde geçen sahnede Bill gece görüşü için bir aygıt takmıştır ve Clarice kendisi hiçbir şey göremediği halde

seyredildiğini bilir, parmağını tetikten ayırmayarak kontrolü kaybetmez. Ortaya çıkan iki farklı görüş Hollywood'un bir yandan piyasanın yönlendirmesi altındayken bir yandan da bilinçli olarak çift değerli ve müphem olduğunu gözler önüne serer (Elsaesser ve Hagener, 2011, s. 185-187). Fiske popüler metinlerin açık uçluluğunun nedenini şöyle açıklar: "Popüler metinlerin çokanlamlılığından kaynaklanan açık uçluluğunu toplumsal farklılıklar gerekli kılmaktadır. Bu açık uçluluk, farklılıkları korumak, bu farklılıklar aracılığıyla hem sorgulamak hem de düşünmek için kullanılmaktadır" (1999, s. 43).

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde popüler kültüre feminist yaklaşımlar üzerinden bakılacak ve feminist kuramcılarının çalışmalarına yer verilecektir. Böylelikle popüler kültür ürünlerinde kadınlığın nasıl inşa edildiği sorunsallaştırılacaktır ve çatlak hatlarının izi sürülecektir.

POPÜLER KÜLTÜR ÜZERİNE FEMİNİST TARTIŞMALAR

Erkek egemenliğine dayanan ataerkil yapı, kadını belli roller içinde tanımlar. Judith Butler, "evrensel ataerki iddiası artık eskisi kadar rağbet görmese de o çerçevenin bir uzanımı olan ve yaygın olarak paylaşılan 'kadınlar' mefhumunu yerinden etme[nin] çok daha zor ol[duğunu]" belirtir (2010, s. 47). Kristeva'nın da vurguladığı gibi ataerkil düzende baskılanmış olan kadınlığın, ataerkil düzenle sorunlu bir ilişkisi vardır (aktaran Mulvey, 1989b, s. 121). "Kadın" ve "erkek" olmanın sınırlarını belirleyen toplumsal cinsiyet bu bağlamda etkin bir role sahiptir. Toplumsal, kültürel hayata ilişkin önemli bir veri kaynağı olan popüler kültür toplumsal cinsiyete dair de çıkarımlar sunabilecek verimli bir alandır.

1980'li yıllardan itibaren Tania Modleski, Janice Radway ve Len Ang gibi feminist eleştirmenlerin çalışmaları, ataerkil toplumsal sistemi yeniden üretmekten başka bir işe yaramamakla suçlanan popüler kültür ürünlerinin mevcut sistemi dönüştürme ve kadınlar açısından bir "özgürleşme" dinamiğine sahip olduklarının fark edilmesini sağlamıştır (İrvan ve Binark, 1995, s. 8). Fiske de popüler kültürün ilerici yönünün "gerek ataerkil iktidar ile kadınların gündelik deneyimleri arasındaki farklılığı görmesinden, gerekse de kadınların gündelik deneyimlerinin bu güce taktik anlamda direnişlerini onaylamasından" temellendiğini ifade eder (1999, s. 79). Lana Rakow, feministlerin popüler kültürün ataerkil toplumda bir rolü olduğunu ve bu rolün kuramsal çözümlemesinin süre giden tartışmalarda önemli bir konumda bulunduğunu ifade ettiklerini ve kadınların kendi kimlikleri üzerindeki kontrolü ele

geçirmelerinde popüler kültürün hem kadınlar hem de ataerkil kültür açısından işlevinin anlaşılmasının önemini belirtir (1995, s. 20, 37).

Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*'nde feminizmin asıl görevinin inşa edilmiş kimliklerin dışında bir bakış açısı kurmak olmadığını ifade eder. Butler'a göre: "Esas görev bu inşaların mümkün kıldığı altüst edici tekrar stratejilerinin yerlerini bulmak, kimliği kuran, dolayısıyla da ona yönelik itirazları mümkün kılan tekrar pratiklerine katılarak yerel müdahale imkânlarını olumlamaktır" (2010, s. 239). Butler'ın feminizme ilişkin bu görüşüyle paralellik taşıyacak şekilde sinemaya yaklaşan feminist kuramcılardan söz edilebilir. Nelmes'in de belirttiği gibi bazı feministler 1980'lerin başında hâlâ bir karşı-sinema ve yapı-çözücü sinema talep ederken, bazıları geniş izleyici topluluğunca cazip karşılanan geleneksel anlatı yapılarının kullanılması gerektiğini düşünmüşlerdir. E. Ann Kaplan bir yandan egemen sinemanın gelenekleri içinde bir yandan da bu gelenekleri yönlendiren bir sinema önerir. Kaplan gibi Kuhn ve Clayton gibi sinemacılar da egemen sinemayı reddeden bir sinema pratiğinin sorunlarının farkındadır (Nelmes, 1998, s. 81-82). Mulvey de "[g]eleneksel filmlere ve onların sağladığı hazza karşı çıkmadan önce [...] sinemasal kodların ve onların biçimlendirici dışsal yapılarla ilişkilerinin kırılmış olması gerek[tiğini]" söyler (1997, s. 46).

Bu nedenle egemen sinemanın anlatı yapısını kavramak önem kazanır. Kuhn klasik Hollywood filmlerini yeniden okumanın en az iki alanda politik etkisi olduğunu ifade eder: "İlk olarak Hollywood filmleri ideolojik olarak işleyen cinsiyetçilikteki belirli yöntemleri anlamada yararlı olur. İkinci olaraksa, nesnelere egemen sinema kapsamındaki orijinal bağlamlarından uzaklaştıran feminist metin analizinin filmleri seyretme ve anlama yolları geliştirerek 'tercih edilen' okumalara 'karşı olarak' onları dönüştürdüğü söylenebilir" (1994, s. 92). Mulvey feminist sinema kuramında önemli bir yer edinen *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesiyle melodram sineması örneklerini incelemiş ve ideolojik olarak işleyen biçimsel özelliklerden biri olan -kameranın, karakterlerin ve izleyicinin olmak üzere- bakış kavramını yapı çözüme uğratmış ve bakış aracılığıyla izleyicinin algısının nasıl yönlendirildiğine ve toplumsal cinsiyetin nasıl inşa edildiğine dair çıkarımlarda bulunmuştur. Çalışmada ele alınan filmler değerlendirilmeden önce Mulvey'in "bakış" kavramına değinilecektir.

BAKIŞ

Wollen, popüler sinemanın özelliklerini geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, son, hoşlanma, kurmaca olarak sıralar³ (2010, s. 113). Popüler sinema çeşitli biçimsel ve tematik özellikleri aracılığıyla anlatısını kurarken erkeği ve kadını da belirli roller içinde tanımlar. İnşa edilmiş erkeklik ve kadınlık modelleri sunan klasik sinema anlatısı Cook ve Bernink'in de ifade ettiği gibi kadının inşa edilen imgesini doğal, gerçekçi, çekici olarak gösterir ve bu durum klasik sinemanın yanılsamasıdır (1999, s. 353). Klasik Hollywood sineması erkek kahramanın ve erkek izleyicinin büyüleyici ve tehdit edici kadın imgesi üzerinde kontrol sağlaması için çeşitli araçlar ve yapılar geliştirir (Gledhill, 1984, s. 33). Bu araçlardan biri de bakışın sinematografik olarak kullanımınıdır. Cook ve Bernink'in de vurguladığı gibi filmin anlatısı içinde erkek karakterler bakışlarını kadın karakterlere yöneltirler (1999, s. 353). Olayları kaydeden kameranın bakışı, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin bakışı ve perde yanılsamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları olmak üzere sinemayla bağlantılı üç farklı bakış vardır (Mulvey, 1997, s. 46).

Bakışpsikanalizden ve özellikle Jacques Lacan'dan kaynaklanan bir kavramdır. Lacancı kuramdaki can alıcı nokta bakışın insan bakışına indirgenmemesidir. Lacan bakışı özneyi şekillendiren dış bir güç olarak gösterir (Best, 2000, s. 194). Feminist film kuramının göbeğinde yer alan "bakış", 1970 ortalarından 1990 ortalarına kadar sayısız tartışmaya yol açar. Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesi bu konuda başat bir çalışmadır (Elsaesser ve Hagener, 2011, s. 176). Feminist film kuramının gelişiminde önemli bir yeri olan Mulvey, bu makaleyi yazdığı dönemde sinemada izleyicinin konumu ve perdedeki cinsel farklılık temsilleri arasında çeşitli kesişim ve bağlantılar olmasının ilgisini çok çektiğini ifade eder ve bu çalışmasında sinemanın kadın imgesini nasıl inşa ettiğini sorunsallaştırır. Argümanında Freud'un etkili olduğunu söyleyen Mulvey, *Three Essays on Sexuality* ve *Instincts and their Vicissitudes* makalelerinden yararlanır. Popüler anlatı sinemasındaki cinsel farklılığı analiz etmede Freud'un bireysel psişedeki iki değerliliği ifade etmek için tasarladığı eril/dişil metaforik adlandırması, erkeklik ve kadınlığın toplumsal olarak anlaşılması ve betimlenmesinin altındaki mevcut koşulları yansıtır (Mulvey, 1989c, s. 162).

Althusser'in ismi *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'nda geçmemesine rağmen, Mulvey Althusser'in düşüncelerinin makaleyi şekillendirdiğini söyler. Althusser'in teorisi Mulvey'e sinemaya özgü arzuları harekete geçiren sistematik mekanizmaları

³ Bu özellikler "popüler filmlerin gerek öykü gerekse görüntü açısından seyircinin aklını karıştırmayacak biçimde açık ve anlaşılır olması" beklentisini karşılar (Abisel v.d., 2005, s. 101).

aydınlığa kavuşturmada yardım etmiştir. Mulvey bu mekanizmaları Brechtçi tekniklerle kendi filmlerinde özellikle *Riddles of the Sphinx*'de (1977) yeniden inşa etmeye çalışmıştır. Mulvey'in yöntemi Althusser ve Lacan'ı ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlar (Humm, 1997, s. 19-21). Psikanalizi "ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak" kullanan (Mulvey, 1997, s. 38) Mulvey *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'nda klasik Hollywood sinemasında kadınların nasıl kaçınılmaz şekilde eril dikizci ve sadist dürtülerin pasif nesnelere haline getirildiğini göstermek için Hitchcock'un filmlerine odaklanır (Modleski, 1990, s. 58-59).

Mulvey sinemanın cinsiyet farklılığı dolayısıyla şekillendiğini ifade eder. Filmin kurgu ve anlatı yoluyla düzenlenerek bakış ya da nazar etrafında inşa edildiğini tartışır ve ayrıca bu bakışların tamamen erkeklerin kadınlara bakışı olduğunu belirtir (Humm, 1997, s. 17).⁴ Psikanalizin de yardımıyla geliştirdiği eril bakış terimi, feminist film kuramında etkili olur ve sinemada dikizcilik, narsisizm, fetişizm gibi yapıları içinde barındıran karmaşık mekanizmaları çözümlemede kullanılır. Filmin anlatısı içinde eril karakterlerin, bakışlarını dişil karakterlere yönelttiği tezinden hareketle Mulvey, sinemada dikiz hakkını yalnızca erkeklere veren anlatsal ve sinemasal teknikleri ortaya çıkarır (Smelik, 2008, s. 4-5).

İki temel Freudyen kavram olan dikizcilik (voyerizm) ve fetişizm kadının tam olarak neyi temsil ettiği ve erkek izleyicinin perdede kadın imgesini izlerken etkili olan mekanizmaları açıklamak için kullanılır. Dikizcilik ve fetişizm egemen sinemanın erkek izleyiciyi bilinçdışının ihtiyaçları doğrultusunda inşa etmek için kullandığı mekanizmalardır (Kaplan, 2000, s. 30). Sinemada bakma eylemi dikizcilik ve fetişizm arasındaki gerilimden oluşur. Dikizcilik bakan ve bakılan arasındaki ayrılığı savunur, fetişizm ise bu ayrımı ortadan kaldırmaya/bozmaya çalışır. Dikizci bakış (*voyeuristic look*) meraklıdır, öğrenmeye heveslidir ve bilmeyi talep etmektedir. Fetişistik bakış (*fetishistic gaze*) gördüğü tarafından büyülenmiştir, daha öteyi araştırmayı, daha fazlasını görmeyi talep etmez. Fetişistik tutum kadın cinselliğinin (imkânsız) gizemini keşfetmeyi amaçlamazken, dikizci bakış gizemi keşfetmeyi amaçlar: "Kadının istediği şey nedir?". Böylelikle dikizcilik ve fetişizmin bakışın sinemasal açıdan düzenlenmesinin iki karşıt itici gücü olduğu söylenebilir (Ellis, 1992, s. 47-49).

4 Mulvey bu makalesinde seyirciyi erkek olarak konumlandırması ve kadın seyirciyi görmezden gelmesi nedeniyle eleştirilir. Bunun üzerine Mulvey '*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*' üzerine, King Vidor'un *Duel in The Sun*'ünün (1946) *Esiniyle Sonradan Düşünülenler* makalesiyle bu eleştirilere cevap verir: Mulvey'e göre kadın seyirci "kendi travesti giysileri içinde tedirgin" olsa da "kendini gizlice, neredeyse bilinçsizce, bir erkek kahramanla özdeşleşmenin sağlandığı eylem özgürlüğünün ve diegetic dünya üzerindeki denetimin tadını çıkarırken bulabilir (Mulvey, 1993, s. 9).

Hollywood sinemasının büyüğü Freud için temel bir güdü olan görme arzusu (scopophilia) kavramı ile açıklanabilir. Voyoristik görsel haz bir başkasına bizim nesnemiz gibi bakmakla, narsistik görsel haz ise imge ile kendini özdeşleştirme ile üretilir. Mulvey klasik sinemadaki görme arzusunu aktif ve pasif eksenli bir yapı olarak analiz eder. Bu ikili zıtlık toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiştir (Cook ve Bernink, 1999, s. 353). Mulvey, fetişizmin çelişkilerini anlamak için Freud'a gitmek gerektiğini söyler. Fetişist için göstergenin kendisi fantezinin kaynağıdır ve her durumda gösterge, fallusun göstergesidir. Kendi fallusunu kaybetmesi erkeğin narsistik korkusudur (Mulvey, 1989a, s. 10).

Fetişizmin temelinde hadım edilme korkusu yatar. Sinemada hadım edilme korkusunu etkisiz hale getirmek için kadının bütün vücudu "fetişize" edilebilir (Kaplan, 2000, s. 14). Mulvey "teşhir edilen ikon olarak kadın[ın] [...] her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edici" olduğunu vurgular (1997, s. 43). Teşhir etme/sergileme erkeklerle ilgili bir durumdur. Gerçekte teşhir edilen her zaman fallustur. Kadınlar erkeklerin narsistik fantezilerini yansıttıkları birer görünümdür (Mulvey, 1989a, s. 13).

Kadın kişiliğinin Freudçu yorumu "penis özentisi"ne dayanır ve penis özentisi kuramı ile başlayan kadın tanımı olumsuzdur. Freud, kadın olarak doğmuş olmanın kadınlar için "hadım edilmiş olmak" anlamına geldiğini belirtir (Freud'dan aktaran Millett, 2011, s. 290-291). Millett, kadının kendini aşağı bir yaratık olarak görmeye iten nedenin "ataerkil toplum koşullarında ve kadının bu toplumdaki aşağı görülen yerinde" aranması gerektiğini fakat Freud'un bunun yerine biyolojik olguya dayanan çocukluk deneyini temel aldığı vurgular. "Penis özentisi kuramı, kadının çektiği acıların suçunu, biyolojik olanaksızlığı olan bir isteğe kapılmasına yükler" (Millett, 2011, s. 292, 305).

[...] aile çevresinde, okulda ve toplumda öğretilenler, cinsel organlar arasındaki farkı bilmeyi gerektirmeyecek ölçüde erkeğin üstünlüğünü kabul etmek temeline dayanır. Kızlar, erkeğin üstün durumunu ve kendilerinin küçük görüldüklerini fark ettikleri zaman, penis özlemine değil, penisin sağladığı ayrıcalıkların özlemine duyarlar. Erkeğe erkek olduğu için toplumda tanınan ayrıcalıkların özlemidir bu (Millett, 2011, s. 302-303).

Klasik sinemada penis yoksunluğu fetişizmle yer değiştirir. Bir kadını fetişleştirmek kadının "yoksunluğundan" dikkati başka yöne yönlendirir. Böylelikle kadın tehlikeli olmaktan çıkar ve güven verici kusursuz bir güzellik nesnesine dönüşür. Voyorizm, narsisizm ve fetişizm kavramları Hollywood sinemasının erkek arzusuna nasıl hizmet

ettiğini anlamaya yardım eder (Cook ve Bernink, 1999, s. 354). Klasik film temsillerinde “kadın olarak kadın” sadece kadın cinselliği ve arzusunu inkârı içeren fetişleştirilmiş imge olarak sunulur. Johnston bu fetişleştirmenin sinematik olarak nasıl başarılı olduğunu açıklar. Kadınlar filmsel olarak konuşan ya da eylemde bulunan yerine “ba-kı-lan” imgeler olarak kavranılır (Gledhill, 1984, s. 32). Çerçeveleme, makyaj ve aydınlatma kadın yıldızı stilize eder ve kadın cinselliği temsillerini “ba-kı-la-sı ol-mak” konumuna sokar (Mulvey, 1995, s. 15). Bakış açısının filmin içinde ne şekilde işlendiği bir filmin seyirci üzerinde bıraktığı etkide belirleyicidir ve klasik sinemada kameranın bakacağı yer erkek karaktere bağlıdır (Smelik, 2008, s. 92, 96). Dişil deneyimin erkek egemen kültürde hâlâ yeterince temsil edilmediğini vurgulayan Smelik, filmin karakterlerine ait bakış açısının derin bir empatiye yol açarak duygulanımın harekete geçirildiğini ifade eder (2008, s. 94).

Elizabeth Cowie'nin *Feminist Film Criticism: A Reply*'da ifade ettiği gibi “[a]ydınlatma, kamera açıları, oyuncular arasındaki kesmeler ve yakın çekimlerin kullanımı gibi bütün film teknikleri perdede erkeklerin ve kadınların temsilini radikal olarak farklılaştırmak için kullanılır” ve filmlerde kadınlar diegeticden ziyade ikonik olarak konumlandırılır (Cowie'den aktaran Gledhill, 1984, s. 32-33). “Bakışı” tehdit edici olabilen kadın bir ikona, erotik nesneye indirgenir (Nelmes, 1998, s. 78). Kaplan, *Women and Film*'in ilk iki bölümünde 1930'lardan 1970'lere Hollywood filmlerini analiz etmek için göstergebilim ve psikanalitik teoriyi kullanır. Analiz ettiği filmlerde tekrar tekrar kadınların fetişize edildiğini, erotik olarak sunulduğunu tartışan Kaplan bu nesneleştirmenin kadınları sessizliğe ve marjinalliğe sürgün ettiğini belirtir (Kaplan'dan aktaran Humm, 1997, s. 29).

Mulvey'in çalışmasından sonra yirmi yıldan uzun bir süre boyunca teorisyenler ana akım sinemanın kaçınılmaz şekilde dikizci erkek bakışını desteklediğini ve fetişistik stereotip kadınlar ürettiğini tartışılar (Humm, 1997, s. 3-4). Pek çok feminist film kuramı ve eleştirisi Mulvey'in yazdığı gibi kadının pasif bir imge ve erkeğin bakışın aktif taşıyıcısı olduğu Oedipal senaryoların tanımlanmasına ve analizine ayrılır (Williams, 1987, s. 302). Mulvey'in makalesi film kuramında kavramsal bir sıçrama sağlar: Cinsiyetsiz ve biçimsel göstergebilim analizlerinden film incelemelerinin her zaman cinsiyetli kimlikleri içerdiğini anlamaya dönük bir sıçrama (Humm, 1997, s. 17). Mulvey içerikten biçime döner. Önceki feminist metinler asıl olarak filmlerde kadının rolüyle ilgilenip, mimetik gerçekçilik olarak anlaşılan temsile odaklanır ve baskıya uğramaktan tecavüze uzanan bir aralıkta kadınların betimlenmesi üzerine etkili bir

inceleme ortaya koyar.⁵ Mulvey ise, klasik sinemanın bütün filmlerinin egemen fallus merkezli ataerkilliği desteklediğini söyler (Elsaesser ve Hagener, 2011, s. 179).

Yukarıda değinildiği gibi geniş bir feminist eleştiri literatürü Laura Mulvey'in görüşlerini çıkış noktası alır. Bundan sonraki bölümde popüler bir film olan *Hokkabaz* Mulvey'in bakış kavramı ile ilgili saptamaları doğrultusunda ele alınacaktır.

ANAHTAR DELİĞİNDEN BA-KI-LA-SI OLMAYA DİRENEN KADINLAR

Kadınların anlatı içindeki konumlanışına bakıldığında kameranın kullanımı, filmin kimin bakış açısını inşa ettiği, kadın karakterlerin nasıl çerçeveslendiği önem kazanır. Daha önce de bahsedildiği gibi kadının fetişleştirilmesi kadınlar üzerinde hâkimiyet kurmanın bir yoludur (Kaplan, 2000, s. 5). Kadının özne konumu almasında imgesinin fetişleştirilmemesi önemlidir. Bakışın nesnesi yerine bakışın öznesi olan kadın, "gerçek" bir kadın olmaya bir adım daha yaklaşır. Smelik örnek olarak verdiği *Dust* (Marion Hänsel, 1985) filmi aracılığıyla -film ana kadın karakteri Magda'nın perspektifinden anlatılır- bakış açısının karaktere öznellik kazandırmak için kullanılan en güçlü araç olduğunu ifade eder (2008, s. 65).

Hokkabaz'ın ana erkek karakteri İskender ve arkadaşı Orhan -lakabı Maradona'dır- çocukluklarından itibaren sihirbazlığa ilgi duymaktadırlar. Fakat İskender bu konuda çok başarılı değildir. Yaptığı bir gösteride yanlışlıkla kadını kesmesi sonucunda işini kaybeder ve birlikte çalıştığı Maradona ile birlikte bir turneye çıkmaya karar verir. Eniştesinden karavanını ödünç almak ister. Eniştesinin onun bu isteğini kabul etmesi için bir şartı vardır. Yanlarında kalan kayınbabası Sait'i de yanlarında götürmelerini ister. İskender kendisinin sihirbaz değil, hokkabaz olduğunu düşünen ve yaptığı işi küçümseyen babası Sait ve Maradona ile birlikte İstanbul'dan ayrılarak turneye çıkar. İlk durakları Çanakkale'dir çünkü gazi olan babasının Çanakkale şehitliğe gömülmek gibi bir arzusu vardır. Filmin ana kadın karakteri Fatma'nın da gelişen olaylar sonucunda bu üç erkeğin çıktığı yolculuğa katılmasıyla birlikte anlatı ilerler.

Mulvey Hitchcock'da erkek kahramanın tam olarak izleyici ne görüyorsa onu gördüğünü söyler: "Hitchcock'un özdeşleşme sürecini maharetle ve öznel kamerayı erkek kahramanın görüş noktasından özgürce kullanması, izleyicileri güçlü bir biçimde erkeğin konumuna sokar" (Mulvey, 1997, s. 44-45). *Hokkabaz*

⁵ Elsaesser ve Hagener'in de vurguladığı gibi bu konuyla ilgili muhtemelen en önemli çalışma Mulvey'in çalışmasından kısa bir süre önce yayımlanan Molly Haskell'in *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*'dir (2011, s. 179).

filmi çerçevenin ortasında bir erkek ve kadının arasında konumlanan ve bütün ilgiyi üzerinde toplayan sünnet olmuş bir erkek çocuğun görüntüsü ile başlar. Filmin bu ilk jeneriğinde sadece sahnenin sonunda ileride İskender olduğunu anlayacağımız çocuğun bakış açısından bir çekim vardır. Bu çekimde çocuk İskender'in gözünden çerçevenin ortasında tehdit edercesine elini havaya kaldırmış babası Sait'i görürüz ve Sait'in kapıyı kapatması ile görüntü kararır. Bu sahnenin izleyiciyi İskender karakteri ile özdeşleşmeye davet ettiği düşünülse de bundan sonraki hiçbir çekimde İskender'in öznel çekimi kullanılmaz.

Hokkabaz'ın ana kadın karakteri Fatma anlatı boyunca hiçbir sahnede filmin ana erkek karakteri İskender ve diğer erkeklerin bakışı tarafından bir fetiş nesnesi olarak inşa edilmez. Kadın bedeni parçalanmadan, bir fetiş nesnesi haline getirilmeden bir bütün olarak sunulur. Her ne kadar Fatma İskender'in arzusunun nesnesi olsa da kamera dikizci bir konum almaz. Dönemin çoğu erkek filmindeki kadın karakterlerin aksine kameranın bu şekilde konumlanması Fatma'nın etkin ve bağımsız bir karakter olarak inşa edilmesine hizmet eder. Bu bağlamda Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'nda vurguladığının aksine erkek etkin bir bakışa sahip değildir. Fatma'yı ilk kez gördüğümüz sahnede, "saf" olarak nitelendirilebilecek Erkut-Fatma'nın evlenmek üzere olduğu kişi- koşarak Fatma'nın yanına gelir. Açık-karşı açık ile bakışları kesişmeyen Fatma'nın Erkut'a olan mesafesi sinematografik olarak da hissettirilir. Fatma Erkut'a karşı mesafelidir/soğuktur, onunla göz göze gelmekten bile kaçınır. Erkut konuşmada istekli taraf olarak sunulurken Fatma Erkut'un sorularına iletişime kapalı bir biçimde kollarını birbirine bağlayarak cevap verir. Fatma akşamki sihirbazlık gösterisi için hazırlık yapan İskender ve Maradona'ya Erkut'tan daha çok ilgi gösterir. Fatma İskender'den kendisi için bir sihirbazlık gösterisi yapmasını ister.

Yukarıda bahsedildiği gibi Fatma fetişleştirilmezken aynı zamanda erkeğin -İskender'in- bakışı da "kusurlu" olarak sunulur. Böylelikle filmin diegetic dünyasında İskender'in bakışı iki kez sakatlanır: Hem kadını fetişleştiren ve eril kaygıyı yatıştıran bir bakışa sahip olmayarak fiziksel olarak bakışı "yetersiz" sunulur hem de bakışı "kusurlu" bir şekilde inşa edilerek bakışın gücünden mahrum bırakılır. Smelik'in de vurguladığı gibi kadın fetişleştirilip, nesneleştirildiğinde eril bakış işlevsel hale gelir (2008, s. 97).

İskender'in bakışının/eril bakışın "kusurlu" olması önemli bir ayrıntıdır. Feminist eleştirmenlerin belirttiği gibi sinemada bakışın sahibi erkeklerdir. *Hokkabaz* filmlerin diegetic dünyasına hâkim olan bu pratikte kırılma yaratır. Bu durum anlatı boyunca pek çok kez gerek diyaloglar gerekse görsel açıdan vurgulanır. İskender

ve Maradona "kusurlu" olan bakışlarını -dokuz numara gözlerini- lazer ameliyatla düzeltme isteğindedirler. Her iki karakter de gözlerinin bozuk olmasından rahatsız olsa da İskender çoğunlukla gözlük takmayı bile istememekte, gözlüksüz de iyi görebildiğini iddia etmektedir. Filmin başlarında İskender "kusurlu" bakışı nedeniyle sihirbazlık gösterisi sırasında kadını testere ile yaralar. Bakışı etkin olmayan erkek işinde de yeterli değildir. Bakışı "kusurlu" olan bu erkeklerin (İskender ve Maradona) tamlik duygusu zedelenmiştir. Anlatı boyunca karakterler tarafından tamlik duygusuna sahip olmak hedeflenir. Filmin diegetic dünyasında eril bakışın aktif olmaması, erkek karakterlerle dalga geçilmesi (şişe dibi gözlükler) söz konusudur. Birçok popüler anlatıda genelde erkekler kör olsa bile anlatıda aktif pozisyonlar alırken ve eylem içinde gösterilirlerken⁶ *Hokkabaz*'da ana erkek karakterler aracılığıyla bu durumda kırılma yaratılır.

E. Ann Kaplan'ın da vurguladığı gibi, erkek bakışı ataerkil sistemde kadın söylemi ve kadın arzusu üzerinde güç uygulayarak kadınların üzerinde hâkimiyet kurar ve kadınları baskı altında tutar (2000, s. 1-2). *Hokkabaz*'da ise yukarıda da bahsedildiği gibi kadın üzerinde otorite kurmaktan yoksun bir eril bakış söz konusudur. İskender bakışı "kusurlu" olan, yaptığı sihirbazlık gösterisinde bir kadını yaralamaya varacak kadar hatalar yapabilen, ev kirasını ödemekte güçlük çeken sıradan bir erkek olarak inşa edilir. İskender'in yeğeni "Dayı babam sana salak diyor" dediğinde bile sadece kahkaha atan ve eniştesinden bir açıklama bile iste(ye)meyen naif bir karakterdir. Filmin anlatısında İskender, "bakış"ın gücünden mahrum bırakılarak, bakışı "sakatlanarak" fiziksel olarak yetersiz sunulur.

İskender ve Orhan'ın gece yapacakları gösteri için sahnede hazırlanmalarının damat adayı Erkut'un gözünden birkaç saniyeliğine verilmesi gibi birkaç çekim hariç kamera çoğunlukla herkese karşı eşit mesafelidir, kimsenin bakış açısında yer almaz ve hikâye kimsenin perspektifinden seyirciye aktarılmaz. Bu durum sinematografik olarak da çoğunlukla genel çerçevelere yer verilerek sağlanır. Erkeklerin Fatma hakkında konuştukları sahnede sabit kamera kullanımı vardır ve kamera herkese karşı eşit mesafededir. Sahne arabanın ön camına yerleştirilen kamera aracılığıyla genel çekim ile verilir. Anlatı boyunca ne bu sahnede ne de başka sahnede Fatma'nın bedeni hiçbir şekilde yakın çekimle gösterilmediği için fetiş nesnesi

⁶ Bu dönemin popüler filmlerinden biri olan *120'de* (Özhan Eren, Murat Saraçoğlu, 2008) lise müdürü olan Münire'nin babası Van'daki cephaneyi tümene kendilerinin götürmesini önerir. Vali Bey onun bu önerisine: "[...] Biz de gidersek okuldu hastaneydi vilayetti şehir tamamıyla başsız ve sahipsiz kalır [...] Bir baskın durumunda evlerimizi kim koruyacak?" sözleriyle karşılık verir. Sonrasında bu iş için kadınlar yerine erkek çocuklarını seçerler. Çocuk olmalarına rağmen erkek oldukları için kadınlardan daha güçlü oldukları düşünülür.

haline de getirilmemiş olur ve erkeklerin öznel bakış açısından gösterilmeyen Fatma bedeniyle bütünlük içinde sunulur. Arabanın içinde geçen bu sahnede erkekler -İskender, Maradona ve Sait- Fatma'nın uyuyakaldığını düşünerek onun hakkında konuşurlar. Fatma gözleri yarı açık yarı kapalı şekilde, tebessüm ederek onları dinler. Bu sahnede erkeklerin arasında geçen konuşma ise şöyledir:

İskender: Aaa canım uyumuş

Maradona: İskender ?

İskender: Hı?

Maradona: Şimdi bu kız bizimle geliyor mu?

İskender: Eee geliyor ne var ki? Ha gelsin di mi baba?

Sait: Ha tabi. Ben bu kızı çözdüm oğlum. Bu kız idealleri uğruna kaçmış.

Gelebilir.

İskender: Akıllı kız da, terbiyeli

Sait: Dikkat ettim güzel de kız

Maradona: Fatma da güzel isim ha

Brain Henderson'ın *Burjuva Olmayan Bir Kamera Stiline Doğru (Toward a Non-Bourgeois Camera Style)* çalışmasında Godard'ın izleyiciyi konumlandırmasına ilişkin söyledikleri *Hokkabaz* filmi için de geçerlidir: “[İ]zleyicinin eleştirel olarak incelemesi, kabul ya da reddetmesi gereken sentetik, tek katmanlı bir yapıyı sunar. İzleyici imgenin içine çekilmez, ne de onun içinde tercih yapar; imgenin dışında durur ve onu *bir bütün olarak yargılar*” (2011, s. 64). Henderson'ın Godard'ın kamerasının bireye hizmet etmeyerek, kimseyi kimseye tercih etmediğine, asla bir karakteri izlemek için harekete geçmediğine (2011, s. 62) dair tespitinin yukarıda araba içinde geçen sahne ve genel olarak filmin tamamı için de uygunluk taşıdığını söyleyebiliriz. Genel çekim, yakın çekime göre izleyicinin bakışını daha özgür kılar. Böylelikle Bonitzer'in de belirttiği gibi yakın planın “seyircilerin gözüne hiçbir seçim hakkı tanıma[yan]” (2006, s. 189) özelliğinin de önüne geçilmiş olur. İzleyici bakışını özgürce çerçeve içinde dolaştırabilir.

Filmde kadın bakışı açısından vurgulanması gereken bir diğer sahne Fatma'nın İskender, Orhan ve Sait'e Aslan'ın ağabeyi olmadığını, beraber insanları kandırıp paralarını çaldıklarını anlattığı sahnedir. Bu sahnede Fatma'nın bedeniyle senkronize olmayan bir şekilde sesi duyulurken, görüntüler de anlattıklarını destekler. Fatma'nın sesine bakışı da eşlik eder. Fatma farklı farklı kadın tiplerine bürünürken pek çok kez kameraya bakarak yürür ve gülümseyerek göz kırpar. Fatma kameraya

meydan okuyarak bakarak arzu nesnesi yerine özne olmaya bir adım daha yaklaşır. Fatma'nın kameraya bakışıyla Bonitzer'in de vurguladığı gibi "[...] her oyuncunun geleneksel olarak tâbi olduğu kuralı, kameraya bakmama kuralını yıkmaya varan, sessiz bir karşı koyma gerçekleşmiştir" (2007, s. 46). Böylelikle kameranın varlığının bilincinde olma yani Emile Benvenisteci anlamda bir tür seslenmeden –discourse⁷ söz etmek mümkündür. Seçil Büker'in de ifade ettiği gibi filme katılmaya çağrılan izleyicinin varlığı kabul edilir (1996, s. 148). "Filmin etkili olabilmesi için izleyicinin sözün kendisine yöneltildiğini bilmesi gerekir. [Jim] Collins bunu açıklamak için Althusser'in *interpellation* (çağırma) kavramına başvurur. [...] İdeoloji bireyleri kendisine 'özne' kullanımıyla çağırır. Örneğin Hıristiyanlık ideolojisinde de Tanrı kullarına doğrudan seslenir" (Collins'den aktaran Büker, 1996, s. 149, 150).

SONUÇ

Muhafif söylemlere imkân tanıyan, toplumun endişe, umut ve beklentileri hakkında çıkarımlar elde edilmesine aracılık eden popüler kültür, toplumsal cinsiyete ilişkin de veri sağlar. Popüler kültür ürünü olan egemen sinemanın anlatı yapısını anlamının önemini anlaşılmasıyla birlikte pek çok feminist eleştirmen Hollywood filmlerinde kadınlığın nasıl inşa edildiğini ele alan çalışmalar yapmıştır. Bu bağlamda filmin biçimsel özelliklerinden biri olan filmin kimin bakış açısını inşa ettiği önem kazanır. Klasik anlatı sinemasında erkeğin hadım edilme endişesinin yatıştırılması için fallustan yoksun olan kadın çoğunlukla ya cezalandırılmakta ya da erkeğin bakışının nesnesi olarak fetişleştirilmektedir. Feminist film kuramında önemli bir yer tutan "bakış" kavramı, başta Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesi gibi pek çok çalışmaya konu olmuştur.

Çalışmada ele alınan *Hokkabaz*'da hem İskender'e/erkek karaktere bakışın öznesi konumu verilmeyerek hem de bakışı "kusurlu" olarak inşa edilerek erkeğin bakışının aktif olmasının ve kadının fetişleştirilmesine aracılık etmesinin önüne geçilmiş olur. Kadın bedeninin yakın çekimlerle parçalanmaması ve bütünlük içinde sunulması da fetiş nesnesi olmasını engeller. Homojen bir yapıya sahip olmayan popüler kültür ürünü olan bu filmde bir yandan ataerkil bakış açısı yeniden üretilirken bir yandan da filmin çatlak hatlarından kadınları kuşatan ataerkilliğin sorgulamaya

7 Benveniste kişi adlarından hareketle (ben/sen/o) sözce (énoncé) ve sözcelem (énonciation) ayırımında bulunur. Buna göre "Ben verdim" , "Güveniyorum" sözceleme örnekleridir (Benveniste, 1995, s. 186). "Sözcelem bireyin dili söyleme dönüştürmesini gerektirir" (Benveniste, 1995, s. 139). *Énonciation* ve *énoncé* ayırımı Fransız dilbilimci Emile Benveniste'in *discourse* (söylem) ve *history* (histoire) arasındaki ayırımı sistematikleştirmesine yönelendirir. *History* her zaman "orada" ve "o zamanki" dir ve kahramanı "he", "she" "it" dir. *Discourse* "burada" ve "şimdi" ye ve "I" ve "you" ya refere eder (Nowell-Smith, 1981, s. 234).

açıldığı, evliliğin idealize edilmediği, egemen söylem olan ataerkil söylemin yanı sıra muhalif söylem pozisyonunda yer alan kadın söylemine de yer verildiği gözlenmiştir.

Kadın söylemini tamamen baskılayan ve kadını bir fetiş nesnesi olarak inşa eden anlatılar bile aslında istemeyerek de olsa bastırıldığı şeye işaret eder. Kadınların kamusal alanda görünürlüğü arttıkça ve kadınlar yaşamları üzerinde daha çok söz sahibi olmayı talep ettikçe, filmler bu toplumsal durumu baskılayan ve kadınları "eril sınırlar" içinde tutan anlatılar üretir. Eril kaygıyı yatıştırma çabasında olan bu anlatıların bir yandan kadınların taleplerini görmezden gelirken bir yandan da bu duruma işaret ettiği ve ataerkil söylemin çelişkilerini ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır. Ataerkilliğin bu çelişkili doğasının açığa vurulması toplumsal cinsiyet tanımlarının sorunsallaştırılmasını da beraberinde getirir.

KAYNAKÇA

Abisel, N., Arslan U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R. ve Ulusay, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis.

Adorno, T. (2005), *Minima Moralia* (Çev. A. Doğukan ve O. Koçak). İstanbul: Metis.

Baltacı, A. T., Yılmaz, C. (Yönetmen). (2006). *Hokkabaz* [Film]. Türkiye: Beşiktaş Kültür Merkezi.

Bennett, T. (1999). Popüler ve Popüler Kültür Politikası, N. Güngör (Ed.), *Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler* (s. 53-72). Ankara: Vadi.

Benveniste, E. (1995). *Genel Dilbilim Sorunları* (Çev. E. Öztokat). İstanbul: Yapı Kredi.

Best, S. (2000). gaze, the. L. Code (Ed.), *Encyclopedia of Feminist Theories* (s. 194). Londra ve New York: Routledge.

Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis.

Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve Ses* (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis.

Butler, J. (2010). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis.

Büker, S. (1996). *Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. İstanbul: Kavram.

Cook, P. Ve Bernink M. (Ed.). (1999). *The Cinema Book*. Londra: British Film Institute.

Demme, J. (Yönetmen). (1991). *Kuzuların Sessizliği* [Film]. ABD.

Ellis, J. (1992). *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. Londra ve New York: Routledge.

Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2011). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş* (Çev. B. Soner ve B. Yıldırım). Ankara: Dipnot.

Eren, Ö. ve Saraçoğlu, M. (Yönetmen). (2008). *120*. [Film]. Türkiye.

Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak* (Çev. S. İrvan). Ankara: Ark.

Gledhill, C. (1984). Developments in Feminist Film Criticism. M. A. Doane, P. Mellencamp ve L. Williams (Ed.), *Re-vision Essays in Feminist Film Criticism* (s. 18-48).

Los Angeles ve California: University Publications of America.

Groombridge, B. ve Whannel, P. (1960). Something Rotten in Denmark Street. *New Left Review*, 1(1), 52-54.

Güngör, N. (1999). Sunuş. N. Güngör, (Ed.), *Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler* (s. 7-8). Ankara: Vadi.

Hall, S. (1996). What's This 'Black' in Black Popular Culture? D. Morley ve Kuan-Hsing Chen (Ed.). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (s. 465-475). Londra ve New York: Routledge.

Hall, S. (1997). Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar. *Mürekkep*, 8, 15-22.

Hänsel, M. (Yönetmen). (1985). *Dust* [Film]. Fransa ve Belçika: -.

Henderson, B. (2011). Burjuva Olmayan Bir Kamera Stiline Doğru E. Yılmaz (Der. ve Çev.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (s. 61-78). Ankara: De Ki.

Horkheimer, M. (2005). *Akil Tutulması* (Çev. O. Koçak). İstanbul: Metis.

Humm, M. (1997). *Feminism and Film*. Bloomington: Indiana University.

İrvan, S. ve Binark, M. (Der. ve Çev.). (1995). *Kadın ve Popüler Kültür*. Ankara: Ark.

Kaplan, E. A. (2000). *Women and Film: Both Sides of The Camera*. Londra ve New York: Routledge.

Kuhn, A. (1994). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Londra ve New York: Verso.

MacDonald, D. (1967). A Theory of Mass Culture. B. Rosenberg ve D. M. White (Ed.), *Mass Culture: The Popular Arts in America* (s. 59-73). New York: The Free.

Millett, K. (2011). *Cinsel Politika* (Çev. S. Selvi). İstanbul: Payel.

Modleski, T. (1990). Hitchcock, Feminism and the Patriarchal Unconscious. P. Erens (Ed.). *Issues in Feminist Film Criticism* (s. 58-74). Indianapolis: Indiana University.

Mulvey, L. (Ed.) (1989a). Fears, Fantasies and the Male Unconscious or "You Don't Know What is Happening, Do You, Mr. Jones?". *Visual and Other Pleasures* (s. 6-13). Hong Kong: The Macmillan.

Mulvey, L. (Ed.) (1989b). Film, Feminism and the Avant-Garde. *Visual and*

Other Pleasures (s. 111-126). Hong Kong: The Macmillan.

Mulvey, L. (Ed.) (1989c). *Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience. Visual and Other Pleasures* (s. 159-176). Hong Kong: The Macmillan.

Mulvey, L. (1993). Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine: King Vidor'un *Duel in The Sun*'ünün (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler (Çev. N. Abisel). 25. *Kare*, 4, 9-13.

Mulvey, L. (1995). The Myth of Pandora: A Psychoanalytical Approach. L. Pietropaola ve A. Testaferri (Ed.), *Feminisms in the Cinema* (s. 3-19). Bloomington: Indiana University.

Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Çev. N. Abisel). 25. *Kare*, 21, 38-46.

Nelmes, J. (1998). Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu (Çev. E. Yılmaz). *Sinemasal*, 98(2), 71-94.

Nowell-Smith, G. (1981). A Note on History/Discourse. J. Caughie (Ed.), *Theories of Authorship* (s. 232-241). Londra, Boston ve Henley: Routledge ve Kegan Paul.

Oskay, Ü. (Der.) (1999). Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine. "Yıkanmak İstemeyen Çocuklar" Olalım (s. 237-272). İstanbul: Yapı Kredi.

Rakow, L. (1995). Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki'nin Hakkını Teslim Etmek. S. İrvan ve M. Binark (Der. ve Çev.), *Kadın ve Popüler Kültür* (s. 15-40). Ankara Ark.

Schwichtenberg, C. (1995). Madonna'nın Postmodern Feminizmi. S. İrvan ve M. Binark (Der. ve Çev.), *Kadın ve Popüler Kültür* (s. 175-197). Ankara: Ark.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı* (Çev. D. Koç). İstanbul: Agora.

Storey, J. (1993). *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. Athens: University of Georgia.

Strinati, D. (2004). *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Londra ve New York: Routledge.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.

Williams, L. (1987). "Something Else Besides a Mother" Stella Dallas and the Maternal Melodrama. C. Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (s. 299-325). Londra: British Film Institute.

Wollen, P. ve Mulvey, L. (Yönetmen). (1977). *Riddles of the Sphinx* [Film]. ABD: -.

Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı-Sinema: *Doğu Rüzgârı* (Çev. E. Yılmaz). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 113-124). Ankara: De Ki.

Müzelerde Etkileşimli Bilgilendirme Tasarımı: Anadolu Medeniyetleri Müzesi ile Frankfurt Tarih Müzesi'nin Karşılaştırılması

Geliş Tarihi/Received: 05.04.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 05.02.2022
DOI: 10.46372/arts.1039331

Arş. Gör. Kansu ÖZDEN
Mardin Artuklu Üniversitesi, GSF
Grafik Sanatlar Bölümü
kansuozen@artuklu.edu.tr
ORCID: 0000-0001-5677-3932

ÖZ

Müzeler yıllardır süregelen somut yaşantıların gerçekleştirilebileceği kalıcı öğrenmelerin sağlanabileceği okul dışı bir eğitim kurumu görevi üstlenmektedir. Bu görevi üstlenirken de klasik sergileme biçimlerini değiştirerek, modern müzecilik anlayışı çerçevesinde etkileşime girilebilecek cihazlar yardımıyla, çevrim içi platformlarıyla ziyaretçilerin deneyim kalitelerini artırmayı hedeflemektedir. Son yıllarda teknolojinin gelişimi ve özellikle pandemi sebebiyle müzelerin çevrim içi ziyaretleri; ziyaret öncesi ve sonrası etkileşim için önem kazanmıştır. Çevrim içi kullanımın çeşitli sınırlılıkları ortadan kaldırması fiziki ziyaretler kadar çevrim içi ziyaretleri de önemli hale getirmiştir. Fakat çevrim içi müzelerin etkili şekilde kullanılabilmesi amacıyla web sitelerinin anlaşılır, ilgi çekici, kullanışlı, ulaşılabilir, kapsamlı ve ziyaretçi niteliklerine göre düzenlenmesi gerekmektedir. Bu çalışma da yurt dışından ve yurt içinden birer müze örneklem şeklinde kullanılarak müzelerin, fiziki ve çevrim içi etkileşimli bilgilendirme tasarımı uygulamalarını değerlendirmek, her iki müzenin mevcut durumdaki farklılıklarını, ortak yanlarını ortaya koymayı ve çıkan sonuçları karşılaştırmayı amaçlamıştır. Müze, sanal müze ve etkileşimli bilgilendirme tasarımı gibi kavramlar ve bu kavramların ilişkili bulunduğu diğer kavramların tanımlarına da çalışma da yer verilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. Çalışmanın gerçekleştirilmesi için Frankfurt Tarih Müzesi ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi fiziki etkileşimli bilgilendirme tasarım imkânları, web siteleri, sosyal medya hesapları incelenmiş bilgiler detaylı şekilde ortaya konmuştur. Ulaşılan bilgiler tartışılmış ve sonuç bölümünde belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: müze, etkileşimli bilgilendirme tasarımı, sergileme tasarımı

Özden, K. (2022). Müzelerde Etkileşimli Bilgilendirme Tasarımı: Anadolu Medeniyetleri Müzesi ile Frankfurt Tarih Müzesi'nin Karşılaştırılması. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 7, 151-178.

Interactive Information Design in Museums: Comparison of Museum of Anatolian Civilizations and Frankfurt Historical Museum

ABSTRACT

Museums undertake the task of an out-of-school educational institution where permanent learning can be achieved. While undertaking this task, it aims to increase the quality of experience of visitors with its online platforms, with the help of devices. Online visits of museums due to the development of technology and especially the pandemic; It has gained significance for interaction before and after the visit. The elimination of various limitations of online use has made online visits as vital as physical visits. However, to use online museums effectively, websites should be organized according to understandable, interesting, useful, accessible, comprehensive, and visitor qualities. This study aims to evaluate the physical and online interactive information design applications of museums, to reveal the differences and common aspects of both museums in the current situation, and to compare the results by using museum samples from abroad and in the country. Concepts such as a museum, virtual museum, interactive information design, and definitions of other concepts with which these concepts are related are also included in the study. Physical interactive information design opportunities, websites, social media accounts of the Frankfurt History Museum and the Museum of Anatolian Civilizations were examined and the information was revealed in detail.

Keywords: museum, interactive information design, exhibition design

GİRİŞ

İnsanlık tarihinden itibaren bilgi her zaman için kıymetli olmuştur. Bilginin elde edilmesi, saklanması ve aktarılması günümüze kadar gelen binlerce yıllık gelişmelerin önemli nedenlerinden biridir. Bilgi, önce elde edilir, sonra saklanması ve dolayısıyla da aktarılması hedeflenir. Bir başka ifadeyle; önceden belirlenen, dizgeli kural ve yöntem, uygun modellerle işlenmiş, insanlar arasındaki iletişim sırasında nakledilen ve yeniden biçimlendirilen tecrübe ve enformasyonlardır denilebilir (Allee, 1997). Francis Bacon bilgiye sahip olmayı; egemen olmak için bilgiye sahip olmak olarak açıklamıştır (Bacon, 1998). Sahip olunan her çeşit veriyi, kolay anlaşılacak biçimde düzenlemeye, tasarlamaya ve aktarmaya bilgilendirme tasarımı denir. İnsanlık tarihine bakıldığında mağara çizimlerinden itibaren insanlar her zaman yaşamlarındaki çeşitli öğeleri, deneyimleri aktarma ihtiyacı hissetmişlerdir. İnsan doğası gereği sahip olduklarını, yazının bulunmasından önce seslerle ve ifadelerle aktararak içgüdüsel olan paylaşım ihtiyacını gerçekleştirmiştir. İddialı bir ifade olmakla birlikte, tarihte keşfedilmiş duvar yazıları bilgilendirme tasarımlarının ilk örnekleri denilebilir. Bu ifade her ne kadar grafik tasarım tarihinde sıkça karşılaşılan bir açıklama olsa da bu çizim ve semboller bilgiyi aktarma iç güdüsüyle yapıldığı için, bilgilendirme tasarım açısından incelenebilir. Bilgilendirme tasarımı genel bir ifadeyle; karmaşık ve içerik bakımından zengin verileri insanların kolay anlaması için yapılan tasarımlara denir. Bu tasarımlar günlük yaşamda sıkça kullanılmaktadır. Havalimanlarında yönlendirme tasarımları, müzelerde içerik bilgilendirmeleri ve trafikte piktogramlar olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Müzeler resmi ve özel kuruluşlar olarak ayrılrsa da sahip olunan eserlerin sergilenmesi ve ziyaretçilerin eğitilmesi gibi sorumluluklara sahip kültür yapılarıdır. Müzeler; klasik sergileme biçimleri kullanan ve modern eğilimlere yönelen müzeler olarak ikiye ayrılabilir. Klasik sergileme yöntemini kullanan müzeler; fiziki ziyaretleri önem vermektedir. Geleneksel yöntemler olan kapalı cam sergileme alanlarından ziyaretçiler eserleri görebilmektedir. Modern sergilemeyi tercih eden müzeler ise sanal turlar ve etkileşimli bilgilendirme tasarımları (etkileşimli öğelerin olduğu web siteleri, dokunmatik kiosk, dokunmatik masa, artırılmış gerçeklik veya sanal gerçeklik gözlüğü) kullanarak ziyaretçilerin eserle olan ilişkisini artırmayı hedefleyerek aradaki bağı güçlendirmektedir. Bilgilendirme tasarımının müzelerde kullanımı oldukça önemli bir yere sahiptir. Günümüz teknolojik ilerlemelerinin insan alışkanlıklarını etkilemesi, bilginin elde edilmesinde, öğrenilmesinde yaşanan değişimlerle birlikte teknolojinin

müzelerde kullanılmasını tetiklemiştir. Etkileşimli bilgilendirme tasarımlarını sergileme biçimlerine entegre eden müzeler gittikçe yaygınlaşarak, ziyaretçi sayılarında artış sağlamaktadır. Sanal müze kavramının da ortaya çıkışıyla birlikte insanlar sosyal medya mecralarında müzelerle etkileşime girebilmekte, fiziken gitmeden sanal turlar ile müzeleri ziyaret edebilmektedir.

Araştırmada Türkiye'de ve Avrupa'da bulunan müzelerin etkileşimli bilgilendirme tasarımı açısından karşılaştırarak benzer ve farklı yanlarını ortaya koymak amaçlanmıştır. Son birkaç yıl içerisinde özellikle pandemi sürecinde teknolojiye ve onun sağladığı imkânlarla yönelik ilgi gerek sosyal gerekse eğitim açısından oldukça artmıştır. Aynı zamanda bu dönemde müzeler fiziki ziyarete kapatılmak zorunda kalmıştır. Bu sebeple müzelere olan sanal ziyaretler artmıştır ve beraberinde sanal müzelerin ya da müzelerin web sitelerinin sanal turlar açısından yeterliliği hususunda soru işaretleri oluşmuştur. Ayrıca daha önce etkileşimli bilgilendirme tasarımı konusunda bu çalışmaya emsal niteliğinde bir çalışma yapılmamasından dolayı literatüre katkı sağlaması ve bundan sonra yapılacak çalışmalara örnek teşkil etmesi açısından önem arz etmektedir. Araştırma Türkiye'nin Ankara şehrinde yer alan Anadolu Medeniyetleri Müzesi ile Almanya'nın Frankfurt şehrinde yer alan Frankfurt Tarih Müzesi ile sınırlandırılmıştır. İki müzenin de kendi ülkesinde nitelikli ve tarihi bir geçmişe sahip olması ve aynı türden müzeler olması örneklem olarak seçilmesinin temel sebebidir.

Araştırmanın alt problemleri şunlardır:

Anadolu Medeniyetleri Müzesi ile Frankfurt Tarih Müzesi arasında etkileşimli bilgilendirme tasarımı öğeleri açısından fark var mıdır?

Anadolu Medeniyetleri Müzesi ile Frankfurt Tarih Müzesi arasında etkileşimli bilgilendirme tasarımı öğeleri açısından benzerlik var mıdır?

Anadolu Medeniyetleri Müzesi ile Frankfurt Tarih Müzesi arasında etkileşimli bilgilendirme tasarımı ilkeleri açısından fark var mıdır?

Anadolu Medeniyetleri Müzesi ile Frankfurt Tarih Müzesi arasında etkileşimli bilgilendirme tasarımı ilkeleri açısından benzerlik var mıdır?

Bilgilendirme Tasarımı

Information Design kitabında Baer (2008) bilgilendirme tasarımı şöyle ifade eder (s. 11); karmaşık, organize edilmemiş veya yapılandırılmamış verilerin değerli ve anlamlı bilgilere dönüştürülmesidir. Bilgilendirme tasarımının bir başka tanımı;

yazı ile anlatımın yetersiz kaldığı ya da tesirli olmadığı hâllerde başvurulan bir grafik anlatım şeklidir denilebilir (Tufte, 2001, s. 42). Crnokrak'a göre, bilgilendirme tasarımının amacı karışık veriyi, evrensel yorumlanabilen sembolleri kullanarak anlaşılabilir görsel anlatımlara adapte etmektir (aktaran Sayın, 2018, s. 4). Bir başka tanıma göre bilgilendirme tasarımı; "kullanım kılavuzlarından zaman çizelgelerine, trafik işaretlerinden yön bulma haritalarına ve sistem ara yüzlerine kadar her ögenin planlamasını kapsayan geniş bir terimdir" (Romedi, 1999, s. 84). Biyolojik olarak incelendiğinde insanların neden bilginin görsel haline istek duyduğunu Colin Ware (2011) şöyle açıklar; insanların görsel algılama sistemi, gördüklerinde kuvvetli ve detaylı şekilde bir desen arar. Görselleştirilen bilgilendirme tasarımlarındaki kurallar ve dizgeler beynin bilgileri kolayca anlamasını ve hazmetmesini sağlamaktadır. Tanımlar ve açıklamalar ışığında, bilgilendirme tasarımlarıyla günümüzde yoğun bir şekilde karşılaşılması ve maruz kalınması, bilginin doğru aktarılması için gereklilik oluşturmaktadır. Bilgilendirme tasarımları sonraki nesiller için tarihi oluşturacak kaynaklar olması sebebiyle de ayrı bir ehemmiyete sahip olduğu için hem tasarımcıların hem de yayıncıların (çevrim içi veya dışı) sorumlulukları büyüktür.

Tarihçesine değinilecek olursa, bilgilendirme tasarımının geçmişi yukarıda bahsedildiği gibi yazı öncesi iletişim formları olabilir. Buna karşın ilk örnekleri içerisinde haritalar ve çeşitli istatistikler barındırdığı için esas tanım ve açıklamasına daha yakın olacaktır.



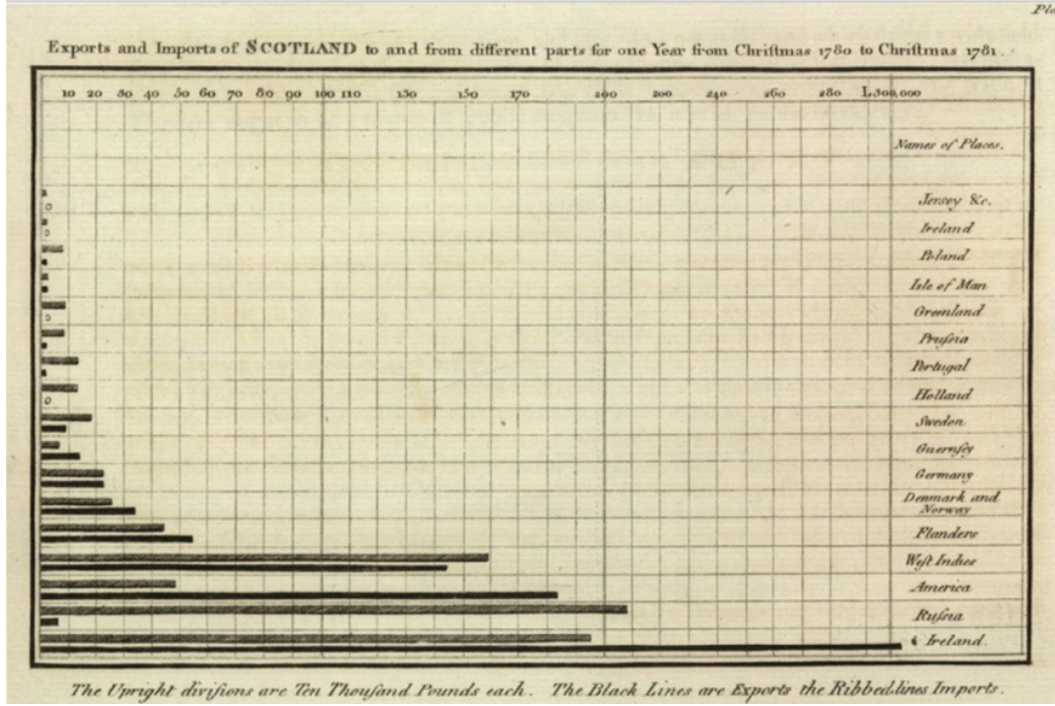
Görsel 1. Çatalhöyük Şehir Planı.

Tarihte ilk harita, M. Ö. 6200'lü yıllarda yapıldığı belirlenen, şu an Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde gösterilen Çatalhöyük kent haritası veya planıdır (aktaran Anameriç, 2008). Çatalhöyük'ün haritasının boyutları devasadır. Üç buçuk metre yüksekliği olan bu harita, 1964 yılında James Malleart tarafından gerçekleştirilen kazılarda ortaya çıkmıştır. Görsel 2'de görüldüğü üzere, haritanın kendisinde ve özellikle ardınca yapılan çiziminde Çatalhöyük'ten belirgin şekilde görülen Hasan Dağı'nın volkanik patlaması sembolize edilmiştir (Schmitt vd., 2014).

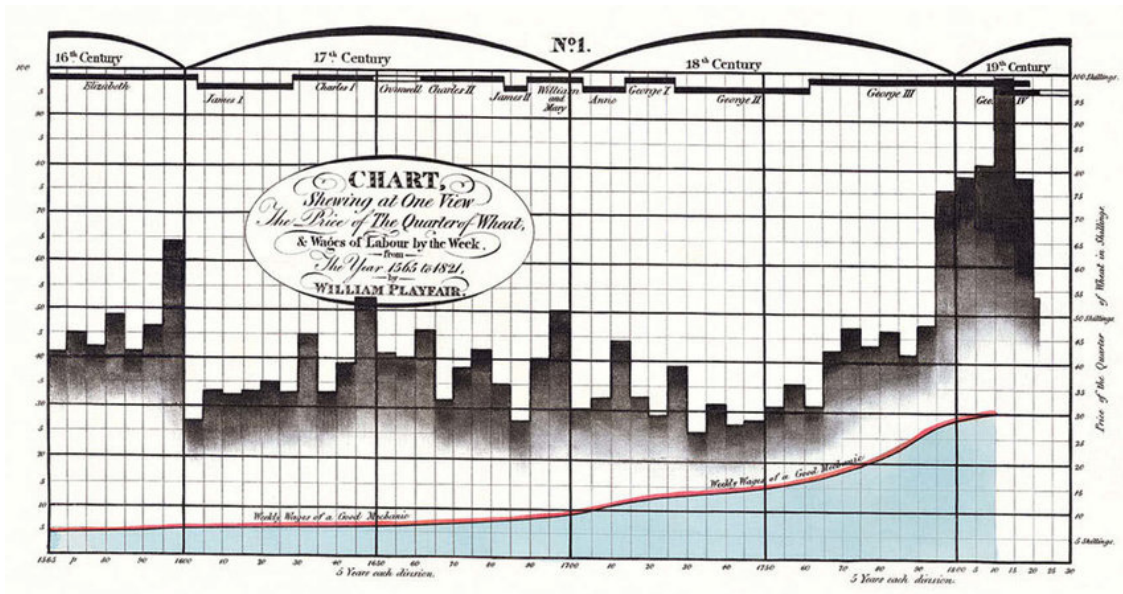
18. yüzyıl öncesinde tasarlanmış ve hayata geçirilmiş tüm bilgilendirme tasarımları sanatçı veya tasarımcıların eliyle yapılmamıştır. Çünkü o dönemlerde grafik tasarım ve bilgilendirme tasarımı disiplini henüz var olmamıştır. Birçoğu, bilim insanı olmakla birlikte en önemli paydaş noktaları; sahip oldukları yoğun kuramsal içeriklerin, görsel olarak anlatılmasının gerekliliği idi (Güler, 2008, s. 25). Bu projeleri meydana getirenler her ne kadar tasarımcı olmasalar da bilgilendirme tasarımlarının en hayati örneklerini ortaya çıkararak sonraki dönemler için yol gösterici olmuşlardır.

İstatistiksel grafiklerde, tüm modern veri görüntüleme biçimleri icat edildi: çubuk ve pasta grafikler, histogramlar, çizgi grafikler, zaman serisi grafikleri, kontur grafikleri, dağılım grafikleri vb. Tematik haritacılıkta, haritalama, tek haritalardan kapsamlı atlalara doğru ilerledi ve çok farklı konulardaki (ekonomik, sosyal, ahlaki, tıbbi, fiziksel vb.) verileri tanımladı. Çok çeşitli yeni sembolizm formları ortaya çıkardı. Bu dönemde, doğal ve fiziksel olayların (manyetizma çizgileri, hava durumu, gelgitler vb.) grafiksel analizi, bilimsel yayınlarda da düzenli olarak yer almaya başladı (Tufte, 2001, s. 9).

Bu bağlamda William Playfair'in 1786 yılında gerçekleştirdiği Ekonomi ve Politika Atlası kitabında kullandığı görseller tam olarak bilginin görselleştirilmiş halidir. Bilgilendirme tasarımının tam manasıyla uygulandığı model olarak kabul edilen bu çalışmalar; halen varlığını devam ettiren çubuk, sütun, pasta ve halka grafiklerin ilk defa kullanıldığı tasarımlardır (bkz. Görsel 2, 3, 4).



Görsel 2. William Playfair'in hazırladığı İskoçya'nın yıllık ithalat ve ihracatını gösteren çubuk çizgesi, 1786.

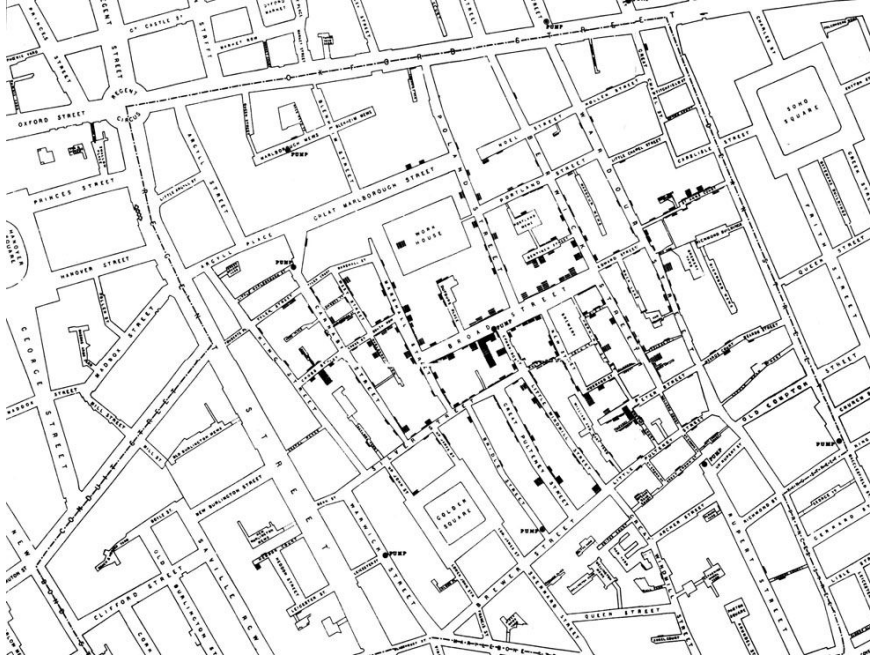


Görsel 3. William Playfair'in 1565-1820 yılları arasında buğday fiyatlarını ve haftalık işçi ücretlerini gösterdiği sütun çizgesi, 1786.



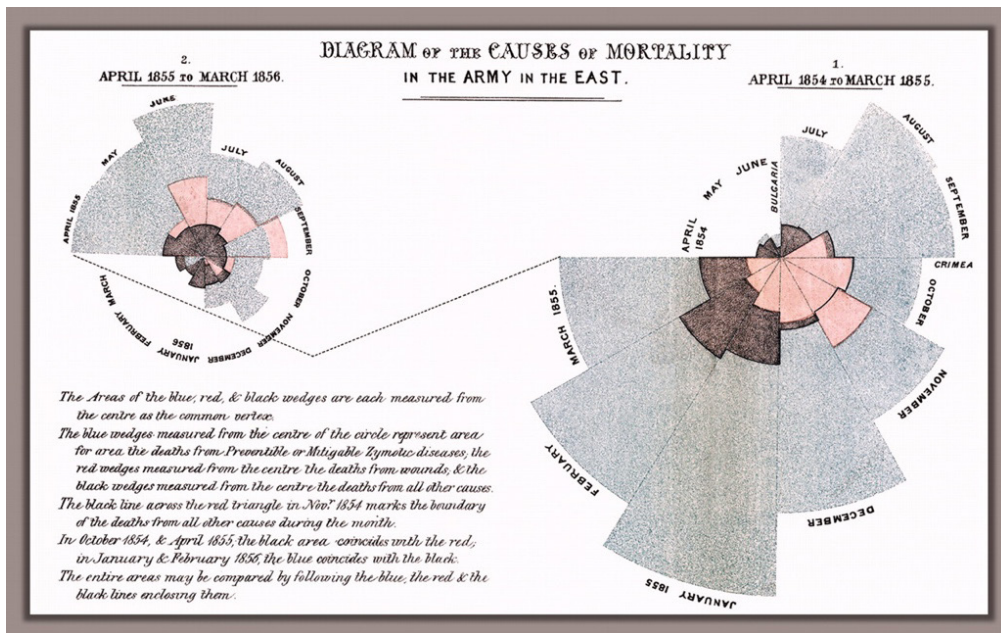
Görsel 4. William Playfair'ın hazırladığı bazı devletlerin yüz ölçülerini, nüfuslarını ve gelirlerini gösteren halka çizgesi, 1801.

19. yüzyıl incelendiğinde ise; bilgilendirme tasarımlarında artış yaşandığı görülmüştür. Altın çağ olarak adlandırılabilen 1850 ve 1900 yılları arasında, veri görselleştirme ve içeriği istatistiklerden oluşan tasarımların, oldukça başarılı örneklerine rastlanılmaktadır. Yaşanan bu yükselişin bir daha gerçekleşmediği düşünülmektedir (Güler, 2008). Güncel olarak kullanılan modern biçim ve formlar bu dönemlere ortaya çıkmıştır. İçerik olarak giderek artan verileri dâhice aktaran bilgilendirme tasarımı örneklerine şahit olunmuştur ve yeni görsel ifade metotları geliştirilmiştir. 1855'de Doktor John Snow'un Londra'da meydana gelen kolera salgınına görselleştirildiği tasarımı (bkz. Görsel 5) hastalığın tespit edilmesi noktasında hayati görev oynamıştır. Harita şeklindeki tasarım üzerinde kolera hastalığının yoğunluğu nokta sıklıklarıyla belirtilerek, içme suyu pompalarıyla ilişkilendirilmiş ve hastalığın yayıldığı yerlerin saptanması sağlanmıştır. Bu tespit sayesinde pompalar devre dışı bırakılarak hastalığın yayılması durdurulmuştur.



Görsel 5. Koleraya Yoğunluk Haritası. Dr. John Snow, 1855.

Dataların görselleştirilerek bilgilendirme tasarımı olarak kullanılmasına tıp alanından bir örnek ise hemşire Florence Nightingale tarafından gerçekleştirilmiştir. Yeni bir grafik çeşidini kullandığı görülen Nightingale, hemşire olarak görev aldığı Kırım Savaşı'nda ordudaki askerlerin ölüm nedenleri hakkında bilgiler toplamıştır. Bu bilgilerden yola çıkarak, istatistiksel verileri görsel dille anlatmıştır (bkz. Görsel 6).



Görsel 6. Kırım Savaşı, Ölüm Sebepleri. Florence Nightingale, 1856.

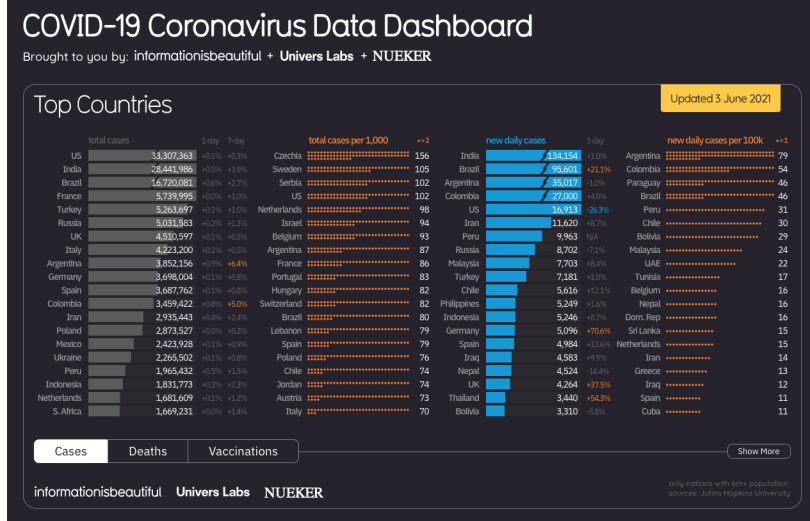
Nightingale'in bilgilendirme tasarımı örneğinde ölüm nedenlerinin çok azının yaralanmalar olduğu tespit edilebilmektedir. Ölüm sebeplerinin ana nedeni bulaşıcı hastalıklar ve yetersiz sağlık personelidir. Bu bilgilendirmeye sayesinde Nightingale amacına ulaşarak İngiliz hükümetinin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Karmaşık veya yazıyla ifade edilebilecek bilgilerin görsel dönüştürüldüğünde etkisi artmakta ve kolay anlaşılır hale gelmektedir.

Günümüz perspektifinden bakıldığında ise bilgilendirme tasarımlarının, bilgiyi doğru ve güvenilir aktarma noktasında ne kadar hayati olduğu görülmektedir. Türkiye'de Covid-19 virüs salgını ilk olarak 11 Mart 2020 tarihinde kamuoyuna açıklanmıştır. Bu salgın küresel manada etkisini göstererek günümüze kadar süregelmiştir ve devam etmesi de beklenmektedir. Her toplumsal olay, sayılara ve istatistiklere sahiptir. Bu yüzden bu bilgilerin görsel olarak aktarılması gerekmektedir. Geleneksel medya kanallarında, haber bültenlerinde verilen bilgiler dışında günümüzde birçok kullanıcı yeni medya mecralarından bilgilenmektedir. Türkiye Cumhuriyeti Sağlık Bakanı aracılığıyla elde edilen günlük vaka verileri sosyal medya platformlarında paylaşılmaktadır (bkz. Görsel 7).

TÜRKİYE COVID-19 HASTA TABLOSU	BUGÜN	BU HAFTA	TOPLAM
	TEST SAYISI	HASTALARDA ZATÜRRE ORANI	TEST SAYISI
222.847	%2,8	54.809.788	
VAKA SAYISI	YATAK DOLULUK ORANI	VAKA SAYISI	
6.602	%49,9	5.270.299	
HASTA SAYISI	ERİŞKİN YOĞUN BAKIM DOLULUK ORANI	VEFAT SAYISI	
563	%62,8	47.882	
VEFAT SAYISI	VENTİLATÖR DOLULUK ORANI	AĞIR HASTA SAYISI	
114	%27,6	1.219	
İYLEŞEN SAYISI	ORTALAMA TEMASLI TESPİT SÜRESİ	İYLEŞEN SAYISI	
8.540	7,5 SAAT	5.139.993	
	FİLYASYON ORANI		
	%99,9		

Görsel 7. Türkiye Covid-19 3 Haziran 2021 Hasta Tablosu.

Evrensel çapta incelendiğinde ise; informationisbeautiful.net web sitesi dünyadaki tüm ülkelerden elde edilen verileri görselleştirerek, ülkelerin vaka, vefat ve aşılama datalarını güncel olarak ziyaretçilerine sunmaktadır (bkz. Görsel 8). Bu bilgiler detaylarıyla ele incelendiğinde farklı grafik seçenekleriyle, farklı dataları mikro ölçeklerde kullanıcılara sunmaktadır.



Görsel 8. Informationisbeautiful.net Web Sayfasında Bulunan Coronavirüs Vaka, Ölüm ve Aşılama Güncel Bilgileri

Yerelden dünya çapına, örneklerde belirtildiği gibi küresel olayların görselleştirilerek anlatılması, insanlar tarafından yoğun bilginin kolay anlaşılmasını sağlar. Yeni medya ve çağın getirdiği algılama yol ve yöntemlerinin değişmesi sebebiyle bilgileri insanlara sade ve anlaşılır olarak iletmek, onların anlaşılmasını sağlamak grafik tasarımın ve grafik tasarımcıların görevidir.

Müze Kavramı

Müzeler, sanal veya fiziki ortamlarda sahip olunan çeşitli eser, koleksiyon gibi sergilemeye uygun içeriklerin ziyarete açık şekilde gösterildiği ve eğitim sorumluluğu olan kurumlardır. Uluslararası Müzecilik Komitesi (ICOFOM), müze eğitimini şöyle açıklar; izleyiciye yoğunlaşarak, izleyicinin gelişimini sağlamak gayesiyle çeşitli değer, kavram ve bilgilerden hareketle ve pedagojik metotlar ile geliştirilen bir eğitim sürecidir (ICOFOM, 2010). Çakır İlhan'a (2017, s. 94) göre, "bu kültürlenme etkili okul dışı eğitim örneğidir ve müze eğitimi hem duyuşsal hem de entelektüel niteliği olan bir eğitimidir.

Müzeler resmi veya özel kuruluşlar tarafından açılabilir. Farklı kurum ve kuruluşlar iş birliğinin de gerçekleştiği görülen müzelerin sayısı her geçen gün hızla artmaktadır. Eğitim ve öğretimde oldukça önemli yere sahip olan müzeler, günümüzde bilginin aktarım biçiminin değişmesi ve gelişmesiyle birlikte oldukça önemli bir konumdadır. Müzelerin işlevleri; içerik fark etmeksizin toplamak, biriktirmek

sergilemek ve ziyaretçilerini eğitmektir. “20. yüzyılın son çeyreğinden beri müzeler; eserleri sadece sergilemekle kalmamakta, bunları halkın beğenisini kazanacak şekilde sunma yollarını arayarak, koruma, belgeleme, depolama gibi temel müzecilik işlevlerinin yanında eğitim işlevini de yürütme çabasıdadır” (Karadeniz, Ayşe, Artar ve Çakır İlhan, 2017, s. 39). İçerik yelpazesinin geniş olması sebebiyle tamamından bahsedilmesi mümkün olmamakla birlikte, geçmişten günümüze kadar gelen tarihi eserler çoğunluk müzelerin içeriklerini oluşturmaktadır. Özel koleksiyon içerikleriyle belli sınıflandırmalara dahil olabilecek ürünler de müzelerde sergilenebilmektedir.

Sanal müzeler günümüz imkanlarıyla yaygınlaşan müze türleridir. Herhangi bir müzenin tamamen sanal ortama aktarılması veya sadece sanal ortamda var olmasıyla olabilir. Tanım olarak; sanal müze, müzelerin çeşitli metotlarla teknolojik ve sanal ortama aktarılmasını ve küresel erişime açık hale getirilmesini öngören yeni dönem müzecilik anlayışı olarak görülebilir. Sanal müzeyi sanal müze yapan bazı özellikleri vardır: Tepecik'e göre (2007) bunlar; müzede sergilenen tüm eserlerin sanal ortama aktarılması, başta öğretmenler olmak üzere öğrencilere ve alanında uzman kişilere hizmet sayfaları açılması ve ziyaretçilere özel olarak tasarlanmış yeni bağlantılar olmasıdır.

Teknolojinin sağladığı imkânlarla birlikte modern ve klasik müzecilik birbirinden kolay ayrılabilir kavramlar haline gelmiştir. Hemen hemen her müzenin kendi web sayfasını oluşturması, sosyal medya mecralarında var olması ile birlikte müzelerin sanal kısımları önem kazanmış ve yaygınlaşmaya başlayarak eserlerin 360 derece panoramik görüntüsü dünyanın her yerinden ulaşılabilir hale getirilmiştir. Bizzat gidip yaşanan deneyimi sanal ortam her ne kadar sağlayamasa da sanal müzecilik sayesinde dünya kültür miraslarına erişim daha olanaklı hale gelmektedir (Altınbaş ve Özdemir, 2012).

Modern müzecilikte müzeler düzenledikleri etkinlikleri toplumun tüm kesimlerine hitap edecek şekilde planlanmaktadır. Bunun amacı müzelere olan ilgiyi artırabilmek ve ziyaretçiye hitap edebilmektir. Sürekli sergilerin yanı sıra geçici sergiler, rehberli geziler, film gösterileri, söyleşiler, seminerler ve atölye eğitimleri, modern müze etkinliklerinin başında gelmektedir. Böylelikle müzelerde hem eğitim gerçekleşmekte hem de müzeye gelmeyen, gelemeyen veya gelmeyi düşünmeyen halkın ayağına böyle bir hizmetle gidilmektedir. Bu da “mobil müze” anlayışının bir sonucudur (Keleş, 2010).

Müzelerde Etkileşimli Bilgilendirme Tasarımları

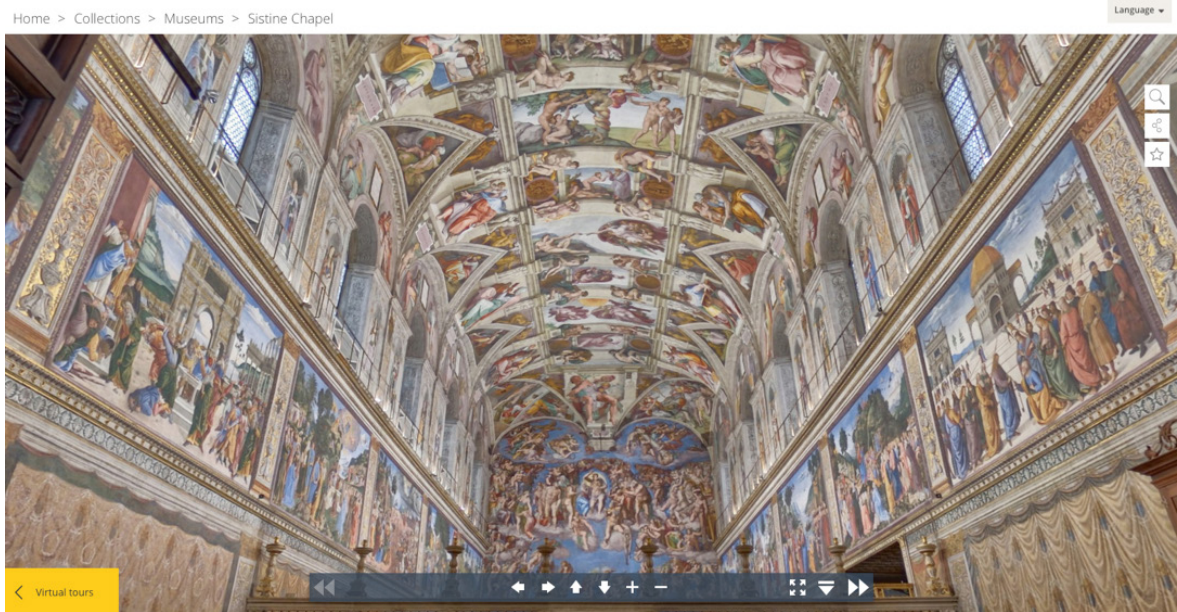
Etkileşimli bilgilendirme tasarımı uygulamalarına bakıldığında pek çok farklı medyum görülebilmektedir. Uygulama ortamları bilgilendirme tasarımının yapım sürecindeki önemli önceliklerden biridir. Uygulamanın üretileceği ortama göre tasarımcılar bilgilendirme tasarımı ürünlerinin izleyiciye ulaşma metodunu belirleyerek sürece başlamaktadırlar. Bilgilendirme tasarımlarına, tarihi mekânlarda bulunan, yönlendirmeler, açık hava ilanları gibi örnekler verilebilir. Çevrim içi ortamlara ise; web siteleri, mobil uygulamalar ve çevrim içi olarak deneyimlenebilecek içerikler örnek gösterilebilir. Fiziken etkileşime girilebilen örneklere; dokunmatik ekranlar, kiosklar, dokunmatik masalar, artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik gözlükleri gibi öğeler gösterilebilir (bkz. Görsel 9).



Görsel 9. Honk Kong Tarih Müzesi, Dokunmatik Ekranlı Etkileşimli Masa.

Çevrim içi etkileşime girilebilen örneklere ise; web siteleri mobil uygulamalar, artırılmış ve sanal gerçeklik başlıkları gösterilebilir. Örnekler incelendiğinde; çevrim içi ortamlardaki etkileşimli bilgilendirme tasarımları çoğunlukla 360 derece fotoğrafıma sonrası oluşturulan üç boyutlu şekilde ziyaretçinin gezebildiği sanal tur deneyiminden oluşur. Sanal turlarda kullanıcı veya ziyaretçiler aktif etkileşim gerçekleştirerek içerikte

bulunan bilgilendirme tasarımlarını bu şekilde tüketirler. Bunun dışında ise modelleme yazılımlarından olan Cinema 4d veya 3ds Max ile sanal ortamlar tasarlanarak gerçeğine yakın veya hayali yapılar oluşturulabilir. Pandeminin devam ettiği süre içerisinde bu metot gerçek sergilerin yerini aldığı söylenebilir (Baysal, Çetinkaya ve Aydın, 2021). Bu sebeptendir ki fiziki olarak bir araya gelmenin sağlık açısından tehlikeli olabilmesi nedeniyle çevrim içi ortamlarda oluşturulan tasarımlarla çeşitli faaliyetler gerçekleştirilmektedir. Birçok akademik serginin üç boyutlu galerilerde gösterildiği sanat etkinlikleri gözlemlenmektedir. Bir müze veya sergiyi fiziki veya çevrim içi olarak ziyaret etmek arasında elbette ki deneyimsel açıdan farklılıklar olacaktır çünkü fiziken deneyimlenen bir ziyaretin etkisi insan duyularına daha fazla hitap etmektedir. Sanal turlar ise; daha hızlı sürede, daha az maliyetle bu mekânlarda çevrim içi olarak bulunma imkânı sunar. Bir başka önemli nokta; yanına fiziki olarak yaklaşmanın mümkün olmadığı veya olamayacağı eserleri çevrim içi ziyaretlerle yakından görmek oldukça kolaydır. Örneğin Vatikan Müzesi'nin tavanlarında bulunan resimlemeleri fiziken yakından görmek imkânsızla yakınken bunu çevrim içi turlar sayesinde neredeyse maliyetsiz şekilde yapmak oldukça kolaydır. Sistine Şapeli'nin de gezilebildiği sanal tur web sitesindeki bilgilendirme tasarımlarında ziyaretçilere sanal turda özellikle dikkat etmesi gereken yerleri vurgulamaktadır. Örneğin şapelin tavanlarındaki resimlerin görülmesi için yönlendirme tasarımı ile yukarıya bakmaları tavsiye edilmektedir (Wilson, 2020).



Görsel 10. Vatikan Müzesi Sistine Şapeli Sanal Tur, 2020.

Bazı kurum ve kuruluşlar çevrim içi turları kendi platformlarında sergilemeyi seçerken, Google Arts & Culture girişimi, dünyanın en büyük sanat galerileri ve müzeleriyle çalışmaktadır. 2500'den fazla, dünya standartlarında sanat enstitüleri ve müzeleri platformunda barındıran ve kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olan Google Arts & Culture, 45.000'den fazla objeyi kullanıcılara buldukları yerden erişim sağlamaktadır (Martinique, 2020). New York'daki Modern Sanat Müzesi'nden Amsterdam'daki Van Gogh Müzesi'ne, Bilbao'daki Guggenheim'dan The British Müzesi'ne kadar birçok müzeyi Google'ın Sokak Görünümü tekniğini kullanarak, ziyaretçiler sanat eserlerini istedikleri zaman istedikleri cihazdan görüntüleyebilmektedir.



Görsel 11. *The Renowned Orders of the Night, Anselm Kiefer, 1997.*

Google Arts & Culture, yüzlerce müze, sanat galerisi ve binlerce esere tek bir alanda sahip olması sayesinde tercih edilen bir mecra olma yönünde ilerlemektedir. Sadece müze ve sanat eserleri ziyaretiyle yetinmeyen platform, çeşitli yaşta kullanıcılar için sanatsal etkinlikler ve oyunlar da bulundurmaktadır.

Avantajlarının yanında Google Arts & Culture mecrasının birçok sergi ve müzeyi bir arada toplamasının şöyle bir olumsuz yönü bulunmaktadır; fiziki koşullarda hazırlanan sergi ve müzelere kıyasla çevrim içi turlar sergileme yöntemi olarak tek tipleşmektedir (Hoffman, 2020). Sergileme tasarımlarının biçim olarak biricik olması, Google Arts & Culture gibi çevrim içi platformlarda geçerliliğini kaybetmektedir.

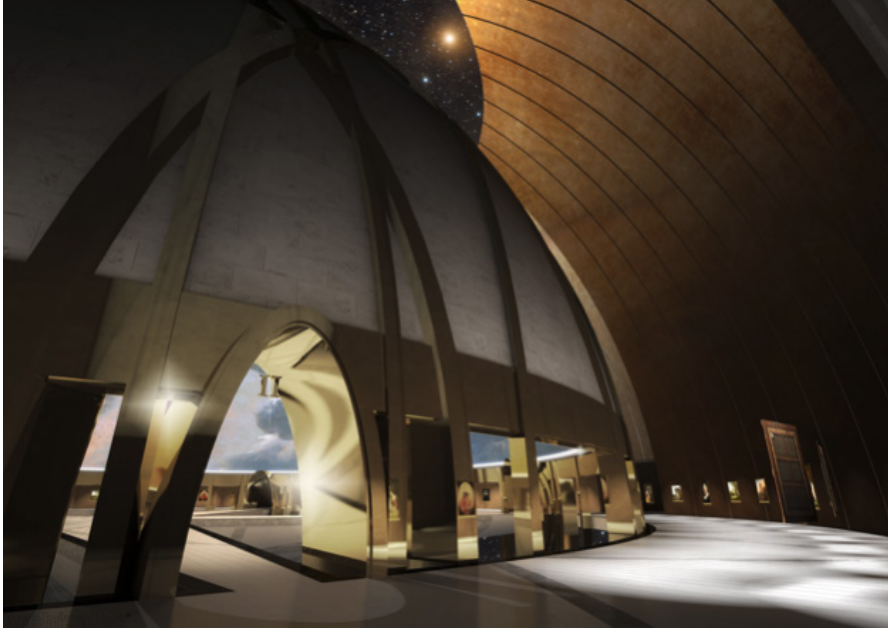
Galeri ve müzelerin sergileme şekilleri farklılıklar gösterse de, içerikle etkileşime geçme metodunun birebir aynı olması, McLuhan'ın da (1994, s. 9) dediği gibi; medyum mesaj olduğu için bu farklılıkları yok olmaktadır.

Dünyada en çok ziyaretçi sayısına sahip olan Louvre Müzesi 2019 yılında yaklaşık 10 milyon ziyaretçi sayısına ulaşmıştır (Statista, 2020). Dünyanın en popüler resimlerinden biri olan Mona Lisa tablosu için yenilikçi ve teknolojik bir sergileme metodu geliştirmiştir. Normal şartlar altında ziyaretçiler Leonardo Da Vinci'nin bu tablosunu uzaktan görebilmektedir. Ziyaretçi sayısının yoğunluğu sebebiyle, insanlar resmi çok uzun süre izleme şansı bulunmamaktadır. Bu sorunu yok etmek amacıyla müze yönetimi sanal gerçeklik yöntemiyle resmin üç boyutlu versiyonunu tasarlatmıştır. Henüz uzaktan ulaşılmasa da yerinde ziyaretlerde, insanlar sanal gerçeklik başlıklarıyla bu sanat eserini detaylı şekilde deneyimleyebilmektedir (bkz. Görsel 12).



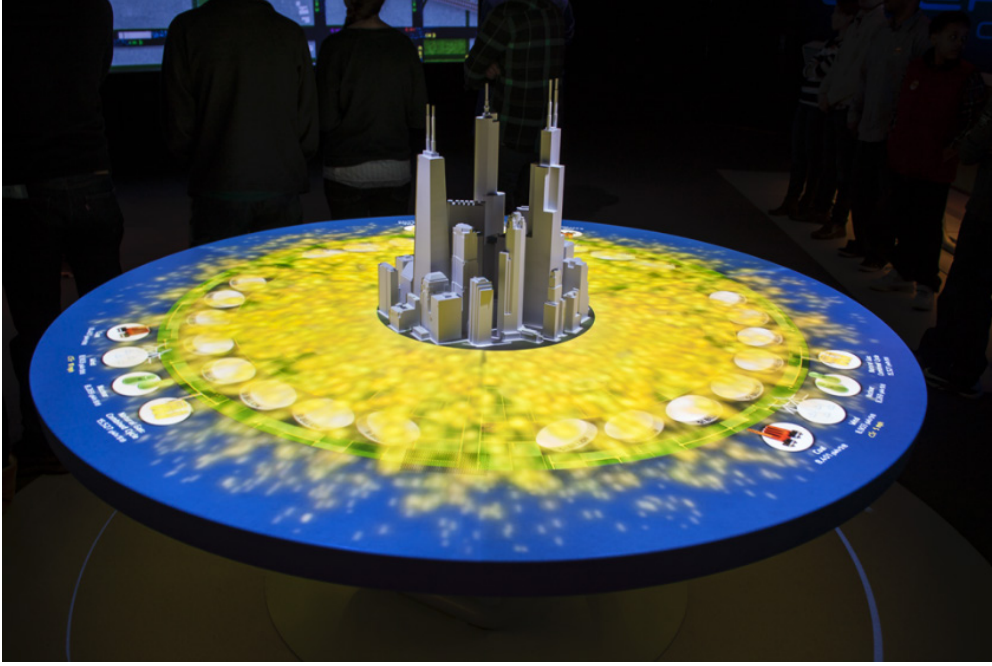
Görsel 12. Mona Lisa 3 Boyutlu Modelleme, 2020.

Bir Hollanda girişimi olan The Kremer Müzesi ise günümüzdeki en yüksek çözünürlüklü üç boyutlu modellemeyle tasarlanmış çevrim içi müzelerden biridir. İçerisinde 74 adet sanat eseri bulunan müze (bkz. Görsel 13), sanal gerçeklik başlık ve gözlükleriyle ücret karşılığı görülebilmektedir. Eserlerde detaylara ciddi özen gösterilmiştir, eserlerin kendileri haricinde çerçeveleri dahi eskitme yöntemi kullanılarak gerçeğine en yakın şekilde oluşturulmuştur.



Görsel 13. *The Kremer Müzesi 3 Boyutlu Modelleme, 2017.*

Sergileme tasarımı müzelerdeki bilgilendirme tasarımları açısından önemli bir unsurdur. İnsan davranışı doğası gereği sahip olduğu veya gösterilmeye değer eşya ve nesnelere başkalarıyla paylaşması ve açığa çıkarmasına sergileme denmektedir (Pektaş Turgut, 2017, s. 3). Tanımdan da anlaşılacağı üzere müzeler sergilemenin yoğun olarak kullanıldığı, insanların çeşitli sanat veya tarihi eserleri görmeye gittiği mekanlardır. Sergileme tasarımı; mekânıyla, ürünüyle ve ziyaretçisiyle ayrılmaz bir bütündür. Sergilemede yapılacak değişikliklerin bu etkenlerle birlikte değerlendirilmesi önem arz eder. Birçok alanda görülebileceği gibi bu alanda da teknolojinin etkisi fark edilmektedir. Sergileme tasarımı çevrim içi 360 derece sanal tur ve üç boyutlu modellemelerin olduğu tasarımları da kapsayarak ilerlemektedir. Bununla birlikte son yıllarda popülerleşen bir metot olan projecting mapping, birçok etkileşimin ön plana çıktığı müze ve sergilerde kullanılmaktadır.



Görsel 14. Chicago Bilim ve Endüstri Müzesi'nden
Projecting Mapping Tekniği Örneği

Görselde binaların çevresindeki halkadaki içerikler herhangi bir ekran değil projeksiyon aleti yardımıyla yansıtılmıştır. Bu yöntem gittikçe ilerleyerek etkileşim özelliğine sahip olan uygulamaları da geliştirilmiştir. Böylece izleyici sadece görmekle kalmayıp, hareketlerini izleyen kamera ve sensörler yardımıyla içerikle etkileşimde bulunabilmektedir.

Müzelerde bulunan bilgilendirme tasarımları temelde yazı ve basit sergilemelerden oluşan içeriklere mahkumken, yukarıda bahsedildiği gibi zenginleştirilmiş içeriklerle sergilemeler yapılmaktadır. Bu etkileşim sağlanabilen içeriklerin nasıl sunulduğu da önemlidir. Storytelling olarak bilinen hikâye anlatıcılığı, müzelerde bulunan etkileşimli bilgilendirme tasarımlarında kullanılarak ziyaretçilerin dikkati büyük oranda artırılabilir. Bunun için dikkat edilmesi gereken hususlar bulunmaktadır. Bir sergilemenin planlanma safhasında hedeflenen ziyaretçi kitlesi için aktarılacak istenen mesaj mutlaka önceden kesinleştirilmeli ve hikâye bir anlatı ile geliştirilmelidir (Lorenc, Skolnick ve Berger, 2007, s. 104). Bu anlatıların amacı ziyaretçilerin eğitilmesidir. Müzeler sürdürülebilirlik amacıyla çeşitli eğitim etkinlikleri yaparak ziyaretçilerini bilgilendirmek isterler (Mercin, 2017).

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden olan doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Bilgi toplama yöntemi olarak kullanılan doküman inceleme yöntemi Foster'ın belirttiği; (1) dokümanlara ulaşma, (2) orijinalliği kontrol etme, (3) dokümanları anlama, (4) verileri analiz etme ve (5) veriyi kullanma şeklinde yapılmıştır (aktaran Yıldırım ve Şimşek, 1999, s.193). Bu kapsamda ilgili literatür taranmış ve konuyla ilgili yayımlanmış makaleler, dijital dökümanlar (müzelerin web siteleri ve tüm içeriği) ve konuyla ilgili kitaplar detaylıca incelenmiştir. Araştırma için bilgilendirme tasarımı açısından etkileşim faktörünün yoğun olduğu Almanya'da bulunan Frankfurt Tarih Müzesi seçilmiştir. Ülkemizde ise zengin içeriği bakımından önem arz eden Ankara'daki Anadolu Medeniyetleri Müzesi tercih edilmiştir. Ziyaret öncesi iki müzede 360 derece sanal turlarla gezilebildiği tespit edilmiştir. Her iki müzenin de sanal olarak gezilmesinin ve etkileşimli bilgilendirme tasarımı fiziki imkanlarına erişilmesinin mümkün olması sebebiyle araştırma için doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır.

Veri Analizi

Çalışmada veri analiz yöntemi olarak betimsel analiz kullanılmıştır. Betimsel analiz, çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür (Yıldırım ve Şimşek, 1999, s.198).

BULGULAR

Anadolu Medeniyetleri Müzesi

Çoğunlukla Arkeolojik eserlerin sergilendiği 1921 yılında kurulmuş olan ve yüzüncü yılını kutlayan Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Türkiye'de içerik bakımından başat müzelerdendir. 1997 yılında pek çok farklı ülkeden müzelerin olduğu seçimde, Avrupa'da yılın müzesi seçilmiştir (Anadolu Medeniyetleri Müzesi, ____). Sert ve Karacaoğlu'nun (2018) araştırmasında ortaya konan veriler, ziyaretçilerin Anadolu Medeniyetleri Müzesi hakkında olumlu görüşler ilettiğini göstermektedir. Olumlu cevapların çoğunluğunun hizmet kalitesi ve personel tutumu olduğu belirtilmiştir. Anadolu Medeniyetleri Müzesi sergileme biçimi olarak klasik yöntem izlemeye devam etmektedir. Buna karşın günümüzde "tanıtıma, eğitime, bilgilendirmeye ve

sergilemeye önem veren müzeler, görsel iletişim tasarımı ürünlerini yeni teknolojinin getirdiği olanakları da kullanarak, ileri düzeyde yararlanmaya başlamışlardır” (Mercin, 2017, s. 214).

Çevrim içi öğeler değerlendirildiğinde, sanal olarak gezilebilen müzenin içinde yeni medya imkânlarının az kullanıldığı görülmüştür. Müzede, giriş kısmında bir, Frig bölümünde bir, Hitit bölümünde bir kiosk (dokunmatik ekranlı bilgilendirme tasarımları) olmak üzere toplamda üç adet kiosk bulunmaktadır. Çevrim içi ziyarette 360 derece olarak gezilebilen müze, T.C. Kültür Turizm Bakanlığı'nın Kültür Portalı adlı web sitesinde çeşitli bilgilere sahiptir. Ayrıca müze hakkında, turkishmuseums.com, ankara.ktb.gov.tr ve muze.gov.tr adreslerinde çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Dört farklı resmi platformdan ulaşılabilen müzenin tek bir web sitesinin olmaması kullanıcılar açısından çeşitli kafa karışıklıklarına sebep olabileceği ihtimali taşımaktadır. Başat örnekler incelendiğinde dünya üzerinde neredeyse hiçbir müzenin bu kadar farklı web sitesinden ziyaret edildiği tespit edilmemiştir. İnsanların kolay ulaşabilmesi amacıyla tek bir web sitesinde tüm içerikleri toplamak, ziyaretçiler için kolaylık oluşturacaktır. Grafik tasarım öğe ve ilkelerinin başarılı bir şekilde uygulandığı insan merkezli bir web sitesi ve mobil uygulama, içerik açısından oldukça zengin olan Anadolu Medeniyetleri Müzesi için rahatlıkla çağımızın bir gerekliliğidir denilebilir. Sosyal medya mecraları açısından incelenecek olunursa Anadolu Medeniyetleri Müzesi; Twitter, Instagram ve YouTube hesaplarına sahip değildir. Müzenin fiziki ziyaretlerinde kullanıcıların memnuniyetinin yanında sosyal medya mecralarında geride kaldığı görülmektedir. İnternette aranan tüm bilgilere kolayca ulaşamaması, Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nin bu noktadaki eksikliğini göstermektedir. Binlerce farklı esere sahip olan müzenin ziyaretçilere ayrılırken dijital hatıra bırakmaması ve sosyal medyada ziyaretleriyle ilgili etkileşim olanağı tanımaması, içeriğin yeterince verimli kullanılmadığını göstermektedir.

Müze fiziki olarak detaylı incelendiğinde çoğu eserin kapalı cam alanlarında gösterildiği, bazılarının ise herhangi bir koruma olmadan sergilendiği görülmektedir.



Görsel 14. Anadolu Medeniyetleri Müzesi Sanal Tur
Eski Tunç Çağı Bölümünden Kesit

Etkileşime geçmek insanların daha çok duyusuna hitap ettiği için deneyimlenen bilgiyi kalıcı kılmakta yardımcı olur. Bu noktada sıradan bir şekilde gezilerek görülen eserlere olanaklar dahilinde bakılabilmekte ve eserlerle ilgili bilgiler okunabilmektedir. Zengin eser sayısı sebebiyle oldukça etkileyici bir deneyim yaşatsa da Anadolu Medeniyetleri müzesi etkileşimli bilgilendirme tasarımlarının kullanıldığı teknolojik metotlardan yeterince faydalanmayarak, kapasitesini tam anlamıyla değerlendirememektedir.

Frankfurt Tarih Müzesi

Frankfurt'un en eski müzesi olan Tarih Müzesi, şehrin kültürel mirasını araştırmakta, toplamakta ve sergilemektedir (Frankfurt Tarih Müzesi, ____). Çevrim içi öğeler incelendiğinde 360 derece olarak gezilebilen müzede birçok etkileşimli kiosklar, ekranlar ve televizyonlar bulunmaktadır.



Görsel 16. Frankfurt Tarih Müzesi'nden Bir Kesit

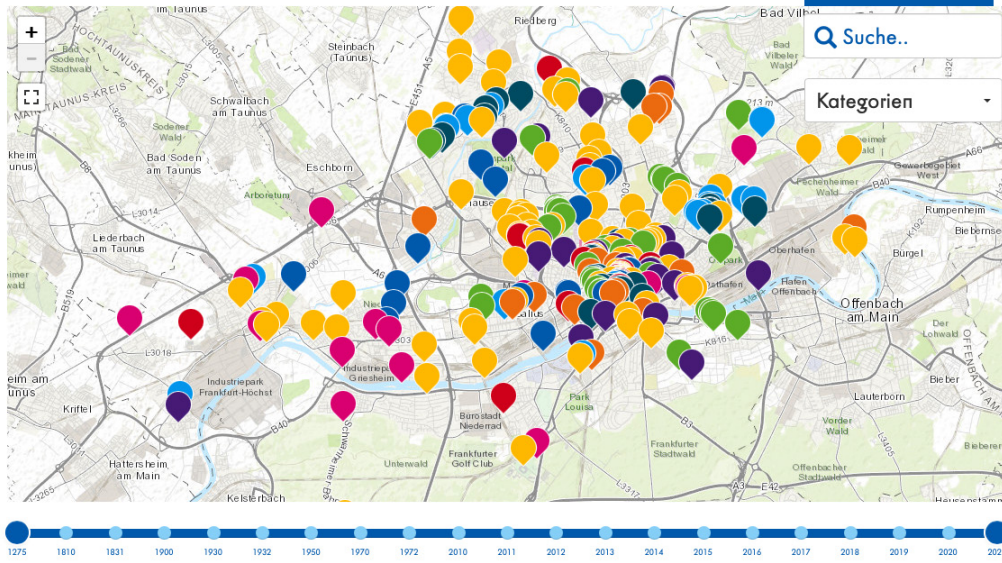
Görselde görülen etkileşimli ekrana sahip olan masa sayesinde, ziyaretçiler aynı anda içerikleri tıklayarak, şehrin tarihi sürecindeki detaylara ve olaylara ulaşabilirler. Tıklayarak ve sürükleyerek etkileşime girilen bu tür masalar, müzelerin sıkça ziyaret edildiği bölümlerdedir.

Sergileme biçimi, aydınlatması ve ferahlığı açısından Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ne oldukça benzeyen müzede farklı bölümler farklı renklerle dekore edilerek ayrıştırılmıştır. İnsan gözüne ve hafızasına hitap eden bu özellik sanal turda bile oldukça dikkat çekici bir etki oluşturmaktadır. Anadolu Medeniyetleri Müzesi'yle kıyaslandığında bilgilendirme tasarımlarında kullanılan yazıtipi boyutları ve hiyerarşi, grafik tasarım ilkelerine göre kolay okunabilir ve ayrıştırılabilir özelliklerdedir. İçerikler daha kısa ve öz tutulmuştur.



Görsel 17. Frankfurt Tarih Müzesi'nden Bir Kesit

Frankfurt Tarih Müzesi, çevrim içi olarak sosyal medya mecralarını aktif olarak kullanmaktadır. Facebook, Twitter, Instagram ve YouTube kanalı olan müzenin birde blog sayfası bulunmaktadır. Sosyal medya mecralarındaki takipçi ve etkileşim sayısı fazla olmasa da müze mecraları aktif kullanarak güncelliğini korumaya çalışmaktadır. Web sitesi incelendiğinde Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nin aksine Frankfurt Tarih Müzesi tek bir web sitesine sahiptir. Renk kullanımı, vurgusu, tipografi kullanımı, dikkat çekici olmasıyla resmi olmaktan uzak olan web sitesi grafik tasarım ilke ve elemanları açısından oldukça başarılı bir örnektir. Dil seçeneğinin mevcut olmasıyla birlikte yerel ziyaretçilerine Almanca, uluslararası ziyaretçilerine İngilizce olarak hizmet vermektedir. Detaylı bakıldığında özellikle tüm sayfaların neredeyse tamamına yakına İngilizceye çevrilmiştir. Dijital sekmesinde Dijital Şehir Laboratuvarı projesiyle birlikte etkileşimli bir bilgilendirme tasarımı bulunmaktadır. Tasarıma ziyaretçiler katılımcı olarak katkı sağlayabilmekte ve bu tasarımı içerik olarak zenginleştirmektedir.



Görsel 18. Frankfurt Tarih Müzesi web sitesinde bulunan etkileşimli bilgilendirme tasarımının bulunduğu Dijital Şehir Laboratuvarı projesi

Projenin amacı, kullanıcıların dijital yüzlerini toplamaktır. Frankfurt'ta günlük yaşamın nasıl hissettirdiği, hangi yerlerin özel bir rol oynadığı ve şehrin kullanıcılar için ne anlama geldiği, insanların nerede parti yaptığı, çalıştığı ve şehri nasıl kullandıklarıyla çeşitli bilgiler toplanmaktadır. Tarihi bir hafızanın oluşturulması sağlanan proje, yukarıdaki zaman çizelgesinden yıl yıl takip edilebilir. Oldukça ilgi çekici olan projede veri sayısı ve paylaşımların fazla olduğu görülmektedir.

SONUÇ

Pamuklu Gürdal'a (2022) göre, müzelerde ziyaretçilerin yaşına göre bilgilendirme tasarımlarının kullanım çeşitliliğinin ve hedef kitlenin belirlenmesinin öğrenmede etkili olduğu vurgulanmıştır. Ayrıca çalışma karmaşık bilginin sadeleştirilmesinin ve görselleştirilmesinin olumlu etkisinden de bahsetmiştir. Çocukların müze deneyimlemede görme, duyma ve özellikle dokunma isteğinin önemi aynı zamanda etkileşimli bilgilendirme tasarımının da önemini vurgulamaktadır. Bu bilgiler ışığında müzelerde kullanılacak olan etkileşimli bilgilendirme tasarımlarının durağan bilgilendirme tasarımlarına göre eğitimde etkisi net bir şekilde görülmektedir.

Kalıncı'ya göre (2015), Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nin 360 derece panoramik turunun çözünürlüğü etkili izleme, izleyici dikkati açısından yetersiz bulunmuştur. Çözünürlüğün düşük olması kullanılabilirlik açısından sayfanın hızlı görüntülenmesini sağlasa da sanal turda görüntüler ile ilgili tarih, içerik gibi detaylı

bilgiler belirtilmediği için bilgilendirme tasarımı açısından eksik bulunmuştur. Koleksiyonlar yenilenirken sanal turdaki görsellerinde eş zamanlı yenilenmemesi, izleyicinin yeni koleksiyonlara oluşabilecek ilgisini ve merakını engeller. Yeterli seviyede kullanılmayan etkileşimli bilgilendirme tasarımı öğrenmeye olumsuz yönde etki eder.

Mercin'e göre (2017), müzelerde bulunan görsel iletişim tasarımlarından olan; bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları kadar ziyaretçilerin ziyaret öncesi bilgi edinmek amacıyla girdikleri web sitelerinin ve içeriklerinin tasarımı, öğrenmeye olan isteği ve bilgilerin akılda kalıcılığını etkilemektedir. Bireylerin ziyaret öncesi ve sırasında öğrendiklerini sosyal medya mecralarında paylaşımları müze tanıtımı ve diğer ziyaretçilerin etkileşime girmesine yardım etmektedir. Bu bağlamda bilgilendirme tasarımının etkileşim faktörü detaylı irdelenerek tasarlandığında ziyaretçiler için müze gezme deneyimini verimli hale getirerek, merak uyandırma, bilgilerin akılda kalıcı olması ve tanıtım gibi faktörleri etkilediği görülmektedir.

Çalışmada etkileşimli bilgilendirme tasarımları açısından incelenen iki müzeden elde edilen sonuçlar şunlardır: İçerikleri zengin olan iki müze etkileşimli bilgilendirme tasarımları incelendiğinde belirgin farklılıklara sahip olduğu tespit edilmiştir. Frankfurt Tarih Müzesi'nde bulunan çevrim içi öğeler (kiosklar, dokunmatik ekran ve dokunmatik masalar) Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nden sayıca fazladır. Sosyal medya mecralarının çoğunluğuna bakıldığında da Frankfurt Tarih Müzesi'nin yer aldığı hesapların sayıca daha fazla olduğu da görülmektedir. Ziyaretçilerin, ziyaret öncesi ve sonrası deneyimlerini etkilemeyi amaçlar ve etkileşim bilgileri bu tespiti kanıtlar niteliktedir. Anadolu Medeniyetleri Müzesi bu platformları kullanmadığı için ziyaretçilerle etkileşime girmemektedir. Anadolu Medeniyetleri Müzesi ve Frankfurt Tarih Müzesi'nin web sitesi incelendiğinde hem tanıtım hem de bilgilendirme tasarımı ilke ve öğeleri açısından Frankfurt Tarih Müzesi daha başarılı bulunmuştur. Frankfurt Tarih Müzesi tek bir web sitesine sahiptir ve tüm içerikleri burada tutulmaktadır. İçeriği, güncelliği ve tasarım ilke, elemanlarına dikkat edilerek uygulanmasıyla başarılı bir örnektir. Anadolu Medeniyetleri Müzesi ise, dört web sitesinde de farklı bilgilere sahiptir. Hangisinin resmi, yani kendine ait web sitesi olduğu anlaşılamadığı gibi, Frankfurt Müzesi'yle kıyaslandığında kısıtlı içeriğe sahip olduğu detaylı incelemelerde görülmüştür. Etkileşimli kiosk, dokunmatik masalar, projeksiyon ve televizyonlar gibi öğelerdeki detaylı incelemede yaklaşık yirmi bölümden oluşan Frankfurt Tarih Müzesi, neredeyse her bölümde kullanıcılara etkileşime girebilecekleri bilgilendirme

tasarımları öğeleri sunmaktadır. Anadolu Medeniyetleri Müzesi ise sadece üç adet etkileşimli kioska sahiptir.

Etkileşimli bilgilendirme tasarımlarının uygulanması ve kullanılması bakımından ülkemizde başarılı örnekler olsa da Anadolu Medeniyetleri Müzesi gibi önemli ve zengin içeriğe sahip bir kurumun etkileşimli bilgilendirme tasarımı öğeleriyle donatıldığında ne kadar başarılı olabileceği tahmin edilebilmektedir. Modern müze anlayışında ön plana çıkan teknolojileri kullanarak çağın gereksinimleriyle donatılması, ziyaretçilerin memnuniyetini ve deneyim kalitesini artırarak müzenin esas amacı olan, sergileme, öğretme ve aktarma eylemini etkili şekilde gerçekleştirebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Allee, V. (1997). 12 Principles of Knowledge Management. *Training & Development*, 51, 71-74.

Anameriç, H. (2008, Haziran). *History of Maps and Important Map Collections in Turkey*. 30. MELCOM Uluslararası Konferansında Yayınlanmış Makale, Oxford Üniversitesi, Oxford, Birleşik Krallık.

Anadolu Medeniyetleri Müzesi. (____). *Kültür Portalı*. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/ankara/gezilecekyer/ankadolu-medeniyetler-muzesi> Erişim Tarihi: 2 Ocak 2022.

Baer, K. (2008). *Information Design Workbook*. Masaçüses: Rockport.

Baysal, İ., Çetinkaya, K. ve Aydın, M. (2021). Müzeler, Sergiler ve Tarihi Alanlarda Dijitalleşme. *International Journal of 3D Printing Technologies and Digital Industry*, 5(2), 271-280.

Çakır İlhan, A. (2017). Müze Eğitimi Alanında Yapılmış Tezler. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 12(2), 93-104. DOI: 10.21612/yader.2017.016

Frankfurt Tarih Müzesi. (____). *Historisches Museum Frankfurt*. <https://historisches-museum-frankfurt.de/en/ueberuns?language=en> Erişim Tarihi: 18 Aralık 2021.

Güler, T. (2008). *Grafik Tasarımda Yeni Bir Alan: Bilgilendirme Tasarımı ve Bir Uygulama*. (Yayımlanmış Doktora Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar

Enstitüsü, İzmir.

Hoffman, S. K. (2020). Online Exhibitions During the COVID-19 Pandemic. *Museum Worlds*, 8(1), 210-215. DOI: 10.3167/ARMW.2020.080115

Kalıncı, E. (2015). 360 Derece Panoramik Görüntü Veren Sanal Müzelerin Grafik Tasarım Açısından İncelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 5(4), 57-65. DOI: 10.7456/10504100/005

Karadeniz, C., Ayşe, O., Artar, M. ve Çakır İlhan, A. (2017). Müze Eğitiminde Dönüşümler: Kocaeli Müzesi'nde Eğitimcilerin Eğitimi. *Millî Eğitim Dergisi*, 214, 37-59.

Keleş, V. (2010). Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 1-17.

Lorenc, J., Skolnick, L. ve Berger, C. (2007). *What is Exhibition Design*. Mies: RotoVision.

McLuhan, M. (1994). *Understanding Media: The Extension of Man*. Londra: The MIT.

Mercin, L. (2017). Müze Eğitimi, Bilgilendirme ve Tanıtım Açısından Görsel İletişim Tasarımı Ürünlerinin Önemi. *Millî Eğitim Dergisi*, 214, 209-237.

Pamuklu Gürdal, A. (2022). Öğrenme Kaynaklı Bilgilendirme Tasarımlarının Müzelerde Kullanılması ve Eğitime Katkısı. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 61, 122-138.

Pektaş Turgut, Ö. (2017). Günümüz Sergileme Biçimlerinde Çoklu Ortam Kullanımı ve "BOSCH: Visions Alive" Sergisi. 2. *Uluslararası Sanat Sempozyumu*, (s. 409-418). Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

Romedi, P. (1999). Sign-Posting Information Design. R. Jacobson (Ed.), *Information Design* (2. Baskı) (s. 83-98). Londra: MIT.

Schmitt, A. K., Danişık, M., Aydar, E., Şen, E., Ulusoy, I. ve Lovera, O. M. (2014). Identifying the Volcanic Eruption Depicted in a Neolithic Painting at Çatalhöyük, Central Anatolia, Turkey. *Plos One*, 9(1), 1-10. DOI: 10.1371/journal.pone.0084711

Sert, A. N. ve Karacaoglu, S. (2018). Müzelerdeki Hizmet Kalitesinin Memnuniyet Algısı ve Tavsiye Etme Niyeti Üzerindeki Etkisi: Anadolu Medeniyetleri Müzesi Örneği. *Afyon Kocatepe University Journal of Social Sciences*, 20(2), 103-122.

Tufte, E. R. (2001). *The Visual Display of Quantitative Information* (2. Baskı).
Konektikıt: Graphics.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (1999). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*
(11. Baskı). Ankara: Seçkin.

Ware, C. (2011). *Information Visualization: Perception For Design* (2. Baskı). San
Fransisko: Morgan Kaufmann.

Natüralist Üsluptaki Çiçek Resimleri: Hoca Sadeddin Efendi'nin *Selimname*'si

Geliş Tarihi/Received: 11.05.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 08.02.2022
DOI: 10.46372/arts.1008110

Dr. Öğr. Üyesi Sevda EMLAK
İzmir Demokrasi Üniversitesi, GSF
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
sevda.emlak@idu.edu.tr
ORCID: 0000-0001-5311-6726

ÖZ

Osmanlı tezhip sanatında, dini, ilmi, edebi ve bilimsel yazma eserlerin süslemesinde kullanılan motifler farklı üsluplarla karşımıza çıkmaktadır. Çalışma konumuz Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi koleksiyonunda bulunan Osmanlı dönemi eserlerinden olan *Selimname*'nin tezyinatında yer alan natüralist üsluptaki çiçek resimleridir. Natüralist çiçekler ile tezyin edilen *Selimname*'nin süsleme alanları, dönem özellikleri, motif anlamları, renk ve kompozisyon özellikleri değerlendirilerek eserde kullanılan motiflerden çizimler yapılmıştır. Araştırmanın sonucunda Hoca Sadeddin tarafından Osmanlı Türkçesiyle yazılan eserin 43 varağında süsleme yapıldığı görülmektedir. Eserin halkâr tezyinatında natüralist üslupta çiçeklerden gül, sümbül, lale, siklamen, karanfil ve ayrıca bulut motifleri yer almıştır. Yazma eserin cilt, halkâr ve ferağ kaydı süslemelerinde natüralist üslupta motifler kullanılmıştır. Eserin yazıldığı döneme ilişkin bir kayıt bulunmamasından, yazarı Hoca Sadeddin'in (1536-1599) yaşadığı yıllar göz önünde bulundurularak XVI. yüzyılda yazıldığı anlaşılmaktadır. *Selimname* eserinde kullanılan natüralist motifler, Osmanlı natüralist çiçek üslubu ve bu üslubun yazma eserlerde kullanımı hakkında bilgi verdiği için Türk sanatları alanına önemli bir kazanımdır.

Anahtar Kelimeler: selimname, yazma eser, natüralist çiçek resimleri, hoca sadeddin efendi

Emlak, S. (2022). Natüralist Üsluptaki Çiçek Resimleri:
Hoca Sadeddin Efendi'nin *Selimname*'si.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 7, 179-202.

Flower Paintings in the Naturalist Style: Hodja Sadeddin Efendi's *Selimname*

ABSTRACT

In Ottoman illumination art, motifs used to decorate religious, scientific, literary, and scientific manuscripts appear differently. The study subject is flower paintings in naturalist style the decoration of the *Selimname*, which is one of the Ottoman period works in the collection of the Uppsala University Library. The ornamental areas, period features, meanings of motif, color and composition features of *Selimname*, which was decorated with naturalistic flowers, were evaluated, and drawings were made from the motifs used in work. Consequently, it's seen that decorated the 43 foil of the work written by Hoca Sadeddin in Ottoman Turkish. In the halkâr ornaments of the work, rose, hyacinth, tulip, cyclamen, carnation, and cloud motifs were used a naturalistic style. Naturalistic motifs were used to decorate the manuscript's binding, halkâr, and ferağ record. Since there was no record of the period when the work was written, it's predicted that it was written in the 16th century, considering the years (1536-1599) when the author, Hodja Sadeddin, lived. The naturalistic motifs used in the *Selimname* work are an important achievement for the field of Turkish arts, as it gives information about the Ottoman naturalist flower style and the use of this style in manuscripts.

Keywords: selimname, manuscript, naturalistic flower paintings, hodja sadeddin efendi

GİRİŞ

Yazma eserler tarih boyunca ilk kaynaklar olması dolayısı ile yüzyıllarca bilim ve sanat bakımından birçok araştırmaya konu olmuşlardır. Konuları itibariyle dini, ilmi, edebi ve tarihi olarak ayrılan yazma eserler başlı başına son derece önemli kaynaklardır. Osmanlı tarihinde mühim bir yere sahip olan padişahların isimlerini taşıyan yazma eserler hem sanat hem muhteviyat bakımından son derece önemli eserlerdir. Osmanlı padişahlarının isimlerinden oluşan ayrı bir grup olarak karşımıza çıkan ve ilk defa Yavuz Sultan Selim zamanında ortaya çıkan bu eserler arasında selimnameler; Yavuz Sultan Selim dönemi ile ilgili eserleri (Uğur, 2009, s. 440-441) ve II. Selim'in yıllarını anlatan, mensur ve manzum şekilde yazılan tarihi eserler olarak bilinirler. Bu eserlerden Kazasker Vusûlî Çelebi'nin *Selimname*'sinde II. Selim konu alınırken bilinen diğer eserlerde I. Selim'i anlatmaktadır. Selimnamelerin çoğunluğu Türkçe ve Arapça yazılmıştır (Argunşah, 2009, s. 31-47).

Tarihte kaleme alınmış selimnameler arasında İdris-i Bitlisi'nin Farsça *Selimşahnamesi*, Şükri-i Bitlisi'nin 5829 beyit Türkçe yazılmış *Selimname*'si, Kebir bin Üveys Kadızade tarafından yazılan *Gazavat-ı Sultan Selim* eseri, Ali bin Muhammed el Lahmi el Mağribi'nin 923/1517 tarihinde temize çekip *ed-Dürül-meşan fi sireti'l-muzaffer Selim Han* eseri Muhyi adında bir müellifin yazdığı eser olarak bilinen ve İznik-i Ali'nin eserine dayanan *Selimname*, Şirazlı Molla Muhammed'in *Şahneme-i Selim Han* adlı eseri, İshak Çelebi'nin *Selimname*'si, Sücudi Çelebi'nin *Selimname*'si, *Bag-ı Firdevs-i Guzat Ravza-i Ehli Cihad veya Tarihi Sultan Selim Han* adı ile bilinen Keşfi Mehmed Çelebi'nin Türkçe *Selimname*'si, Sadi b. Abdülmüteal'in *Selimname*'si, Celalzade Mustafa Çelebi'nin yazdığı *Measir-i Selim Han* adı ile bilinen eser, Hoca Sadeddin Efendi'nin *Selimname*'si (Uğur, 2009, s. 440-441), Arifi'nin Farsça *Selimname*'si (Argunşah, 2009, s. 31-47) ve bunların dışında Şühudi, Senâî, İznîkî Seyyid Mehmed Hayati ve Carullah b. Fahdî'l Mekki gibi şairlerin ve müelliflerin yazdığı *Selimname*'lerin yanı sıra müellifi bilinmeyen başka eserler de mevcuttur (Uğur, 2009, s. 440-441).

Selimnamelerde; Sultan Selim'in İran ve Mısır seferinin yanı sıra Çaldıran Savaşı ile ilgili bilgiler de yer almaktadır. İran seferindeki durumlar ve ordularının konakladığı noktalar hakkındaki konular ile sultanın padişahlık dönemi öncesi ve sonrasında yaşadığı olaylara yer verilmiştir. Ayrıca Yavuz Sultan Selim'in babası ve kardeşleriyle arasında geçen olaylar, taht kavgaları ve Sultan Selim'in padişahlık hayatı gibi konuları da ihtiva etmektedir (Uğur, 2009, s. 440-441).

Selimnameler arasında Osmanlı döneminin ünlü tarihçisi ve Şeyhülislamı olan Hoca Sadeddin'in *Selimname*'sine bakıldığında Sultan Selim'e övgüleri dile getiren ve sultanın şanına uygun on iki hikâyeden oluştuğu görülür. Eserde Sultan Selim; yapacağı seferler için ilahi emirler alan bir Veli olarak gösterilmektedir (Uğur, 1978, s. 378). Hoca Sadeddin Efendi'nin *Selimname*'si kendisinin bizatihi gözlemlediği olaylar ve babasından çocukluk zamanlarında dinlediği hikayeler ile Osmanlı devletinde yüksek mertebedeki devlet adamlarının rivayetlerinde geçen tarihi bilgilerin kaleme alındığı bir eserdir. Diğer bir ifade ile Sultan Selim'in kıssalarını ihtiva eden önemli bir eserdir (Severcan, 1992, s. 74; Daş, 2003b, s.130). Eserde yazılanların bir bölümü yazarın babası Hasan Can tarafından bizzat yaşanmış ve oğlu Hoca Sadeddin'e aktarılmış olaylar, diğerleri ise güvenilir kişiler tarafından işitilmiştir. Hoca Sadeddin'in *Selimname*'si; edebi gösterişi, üslup ve metodu, olayları ele alışı bakımından muhteşem bir şaheserdir (Uğur, 1978, s. 378). Padişah hocası ve Şeyhülislâm sıfatları ile ilmi konularda siyasi nüfuza da sahip olan ve mühim mevkide olan Hoca Sadeddin Efendi'nin en bilindik eseri, kuşkusuz, İdris-i Bitlisi, Aşık Paşazade, Neşri, Hadidi Kemal Paşazade gibi Osmanlı ve İbn Hacer el-çalışkan-i, Şerefeddin Ali Yezdi gibi Arap ve İranlı müelliflerin eserlerinden etkilenererek ancak daha çok büyük babası Hâfız Mehemed-i İsfehâni ve babası Hasan Can'ın naklettiği bilgilere dayanarak yazdığı *Tâcü't- Tevârih* adlı kitabıdır (Uğur, 1978, s. 378).

Hoca Sadeddin' in hayatı ile ilgili bazı bilgilere göre babası Hasan Can'ın güvenilir bir devlet adamı olması sultana yakın kişiler arasında olmasına olanak sağlamıştır. Hoca Sadeddin' in babasının saray ortamına yakın oluşu oğlunun iyi bir eğitim öğretim almasına imkân sağlamıştır. Bu sebeptendir ki Hoca Sadeddin'in Osmanlı Devleti'nin diplomasi, kültür ve geleneğini çok iyi tanımasına imkân sağlamıştır (Daş, 2003a, s.165-207). Hoca Sadeddin Efendi'nin *Selimname* adlı eserinin birçok nüshası bulunmaktadır. *Selimname* ve birçok yazma eserde olduğu gibi eserin ihtiva ettiği bilgilerin yanı sıra tezyinatının da büyük önem taşıdığıdır. Yazma nüshalarda yapılan süslemeler, dönemin renk ve kompozisyon özelliklileri hakkında bize bilgi verirken, bazı tasvirlerin metni destekleyici ya da metinden bağımsız yapıldığı bilinmektedir. Yazma eserlerde sıkça rastladığımız yarı natüralist üslubun işlendiği birçok eser bulunmaktadır. Bu eserlerden biri de Uppsala Kütüphanesinde bulunan Hoca Sadeddin Efendi'nin *Selimname*'sidir.

Türk sanatında natüralist üslupta çiçek tasvirlerinin ortaya çıktığı yüzyıldan sonra; birçok alanda natüralist üslup adı verilen çiçek ve bitkilerin tasvirlerinin ele

alındığı görülür. Bu üslubun uygulandığı birçok eser bulunmaktadır. Mimari, tekstil, çini vb. birçok alanda yer alan natüralist üsluptaki çiçekler çeşitli yazma eserlerin tezyinatında kullanılmaktadır. Bu natüralist çiçeklerden gül, lale, sümbül, karanfil, siklamen vb. motifler tek başına ya da çiçek demeti şeklinde resmedilmiştir. Çiçek tasvirlerine en erken tarihli örnek IV. yüzyıldaki *Dioskorides* yazmasındaki tıbbi bitkilerin arasında yer alan gülfidanıdır (Demiriz, 2007, s. 1-3). Erken dönemlere örnek verilecek diğer bir eser ise; Belki P'i-ling'in *Kutsal Lotus* eseri, XIII. yüzyıla tarihlendirilen, Çin menşeli uzak doğu özellikleri taşıyan nadir bir eserdir (Demiriz, 2007, s. 4). Diğer yandan natüralist üslupta çiçek örneklerini; Leonardo Da Vinci'nin doğa gözlemciliği ile yaptığı *Anemone* ve *Menekşeler* adlı çiçek tasvirleri eskizlerinde çok ince ve detaylı bir şekilde görmekteyiz (Demiriz, 2007, s. 10-11). Geç Orta Çağ ve Rönesans dönemi batı Hristiyan kültüründe *Book of Hours* denilen dua kitaplarındaki resim ve yazıların etrafında, efsanevi yaratıklar ve bitki tasvirlerinin sıkça yer aldığı görülmektedir. Britanya Kütüphanesi'nde, 54782 envanter numara ile kayıtlı, 1483'e tarihlendirilen *Hasting Hours* eserinde ve Lemin Kütüphanesi, Moskova f.183, 447 numaralı *Book Of Hours* (XV. yüzyılın son çeyreği) eserinde yine çiçek resimleri yer almaktadır (Demiriz, 2007, s. 11-14). Erken dönemlerde kitaplarda yapılan çiçek resimlerin ilk örneklerini oluşturan bu eserler, sonraki dönemlerin kitap sanatlarında daha farklı form ve şekilleriyle görülmeye başlanmıştır. Osmanlı kitap sanatlarında ise daha geniş bir alana yayılarak natüralist çiçek üslubu ile yerini almıştır.

XVI. yüzyıl başlarında Osmanlı tezhip sanatında yeni üsluplar ortaya çıkmaya başlar. Sultan Selim'in 1514'te Tebriz'e yaptığı sefer sonrası son Timurlu devleti Sultanı Bediüzzaman Mirza ve yanında Heratlı sanatkârları İstanbul'a getirmesiyle bu akımların etkisi görülmeye başlar. Sultan Selim'in Tebriz'den getirdiği bu sanatkârların ortaya koyduğu eserlerle Osmanlı tezhip sanatı yeni boyutlar kazanır (Taşkale, 2010, s. 7-20). Osmanlı devletinde XVI. yüzyılın ortalarına doğru bahçe ve çiçek kültürü önemli bir seviyeye ulaşmıştır. Matrakçı Nasuh'un *Menzilname*'sinde veya selimnamelerde natüralist üslupta yapılmış motifler bu dönemde yer yer görülmeye başlamıştır. Diğer ülkelerde gelişen çiçek kültürüyle birlikte XVI. yüzyılın ünlü sanatçılarından olan Karamemi'nin geleneklerin dışına çıkarak yepyeni bir üslup yaratmasına ortam hazırlamıştır (Atasoy, 2016, s. 9). XVI. yüzyılın ortalarında ise Osmanlı sarayında Şahkulu'nun talebesi olan müzehhip Karamemi, natüralist motifleri stilize ederek yeni bir üslup başlatmıştır (Biol, 2012, s. 61-62). Karamemi'nin üslubu ile Osmanlı süsleme sanatının bütün dallarında natüralist bitkiler ile süslemeler görülmeye başlanmıştır.

Sultan Süleyman'ın İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi (T 5467 envanter) ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan *Muhibbi Divanı* (R 738 m envanter) süslemeleri daha sonra çeşitli sanat dallarında kullanılan natüralist çiçek desenlerinin ilk örneklerini taşıması bakımından önemlidir (Demiriz, 2007, s. 11-14). Yarı natüralist üsluptaki çiçekler, Karamemi'nin XVI. yüzyıl süsleme sanatına getirdiği yeniliklerin bir parçası olan motifleridir. Yarı natüralist çiçeklerden gül, lale, sümbül, nergis, karanfil, çiçek açmış bahar ağaçları ve servi gibi motifler Karamemi'nin deseninde yeni bir üslupla kullanılmıştır (Ünver, 1951, s. 42-71). Karamemi'nin natüralist çiçek üslubu ile süslenen kompozisyonlarında tabiatta bulunan çiçekler yer almıştır. Çeşitli natüralist bitkiler stilize edilerek kompozisyon içerisinde farklı formlar ile kullanılmıştır. Halkâr süslemelerindeki natüralist bitkilerin simetrik ya da serbest formlarda tezyin edilmesi sanatçının tasvir biçimidir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde bahçe çiçekleri, stilize ya da yarı stilize formlarıyla tezhip sanatında kullanılmıştır (Üçer, Üçer, 2020, s. 22-31).

Yarı natüralist çiçekler ilk ortaya çıktıklarında Mushaf'ların sure başlarında, ufak ot kümelerinin içinde yer alırken XVI. yüzyılın başlarından itibaren hasbahçe çiçekleri ile gelişen bir üsluba kendini bırakmaktadır (Biol, Derman, 2004, s. 113). Dönemler içerisinde en usta ellerden çıkmış yazma eserlerin tezyinatında stilize edilmiş çiçek tasvirlerini görmek mümkündür. XVII. yüzyılda ise kısmen üsluplaştırılmış çiçek açmış bahar dalları veya meyve vermiş ağaçlar, serviler XVI. yüzyıl Karamemi üslubunun devamı niteliğindedir (Biol, 2012, s. 61-62). XVII. yüzyılda Gazneli Mahmud'un şiirlerini içeren 1685 tarihli *Gaznevi Albümü*'nde, yapıldığı yüzyılın özelliklerini yansıtan birçok çiçek tasviri yer almaktadır. Ali Çelebi'nin, Nuruosmaniye Kütüphanesi'nde bulunan 1667 tarihli *Şükûfenâme*'sinde en sevilen çiçekler kullanılmıştır (Atasoy, 2011, s. 160). Bu dönemde çeşitli çiçek tasvirlerinin yer aldığı Chester Beatty Kütüphanesi'ndeki 1620 tarihli *Astrolojik Almanak* eseri (MS 434 envanter), Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde *Mir'at el Edvar*, *Mirkat el Ahbar* (R 1397 envanter) ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan Yazı Koleksiyonu (H 2307 envanter) gibi eserler söylenebilir (Demiriz, 2005, s. 52-72).

XVIII. yüzyılın ilk çeyreği ile natüralist çiçekler, minyatür özelliğinde geliştirilerek Şukufe adıyla Türk sanatında kullanılmaya başlanmıştır (Biol, 2012, s. 61-62). Ali Üsküdari, (Duran, 2008, s. 23) Abdullah Buhari, Ali Çakeri ve Ahmed Hazine gibi sanatkarlar XVIII. yüzyılın önde gelen çiçek ressamlarıdır (Duran, 2018, s. 177-199). XVIII. yüzyıl çiçek tasvirlerinin yer aldığı eserler arasında, Topkapı Sarayı Müzesi

Kütüphanesi'nde bulunan ve içerisinde kırk iki adet sümbül resmi olan, H 423 envanter numaralı, 1736 tarihli *Sümbül-nâme* (Atasoy, 2011, s. 160-179), Osmanlı laleleri ile ilgili bilgi veren 1725 yıllarda yapıldığı düşünülen *Lâle Mecmûası* (Duran, 2018, s. 177-199) ve Ali Üsküdarî'nin İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T 5650 envanter numaralı, 1140h./1727m. tarihli, otuz adet çiçek resminin yer aldığı *Mecmûa-i Gazeliyyât* gibi eserleri saymamız mümkündür. Ali Üsküdarî'nin *Mecmûa-i Gazeliyyât*'ında yer alan hafif gölgelendirmeli çiçekler bir natüralizm akımı getirmişse de XVIII. yüzyılda Osmanlı sanatında görülen batı sanatı etkisine bağlanmıştır (Atasoy, 2011, s. 160-179). Bu yüzyılda süsleme sanatında Avrupa bezeme ilkeleri Ali Üsküdarî'nin eserlerinde hissedilmekte ve sanatçının klasikle yeniyi karakteristik yapılarından vazgeçmeden, bozmadan birlikte kullandığı ve bu şekilde kendine has üslubunu oluşturduğu görülmektedir (Duran, 2018, s. 177-199). XIX. yüzyıl Türk Rokokosu ve Barok üslûptaki süsleme anlayışına Ampir eklenince, simetrik, asimetrik saksı, sepet ve vazo tasvirleri ışık-gölge ile resmedilen natüralist üslûptaki çiçeklerin kullanımı artmıştır (Duran, 2018, s. 177-199). 1847 yılında hazırlandığı düşünülen içerisinde tam sayfa çiçek ve meyve resimleri bulunan *Divan-ı İlhamî* adlı eserdeki natüralist üslûptaki çiçek tasvirleri XIX. yüzyılın seçkin örneklerdendir (Atasoy, 2011, s. 201).

YÖNTEM

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizine uygun yapılmıştır. Bu doğrultuda doküman analizi; araştırılan konuyla ilgili dokümanların bilimsel esaslara uygun olarak detaylanması anlamına gelmektedir (Kıral, 2020, s. 170-189). Tarihçilerin ve arkeologların bir kültür veya medeniyetin geçmişine ilişkin özellikleri kullandıkları bir yöntemdir. Bundan ötürü araştırılması amaçlanan gerçek ve olgular ile ilgili bilgi içeren yazılı malzemeler, resimler ve geçmiş hakkında bize bilinmeyen sunan kaynaklardır (Yıldırım, Şimşek, 2011, s.187). Araştırma sonucunda elde edilen veriler betimsel olarak yorumlanmıştır.

Hoca Sadeddin Efendi'nin *Selimname*'sindeki natüralist üslûptaki çiçek resimlerinin incelendiği bu çalışmanın verileri, Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi dijital veri tabanından elde edilmiştir. İlgili kütüphanenin dijital arşiv kayıtlarından ulaşılan bu yazma eserin tezyinatında kullanılan motifler; metaforik anlamlarıyla birlikte renk, biçim ve kompozisyon özellikleri açısından ele alınıp değerlendirilmiştir. Ayrıca motiflerin başka eserlerdeki kullanımı ile ilgili bilgiler verilerek, çizimleri yapılmıştır.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Hoca Sadeddin Efendinin *Selimname* 'sinde yer alan Natüralist üsluptaki çiçek resimlerinin incelendiği bu çalışmada elde edilen veriler iki tema altında toplanıp, sunulmuştur. Buna göre ilk tema olan cilt özelliği başlığı altında eserin cilt özellikleri betimsel olarak aktarılmıştır. İkinci temada ise eserin tezhip özellikleri başlığı altında motiflerin anlamı, renkleri, kompozisyon özellikleri ve çizimleri aktararak, natüralist bitkilerin yer aldığı nüshalardan söz edilmiştir.

Cilt Özellikleri

Selimname; Katalog KV Zettersteen, 492 envanter numara ile Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki Arapça, Farsça ve Türkçe el yazmaları içerisinde yer almaktadır. Kırmızı-kahverengi deri ile kaplı olan eserin ölçüleri; 20,6 x 12,5 cm boyutlarında ve 0,6 mm kalınlığındadır (Görsel 1). Eser, Hoca Sadeddin (1536-1599) tarafından yazılmıştır. Eserin eski sahipleri Oscar II (1829-1907) ve Sultan Abdülhamid'dir (1842-1918).



Görsel 1. Hoca Sadeddin Efendi'nin *Selimname* Eserinin Cildi (Alt ve Üst Kabi)

Eserin cilt tezyinatı özelliklerine bakıldığında; alt ve üst kabında çiçek buketi, dört tarafında köşebent ve dış pervazdan oluşan bir kompozisyonun yer aldığı görülmektedir. Cildin ortasında çiçek buketinde goncagüller ve yapraklardan oluşan bir kompozisyon bulunmaktadır. Çiçek buketi estetik bir şekilde bağlanmıştır. Buketin dört tarafına sarmal yapraklarla ½ simetrik oranda köşebentler yapılmıştır.

Çiçek buketi, köşebentler iç ve dış pervazlar altın ile bezenmiştir. Cildin alt ve üst kabı, miklebi, sertabı mevcuttur. Cildin derisinin alt ve üst kabı, miklebi kırmızı deridir ancak sertabı, sırtı ve kenarları kahverengidir. Mahfazası olan eserin cildi iyi durumdadır. Naturalist bitkilerle bezenen cild kabı, eserin içerisinde yapılan süsleme ile uyumludur.

Tezhip Özellikleri

Hoca Sadeddin'in *Selimname*'sinin tezyinatında kullanılan motiflerin anlamları, renkleri, kompozisyon özellikleri açısından değerlendirilmesi ve yarı natüralist üslupta motiflerin başka eserlerdeki tasvirlerine ilişkin örneklerine bakıldığında; eserin varak 1b-2a, 7b-8a, 14b-15a, 20-b-21a, 23b'de gül motifi süslemesi yer almaktadır. Gül motifi sembolü Hz. Muhammed'i temsil etmekte ve kokusuna atfedilmektedir (Özönder, 2003, s. 57). Bu motif Osmanlı kitap sanatında natüralist üsluba yönelik birçok süsleme içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Hz. Muhammed'in sembolü olan gül, sevgilinin yüzü ve endamı olarak da bilinmektedir (Demiriz, 2005, s. 278).

Eserin 1b varağı tezyinatında; açık nohudi renk kâğıt üzerine, 17 satırdan oluşan, talik hattıyla yazılan metin alanın üstüne başlık tezhibi yapılmıştır (Görsel 2). Başlık tezhibinde ½ simetrik bir desen uygulanmıştır. Taç formunda yapılan tezyinatta rumilerle zemin ayırımı yapılmıştır. Rumiler altın ve mavi ile renklendirilirken yazı alanı ve zemin altın ile bezenmiştir. Zemini silme altın olan kalın bir bordüre penç ve yaprak motiflerinden süsleme yapılmıştır. Başlık tezhibinin etrafına kırmızı ve altın ile cetveller çekilmiştir. İri penç ve rumi motifleri ile oluşturulan desen, mavi dendan ve mavi-kırmızı tığlarla nihayetlendirilmiştir. Yazı alanının sağ ve alt tarafına birbirinden bağımsız ancak benzer gül motifleri ile halkâr süslemesi yapılmıştır. Pembe ile renklendirilen güllere altınla tahrir çekilmiştir. Geniş ölçüde gül yapraklarına yer verilmiş ve yaprakların detayları altın ile süslenmiştir. 1b varağı tezyinatındaki kompozisyon düzenlemesinde bitkisel motifler orantılı biçimde doluluk-boşluk oranı göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Halkâr süslemesinde yer alan gül motiflerinin altın ile tahrirlenmesi süslemeyi parlak gösterirken halkâr alanına zerefşan uygulaması daha müessir kılmıştır. Halkâr süslemesinin iki tarafına altın ile cetvel çekilmiş ve süslemesi tamamlanmıştır.

Eserin 2a varağına; 21 satırdan oluşan yazı alanının dört tarafına altın ile cetvel uygulanarak yazı alanının soluna, altına ve üstüne birbirinden bağımsız gül motifleri ile halkâr süslemesi yapılmıştır. 1b varağındaki gül motifleri benzer form ve

biçimler ile tasvir edilmiştir. Pembe ile renklendirilen gül motifleri yeşil yapraklarla detaylandırılmıştır. Gül motifleri ve yaprak detayları altın ile tahrirlendirilmiştir. Halkâr süslemesinin üç tarafına altınla cetvel çekilerek süslemesi tamamlanmıştır. Eserin 1b ve 2a varağında herhangi bir yıpranma ve yırtılma söz konusu değildir. 2a varağı halkâr süslemesinde yer alan gül motiflerinin altın ile detaylandırılıp, tahrirlenmesi süslemeyi parlak göstermektedir.



Görsel 2. Hoca Sadeddin Efendi'nin Selimname Eserinin Varak 1b Serlevha Tezhibi, 1b ve 2a Halkâr Süslemesi



Çizim 1. Emlak, S. Varak 1b ve 2a'dan Gül Motifi Çizim Örnekleri

Natüralist bitkilerin ortaya çıkışından itibaren gül motifi, yaygın ve sürekli olarak kullanılan bir çiçek olmasının yanı sıra divan şiirinde, lale devrinde kullanıldığından bile daha çok kullanılan bir motif olmuştur. Kitap sanatında sayısız örneklerine rastlayacağımız gül motifini, XVI. yüzyılda *Muhibbi Divan*'ının her iki nüshasında yer

alan halkâr süslemelerindeki az stilize edilmiş örneklerinden tanımaktayız. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (R 738m) ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde (T 5467) yer alan Karamemi imzalı eserlerin küçük başlık tezyinatlarında zarif gül örneklerine (Demiriz, 2005, s. 278) rastlamaktayız. Daha sonraki yüzyıllarda murakkalarda, albümlerde, ciltlerde ve bilhassa dini konulu eserlerin tezyinatında sıkça rastladığımız gül motifi; tezyinatta buket şeklinde, bağımsız ya da tek başına tezyin edildiği gibi, vazoda veya sepet içerisinde pek çok çeşit bezeme şekilleriyle kitap sanatlarında yer almıştır.

Sümbül; Divan ve halk şiirinde çok fazla duyduğumuz ve sevgilinin saçına benzetilen bir motiftir. Kitap sanatlarında kullanılan sümbül motifinin stilize edilmiş birçok çeşidi bulunmaktadır (Demiriz, 2005, s. 286). Eserde sümbül motifini farklı formlarda varak 2b-3a, 8b-9a, 13b-14a, 19b-20a, 21b-22a'da en çok kullanılan motif olarak görmekteyiz. Eserin 2b-3a varağına 21 satırdan oluşan yazı alanının dört tarafına altın ile cetvel uygulanarak, yazı alanının üç tarafına birbirinden bağımsız sümbül motifleri ile halkâr süslemesi yapılmıştır (Görsel 3). 2b ve 3a varağındaki sümbül motifleri benzer form ve biçimler ile tasvir edilmiştir. Geniş ölçüde sümbül yapraklarına yer verilmiş ve yaprakların detayları altın ile bezenmiştir. 2b-3a varağı tezyinatındaki kompozisyon düzenlemesinde bitkisel motifler orantılı biçimde doluluk-boşluk oranı göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Pembe ve mor ile renklendirilen sümbül motifleri, yeşil uzun yapraklarla detaylandırılmıştır. Sümbül motifleri ve yaprakların detayları altınla tahrirlenmiştir. Halkâr süslemesinin üç tarafına altın ile cetvel çekilerek süslemesi tamamlanmıştır. Eserin 2b ve 3a varağında herhangi bir yıpranma ve yırtılma söz konusu değildir. 2b-3a halkâr süslemesinde yer alan sümbül motiflerinin altın ile tahrirlenmesi ve halkâr alanına zereşan uygulanması varaklardaki süslemeyi daha parlak kılmıştır.



Görsel 3. Hoca Sadeddin Efendi'nin Selimname Eserinin Varak 2b-3a Halkâr Süslemesi



Çizim 2. Emlak, S. Varak 2b-3a Sümbül Motifi Çizim Örnekleri

Natüralist bitkilerden sümbül motifinin başka örnekleri incelendiğinde; Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki Kanuni Sultan Süleyman'ın *Muhibbi Divanı* (1565) halkâr süslemelerinde ve küçük başlıklarda bu motifin yer aldığını görmekteyiz (Demiriz, 2005, s. 286). İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan *Muhibbi Divanı*'nda ise farklı formlarda sümbül motifi örneklerine yer verilmiştir (Atasoy, 2011, s. 141). Osmanlı sarayına takdim edilen bir çiçek kataloğu olan *Sümbülname*'de (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H 413 envanter) kırk çeşit sümbüle yer verilmiştir. Daha sonraki yüzyıllarda ise *Gazneli Albümü*'nde, *İlhami Divanı*'nda (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H 912 envanter) ve *Hidayet Divanı*'nda (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H 919 envanter) sümbül motifi örnekleri yer almaktadır (Demiriz, 2005, s. 286).

Lale motifi Osmanlı sanatına en önce giren motiftir. Çok sık karşılaştığımız bir motif olan lale (Demiriz, 2005, s. 282-283) ebceet hesabında 66 sayısına eşdeğerdir. Bu

sayı değeri Allah ve Hilal kelimeleriyle de aynıdır. Bu sebeptendir ki tezhip sanatında ayrı bir önemi olan lale motifi tezyinatta çok fazla kullanılmıştır (Özönder, 2003, s.117-118). Ancak eserde lale motifi incelendiğinde; farklı formlarda varak 3b-4a, 15b-16a, 22a-23b'de sümbül, gül ve karanfilden sonra en çok kullanılan motif olarak görülmektedir. Eserin; 3b-4a varacağına 21 satırdan oluşan yazı alanının dört tarafına altın ile cetvel uygulanarak, yazı alanının üç tarafına birbirinden bağımsız lale motifleri ile halkâr süslemesi yapılmıştır (Görsel 4). 3b ve 4a varacağındaki lale motifleri benzer form ve biçimler ile tasvir edilmiştir. Geniş ölçüde lale yapraklarına yer verilmiş ve yaprakların detayları altın ile bezenmiştir. 3b ve 4a varacağı tezyinatındaki kompozisyon düzenlemesinde bitkisel motifler orantılı biçimde doluluk-boşluk oranı göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Kırmızı ve sarı ile renklendirilen lale motifleri yeşil uzun yapraklarla detaylandırılmıştır. Lale motifleri ve yaprakların detayları altınla tahrirlenmiştir. Halkâr süslemesinin üç tarafına altın ile cetvel çekilerek süslemesi tamamlanmıştır. Eserin 3b ve 4a varacağında herhangi bir yıpranma ve yırtılma söz konusu değildir. 3b-4a varacağındaki halkâr süslemelerinde yer alan lale motiflerinin altın ile tahrirlenmesi süslemeyi canlı gösterirken halkâr alanına zerefşan uygulaması tezyinatı daha parlak hale getirmiştir.



Görsel 4. Hoca Sadeddin Efendi'nin Selimname Eserinin Varak 3b-4a Halkâr Süslemesi



Çizim 3. Emlak, S. Varak 3b-4a Lale Motifi Çizim Örnekleri

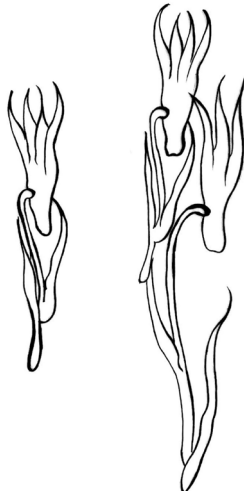
Lale motifinin başka örneklerine baktığımızda; Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki Kanuni Sultan Süleyman'ının (1565) *Muhibbi Divanı*'nda farklı tasvirleri ile karşılaşmaktayız (Atasoy, 2011, s. 140-141). Karamemi'nin çeşitli çiçek bezemelerinde laleler, farklı renk ve formlarda buluşmuştur (İrepoğlu, 2012, s.150). Lale motifinin gerçekçi ve doğal duruşu kitap sayfalarına sanatkar tarafından tam bir bahçe imgesi gibi tasvir edilmiştir. Kitap sanatlarında lale motifi örneklerini XVIII. yüzyılda *Gaznevi Albümü*'nde (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T 5461 envanter), uzun formları ile karışık buketlerde (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi EH 141; Y envanter), marjlardaki küçük buketlerde (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi 5572 envanter, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi EH 436 envanter), yazı araları ve koltuk tezhiplerinde (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, B 17 envanter, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi A 6512 envanter), ciltlerde, şemselerde (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi EH 2277, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi EH 2690 envanter) ve lake ciltlerde (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H 2155 envanter) görmekteyiz. Abdullah Buhari eserlerinde lalelerin ucunun kordon gibi bükülmüş formları ve çok fazla uzun lale örnekleri bulunmaktadır. Diğer yandan Ayverdi koleksiyonunda bulunan 1716/27 tarihli *Lale Risalesi*'nde de birçok lale tasviri yer almaktadır (Demiriz, 2005, s. 282-283).

Siklamen; tavşan kulağı olarak bilinen bir bitkidir. Buhurumeryem; (Ayverdi, 2020, s. 2830) çuha çiçeği cinsinden, çiçekli, kokulu, diğer kokulu bitkilerle karıştırılarak buhur suyu olarak bilinen güzel kokulu suyun elde edilmesinde kullanılan bir bitkidir (Ayverdi, 2020, s. 429). İlginç ismi ile dikkat çeken siklamen motifini bükümlü taç yapraklarından tanımamız mümkündür (Demiriz, 2005, s. 286). Eserdeki siklamen motiflerine bakıldığında; farklı formlarda varak 4b-5a, 16b-17a'da en az tezyin

edilen motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin 4b- 5a varacağına, 21 satırdan oluşan yazı alanının dört tarafına altın ile cetvel uygulanarak, yazı alanının üç tarafına birbirinden bağımsız siklamen motifleriyle halkâr süslemesi yapılmıştır (Görsel 5). 4b ve 5a varacağındaki siklamen motifleri benzer form ve biçimler ile tasvir edilmiştir. 4b ve 5a varacağı tezyinatındaki kompozisyon düzenlemesinde siklamen motifleri orantılı biçimde tasvir edilmiştir. Kırmızı ve sarı ile renklendirilen siklamenler yeşil uzun yaprakları altın ile detaylandırılmıştır. Halkâr süslemesinin üç tarafına altın ile cetvel çekilmiş ve süslemesi tamamlanmıştır. Eserin 4b ve 5a varığında herhangi bir yıpranma ve yırtılma söz konusu değildir. 4b-5a varacağındaki halkâr süslemelerinde yer alan siklamen motiflerinin altın ile tahrirlenmesi süslemeyi parlak göstermektedir. Halkâr alanına zerefşan uygulaması ise tezyinatı daha canlı kılmaktadır.



Görsel 5. Hoca Sadeddin Efendi'nin Selimname Eserinin Varak 4b-5a Halkâr Süslemesi



Çizim 4. Emlak, S. Varak 4b-5a Siklamen Motifi Çizim Örnekleri

Kitap sanatlarında siklamen motifinin kullanıldığı eserler arasında; Chester

Beatty Kütüphanesi MS 434 envanter numaralı, 1620 tarihli *Astroloji Almanak* eseri ve sonraki yüzyıllarda İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T5650 envanter numaralı *Gazeller* (1727/28) kitabı, Rasih Nuri İleri koleksiyonunda *Şukufename* (1780 yıllarına tarihlendirilen) gibi eserler yer almaktadır. Siklamen motifi tek başına ya da Şukufe demeti içerisinde başka bitkilerle tasvir edilmiştir (Demiriz, 2005). Siklamen motifine XVI. yüzyılda az rastlanılmasına rağmen *Selimname*'de kullanılan örnekleri ile XVI. yüzyıl yazma eserlerinde nadirde olsa tezyinatta tercih edilen bir motif olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Bulut motifi; Simurg ve ejderha boğuşmasında şiddet ve öfke halinden burunlarından çıkan ateş ve buharın tasviridir. Ancak diğer yandan tabiatta bulunan bulutların üsluplaştırılarak münhani şekilleri ile kullanılmasıdır. VXI. ve XVII. yüzyılda çok yaygın bir şekilde kitap sanatlarında kullanılan bir motif olmuştur (Özkeçeci, 1992, s. 25, Yılmaz, 2004, s. 33). Eski Çin sanatı ve İran sanatında bilhassa minyatürlerde konular efsanelere bağlanmaktadır. Motiflerde konulara uygun şekilde ya da imge olarak tasvir edilmiştir. Türkler ilham kaynağı olarak tabiatı seçmiştir. Bu sebeple Türkler 'de Bulut'un çıkış noktasının tabiat olduğu söylenebilir (Biol, Derman, 2004, s.153). Eserdeki bulut motifleri ise farklı formlarda varak 5b-6a, 11b-12a, 17b-18a'da siklamenden sonra az tercih edilen bir motif olmuştur.

Eserin 5b-6a varağına, 21 satırdan oluşan yazı alanın dört tarafına altın ile cetvel uygulanarak yazı alanının üç tarafına birbirinden bağımsız bulut motifleriyle halkâr süslemesi yapılmıştır (Görsel 6). 5b-6a varağında aynı formlarla bulut motiflerine yer verilmiş ve detayları altın ile bezenmiştir. 5b ve 6a varağı tezyinatındaki kompozisyon düzenlemesinde bitkisel motifler orantılı biçimde yapılmıştır. Kırmızı ve sarı ile renklendirilen bulut motifleri tek bir form ile tasvir edilmiştir. Bulut motiflerindeki dendanlar altınla tahrirlendirilmiştir. Halkâr süslemesinin üç tarafına altın ile cetvel çekilmiş ve süsleme tamamlanmıştır. Eserin 5b ve 6a varağında herhangi bir yıpranma veya yırtılma söz konusu değildir. 5b-6a varağındaki halkâr süslemelerinde yer alan bulut motiflerinin altın ile tahrirlenmesi ve halkâr alanına zerefşan uygulaması süslemeyi daha parlak göstermiştir.



Görsel 6. Hoca Sadeddin Efendi'nin Selimname Eserinin Varak 5b-6a Halkâr Süslemesi



Çizim 5. Emlak, S. Varak 5b-6a Bulut Motifi Çizim Örnekleri

Osmanlı-Türk tezminatında bulut motifi 899/1494 yılında Şeyh Hamdullah'ın hazırladığı Mushaf ile görülmeye başlar (Yılmaz, 2004, s. 33-34). Şeyh Hamdullah yazmasında bulunan bulut motifleri, yapılan kompozisyonlarda belirgin şekilde yer tutmaktadır. Sure başı tezhiplerinde kullanılan bulut motifleri zaman zaman desenin bölümlerinde sınırlayıcı olarak kullanılmıştır (Doğanay, 1999, s. 225-234). Türk süsleme sanatında ortaya çıktığı günden itibaren birçok yazma eserin süslemesinde yer alan bulut motifi; Kanuni Sultan Süleyman'ın (1565) *Muhibbi Divanı*'nda da çok kullanılan bir motif olmuştur. Divanın koltuk tezhiplerinde ve halkâr tezminatında yer almaktadır (Atasoy, 2016, s. 219-22).

Karanfil motifi kırmızı, pembe, rengarenk açan düğüm düğüm, ince saplı güzel kokulu bir bitkidir (Ayverdi, 2020, s. 1593). Asya kökenli olan Karanfil motifine Anadolu Selçuklu Türklerinin çini ve taş işçiliğinde rastlanmaktadır. Osmanlı sanatında karanfil motifi süsleme unsuru olarak kullanılmaktadır (Ünver, 1966, s. 5-12). Divan edebiyatında ise karanfil sevgilinin güzel yüzüne, saçındaki zülfüne, bakışlarına, yeni bir geline ve abdala benzetmeler (Sona, 2015, s. 307-315) ile ilişkilendirilmiştir. Eserde karanfil motifi tasvirleri incelendiğinde farklı formlarda 6b-7a, 12b-13a, 18b-19a, 23b gül ve laleden

sonra en çok kullanılan motif olduğu belirlenmiştir. Eserin 6b-7a varağına, 21 satırdan oluşan yazı alanının dört tarafına altın ile cetvel uygulanarak yazı alanının üç tarafına birbirinden bağımsız karanfil motifleri ile halkâr süslemesi yapılmıştır (Görsel 7). 6b ve 7a varağındaki karanfil motifleri benzer form ve biçimler ile tasvir edilmiştir. Küçük küçük karanfil yapraklarına yer verilmiş ve yaprakların detayları altın ile bezenmiştir. 6b ve 7a varağı tezyinatındaki kompozisyon düzenlemesinde bitkisel motifler orantılı biçimde yapılmıştır. Kırmızı ile renklendirilen karanfil motifleri yeşil kısa yapraklarla detaylandırılmış ve altınla tahrirlenmiştir. Halkâr süslemesinin üç tarafına altın ile cetvel çekilmiş ve süslemesi tamamlanmıştır. Eserin 5b-6a varağında herhangi bir yıpranma ve yırtılma söz konusu değildir. 5b-6a varağındaki halkâr tezyinatında yer alan karanfil motiflerinin altın ile tahrirlenmesi ve halkâr alanına zerefşan uygulaması süslemeyi münevver kılmıştır.



Görsel 7. Hoca Sadeddin Efendi'nin Selimname Eserinin Varak 6b-7a Halkâr süslemesi



Çizim 6. Emlak, S. Varak 6b-7a Karanfil Motifi Çizim Örnekleri

Karanfilin kullanıldığı alanlara bakıldığında; Osmanlı sanatında en çok divanlarda yer aldığı görülmektedir. Farklı motiflerle bir arada kullanılan ve karanfilin ilk örneklerini veren yazma eserler arasında (Atasoy, 2011, s. 41) başta Topkapı Sarayı

Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan *Muhibbi Divanı* gelmektedir. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki *Muhibbi Divanı* ile Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan *Muhibbi Divanı*'nın halkâri bezemelerinde kullanılan karanfil motifleri, küçük başlık süslemelerinde de kullanılmıştır (Demiriz, 2005, s. 281). Sonraki yüzyıllarda İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T 5657 envanter numaralı *Gaznevi Albümü*'nde, *Gazeller Albümü*'nde, Kur'an Kerim ve Dua kitaplarında ayrıca vazo içerisinde tezyin edilen karanfil motifleri görülmektedir.

Eserde en çok kullanılan iki motifin bir arada tezyin edildiği ketebe kaydı süslemesinde daha önceki varaklarda görülmeyen bir kompozisyon ile karşılaşılır (Görsel 8). 11 satırdan oluşan ketebe kaydının (23b) etrafı, yazı alanı çerçevelenecek şekilde altın ile cetvelenmiştir. Yazı alanının altına ketebe kaydı (hatime, ferağ) süslemesi yapılmıştır. Bu alandaki natüralist üslupla tezyin edilmiş gül motifleri, tek bir kökten açmış iki gül ve tomurcuk bir gül betimlemesi ile karşımıza çıkar. Güllerin tahrirleri, detayları ve zerefşan uygulaması muazzam bir gösteriş sergilemektedir. Ketebe kaydı ve süslemesinin yer aldığı alanın dört tarafına altın ile cetvel uygulanmış ve üç tarafına birbirinden bağımsız karanfil motifleri ile halkâr süslemesi yapılmıştır. Eserin 23b varağındaki karanfil motifleri benzer form ve biçimler ile tasvir edilmiştir. Açmış karanfillerin yanı sıra gonca karanfiller ve küçük karanfil yaprakları görülmektedir. 23b varağı tezyinatında, natüralist bitkisel motifler kompozisyon içerisinde orantılı biçimde yerleştirilmiştir. Pembe ile renklendirilen gül ve kırmızı renk karanfil motifleri uyum içerisinde tasvir edilmiştir. Karanfil motifinin yeşil kısa yaprakları ile gül motifinin geniş, iri yaprak detayları altın ile tahrirlenmiştir. Halkâr süslemesinin üç tarafına altın ile cetvel çekilmiş ve süslemesi tamamlanmıştır. Eserin 23b varağında herhangi bir yıpranma söz konusu değildir. 23b varağındaki ketebe kaydı ve halkâr tezyinatında yer alan motiflerin altın ile tahrirlenmesi süslemeyi canlı göstermektedir.



Görsel 8. Hoca Sadeddin Efendi'nin *Selimname* Eserinin Varak 23b, Ketebe Kaydı ve Halkâr Süslemesi



Çizim 7. Emlak, S. Varak 3b, Ketebe Kaydı Süslemesinden Gül ve Karanfil Motifi Çizim Örnekleri

Çalışmaya konu olan *Selimname* adlı eserdeki yarı üsluplaştırılmış motiflerin erken örnekleri, yoğun olarak Karamemi'nin eserlerinde yer aldığı görülmektedir. Karamemi'nin eserlerinde yarı stilize çiçekler, topraktan çıkan tek bir sap veya aynı dal üzerinde birden çok budak vermiş tasvirleri ile görülmektedir (Maktal, 2019, s. 85-97). *Selimname*'nin tezyinatında ise motifler, tek bir dal eğrisi üzerine yerleştirilmiştir. Bir varakta birden fazla bağımsız aynı motifin farklı şekilleri bulunmaktadır. *Selimname*'de tercih edilen kompozisyon biçimi ve çiçeklerin yerleştirilme şekli ise Amasya II. Bayezid Kütüphanesi'ndeki *Şah u Geda* eseri ile büyük ölçüde benzerlik taşımaktadır (Emlak, 2017).

SONUÇ

Türk sanatında önemli bir yere sahip olan yazma eserlerde yapılan süslemeler dönemin tezyinat anlayışı ile ilgili bilgiler vermektedir. Süslemeler; dönemler içerisinde sanatkârın imge ve yeni üsluplar meydana getirme gayretinden gelişmiştir. Yazma eserlerdeki yarı natüralist üsluptaki çiçek resimleri farklı yüzyıllarda çeşitli biçimleri ile karşımıza çıkmaktadır. Yazma eserlerde kullanılan tezyinatın kimi zaman sanatçının tasavvuru ile gelişmiş olabileceği gibi kimi zaman metnin içeriğine uygun olarak da resmedildiği söylenebilir. Bu sebeple motiflerin sembolik anlamlarına işaret eden betimlemelere metin içerisinde yer verilebilir. Hoca Sadeddin Efendi'nin *Selimname* eserinde kullanılan motiflerin sembolik açılımlarında; gül motifinin peygamber efendimizin güzel kokusuna, sevgilinin yüzü ve endamına, sümbül motifinin, sevgilinin saçına, lale motifinin Allah lafzına eş değer harflerle yazılmasına, siklamen motifinin tavşan kulağı olarak bilinen bir bitki olmasına, bulut motifinin simurg ve ejderha ile mücadelesinde öfke halinden burunlarından çıkan ateşe benzetilmesine, karanfil motifinin ise sevgilinin güzel yüzüne, bakışlarına, saçındaki zülfüne, abdala benzetmeleri ile ilişkilendirilmiştir. Buna ilişkin eserde kullanılan motiflerin sanatkâr tarafından metaforlar üzerinden resmedildiği düşünülebileceği gibi dönem üslubu ile de etkileşimleri söz konusu olabilir.

Hoca Sadeddin Efendi'nin *Selimname* adlı eseri değerlendirildiğinde; XVI. yüzyıl tezhîp sanatında yeni bir üslup olarak ortaya çıkan yarı natüralist çiçek tasvirleri ile bezenmiş bir el yazmasıdır. Eserin 1b varağında başlık tezhîbi, natüralist çiçeklerden 1b-2a, 7b-8a, 14b-15a, 20-b-21a, 23b varağında gül, 2b-3a, 8b-9a, 13b-14a, 19b-20a, 21b-22a varağında sümbül, 3b-4a, 15b-16a, 22a-23b varağında lale, 4b-5a, 16b-17a varağında siklamen, 6b-7a, 12b-13a, 18b-19a, 23b varağında karanfil ve 5b-6a, 11b-12a, 17b-18a varağında bulut motifleri yer almıştır. Halkâr süslemelerinde sadece yarı natüralist çiçek motifi ve bulut motiflerine yer verilmiştir. Kompozisyon düzenlemesinde yazı alanının üç tarafına halkâr süslemeleri yapılırken yalnızca 1b varağında iki tarafına yapılmıştır. Kompozisyonlarda ise Ketebe kaydı varacağı hariç her sayfada tek bir motif çeşidinin farklı stilizasyonları yer almıştır. Eserin tezyinatındaki renklerde ise halkârî bezemelerde kırmızı, pembe, yeşil, sarı ve altının yoğunlukta kullanıldığı, mavi rengin ise sadece sümbül tasvirlerinde tercih edildiği görülmektedir. Yazma eser kompozisyon, motif ve renk bakımından bir bütünlük içerisinde süslenmiştir. Natüralist üslupta tezyin edilen eserlere örnek nüsha olması açısından önemlidir. Eserin yazıldığı döneme ve müzehhebine ilişkin bir tarihe

rastlanmamıştır. Ancak Hoca Saadeddin Efendi'nin yaşadığı yüzyıl (1536-1599) göz önünde bulundurulduğunda eserin XVI. yüzyılda yazıldığı ve aynı dönemin ünlü sanatkarı Karamemi'nin üslubundan etkiler taşıdığı söylenebilir. Osmanlı dönemine ait *Selimname*'nin 1b varağında bulunan başlık süslemesi dışında esere natüralist üslupta bir süslemenin hâkim olduğu ve kompozisyon özelliği bakımından bu üsluba yönelik nadir bir eser olduğu sonucuna varılmıştır.

Araştırma, yazma eserlerde kullanılan süsleme alanlarına ilişkin bilgi içermesi ve *Selimname* tezyinatında yer alan natüralist üslupta bitkilerin tasvirlerine, metaforlarına yönelik bilgi verdiği için ötürü araştırmacılara katkı sağlayacaktır. *Selimname*'lerin süsleme özelliklerine ilişkin yapılan araştırmalar sınırlı bulunmaktadır. Bu doğrultuda tespit edilen her yazma eserin hem muhtevası hem de tezyinat bakımından incelenmesi, kuşaklara aktarılması ve belgelendirilmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Araştırılan her yazma eserin yapıldığı döneminin sanat anlayışı ile ilgili bize bilgi vermesinin yanı sıra ilk yazılı kaynakların tezyinatlarının incelenip, gün ışığına çıkarılması Türk Sanatları alanına kazanımdır.

KAYNAKÇA

Argunşah, M. (2009). Türk Edebiyatında *Selimname*ler. *Türk Çalışmaları Uluslararası Diller, Edebiyat Dergisi*, 4(8), 31-47.

Atasoy, N. (2011). *Hasbahçe Osmanlı Kültüründe Bahçe ve Çiçek* (1. Baskı). İstanbul: Milenyum.

Atasoy, N. (2016). *Karamemi* (1. Baskı). İstanbul: Masa.

Ayverdi, İ. (2020). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (5. Baskı). İstanbul: Kubbealtı.

Biol, İ., Derman, Ç. (2004). *Türk Tezyîni Sanatlarında Motifler* (4. Baskı). İstanbul: Kubbealtı.

Biol, A. İ. (2012). Tezhip. *İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 41, s. 61-62). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Daş, A. (2003a). Hoca Saadeddin Efendi'nin Hayatı ve Eserleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 14, 165- 207.

Daş, A. (2003b). *Osmanlılarda Münşeât Geleneği, Hoca Saadeddin Efendi'nin Hayatı, Eserleri ve Münşeâtı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Demiriz, Y. (2005). *Osmanlı Kitap Sanatlarında Doğal Çiçekler* (1. Baskı). İstanbul: Yorum Sanat.

Demiriz, Y. (2007). *Yüzyıllar Boyu Çiçek Ressamlığı* (1. Baskı). İstanbul: Yorum Sanat.

Doğanay, A. (1999). Bulut Motifi ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 6, 225-234.

Duran, G. (2008). *Ali Üsküdârî Tezhip ve Ruganî Ustâdı, Çiçek Ressamı* (1. Baskı). İstanbul: Kubbealtı.

Duran, G. (2018). Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslûpta Çiçekler. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 31, 177-199.

Emlak, S. (2017). *Amasya II. Bayezid Kütüphanesinde Bulunan Şah u Geda Mesnevisinin Tezyinatı ve Özgün Tasarımlara Yansıması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

İrepoğlu, G. (2012). *Lale Doğada, Tarihte, Sanatta* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi.

Kıral, B. (2020). Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.

Maktal, A. (2019). Türk Tezyinatındaki Yarı Üsluplaştırma Anlayışının "Portakal Çiçeği" Örneğinde İncelenmesi. *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 85-97. DOI: 10.32579/mecmua.536731.

Özkeçeci, İ. (1992). *Türk Tezhip Sanatı ve Tezyini Motifler* (1.Baskı). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Gevher Nesibe Tıp Tarihi Enstitüsü.

Özönder, H. (2003). *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü* (1. Baskı). Konya: Sebat.

Sadeddin, H. (_ _ _ _). *Selimname [Online Kütüphane Versiyonu]*. http://www.alvinportal.org/alvin/view.jsf?dswid=2962&searchType=EXTENDED&query=&aq=%5B%5B%7B%22A_FQ%22%3A%22Uppsala+Ottoman+Heritage%22%7D%5D%5D&aqe=%5B%5D&af=%5B%5D&pid=alvin-record%3A16116&c=31#alvin-record%3A16116

Severcan, Ş. (1992). Hoca Sadeddin Efendi ve Tarihçiliğimizdeki Yeri. *Erciyes*

Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 10(8), 73-78.

Sona, F. (2015). Divan Şiirinde Karanfil. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(41), 307-315.

Taşkale, F. (2010). Gelenekten Geleceğe Tezhip Sanatında Bir Yolculuk. *İsmek El Sanatları Dergisi*, 9, 7-20.

Tekindağ, M. C. Ş. (1970). Selim-nameler, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi*, 1, 197-230.

Uğur, A. (1978). Selim-nâmeler. *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, 22(1), 367-380.

Uğur, A. (1980). Hoca Sadeddin Efendi'nin Selimnamesi. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam İlimleri Enstitüsü Dergisi*, 4, 225-241.

Uğur, A. (2009). Selimname. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 440-441). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Üçer, M., Üçer, K. (2006). Somut Olmayan Kültürel Miras Ögesi Olarak Tezhib Sanatı. *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 1(1), 22-31.

Ünver, S. (1951). *Müzehhip Karamemi* (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Ünver, S. (1966). Çiçek Tarihimizde Türk Karanfilleri. *Türkiye Etnografya Dergisi*, 9, 5-12.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (8. Baskı). Ankara: Seçkin.

Yılmaz, A. (2004). *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları* (1. Baskı). İstanbul: Damla.

Siyasal İletişimin Dijitalleşmesi: 2018 Cumhurbaşkanlığı Seçiminde Siyasal Partilerin Twitter Üzerinden Karşılaştırmalı Analizi

Geliş Tarihi/Received: 12.05.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 04.02.2022
DOI: 10.46372/arts.1012960

Öğr. Gör. Dr. Hakan IRAK
İğdır Üniversitesi, İğdır MYO
Yönetim ve Organizasyon Bölümü
hakanirak@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1564-8638

Öz

Sosyal medya kullanımı son dönemlerde dünya çapında yaygın hale gelmiştir. Bireylerin çeşitli amaçları ile kullandığı sosyal medya siyasi alanda da partilerin, liderlerin, seçimlerde adayların propagandalarını yapmak, vaatler vermek, seçmenlerine seslenmek gibi amaçlarla kullanılmaya başlanmıştır. Siyasi alanda sosyal medya kullanımının artması, seçmenlerin kolay bir biçimde adaylara ve partilere erişebilmesini sağlamaktadır. Bu çalışmada siyasi iletişim kavramı kapsamında Türkiye'de 2018 yılında gerçekleştirilen cumhurbaşkanlığı seçim sürecinde siyasi partilerin ve adayların Twitter hesaplarından yaptıkları paylaşımların karşılaştırmalı analizi gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda öncelikle siyasi iletişim kavramı ve gelişimi açıklanmış daha sonrasında siyasi partilerin sosyal medya kullanımları açıklanmıştır. Çalışmanın yöntem bölümünde 2018 yılına ait siyasi parti ve cumhurbaşkanı adaylarının tweetleri incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda adayların 2018 Cumhurbaşkanlığı seçim sürecinde en çok etkileşim alan tweetleri ele alınmış ve söz konusu süreçte yapılan paylaşımlar incelenmiştir. Tweet içerikleri kapsamında adayların çoğunlukla hesaplarını rakip aday ve partileri eleştirmek, vaatlerini ve icraatlarını dile getirmek, miting ve etkinliklerden seçmenleri haberdar etmek amacıyla kullandıkları görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: siyasi iletişim, dijitalleşme, aday, parti, seçim, tweet, twitter

Irak, H. (2022). Siyasal İletişimin Dijitalleşmesi: 2018 Cumhurbaşkanlığı Seçiminde Siyasal Partilerin Twitter Üzerinden Karşılaştırmalı Analizi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 7, 203-234.

Digitization of Political Communication: Comparative Analysis of Political Parties on Twitter in 2018 Presidential Election

ABSTRACT

The use of social media's recently become widespread around world. Social media, is used by individuals for various purposes, has also started to be used in political field for purposes such as making propaganda of parties, leaders, candidates in elections, making promises calling out to their voters. The increase in use of social media in the political field enables voters to easily Access candidates and parties. In study, within the scope of the concept of political communication, a comparative analysis of the Twitter accounts of political parties candidates during the 2018 presidential election process in Turkey's carried out. In context, the concept of political communication and its development are explained and then the use of social media by political parties is explained. In method part of study, the tweets of the political parties and presidential candidates of 2018 were examined. As a result of examinations, the tweets of the candidates that received the most interaction in 2018 Presidential election process were discussed and posts made during said process were examined. Within the scope of tweet content, it's been observed that candidates mostly use their accounts to criticizerival candidates, parties, to Express their promises-actions, and to inform voters about ralliesand events.

Keywords: political communication, digitalization, candidate, party, election, tweet, twitter

GİRİŞ

Siyasal iletişimin kullanımı toplum hayatında kendini savunma, toplumsal düzeni sağlama, ticaretin ve ürünlerin durumunu belirlemeye yönelik kayıt tutma, para kullanma ve tasarruf etme gibi sosyal etkileşimlerin sonucudur. Aslında bu etkileşimler siyasal iletişimi belirleyen güç ilişkilerinin sonucudur (Tokgöz, 2008, s. 19). Seçme ve seçilme hakkının evrensel ve küresel bir norm haline gelmesi, kitle iletişim araçlarının gerçekleştirdiği siyasi rekabetin kamuoyu kavramını güçlendirmesi ve vatandaşların siyasi sürece aktif katılımının artması gibi gelişmeler, siyasal sürece önemli katkılar sağlamıştır.

Siyasal iletişim, toplumda belli ideolojik amaçları, belli grupları, kitleleri, ülkeleri ya da blokları benimsemek ve gerektiğinde eyleme dönüştürmek için siyasal aktörler tarafından çeşitli iletişim tür ve tekniklerinin kullanılmasıyla yapılan iletişim olarak tanımlanabilir (Aziz, 2007). Aziz'in ifadesinden de kolayca anlaşılacağı üzere iletişim hayatın her alanında önem kazanmış ve siyasal iletişim hayatın hemen her alanında yerini almıştır. Siyasal iletişim, siyasal partilerin içindeki ve dışındaki iletişim olarak açıklanabilir. Siyasi partiler, belirli siyasi görüşleri, ideolojileri, yöntemleri savunarak amaçlarına ulaşmak ve seçimler yoluyla güç kazanmak amacıyla bir araya gelen kuruluşlardır. Nihai amaçları iktidara gelmek ve ülkenin yönetiminde söz sahibi olmaktır. Muhalefet partileri, partinin görüşleri doğrultusunda hükümetin politika ve eylemlerini sıklıkla eleştirir (Aziz, 2007, s. 87). McNair'e göre siyasal iletişim, politikacılar ve diğer siyasi aktörler tarafından belirli amaçları gerçekleştirmek için kurulan bir iletişim türüdür. Bu aktörleri hedef alan, politikacı olmayanlar (seçmenler, gazeteciler) tarafından yürütülen iletişimdir. Haber, köşe yazıları ve medyadaki diğer siyasi tartışma biçimlerinde bu aktörler ve faaliyetleri ile ilgili olarak yürütülür (McNair, 2011, s. 4).

Siyasi çıkarlara gelince; tüm siyasi partilerin faaliyetlerinde aranır. Siyasal partilerin halka yönelik faaliyetlerinin neredeyse tamamı siyasal iletişim ile ilgilidir. Bu anlamda seçimler sırasında yapılan etkili iletişimin siyasi doğası gereği en üst noktaya ulaştığı söylenebilir. Sonuç olarak siyasi partilerin her türlü faaliyetinin bir siyasal iletişim boyutu olduğu söylenebilir (Aziz, 2007, s. 24). Sosyal ilişkilerde yöneticiler, kendi başarılarını vurgulamak ve pekiştirmek için çeşitli yöntemler ararlar. Bu yöntemlerin tümü, yöneticilerin gücünü korumak içindir. Politikacılar yönetecek durumda değilse, güç kazanmak isterler. Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve mesajların çok sayıda kişiye anında yayılması, iletişimi, iknayı, yönetim yaklaşımlarını ve yöntemlerini

etkilemiştir.

Siyasal iletişim, siyaset ve iletişim çalışmalarının kesiştiği noktada yer alır. Amacı genellikle egemenlik, hükmetme ve yönetme ile eşdeğerdir. Siyasal iletişim, hedef kitleyi amacına ulaşmak için ikna etmek zorundadır. Bu iknada kullanılacak ideolojik dil, siyaset yapan kişi ve çevresi tarafından belirlenir. İdeolojik dil belirlendikten sonra çeşitli iletişim biçimleriyle hedef kitleye gönderilir (Kılıçaslan, 2008, s. 9). Ayrıca Özer'in de çok iyi ifade ettiği gibi "etkili bir siyasal iletişim kurmak için siyasal iletişimin süreç ve stratejilerini bilmek gerekir" (Özer, 2014, s. 176).

Siyasi partilerin seçim döneminin farklı aşamalarında, halkla ve özellikle seçmenle, farklı yöntem ve tekniklerle iletişim kurmaları oldukça normal ve öngörülebilir olarak görülmektedir. Ancak seçim öncesi ve sonrası iletişim de önemlidir. Başka bir deyişle, kamuoyu ile doğrudan ve sürekli iletişim kurmak siyasi partilerin sorumluluğundadır. Siyasî partilerin bu konuda zorluk çekmemeleri ve yönetimlerinden kaynaklanan olaylar haber değeri taşımaları halinde bunun kamuoyuna çeşitli şekillerde yansıtacağı açıktır. Siyasi partilerin daha geniş kitlelere ulaşmak için en uygun iletişim kanallarını kullanmaları da oldukça doğaldır. Mecliste muhalefeti oluşturan siyasi partilerin imkânları daha kısıtlıdır. Muhalefet partilerinin toplumdaki çeşitli olaylara duyarlı olmaları ve partinin savunduğu düşünce, tutum ve davranışları da bu konular üzerinden aktarmaları beklenmektedir.

Özellikle siyasi iktidarın faaliyetlerini ve söylemlerini yakından izleyerek kamuoyuna sıklıkla eleştirel ve yapıcı mesajlar vermesi talep edilmektedir. Bir başka deyişle, muhalefet olma sorumluluğunu yerine getirirken, mecliste muadili olduklarını göstermeleri, fikirlerini veya vaatlerini çeşitli iletişim araçlarıyla kamuoyuna aktarmaları gerekmektedir. Meclise gidemeyen veya mecliste temsilcisi olmayan siyasi partilerin kamuoyuna seslenmesi daha sınırlıdır. Bu tür partilerin halkla iletişimi diğerlerine benzese de kitle iletişim araçlarında kullanmakta onlar kadar şanslı değiller. Bu bakımdan kendi medyalarına veya en azından kendilerini destekleyen bir radyo, televizyon veya gazeteye sahip olmaya çalışırlar (Aziz, 2007, s. 101).

İnsanlık tarihinde iletişim her zaman olmuştur; ancak beklendiği gibi, sürekli gelişen teknoloji ile iletişimin şekli ve doğası değişmiştir. Günümüzde pek çok kurum, kuruluş ve firma iletişim diline kendilerini tanıtmak için en önemli araçlardan biri olduğu için önem vermektedir. Siyasi partiler, iletişime büyük önem veren kuruluşlardan biridir. Siyasî partiler, halkla iletişimin de oylanan sonucu olan seçimle iktidara gelebilirler. İktidara gelebilmek için seçmenle etkin bir bağ kurmak şarttır.

Partiler hedef ve vaatlerini iletişim yoluyla seçmene aktarırlar. Bu nedenle siyasal iletişim bir araç olmanın ötesinde siyasal partiler için zorunlu bir ihtiyaçtır.

20. yüzyılın ilk yarısı itibariyle iletişim teknolojilerinde meydana gelen gelişmeler neticesinde, radyo, sinema ve televizyon bir siyasal iletişim aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle de II. Dünya Savaşı esnasında radyo önemli bir propaganda aracı niteliğinde oldukça fazla kullanılmıştır (Bostancı, 2015, s. 82). 1960'lı yıllara gelindiğinde ise radyo yerini televizyona bırakarak önemli bir siyasal iletişim aracı niteliği kazanmıştır. Televizyonun siyasal iletişim aracı olarak kullanımı ilk olarak 1960 yılında Amerika Başkanlık Seçimlerinde kullanılmıştır (Çankaya, 2015, s. 8; Oktay, 2002, s. 81). Nitekim 2000'li yıllarda internetin hızlı bir biçimde gelişmesiyle beraber, siyasi unsurlar seçmenler ile daha hızlı, kolay, etkileşimli bir iletişim içerisinde olmaya başlamıştır. Web 2.0 teknolojisinin gelişmesi sonrasında insanların yaşamlarına dâhil olan ve iyi yönlü iletişimi sağlayan sosyal medya, günümüzde de insan yaşamının vazgeçilemez bir bütünü haline gelmiştir.

Dünya çapında meydana gelen birçok toplumsal olayda önemli düzeyde rolü bulunan Twitter ise oldukça etkili ve önemli bir sosyal medya platformudur. Twitter platformu sanat, siyaset, mizah, haber, bağış kampanyaları, toplumsal olaylar, duyurular, seçim kampanyaları gibi birçok alanda kullanılan sosyal paylaşım sitesidir. Günümüzde artan toplumsal olaylar kapsamında Twitter siyasal iletişim kampanyaları için önemli bir platform haline gelmiştir. Siyasi aktörler, seçmenlerini ve hedef kitlelerinde yer alan bireyleri etkilemek, vaatlerde bulunmak gibi birçok amaç ile bu sosyal medya platformunu kullanmaktadırlar. Nitekim özellikle de 2008 Amerikan Başkanlık Seçimlerinde B. Obama tarafından Twitter'ın etkin bir biçimde kullanılması, siyasi aktörler için Twitter'ı önemli bir platform olarak görmeleri sağlamıştır (Bayraktutan vd., 2014, s. 6).

Seçim Kampanyaları ve Siyasal İletişim

Seçmen tercihlerini değiştirmeye veya güçlendirmeye yönelik seçim kampanyalarının, başta dalgalı oylar olmak üzere seçmenler üzerinde etkili olduğu düşünülmektedir. Parti bağlılığı azaldıkça seçim kampanyaları önemini artırmaktadır. Siyasal iletişim kampanyalarının üç temel amacı vardır; bilgilendirme, ikna etme ve halkı seferber etme. Siyasi partiler ve adaylar, siyasi konu ve sorunlara ilişkin tutum ve eylemlerini kampanyalar aracılığıyla aktarırlar. Ayrıca kendileri hakkında bilgi verip ve seçmenlerin merak ettikleri soruları yanıtlamaktadırlar. Oy vermenin yanı

sıra, seçmenleri parti veya aday kampanyaları için desteklemek ve çevrelerini de aynı oy verme davranışına ikna etmek için harekete geçirmek de amaçlanmaktadır (Kalender, 2005). Kampanya süresince ülkedeki sorunlar gündeme getiriliyor ve kamuoyunun gündemde tutulması sağlanmaktadır. Kampanyalar yürütülürken her türlü fikir paylaşılmakta, bu tartışma ve açıklamalarla seçmenlerin farkındalığının artırılması hedeflenmektedir. Ülkede demokrasinin gelişmesi ve herkesin söz hakkına sahip olması için kampanyaların seçmeni oy kullanmaya teşvik ettiğine şüphe yoktur.

Seçim zamanı, adayların kampanyalar aracılığıyla partiyle özdeşleşmelerine yardımcı olmaktadır. Ayrıca seçmenlerin kendilerini daha iyi açıklamalarına yardımcı olur. Siyasal yönelimli siyasal iletişim kampanyalarının üç temel türü vardır ve bunlar güce sahip olma, tutma gücü ve gücü yıpratma ile ürün odaklı reklam veya pazarlama kampanyaları ve ideolojik nedenlere dayalı toplumsal hareketlerdir. Bu kampanyaların ortak paydası, hedef kitleyi kampanya sahibinin istediği doğrultuda harekete geçirmektir. Siyasette güvenin gerçekleşmesi için gerekli olan en temel gerçeğin iletişim olduğu varsayılmaktadır. Hedef kitleye ulaşmak ve ikna etmek için iletişim kanalları ve araçları kullanılmalıdır. Bu nedenle gerçek anlamda kampanyalar kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle mümkün olabilir (Sandıkçioğlu, 2012, s. 20). Demokrasiler, vatandaşlar ve siyasi adaylar arasındaki diyaloglardır. Seçim kampanyaları bu diyalogun en önemli kısmını oluşturmaktadır. Adaylar, renkli ve büyük çelişkiler içinde olan kampanyalar aracılığıyla seçmenleri oy kullanmaya ve kendilerini desteklemeye ikna etmeye çalışırlar (Lau ve Pomper, 2002, s. 47).

Mutz, Sniderman ve Brody'nin (1996) belirttiği gibi, siyasetin özü iknadır. Siyasal iletişimde özel bir inanç vardır. Seçmenleri ikna etmeye dayalı seçim kampanyalarında medya, vatandaşların karar alma süreçlerini etkilemenin birincil aracı olarak görülebilir. Etkileşim, yeni medya düzeninde en önemli unsurdur. Medyadaki değişim, seçim kampanyalarının kavram, içerik ve araçlarını da doğrudan etkilemiştir (akt. Göksu, 2015, s. 319). Seçim kampanyaları, parti örgütlerinin saha çalışmaları aracılığıyla vatandaşlarla doğrudan temas halindedir. Seçim kampanyalarının kitle iletişim mesajları medya aracılığıyla seçmenlere sunulmaktadır.

Partilerin kurumsal yapılarına göre verdikleri sözlerin yanı sıra, seçim kampanyalarında adayların seçim çevrelerinin özelliklerine ve seçmen taleplerine göre açıkladıkları vaatler de bulunmaktadır. Bu vaatler, seçim sürecinde tamamlayıcı unsurlar olarak rahatlıkla tanımlanabilir. Bu, kampanyanın en önemli noktasıdır, çünkü kampanyalarda bütünlük ana strateji olmalıdır. Şunu da belirtmekte fayda var ki,

seçim kampanyalarında tanınır olmak için kampanya stratejilerini en baştan formüle etmek ve olabilecek en yaratıcı ve yenilikçi şekilde ortaya koymak gerekmektedir. Bu anlamda yeni iletişim teknolojileri kampanya sürecini doğrudan etkileyen yeni ve hedef odaklı kanallar sunmaktadır. Nüfusun yeni iletişim teknolojilerini kullanması ile birlikte, parti adaylarının özgeçmişleri, vaat ettikleri açıklamalar, hangi partiden hangi amaçla aday olduğu gibi birçok kampanya bilgisi seçmenleri çevreler ve kolaylıkla takip edilebilir (Akıncı ve Bat, 2009, s. 2747). Teknolojinin bu gelişimi siyasal iletişimin teknolojik boyutunu da ön plana çıkarmıştır. Ancak teknolojiyi siyasal iletişimde kullanırken; mesajın ve hedef kitlenin tanımlanması gibi klasik stratejilerin karşı tarafı iyi tanıyarak başarılı bir şekilde belirlenmesi hala önemlidir (Özer, 2014, s. 180).

İletişimin yapısını değiştiren ve çeşitli ekonomik, sosyal ve kültürel etkilere sahip olan sosyal medya kavramının yoğun olarak kullanıldığı alanlardan biri de siyasi seçim kampanyalarıdır. Etkileşimli bir içeriği mümkün kılan sosyal medya, siyasi partilerin vaatlerini içeren seçim kampanyalarının yürütülmesi, adayların kamuoyuna ve seçmenlere tanıtılması, kamuoyunda imaj ve itibar sağlanması için bir mecra haline gelmiştir.

Partiler ve adaylar, sosyal medya üzerinden yürütülen seçim kampanyaları ile seçmenleri bilgilendirme, metin, video veya diğer görsel öğeler aracılığıyla daha doğrudan ve etkili iletişim kurma olanağına sahiptir. Öte yandan seçmenler, parti taraftarları ve eleştirmenler de parti veya aday hakkındaki görüşlerini sosyal medya aracılığıyla dile getirerek içerik üretimine katkı sağlayabilmektedir (Akyol, 2015, s. 99). Akyol'un daha da araştırdığı gibi, sosyal medya, zaman ve mekân sınırlaması olmaksızın, karşılıklılık ve iki yönlü bilgi akışı sağlayan, kullanıcıların içerik üreticisi olmasını ön planda tutan yapısıyla seçim kampanyalarında kullanılmaya başlanmıştır (Akyol, 2015, s. 99).

Çevrimiçi bir haber ve sosyal medya hizmeti olarak Twitter, kullanıcıların tweet olarak bilinen 280 karakter uzunluğunda kısa mesajlar göndermelerine ve okumasına olanak tanıyan bir mikroblog platformu olarak siyasi iletişimde ün kazanmıştır. Twitter 2006 yılında kuruldu ve 10 yıldan fazla bir süredir 321 milyon aktif kullanıcıya ulaştı. Resmi Twitter raporlarına göre, kanalın günde 500 milyondan fazla tweet oluşturan yarım milyar kullanıcısı vardır. Twitter, her tweetin bir kişinin sesini duyduğu ve kullanıcının takipçileriyle olan ilişkisini güçlendirdiği modern bir siyasi araç olarak tanımlanabilir. Twitter, dünya çapındaki başkanlar, kongre üyeleri, valiler ve diğer

politikacılar tarafından yaygın bir biçimde kullanıma sahiptir.

Siyasi Partilerin Sosyal Medya Kullanımı

Sosyal medyanın gelişimi ve Web 1.0 kullanımından Web 2.0'a geçiş, siyasal iletişim alanına yeni fırsatlar getirmiştir. Sosyal medya üzerinden yürütülen seçim kampanyası, 2008 ABD seçimlerinde yeni bir olgu olarak Facebook üzerinden başlatılmıştır. Bir siyasi seçim süreci olarak çevrimiçi kampanyaların önemi, bu kampanyaların kapsanması kavramını benimsemeleridir (Alujeviç, 2012, s. 466). Başta seçim kampanyaları olmak üzere tüm siyasi faaliyetler geleneksel medyadan yeni medyaya kaymaya devam etmektedir. Yeni seçmenin yeni oylar demek olduğu düşünüldüğünde, siyasetçilerin gençlere ulaşmasının gerekliliği her geçen gün daha da belirginleşmektedir. Başta sosyal medya olmak üzere çeşitli iletişim kanallarını kullanarak farkındalık yaratmak mümkündür. Özellikle tüm sosyal medya mecralarının talepleri doğrultusunda yenilikçi içeriklerle farkındalık yaratmak mümkündür.

Toplumsal hareketlerde aktif rol oynayan sosyal ağlar web girişim olma özelliğinin ötesinde, birlikte hareket edebilme, aynı duyguları paylaşan bireyleri bir çatı altında toplama, gönülleri kazanma, anlık durum paylaşımlarını yönetme ve düşünceleri harekete geçirme açısından da önemlidir. Sosyal medyanın etkileşim gücü, siyasetçiler için hedef aldığı kitlenin genişliği ve durum analizi için istatistiksel verilere hızlı erişim kolaylığı bu platformu ciddi bir politika aracı olarak görmenin en önemli nedenleri arasında sıralanabilir. Geleneksel medyadan ziyade sosyal medya sosyal iletişimde çok katımlı ve yansız bir medya sunduğu da göz ardı edilemez bir gerçektir. Ayrıca kullanıcıların kendi siyasi içeriklerini oluşturma, oluşturdukları içerikleri online olarak yayma ve yorum yapma imkanını da sosyal medya fırsat olarak sunar (Madsar, 2021, s. 69). Örneğin, video paylaşım sitesi olarak ilk akla gelen Youtube platformu aynı zamanda kullanıcılarına yorum yapma imkânı da tanımaktadır. Diğer taraftan daha metinsel içeriğe sahip ve direkt kişilerarası iletişim imkânı tanıyan Facebook platformu tasarlanmıştır. Sosyal medya platformları arasındaki en önemli ortak nokta geleneksel medyaya göre daha kullanıcı odaklıdır. Bu nedenle bu platformlar, politik iletişime ve etkileşime daha önceki seçim kampanyalarında mümkün olmayan olanakları tanımaktadır (Hanson, 2010, s. 585).

Kullanıcıların bu platformlarda politik konuları analiz ettikleri ve katkı sağladıkları görülmektedir (Akyol, 2015, s. 101). Kushin ve Yamamoto'ya (2010, s.

613) göre sosyal medya, kullanıcıların etkileşim içerisinde olduğu, kullanıcıların bilgi taramasına olanak sağlayan ve aynı zamanda politik içerikli yorumlar iletmesini ve video paylaşımlarına imkân tanır. Örneğin, Facebook platformu kullanıcıların kendilerini daha farklı ifade etme biçimi olarak online bağlı, arkadaşlarını oy kullandırmaya teşvik, grafikli analiz ile politik düşünceleri ifade etme şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Sosyal ve siyasi konularda adaylar ve seçmenler tarafından içerik paylaşmak ve yorum yapmak, bilgiye ulaşmak ve katılımın artırılmasını sağlamak için Twitter ve bloglar kullanılmaktadır. Çevrimiçi katılım ve geri bildirim sağlayan bloglar, podcastler, çevrimiçi web siteleri, sosyal ağlar ve çevrimiçi video paylaşımı gibi çevrimiçi araçlar siyasal iletişim sürecinde önemli bir rol oynamaktadır (Dimitrova, 2014, s. 97).

Facebook ve Twitter, kullanıcılara mesajlaşma olanağı sağlayan web siteleri olmanın dışında, bilgi ve fikirlerin organize edilmesini, paylaşılmasını ve inançların düşünceler etrafında gruplanmasını sağlayan sosyal platformlardır. Sosyal medya pek çok alanda olduğu gibi siyaset alanında da önemli bir rol oynamaktadır. Siyasi partiler ve politikacılar tarafından insanları siyasi katılıma yönlendirmek için kullanılırlar. Ayrıca sosyal ağlar özellikle seçim dönemlerinde propaganda aracı olarak kullanılmaktadır. Sosyal medyanın siyasal yaşamdaki işlevine ilişkin yaygın açıklamalar, ya kurumsallaşmış alanların dışında siyasal seferberliği kolaylaştıran teknik olanaklarına ya da görece teknokratik iletişimin bir uzantısı olarak rolüne işaret etmektedir. Sosyal hareket çalışmaları, fırsat yapıları, örgütsel altyapılar ve karşı-kamuların oluşumu için alanlar yaratmada sosyal medyanın rolünü vurgulamıştır (Bennett ve Segerberg, 2013). Ancak, siyasi kampanyalar için ithalatlara büyük ölçüde teknokratik bir geleneği takip etmeye başlamıştır (Jensen, 2017, s. 24).

YÖNTEM

Araştırma Amacı

Bu çalışmada 2018 Cumhurbaşkanlığı seçiminde siyasal partilerin Twitter üzerinden karşılaştırmalı analizi yapılması amaçlanmıştır. Bu kapsamda çalışmada seçim sürecinde siyasal partilerin Twitter üzerinden paylaşımları incelenecektir. Bu inceleme için partilerin Twitter resmi hesaplarında seçim sürecinde atılmış oldukları tweetler ve aldıkları etkileşimler ele alınmaktadır. Araştırma adayların en çok etkileşim aldıkları 2 tweeti ile sınırlandırılmıştır.

Türkiye 2017 yılında gerçekleştirdiği Anayasa Değişikliği neticesinde

Cumhurbaşkanlığı sistemine geçiş yapmıştır. Bu sistem dolayısıyla 24 Haziran 2018 tarihinde cumhurbaşkanlığı seçimi yapılmıştır. Seçim sonucunda Ak Parti ve MHP tarafından kurulan ittifak ile Recep Tayyip Erdoğan aday gösterilmiş ve seçimin galibi olmuştur. CHP Muharrem İnceyi, HDP Selahattin Demirtaş'ı İYİ Parti Meral Akşener'i, SP Temel Karamollaoğlu'nu, Vatan Partisi Doğu Perinçek'i aday göstermiştir. Seçim kampanyaları sürecinde adaylar ve siyasi partiler sosyal medyada oldukça aktif faaliyetlere imza atmış ve özellikle Twitter dijital propaganda mecrası haline gelmiştir.

Araştırma Problemi

Bu çalışmanın problemi siyasi iletişimin dijitalleşmesi bağlamında siyasi partilerin Twitter kullanımlarının seçmenler üzerindeki etkisi, siyasi iletişimde sosyal medya paylaşımlarının öneminin ne olduğunun belirlenmesidir.

Araştırma Yöntemi

Bu çalışmada içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi yöntemi kullanılarak bir mesajın klasik yöntemler ile gözlemlenmesinin yanında daha kantitatif ve objektif bir yorumlama imkânı elde edilmektedir. İçerik analizi yöntemi özellikle de hassas konu içeriklerinin incelenmesi açısından oldukça kullanışlı bir gözlem yöntemi olarak nitelendirilmektedir (Prasad, 2008). Bu yöntemle beraber simgesel anlamların açığa çıkarılması sağlanmakta ve dolayısıyla yalnızca nicel değil nitel içerikler hakkında da bilgi sahibi olunabilmektedir (Stempel, 1989). İçerik analizi yöntemi ile birden çok metnin içeriğinin karşılaştırılması gerçekleştirilebilir ve çizelgeler doğrultusunda çözümlenebilmektedir.

İçerik analizi, iletişim, gazetecilik, sosyoloji, psikoloji ve iş dünyasında uzun bir kullanım geçmişine sahiptir (Neuendorf, 2017). İçerik analizi, metinsel, görsel ve sesli verilere uygulanacak kadar çok yönlüdür (Stemler, 2015). İçerik analizi, genel olarak iletişim içeriğinin nesnel, sistematik ve niceliksel tanımı ile ilişkili bir sosyal bilim yöntemidir. İletişim medyası olarak, web siteleri ve web sayfaları içerik analizine katkıda bulunmaktadır. Bireysel, kişilerarası, organizasyonel veya büyük kitlelere hitap eden çevrimiçi ve büyük çaplı verileri içinde bulundurması ve kolay erişilebilir olması sebebiyle son dönemlerde nitel araştırmalarda sıklıkla tercih edilmektedir (Herring, 2010). Bu kapsamda çalışmada 2018 Cumhurbaşkanlığı seçiminin siyasi partilerin ve siyasi adayların Twitter üzerinden yapmış oldukları paylaşımlar ele alınmıştır.

Araştırmanın Örneklemi

Bu çalışmanın örneklemini 2018 Cumhurbaşkanlığı seçimine katılan adayların Twitter hesapları oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmada değerlendirilen Twitter hesapları şu şekildedir:

- @RT_Erdogan
- @vekilince
- @hdpdemirtas
- @meral_aksener
- @T_Karamollaoglu
- @Dogu_Perincek

BULGULAR VE TARTIŞMA

Bu bölümde çalışmadan elde edilen bulgulara yer verilerek bulguların değerlendirilmesi yapılmıştır.

Tablo 1. Siyasi partilerin Twitter hesapları

SiyasiPartiler	
Adı	Twitter hesabı
Adalet ve Kalkınma Partisi (AK Parti)	@akparti
Milliyetçi Hareket Partisi (MHP)	@mhp_bilgi
HürDava Partisi(HÜDAPAR)	@hurdavapartisi
Vatan Partisi (VATAN)	@vatan_partisi
Halkların Demokrasi Partisi (HDP)	@hdpgenelmerkezi
Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)	@herkesicinchp
Saadet Partisi (SP)	@saadetpartisi
İyi Parti (İYİ Parti)	@iyiparti

Tablo 2. Cumhurbaşkanı adaylarının twitter hesapları

CumhurbaşkanıAdayları	Twitter Hesabı
Muharrem İnce	@vekilince
Mera İAkşener	@meral_aksener
Recep Tayyip Erdoğan	@rt_erdogan
Selahattin Demirtaş	@hdpdemirtas
Temel Karamollaoglu	@t_karamollaoglu
Doğu Perinçek	@dogu_perincek



Şekil 1. Partilerin tweet içerikleri (Çağlar, 2018, s. 13)

Görüldüğü üzere siyasiler ve siyasi partiler *Twitter* hesaplarını aday ve parti propagandası, icraatlar, dilek temenniler, anma ve taziyeler, miting ve etkinlikler, vaatler, ziyaretler, sosyolojik mesajlar, tebrik-teşekkür ve kutlamalar, rakip parti ve rakip adayları eleştirmek için kullanmaktadırlar.

← **Recep Tayyip Erdoğan** ✓
8.078 Tweet



⋮ **Takip et**

Recep Tayyip Erdoğan ✓
@RTErdogan
Türkiye devlet görevlisi

Türkiye Cumhurbaşkanı ve AK Parti Genel Başkanı - President of Turkey and AK Party Chairman

📍 Ankara, Turkey t.me/RTErdogan 📅 Ağustos 2009 tarihinde katıldı

102 Takip edilen 18 Mn Takipçi

Görsel 1. Recep Tayyip Erdoğan resmi Twitter hesabı

← Tweet



Recep Tayyip Erdoğan ✓

@RTErdogan

🇹🇷 Türkiye devlet görevlisi

...

Bugün iftarda Hüseyin Cahit Sargın amcamızın ve ailesinin evine misafir olduk. Alicenap milletimizin sofralarından Ramazan bereketi hiç eksik olmasın.



ÖS 9:15 · 22 May 2018 · TweetDeck

53 B Tepki ❤️ 53 B

10,5 B Retweet 404 Alıntı Tweetler

Görsel 2. Recep Tayyip Erdoğan'ın en çok etkileşim alan tweetlerinden biri

← Tweet



Recep Tayyip Erdoğan ✓

@RTErdogan

🇹🇷 Türkiye devlet görevlisi



Tohum saç, bitmezse toprak utansın!
Hedefe varmayan mızrak utansın!
Hey gidi küheylan koşmana bak sen!
Çatlarsan, doğuran kısrağ utansın!

Mekânın cennet olsun Üstad...

#NecipFazılKısakürek

ÖS 5:32 · 25 May 2018 · TweetDeck

48,7 B Tepki ❤️ 48,7 B

12,7 B Retweet 111 Alıntı Tweetler

Görsel 3. Recep Tayyip Erdoğan'ın en çok etkileşim alan tweetlerinden biri

Erdoğan, seçim sürecinde attığı tweetlerinde icraat ve vaatlerini bir dengede tutmuş, vaatlerini icraatlarının bir devamı olarak takipçileri ile paylaşmıştır. Erdoğan'ın bu tutumu dolayısıyla seçmenin güvenini pekiştirmeyi amaçladığı görülmektedir. Öte yandan rakip aday ve partileri olumsuzlayan tweetler kullanmaması da sosyal medya kullanımında vaat ve icraatlarına daha çok önem verdiğini göstermektedir. Bununla birlikte gençlerin sahur davetine verdiği cevap ile oldukça yüksek beğeni almıştır. Ayrıca taziye ve anma içerikli tweetlerine de yer vermektedir.

Tweetlerin kelime kullanımına bakıldığında Erdoğan'ın tweetlerinde daha çok "Türkiye", "biz", "güçlü", "yeni", "büyük", "millet" gibi kelimelere yer verdiği görülmektedir. Bu kelimelerin kullanımı seçmenlerinin üzerinde yeni ve güçlü bir Türkiye izlenimi vermektedir.



Görsel 4. Muharrem İnce resmi Twitter hesabı



Görsel 5. Muharrem İnce en çok etkileşim alan tweetlerinden biri



Görsel 6. Muharrem İnce en çok etkileşim alan tweetlerinden biri

İnce ise Erdoğan'ın aksine popüler söylemleri haiz pek çok vaat içeren tweetlere yer vermiştir. Özellikle de eğitim konusunda verdiği vaadini ise tweetlerinde ön plana çıkarmıştır. Bununla birlikte İnce'nin genel geçer, somut olmayan, seçmen oyuna göre 2000 yılı öncesindeki Türkiye siyasetine ait vaatleri içermektedir.

İnce genellikle tweetlerinde "başaracağız" gibi ifadelere yer vermiş ve seçmenlerine cesaret vermeyi amaçlamıştır. İnce seçim sürecindeki tweetlerinde Erdoğan ve Ak Parti'yi hedef alarak eleştirel söylemler içeren birçok tweete yer vermiştir.



Görsel 7. Meral Akşener resmi Twitter hesabı



Görsel 8. Meral Akşener en çok etkileşim alan tweetlerinden biri



Görsel 9. Meral Akşener en çok etkileşim alan tweetlerinden biri

Akşener, seçim sloganı olan "yüzünü güneşe dön Türkiye" sloganını tweetlerinde de hastag yolu ile oldukça kullanmıştır. Bununla birlikte tweetlerinde "Millet, Türkiye, Allah, devlet, kadın, insan, genç" gibi kelimeleri de oldukça kullanarak popülist bir strateji ilerletmiştir. Bununla birlikte tweetlerinde Ak Parti ve Erdoğan'ı direkt hedef alan birçok içeriğe de yer vermiştir.

← **Temel Karamollaoğlu** ✓
5.025 Tweet



Temel Karamollaoğlu ✓
@T_Karamollaoglu
@SaadetPartisi Genel Başkanı
📍 Türkiye 🌐 saadet.org.tr 📅 Aralık 2014 tarihinde katıldı
22 Takip edilen 838,5 B Takipçi

... **Takip et**

Görsel 10. Temel Karamollaoğlu resmi Twitter hesabı



Görsel 11. Temel Karamollaoğlu en çok etkileşim alan tweetlerinden biri



Görsel 12. Temel Karamollaoğlu en çok etkileşim alan tweetlerinden biri

Kelime olarak en çok "emek", "rahmet", "Allah" gibi kelimeleri kullanarak muhafazakâr seçmen kitlesine yönelik bir dil geliştiren Karamollaoğlu bir yandan da miting, seçim, parti gibi kelimelerin kullanıma önem vererek seçmenden daha çok seçime önem verdiğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte Ak Parti'nin sloganı haline gelen Yeni Türkiye kelimesini de kullanan Karamollaoğlu, bu söyleminin içini dolduracak herhangi bir söylemi dile getirmemiştir.



Görsel 13. Doğu Perinçek resmi Twitter hesabı



Görsel 14. Doğu Perinçek en çok etkileşim alan tweetlerinden biri

← Tweet



Doğu Perinçek
@Dogu_Perincek

Bugün @ahmethc Cumhurbaşkanı adaylarının burçlarını yazmış. Bir tek Doğu Perinçek yok. Çünkü Doğu Perinçek galaksinin dışında ve Türkiye'yi burç falına bakarak yönetmeyecek.

ÖÖ 11:59 · 22 May 2018 · Twitter Web Client

1.370 Tepki 1.370

448 Retweet 207 Alıntı Tweetler



Görsel 15. Doğu Perinçek en çok etkileşim alan tweetlerinden biri

Perinçek'in tweetlerinin birçoğu kendisi ve partisinin propagandasını yaptıklarından oluşmaktadır. Bununla birlikte rakip aday ve partileri eleştirdiği söylemler de oldukça fazladır. Özellikle birçok tweetinde terör örgütü PKK'ya yönelik söylemleri dikkat çekmektedir.

Doğu Perinçek gündemde olan hemen hemen her konu hakkında tweet atmaktadır. En çok kullandığı kelimeler ile "Türkiye", "millet", "ABD", "iş", "PKK", "FETÖ", "HDP", "Türk", "terör", "ekonomi"dir.



Görsel 16. Selahattin Demirtaş resmi Twitter hesabı



Görsel 17. Selahattin Demirtaş en çok etkileşim alan tweetlerinden biri



Görsel 18. Selahattin Demirtaş en çok etkileşim alan tweetlerinden biri

Terör tutuklusu olan Demirtaş, tutuklu olmasından dolayı miting ve seçim etkinliklerine yönelik tweetleri oldukça azdır. Bununla birlikte popüler bir hale gelen “ketıl” söylemi de oldukça etkileşim alan paylaşımları arasındadır. Tutuklu olduğu süre zarfında paylaşımlarını odasındaki “ketıl”dan yaptığını belirten Demirtaş bazı durumlarda “ketıl”ın arızalı olduğunu belirterek gündemdeki olaylara geç yanıtlar verdiğini belirtmektedir.

Demirtaş, cumhurbaşkanı adayı olarak sosyal medyada oldukça ideolojik bir dil kullanmıştır. En çok “güven”, “demokrasi”, “barış”, “özgürlük”, “halk” gibi kelimeleri kullanan Demirtaş, diğer adaylara kıyasla “ben” kelimesini en çok kullanandır. Bununla birlikte tweetlerinde kendisini demokrasi, barış, özgürlük gibi terimlerinde koruyucusu olarak konumlandırmıştır. Kürt seçmeni sıklıkla sandığa çağırarak Demirtaş, Türkiye’yi demokrasi, barış, özgürlükten yoksun bir ülke olarak resmetmeye çalışmıştır.

Yetkin (2019) ele aldığı bir çalışmada siyasal iletişim pratikleri kapsamında Twitter kullanımını incelemiştir. Araştırmacı çalışmada 2019 yerel seçimlerinde 3 büyükşehir belediye başkanlığı için ittifak adayı olan siyasetçilerin Twitter kullandıklarını irdelenmiştir. Betimsel çözümleme yöntemi ile ele alınan çalışmada iletişim niteliği

kapsamında Twitter'ın siyasal etkileşim sürecini nasıl etkilediğini belirlemeyi amaçlamıştır. Araştırmacı, çalışma sonucunda Türkiye'de siyasal iletişimin yeni medya organları tarafından sağlanan imkânlarına karşılık uyum sağlayamadığını tespit etmiştir.

Öztürk ve Erkmen (2019) ele aldığı bir çalışmada 2018 Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde Twitter kullanımının literatüre katkısını sağlamayı amaçlamıştır. 6 adayın Twitter kampanyaları, içerik analizi ve kelime bulutu yöntemlerinin kullanılması ile incelenerek, *retweet*, beğeni ve favori gibi içerik unsurları karşılaştırılmıştır. İncelenen tweetler kapsamında adayların sloganlarının Twitter kampanyalarında da önemli bir yere sahip olduğu, adayların Twitter'ı kampanyalarının duyurulması amacıyla kullandıklarını tespit etmiştir. Ayrıca adayların takipçi sayılarında kampanya süreci kapsamında artış göstermesine karşılık seçmenler ile etkileşim oranlarının da düşük olduğu belirlenmiştir.

Zakiroğlu (2019) ele aldığı bir çalışmada Twitter'ın seçim sürecinde siyasi adaylar tarafından ne şekilde kullanıldığını göstermeyi amaçlamıştır. Bu amaç kapsamında araştırmacı seçimlerde aday olan Recep Tayyip Erdoğan ve Muharrem İnce'nin seçim öncesi bir aylık dönemde Twitter paylaşımlarının takipçi, geri bildirim gibi hesap performanslarını incelemiştir. Cumhurbaşkanı adaylarının Twitter hesaplarını kullanmaları yeni iletişim teknolojilerini dikkate aldıklarını gösterirken; tek taraflı bilgi akışını geride bırakarak kullanıcılar arasındaki etkileşime izin veren sosyal medya mecralarında siyasi liderlerin bu etkileşim olanağını çok fazla kullanmadığı sonucuna ulaşmıştır.

SONUÇ

Siyasi iletişim, medyanın hükümetler ve siyasi partiler tarafından hem seçimler sırasında hem de dışında topluma destek sağlamak için kullanıldığı bir iletişim faaliyetidir. Siyasi iletişim, siyaset bilimine ve kitle iletişimine dayanır ve bu iki alanla yakından ilişkilidir. Ülkelerin siyasi parti liderleri diğer ülkelerden gelen tanınmış liderlerin siyasi beyanatlarının ve mesajlarının analizini siyasi iletişim ile yoluyla giderirler. Siyasi iletişimin farklı biçimleri birçok farklı bölgede sosyo-kültürel ve ekonomik değişkenlere bağlıdır. Diğer bir deyişle, siyasi alanda kitleyi belirli bir amaç doğrultusunda etkileme ve yönetme süreci olan siyasi iletişim, kitlesel iletişimin en mühim mecralarından biri olmaktadır.

Bu süreçte politik alanda iletişimin en önemli unsuru iletinin kaynağının neresi

olduğu değil, onun yarattığı etki, kapsam ve amacıdır. Ayrıca sadece sözlü ve yazılı ifadelerle siyasi iletişimin çerçevesini sınırlarla çizmek doğru değildir. Çünkü giyim, makyaj, saç tasarımı veya logo tasarımı gibi görsel ve dış görünüş de siyasi iletinin hedeflenen kitleye aktarılmasında, siyasi kimliğin oluşturulmasında ve imajın gelişiminde kullanılmaktadır.

Halkla ilişkiler bağlamında siyasi temelde reklam ve propaganda gibi uygulamalar siyasi iletişim olarak seçim dönemlerinde zirve noktaya ulaşırken; Seçim sonrası ve seçim dışı dönemlerde de siyasi liderler veya partiler, açık oturum programları, bildiriler, geziler, yardım etkinlikleri gibi düzenlenen organizasyonlarla faaliyetlerini devam ettirirler. Diğer bir deyişle, siyasi iletişim alanındaki çalışmaların seçimlerden sonra sürmeyeceğini düşünmek ve siyasi aktivitelerin sadece kampanya dönemlerinde faaliyetlerinin iletişim kurmak olduğunu akla getirmek yanlış olur.

Takipçilerin genel tepkisi değerlendirildiğinde, adayın sosyal duyarlılığının ve ihtiyatlı davranışının, adayın rakip partisinin retoriğinden daha önemli ve kritik olduğu ortaya çıkmaktadır. Başkan adaylarının mevcut pozisyonları ve seçmenler üzerindeki etkileri göz önüne alındığında, sosyal medyada daha ihtiyatlı ve birleştirici içerikler geliştirmeleri gerektiği söylenebilir. Ayrıca, sözlerin-eylemlerin, aday partilerin propagandasının, mitinglerin ve etkinliklerin- seçmenlere ulaşmak için paylaştıkları tweetlerde önemli bir yer tuttuğu belirlenmiştir.

Araştırmadan elde edilen bulgulara göre;

- Recep Tayyip Erdoğan'ın *tweet* sayısı 8 bin 293
- Muharrem İnce'nin *tweet* sayısı 16,3 bin
- Selahattin Demirtaş'ın *tweet* sayısı 2 bin 143
- Meral Akşener'in *tweet* sayısı 12,4 bin
- Temel Karamollaoğlu'nun *tweet* sayısı 5 bin 186
- Doğu Perinçek'in *tweet* sayısı 7 bin 864'tür.

Bunun yanı sıra;

- Recep Tayyip Erdoğan'ın takipçi sayısı 18,2 milyon
- Muharrem İnce'nin takipçi sayısı 5,7 milyon

- Selahattin Demirtaş'ın takipçi sayısı 2 milyon
- Meral Akşener'in takipçi sayısı 4,9 milyon
- Temel Karamollaoğlu'nun takipçi sayısı 871,7 bin
- Doğu Perinçek'in takipçi sayısı 202,2 bindir.

Araştırmada söylem analizi yöntemi kullanılmakla beraber, bu analiz metinlerin ya da bir başka deyişle verilerin dillerinin semantik veya sentaktik yapısında bir inceleme yaparak söylemlerin dilbilimsel hem de sosyo-kültürel boyutlarını incelemektedir. Bu bağlamda çalışmada adayların tweetlerinin dil ve söylemsel açıdan daha iyi bir biçimde anlaşılması için söylem analizi gerçekleştirilmiştir.

Sonuç olarak, söylem analizine dayanan bir değerlendirme yapıldığında, Erdoğan'ın tweetlerinde geleceğe yönelik bir Türkiye vizyonu öne sürdüğü ve bu vizyonu destekleyecek ve popülist söylemlerden uzak duracak mesajlar eklediği tespit edildi. Öte yandan, diğer adayların popülist, açık sözlü olmayan, genel kabul görmüş söylemlere dayanan vaatlerde buldukları, Erdoğan karşıtı söylemini ve AK Parti'ye karşı dili yönlendiren söylemleri geliştirdikleri ve Türkiye'nin geleceği vizyonundan ziyade seçmen oylarına odaklandıkları görülmektedir.

2018 seçim süreci kapsamında siyasi adayların Twitter kullanımlarında farklılıkların bulunduğu ifade edilebilir. Nitekim 2018 seçim sürecinde Twitter'ı en çok kullanan siyasi adayın sırası ile Selahattin Demirtaş, Meral Akşener ve Muharrem İnce olmalarına karşın bu adaylardan daha az sıklıkta Twitter kullanan Recep Tayyip Erdoğan seçimi kazanmıştır. Bu bağlamda Twitter kullanma sıklığı ve alınan etkileşim sayısının seçmenlerin oy kullanma ve seçim sonuçlarına doğrudan bir etki yaptığı ifade edilemez.

KAYNAKÇA

Akyol, M. (2015). Seçim Kampanyalarında Sosyal Medya Kullanımı: Facebook ve 2014 Cumhurbaşkanlığı Seçimleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(55), 98-114.

Alujevic, L. V. (2012). Political Participation and Web 2.0 in Europe: A Case Study of Facebook. *Public Relations Review*, 38(3), 466-470.

Aziz, A. (2007). *Siyasal İletişim* (2. Baskı). Ankara: Nobel.

Bayraktutan, G., Binark, M., Çomu, T., Doğu, B., İslamoğlu, G., ve Aydemir,

A. T. (2014). Siyasal İletişim Sürecinde Sosyal Medya Ve Türkiye'de 2011 Genel Seçimlerinde Twitter Kullanımı. *Bilig/Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 68, 59-96.

Bennett, W. L. ve Segerberg, A. (2013). *The Logic of Connective Action: Digital Media and the Personalization of Contentious Politics* (Volume 1). Cambridge: Cambridge University.

Bostancı, M. (2015). *Sosyal Medya ve Siyaset* (1.Baskı). Konya: Palet.

Çağlar, İ., Toker, S., Erol, M. ve Akdemir, K. (2018). *24 Haziran Cumhurbaşkanı Seçiminde Adayların Sosyal Medya Stratejisi: Twitter* (1.Baskı). İstanbul: Seta.

Çankaya, E. (2015). *Siyasal İletişim: Dünyada ve Türkiye'de* (1.Baskı). Ankara: İmge.

Dimitrova, D. V., Shehata, A., Strömbäck, J., ve Nord, L. W. (2014). The Effects of Digital Media on Political Knowledge and Participation in Election Campaigns: Evidence from Panel Data. *Communication research*, 41(1), 95-118.

Göksu, O. (2015). 2014 Yerel Seçimlerinde Siyasal İletişim ve Yeni Medya. A. Özkan, N. Tandaçgüneş ve Önay Doğan (Ed.), *Yeni Medya ve Reklam* (1. Baskı) (s. 313-342). İstanbul: Derin.

Hanson, G., Haridakis, P. M., Cunningham, A. W., Sharma, R. ve Ponder, J. D. (2010). The 2008 Presidential Campaign: Political Cynicism in the Age of Facebook, MySpace, and YouTube. *Mass Communication and Society*, 13(5), 584-607.

Herring, S. C. (2010). Web Content Analysis: Expanding the Paradigm. J. Hunsinger, L. Klastrup, ve M. Allen içinde, *International Handbook of Internet Research* (s. 233-249). Heidelberg: Springer.

Jensen, M. J. (2017). Social Media and Political Campaigning: Changing Terms of Engagement. *The International Journal of Press/Politics*, 22(1), 23-42.

Kalender, A. (2005). *Siyasal İletişim: Seçmenler ve İkna Stratejileri* (1. Baskı). Konya: Çizgi.

Kılıçaslan Çakmak, E. (2008). *Siyasal İletişim: İdeoloji ve Medya* (1. Baskı). İstanbul: Kriter.

Kushin, M. J. ve Yamamoto, M. (2010). Did Social Media Really Matter? College Students' Use of Online Media and Political Decision Making in the 2008

Election. *Mass Communication and Society*, 13(5), 608-630.

Lau, R. R. ve Pomper, G. M. (2002). Effectiveness of Negative Campaigning in US Senate Elections. *American Journal of Political Science*, 46(1), 47-66.

Madsar, S. (2021). Politik İletişim Aracı Olarak Sosyal Medya: 2018 Cumhurbaşkanlığı Seçimlerinde Adayların Twitter Kullanımı. *mediarts: Medya ve Sanat Çalışmaları Dergisi*, 1, 61-85.

McNair, B. (2011). *An Introduction to Political Communication* (5. Baskı). Londra: Routledge.

Mutz, D. C., Sniderman, P. M. ve Brody, R. A. (1996). *Political Persuasion and Attitude Change* (1. Baskı). Michigan: Michigan Üniversitesi.

Neuendorf, K. A. (2017). *The content analysis guidebook second edition*. Los Angeles: Sage.

Oktay, M. (2002). *Politikada Halkla İlişkiler* (1. Baskı). İstanbul: Derin.

Özer, M. A. (2014). Siyasal İletişimin Etkinliğinde Algılama Yönetiminin Rolü. *HAKİŞ Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi*, 3(7), 166-197.

Öztürk, İ. D., ve Erkmen, Ö. (2019). Bir Siyasal Kampanya Aracı Olarak Twitter: 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı Seçimlerinde Adayların Twitter Kullanımı. *Kültür ve İletişim*, 22(43), 44-70.

Prasad, B. D. (2008). Content analysis. *Research methods for social work*, 5, 1-20.

Sandıkçioğlu, B., Uztuğ, F. ve Özgün, Y. (Ed.). (2012). Tarihsel Gelişim Süreci İçinde Siyasal İletişim. F. Uztuğ ve Y. Özgün (Ed.), *Siyasal İletişim* (s. 20). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Stemler, S. E. (2015). Content Analysis. R. A. Robert A. Scott, S. M. Kosslyn ve M. C. Buchmann içinde, *Emerging Trends in the Social And Behavioral Sciences: An Interdisciplinary, Searchable, and Linkable Resource* (s. 1-14). Wiley Online Library.

Stempel, G. H. ve Wesley, B.H. (Ed.) (1989). *Research Methods in Mass Communications*. New Jersey: Prentice-Hall.

Tokgöz, O. (2008). *Siyasal İletişimi Anlamak* (1. Baskı). Ankara: İmge.

Vural, Z. ve Bat, M. (2009). Siyasal Seçim Kampanyalarında Yeni İletişim

Teknolojileri ve Blog Kullanımı: 2008 Amerika Başkanlık Seçimlerine Yönelik Karşılaştırmalı Bir Analiz. *Journal of Yasar University*, 4(16), 2745-2778.

Yetkin, B. (2019). 2019 Yerel Seçimlerinde Adayların Twitter Kullanımı. *Moment Dergi*, 6(2), 382-405.

Zakiroğlu, A. (2019). *Siyasal İletişim Aracı Olarak Sosyal Medya: 24 Haziran 2018 Cumhurbaşkanlığı Seçimlerinde Siyasi Liderlerin Twitter kullanımı ve Analizi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

“Lale Film Stüdyolarında Seslendirilmiştir”: Necip Sarıcı ile Türk Sinemasında Seslendirme Üzerine Bir Görüşme

Geliş Tarihi/Received: 30.11.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 10.02.2022

Doç. Dr. Mehmet IŞIK
Mardin Artuklu Üniversitesi, GSF
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
mehmet.isik35@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-1682-2610

Dr. Öğr. Üyesi Emre AŞILIOĞLU
Mardin Artuklu Üniversitesi, GSF
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
emre.asilioglu@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-4857-0657

ÖZ

Necip Sarıcı, Türk Sinemasının en önemli isimlerinden biridir. 1949 yılında, henüz on beş yaşındayken, makinist çırağı olarak girdiği sinemaya yetmiş yılı aşkın süredir hizmet etmeye devam etmektedir. Üç yüz elliden fazla filmi seslendirmiş, bu filmlerin seslerini kaydetmiş ya da ses mühendisi olarak altyapısını düzenlemiştir. Bunun yanı sıra yapımcılık ve yönetmenlik koltuklarına da oturmuştur. 1979 yılında Lale Film'i satın alarak değerli arşivinin korunmasını sağlamıştır. Bu görüşme hem Sarıcı'nın zengin geçmişine hem de onun anlatımıyla Türk Sinemasında seslendirme yolculuğuna odaklanmaktadır.

Işık, M. ve Aşlıoğlu, E. (2022).“Lale Film Stüdyolarında Seslendirilmiştir”:
Necip Sarıcı ile Türk Sinemasında Seslendirme Üzerine Bir Görüşme.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 7, 235-251.

“Voiced at Lale Film Studios”: An Interview with Necip Sarıcı on Dubbing in Turkish Cinema

ABSTRACT

Necip Sarıcı is one of the most important names of Turkish Cinema. He entered the cinema as a machinist's apprentice in 1949, when he was only fifteen years old, and has been serving for more than seventy years. He has voiced more than three hundred and fifty films, recorded the sounds of these films or arranged the infrastructure of films as a sound engineer. In addition, he has also sat in the production and directing chairs. By purchasing Lale Film in 1979, he has ensured the preservation of its valuable archive. This interview focuses on both Sarıcı's rich past and the journey of voice acting in Turkish Cinema with his narration.

Başlarken...¹

Ali Can Sekmeç'in 2012 yılında Antalya Kültür Sanat Vakfı tarafından yayımlanan *Büyülü Fener Bekçisi: Necip Sarıcı* kitabında da söz ettiği gibi Necip Sarıcı, 10 Eylül 1934 tarihinde İstanbul, Kasımpaşa'da, Yahya Kâhya Mahallesi'nde doğdu. Babası İbrahim Bey, Kastamonu'da doğmuş, Dünya Savaşı yılları boyunca farklı cephelerde savaşmış, savaş bittikten sonra da 1923 yılında İstanbul'a yerleşerek bir berber dükkânı açmıştı. Annesi Memnune ise Sivaslı kazancı ustası ile Trabzonlu bir annenin tek çocuğudur. Necip, dört çocuklu Sarıcı ailesinin üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelir. Kendisinden büyük Sabahat ve Necla adlarında iki ablası, bir de Nuran adında küçük kız kardeşi vardır. Nuran'ı 1938 yılında küçük yaşta kaybeder. Ablalarının yakın arkadaşı ve baba tarafından akrabası Gülistan Güzey, onun sinemaya yönelmesinde etkili olur. Altı yaşından itibaren sinemaya gitmeye başlar ve zamanla sinema onun için en büyük tutku haline gelir. İlk öğrenimini Beyoğlu Altıncı İlkokulu'nda tamamlayan Necip Sarıcı, 1942 yılında babasının ölümünün de etkisiyle okula devam edemez, aile bütçesine katkıda bulunmak için çalışmaya başlar. Hırdavatçılık, badanacılık, gazete ve simit satma gibi işler yapar.

İzmir'de yaşayan ablasının ve eniştesinin daveti ile 1949 yılında henüz 15 yaşındayken İzmir'e gider. Burada Türk Sinemasının önemli isimlerinden Cemil Filmer'in baş makinistlerinden Mustafa Ekler'in yanında çırak olarak çalışır. Sinema tekniğinin inceliklerini öğrenmeye başlar. Dört yıl İzmir'de sinemalarda çalıştıktan sonra, 1953'te kendi deyimiyle "İzmir'den kendimi mezun eder" ve çırak olarak geldiği İzmir'den usta olarak İstanbul'a ailesinin yanına döner.

Gülistan Güzey'in referansı ile AND Film platosunda Turgut Demirağ'ın yanında film kontrolörü olarak çalışmaya başlar. İki sene kadar burada çalıştıktan sonra 1956 yılında askere gider. Askerlik dönüşünde Lale Film'in açtığı sınavda başarılı olarak burada işe başlar. 1973 yılında kendi deyimiyle "kavgasız tazminatsız iş kurarak" kadar on yedi yıl boyunca Lale Film'de çalışır.

Aynı yıl Hulki Saner'in Bomonti'deki laboratuvarını satın alarak kendi stüdyosunu açar. Yeşilçam'ın Ertem Eğilmez, Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi önemli isimlerinin kendisiyle çalışmayı tercih etmesiyle ismi bir otorite haline gelen Necip Sarıcı, 1979 yılında Lale Film'i satın alır. Adını değiştirmez ve "Yeni Lale Film" adıyla 2010 yılına kadar faaliyetlerini devam ettirir. Bu tarihten sonra ticari faaliyetleri

¹ Bu görüşmenin kayda alınmasında emeği geçen Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü lisans programı öğrencileri Rojda Ezgi Oral ve Heybet Aktay'a teşekkür ederiz.

sonlandırır.

Necip Sarıcı sinemanın neredeyse her alanında üretim yapmış, Türk Sinemasının en önemli isimlerinden birisidir. Üç yüz elliden fazla filmi seslendirmiş, bu filmlerin seslerini kaydetmiş ya da ses mühendisi olarak altyapısını düzenlemiştir. Bunun yanında *Kuyu* (1968), *Kara Gün* (1971), *Yusuf ile Kenan* (1973), *Kırk Bir Aşk Hikayesi* (1981), *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Bir Düğün Masalı* (1993), *Çökertme* (1997) gibi önemli filmlerin yapımcılığını *Dua Taneleri: Tespîh* (2006) ve *Dublaj Tarihi* (2007) gibi önemli belgesellerin yönetmenliğini üstlenmiştir. Elindeki zengin sinema arşivinin bir kısmını İlker İnanoğlu müzesi ile paylaşan kalan kısmını da hiçbir kurum kuruluştan destek almaksızın kendi deyimiyle “sadece sinema aşkıyla finanse ederek” koruyan Necip Sarıcı, yazdığı kitaplar ile genç nesillere Yeşilçam’ı ve Türk Sinemasında sesin uzun yolculuğunu anlatmaktadır.

Sinema ile nasıl tanıştınız, ilk karşılaşmanızı dinleyebilir miyiz?

Sinema ile tanışmam çocukluğumun geçtiği Kasımpaşa’da oldu. Hayatımdaki ilk filmi sessiz olarak Kasımpaşa’da, Geyikli Sineması’nda seyrettim. Muhtemelen beş veya altı yaşlarında olmam gerekiyor. Tam hatırlamıyorum ama bir Şarlo filmi olabilir. Salon çocuklarla dolu olduğu için çok gürültülüydü. O zamanlar sinemaya girmek için yaş sınırı yoktu. Üç dört yaşında çocuklar dahi sinemaya girebiliyordu. Salonların özellikle gündüz müşterileri çocuklardı.

Çocuklardan bahsettiniz, nasıl bir çocukluk geçirdiniz?

Bir sıkıntı dönemi çocukluğu yaşadım. Babam, Kastamonu’dan gelmiş bir berber esnafıydı. On beş yıl savaşlarda bulunmuş. Bütün cephelere göndermişler asker olarak. Kastamonu, Türkiye’de en çok şehit veren vilayettir. Oranın kurtuluşu da yoktur; ama şehit sayısı çok fazladır. Babamı kırk ikide kaybettik. Ben küçük yaşta ilkokula başladım. İlkokuldan sonra okul okuma şansım olmadı. İş hayatı, simit satma, su satma, gazete satma, bir aileye katkıda bulunmak, bir fakirlik dönemi... İşte zar zor, sıkıntılı bir şekilde ilkokulu bitirdik. Ondan sonra yine bir şeyler yaşadık. Eve katkı için bir yerlerde çıraklık falan... Daha sonra ablam İzmir’e gelin gitti. Enişte de iyi bir tornacı, iyi bir sinema makinaları tamirci uzmanı. Beni sahiplendiler. Madem

okumuyor, buraya gelsin dediler. Ben de İzmir'e gittim.

İzmir yıllarınız ve sinemada çalışmaya başlama süreciniz nasıl ilerledi?

Ablam ve eniştem beni İzmir'de Mustafa Usta yanına çırağa verdiler. Mustafa Ekler. Mustafa Usta, Cemil Filmer'in Lale sinemalarının baş makinistiydi. Cemil Bey, Teğmen Fuat Uzkinay'ın asistanıdır. Sultanahmet mitingi çeken kameramandır. Soyadı Kanunu çıkınca kendisi Filmer soyadını alıyor, Mustafa ustaya da filmleri iyi yapıştırdığı için Ekler soyadını verdiriyor. O, filmleri presle değil elle, aseton kullanarak yapıştırırdı. Ben şansızım. Biraz büyük olsaydım ben de filmle ilgili bir soyadı alırdım.

Böylece sinemaya girdim. İzmir'de, Mustafa Usta'nın yanında çırak olarak çalışıyordum. İki buçuk lira haftalığım vardı. Sonra işte o beş lira oldu o...

Sene 1948 idi, 1950 oldu. Ben hâlâ Mustafa Usta'nın yanındaydım. 14 Mayıs'ta (1950) Demokrat Parti iktidara geldi. Mustafa Usta aynı zamanda, İzmir'de Tilkilik semtinde, Hatuniye Camisi'nin bulunduğu yerde, yazlık Atlas Sineması'nda akşamları baş makinistlik yapıyordu. Bir akşam çıraklarını da beni de götürdü. Bir şeyler gösterdi, yaptım. Bobin sarmayı gösterdi, sardım. Makineye taktırdı, taktım... Mikrotechnica 11B, büyük bir makinadır... Atlas, ufkumu açan güzel bir yazlık sinemaydı. Mustafa Usta, orada beni bir ay içinde makinist yaptı. Kendi gelmemeye başladı. Geldiği zaman da zaten birinci, ikinci bobini takmıyordu ki ayrılıyordu; gidiyordu evine. Ben devam etmeye başlıyordum. Hızlı bir şekilde makinist oldum.

O dönemde makinistlik çok önemliydi. Çünkü filmler yanar filmi, parlayan filmi. Film koptuğu zaman aniden alev alırdı. Onun için makine dairesinde çok tedbir alınırdı. Kovalarla, sular vardı. Makinenin üstünde duş vardı. Yangın girişleri vardı. Çok sinema yangınları olmuştur. Stüdyo yangınlarında, depo yangınlarında pek çok film yanmıştır. Sonra Amerika'da işte 1955'ten sonra yanmaz film yapıldı.

Neyse şükür kazasız, şaysız orada çalışıyordum. Çok keyif alıyordum; ama bir kusur vardı. O kusur şöyle, makine kullanma ehliyetiniz yoksa, makinistlik yapamıyordunuz. Ancak ustanız ehliyeti bırakıyordu. Ustam yemek yemeye gitti, bana bıraktı diyebiliyordunuz. Belediye sıkı kontrole geliyordu. On sekiz yaşında ehliyet alabiliyordunuz. Ama bana 1951'de on altı yaşında İzmir'de ehliyet verdiler. Kitaplarımda yayınlıyorum: Sinema makinesi kullananlara mahsus ehliyet diye yazar. Ehliyet, makinistin sinemayla nikah cüzdanıdır diyebilirim. Üçüncü sınıf ehliyeti aldım. Ama bunun daha üst imtihanları da vardı. Onlara girdim ikinci sınıf ehliyeti yine

İzmir'de, birinci sınıf ehliyeti ise daha sonra İstanbul'da aldım.

Bu arada ustam aynı zamanda İstanbul'dan Sinemakina markadan sinema makineleri acenteliği aldı. Sinemakina'nın İstanbul'daki sahibi Bir Rum'du. O makinelerin satışı işine de başladı.

Belediyenin saatler içinde elektrik vermeye başlamasıyla herkes depolar, ahırlar, eski tütün depoları alıp sinemaya dönüştürmeye başladı. Tilkilik'teki Atlas Sinema'nın sahibi Hulki Bey de bir Rum deposu almış; tütün deposu, orayı sinema yapmak istiyormuş da ustamla konuşmuş. Ne yaparız demiş. Oraya bir makina istemiş. Gidildi oraya. Makine dairesi gibi bir yer ve perde yapılacak. Sonra ustam “makineyi sen kuracaksın” dedi. Benim bir asistanım vardı; Kâmil. Onu da aldım yanıma. Gittik oraya. İşte bağlantıları yaptık. Sahne projeksiyonunu çalıştırabildik yani. Elektriği de ayarladık. Böylelikle depo sinema salonu oldu. Makinistliği de asistanım Kâmil'e bıraktım. Kâmil oradaki sinemada çalışıyordu. Ben yine Atlas'a devam ediyordum. Bazı sinema kurulacak yerlere gidiliyordu, makinayla gidiliyordu. Ben onların bağlantılarını hızlı bir şekilde yapıyordum. Ustalaşmaya başlamıştım.

Sinemaya çok farklı konumda girdim. Makinist olarak, film oynatarak, film sararak... Farklı bir şeyler de yapmaya başlamıştık, neydi... Eklerken kısımları birer kare film yürütüyorduk. İşte film saklamak, benim ilk tutkum. Kestiğim yeri asetonla yapıştırırdım. Yıllardır stüdyo sahibiyim. Yüzlerce makinem var. Presler geldi filan. Ben filmi hâlâ preste yapıştırıramam. Aseton sürerim, aseton çabuk uçar yapışır. Mustafa Ustadan öğrendiğim gibi film eklerim... Neyse, şimdi böyle bir işe girdik. Ben 1953'te İzmir'den kendimi mezun ettim. İstanbul'umu özledim. Döndüm bir usta olarak, yani sinemacı olarak.

Ses mühendisliğine nasıl başladınız?

Bir yakınımız, yani akrabamız o dönemde çok ünlü bir isimdi: Gülistan Güzey (Kuzey). Ablamın da arkadaşıydı. İzmir'e gelir giderdi. Gülistan Ablamız İstanbul'a geldiğimde ne yapıyorsun diye sordu. Bir makinistlik ya da film kontrol işi aradığımı söyledim. Aaa, seni Turgut'a göndereyim, Şans Sineması'na dedi. İstanbul'da duymuşsunuzdur. Şimdi yıkıldı orası. Bir kart yazdı. Gittim Turgut Demirağ'a; oldu, dedi. Nişantaşı'nda platosu da vardı, oraya gönderdi.

Ben tam bir hazine dairesine düştüm orada; deposuydu aynı zamanda büyük bir alandı. Film kontrol ediyordum hem de çekilen filmleri takip ediyorum. Ben gittiğim dönemde *Şimal Yıldızı* (1954) çekiliyordu mesela. Sonra orada çekilen

filmlerin sahibi oldum.

Böylece AND Film platosunda Turgut Bey'in yanında film kontrolü yapmaya başladım. 1956 senesine kadar Turgut Bey ile çalıştıktan sonra iki sene tecilli olarak askere gittim. Döndüğümde iş arayışına girdim. Önce işte tanıdıklarım vardı, bir iki film kontrolü işi aldım. Yani makinist olarak çalıştım. O dönemde Hürriyet ile Milliyet gazetelerinin ilan sayfaları vardı; işe alma, kiralama konusunda meşhurdu. Bir gün Milliyet gazetesinde yetiştirilmek üzere elemanlar arandığına ilişkin bir ilan gördüm: Lale Film, Büyükdere Caddesi, numara kırk iki. Hemen kestim onu ve tünelden koşarak Şişli'yi geçtim, Mecidiyeköy'e geldim. Muhteşem bir köşk...Böyle bir ilan okudum diyerek müracaat ettim. Sizin müracaatınızı kayda alalım, sonra size bir haber göndereceğiz; imtihan edeceğiz, imtihanı geçen üç beş eleman alacağız dediler. Adresimi verdim ve döndüm. Her gün de soruyordum posta geldi mi diye. On gün sonra elimize mektup geçti.

Sınava bayağı çok kişi geldi. Kalabalıktı. Üniversite bitirmiş, elektrik bilen kişiler... Yani on, on beş kişiydik. İlkokul bitirmiş bir insan olarak onlarla birlikte sınava girdim. Tahsil gerekir midir diye sormadılar. Sınavda makinist ehliyeti imtihanında sorulan suallere yakın sorular sordular. Hepsini yazdım. Sonucu yine mektupla bildireceğiz dediler. Her gün postaya bakıyordum geldi mi haber diye. Nihayet bir haberi geldi; Efendim, imtihan neticesi başarılı olduğunuz anlaşılmıştır, deneme mahiyetinde üç ay süreyle iki yüz elli lira maaşla çalışacaksınız. Üç aylık deneme neticesinde muvaffak olduğunuz takdirde aradığımızda bir kontrat yaparak sürekli çalışmaya başlayacaksınız.

İşe başladık gittik. Saat dokuzda gideceğiz. Tünelin önünden otobüs gidiyordu. Elli numara. Ona biniyorduk. Yakın mesafede iniyorduk. Lale Film, Mecidiyeköy'de üç dört dönüm dut bahçesi içerisinde kuruluydu. Aşağı yukarı kırk tane dut ağacı vardı. Filmer ailesi stüdyoyu kendi filmlerinin dublajı için Siemens'ten mühendis Bruno Hern'e kurdurmuşlardı. Burada ilk çalıştığım birim stüdyonun amors odasıydı. Mösyö İzak Dilman şefimizdi. Onun her dediği kanundu. Mustafa Kent montajcımızdı. Sabahat Tilmer direktörümüzdü. Lale Film'in sahibi Cemil Bey'in karısıydı. Harika bir yeni yerdi.

Esat Toroğlu diye bir ses mühendisi var; çok saygın bir insan., Allah rahmet eylesin. Siemens'ten gelen Alman mühendis Bruno'nun yanında yetişmiş. Bir gün o dönemde sadece İpek Filmde yapılan Renkli Türkçe işini yapmayı başarmış. Cemil Bey'e demiş ki, ben bu işi yapıyorum. Sizle birlikte yapabilirim. Tabii demiş ama sen

bize yap bu işi; biz ortaklık yapmayız, biz sana bunun haklarını verelim demiş. Kabul etmemiş, ben tek yapacağım diye yanıtlamış. O dönemde İstanbul dışında renkli film oynamıyordu. Kopya alınıyor, siyah beyaz olarak Türkçe oynuyordu. Renkli Türkçe dediğimiz filmin yanındaki sesi silip oraya emisyon döküp Türkçe dublajı yapılıyordu. Çok zor bir teknolojiydi. İpekçiler başlattı o işi. Sonra ondan o formüller bulundu. Esat Bey başladı.

Filmlerin renkli olarak Türkçe oynaması film izlenmede büyük bir çığır açtı; yani Amerika'nın Hollywood, Oscar filmleri, kovboy filmleri, o tarihi filmleri... Artık renkli görüyorlardı. Sinemalar dolup dolup boşaldı; yani iş iki misli, üç misli arttı.

Esat Bey ayrılınca, onun yeri boşalınca stüdyo bir süre Esat Bey'e asistanlık yapmış olan Nihat Sevinç'e emanet edildi. Rahmetli, 1964'te bir kalp ameliyatında vefat etti. Beni de yanına verdiler. İş anlamadan ses işine girmiş oldum. Neyse boza yapa öğreniyordum. Bir hoşgörü vardı. Dünyanın en güzel insanları dublaja geliyordu. *Dublaj Tarihi (2007)* belgeselimizde hepsi var.

Çok saygı gördük; yani içeriden şimdi sonra mühendisliğe doğru geçiş başlayınca artık diksiyona da müdahale etme hakkım oldu. O zaman teknik bizde Amerika'nın yüzde biri ölçüsünde. Bir tek mikrofon var; efekt mikrofonu. Abla, mesafe yap deriz yani. Yüksek ses geldi. Uzaktan konuşan insanın sesi uzaktan duyulur... Ben çok mutluydum bu takip ettiğim insanları duymaktan. Hepsi dolup boşalıyor, film de çekiyorlardı. Şehrin bütün insanları dublaja çağırılırdı.

Yıl elli altılar, elli yediler. Sanatçıların arabası yok. Evlerinde telefon da yoktu. Otobüsle gelecek yahut taksiye binecek. Arabası olan sanatçı yoktu. Haber verilir, yarın üçte Lale'desin. Haber verme işini Sudi Yılmaz yapardı. Tek tek sanatçıların evlerine gider, ne zaman geleceklerini haber verirdi. Dublaj iki seansta biterdi. Üç saatli seans ücretleri elli liraydı. Yani ben hep buna çorba parası derim yani. Hiçbiri ihya olmazdı. Bu karanlık odada bir de yani büyük bir salonda ama hava alacak bir iğne deliği yoktu. Kapalıydı. O zaman klima milima da bilinmiyordu. Havalandırmada herkes sigara içiyor, içmeyen de dumandan sigara içmiş gibi oluyordu. Öyle yasak yoktu yani. Neyse böyle bir ortamda en güzel, en lüks stüdyo yine Lale Film'di. Boydan boya halılar serilmiş; müthiş arka plan, güzel koltuklar filan, büyükçe bir salonda. Ekranında film dönüyor. Ağza bakıyorlar; dublajcı, Adalet Hanım harika. Nevin Hanım, Jeyan Mahfi Tözüm... Ben çok çabuk ustalaştım.

Tabii yerli film de geliyordu. Yerli filmin çok zor tarafı mikşaj yapılmadan gelmesiydi. Mikşaj, filmde yapılıyordu. Zor bir iş; kimse katılmıyordu. Yani sıradan

ticari filmlerdi. Aynı anda efekt, müzik, ses miks ediyorduk dublaj anında. Hemen plak da koymaya başladık. Yetmiş sekizlik plakları, müzikleri yapıyorduk, yapmaya başladım. Biraz hasar yaparak mesleği öğrenip çok kısa zamanda umman aldım artık. Yani iyi bir sesçi itibarını kazandım. Maaşımız arttı biraz. Filmlere müzik koyarak ek para almaya başladım. Önce işte beş yüz lira, müzikleri sen yapacaksın abi diye. Sonra biraz daha arttı, biraz daha arttı ki o zaman o paralar yüksek paralardı.

Yapımcılığa geçişiniz nasıl oldu?

Lale Film aynı zamanda yapımcı bir firmaydı. Orada çalışırken bazı setlere de gittim. Lale Film çok önemli filmler çekti. Refik Halit Karay'ın ünlü romanı *Nilgün*'ü (1954), Cüneyt Gökçer Hindistan'da çekti. Alman artisti getirdiler. *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (1952) büyük bir roman (Feridun Fazıl Tüfekçi), büyük film. Lütfü Ömer Akad'ın *Kalbimin Şarkısı* (1956), Çetin Karamanbey'in *Aliii* (1960), Agah Hün'ün *Ben Kahpe Değilim* (1959) ve *Kanlı Değirmen* (1959) filmleri gibi çok sayıda film yapıyor.

Aynı zamanda sinemaları vardı Cemil Bey'in; o sinema kralıydı. En büyük filmlerinden biri de İstanbul'un işgali anlatan *Allahısmarladık* (1951) filmi. Gülistan Güzey, bütün şehir tiyatroları sanatçıları oynadı; İstiklal Harbi'nde geçen bir hikâye. Çok büyük işler yaptı bu filmler. Yapımcıydı aynı zamanda. Bir de Amerika'nın Varne'nin bütün filmlerini Türkiye'ye ithal eden firmanın sahibiydi. Aynı zamanda Arap filmleri de getiriyordu. Arap filmlerinin bir dönemi vardır; Sinema tarihini değiştiren bir dönem, çok iş yaptı bu filmler. Harp senelerinde başladı. Adapte edilen filmlerin şarkılarını Türkçeleştirse Sadettin Kaynak besteledi. Bunlar uzun ve detaylı şeylerdir ama sinema tarihinin köşe taşlarıdır bu konu başlıkları açtığım şeyler. Daha geniş bir zamanda konuşuruz. Bunları kitaplaştırdım, belgeselleştirdim; bunlardan da yararlanabilirsiniz.

Ben 1964 senesinin mayıs ayında, Etiler'de bir eve taşındım; Ev aldım yani. Tek odada bir buçuk odadan, bir yüz altmış beş metrekare eve taşındım. Kızım oturuyor şimdi. Şartlar iyiydi, bir on bin lira yatırdım bankaya. O da iki sene sonra kırk bin lira olarak geri dönüyor, kredi veriyorlar. Burada bir daha yeni kurulan Etiler şimdi lüks olan misal. Oradan güzel bir Ermeni müteahhitten yirmi sene Emlak Bankası'ndan borçlandım.

Ondan sonra bir marka olmaya başlıyorsunuz. Ne oluyor? İşte, müzik öğreniyorsunuz, *long playler* geliyor Amerika'dan, onları kullanıyoruz. Şey, yabancı filmlerin müzikleri işi. Efekte çok iyi müdahale ediyorsunuz. Güzel efektler

yaptırıyorsunuz. Çok önemli filmler geliyor. Bir de artık Yeşilçam'ın ünlü abileri Lütfü Ömer Akad, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ; yani inanılmaz insanlar geliyor yanınıza. Siz müzik koyuyorsunuz. Nasıl oldu abi? İyi tamam bildiğin gibi devam et, efektleri takip et. Yalnız filmi çeken rejisör, dublajın sonuna kadar başında duruyor, montajını yapıyor. Montaj bittikten sonra senkronu, senkroncu yapıyor. Ondan sonra yine yönetmen geliyor. Masada son kontrolünü yapıyor. Şurayı kes diyor, şunu at biraz baştan diyor. Film negatif montaj yapılacak duruma geliyor. Negatif montaj bittikten sonra da altta laboratuvar kopya basılıyor. Yani yönetmen hem sesçinin yanında olur hem dublaj yönetmenine bazı tahsilleri yapar... Ben marka oldum, başka stüdyoda bile dublaj film yıkansa Lale'ye gelmeye başladı sesi.

Kendi stüdyonuzu kurma süreciniz nasıl gelişti?

Ben Lale Film'de usta oldum. Evimi aldım, arabamız oldu, evliliğimi yaptım. 1973 yılında bir arkadaş ünlü reklam işleri yapan. Ben bir ses yeri yaptım; benimle ortak olur musun, dedi. Bu işleri laboratuvar olmadan yürütemeyiz dedim. O sıra ünlü yapımcı Hulki Saner'in Bomonti'de bir laboratuvarı vardı. Aynı zamanda beni çok seven bir insandı Allah rahmet eylesin. Benim de ona çok büyük saygı ve sevgim vardı. Necip, ben bu stüdyoculuğu sevmiyorum sana vereyim dedi. İsterim ağabey dedim; alabiliriz bu işi. Kurulu renkli bir laboratuvar ama iptidai makineler Bomonti'de. Orayı Hulki abiden satın aldık. Ben Lale Film'den istifamı verdim ayrılmak niyetiyle. 17. yılıma girdiğim bu yerde, kavgasız tazminatsız iş kurarak ayrıldım. Lale Film'de el öperek saygı çerçevesinde ayrıldık. Herhangi bir küslük olmadı. Eleman da yetiştirmiştik; onları bıraktık. Onlar da sıkıntı yaşamadı. O sıra büyük binalarda değişim yaşanıyordu. Polat İnşaat'tan Lale Film'in olduğu bina için teklif geldi. Orayı verdiler; yeni bir binaya geçtiler Mecidiyeköy'e.

Ben ayrılınca Yeşilçam yapımcıları Arzu Film, Ertem Eğilmez, Türker İnanoğlu, İrfan Ünal, Memduh Ün; bunlar sesçi olarak Allah'a şükür beni çok sevdiler. Abi kardeş gibiydik; onlarla dosttuk. Beraber yemek yedik, otururduk. Hatta Fatma Girik benim nikah şahidimdir. Şimdi gelelim, ortağım reklamcı. Dedim ki ben burada Türk filmi yapamazsam bile ortağım Şeref'in reklamları burayı döndürebilir; iyi bir personel var.

Biz başladığımız zaman ben şöyle bir mutluluk yaşadım. Arzu Film'in sahibi Ertem abi, Necip senle çalışacağız dedi. Memduh abi bize geleceğini söyledi. İrfan Bey'i zaten tanıyorduk daha önceki filmini Lale Film'de yapmıştık. Yeşilçam'ın

bütününü bana gelmesi beni onore etti Beyoğlu'ndaki stüdyomda ayda yedi tane yerli film yapıyorduk. Renkli dublaj montaj. En iyi montajcılarım zaten Lale Film'den İsmail Kalkan, Mevlüt; bunlar çok ödül almış Antalya'dan Adana'dan. Ama artık devir değişti, emekli oldular. Turgut İnangiray var, çok güzel bir kadro. Erkan Esenboğa benim ses asistanım.

Ancak şöyle bir sıkıntı yaşadık Ertem Abi şöyle bir laf etti: "Necip sesleri sen çekmek şartıyla filmleri sana veriyoruz." Al başına iş dedim. Şimdi ben hayır diyemem ki Ertem abiye. Peki Ertem abi, tabii ki ben çekeceğim filan dedim ama dedim stüdyoyu bitiremedik ses de eksikler var dedim. Git dedi Okmeydanı'na, başka stüdyolara; beni ilgilendirmez ama sesleri sen yap, sana laboratuvarı veririm. Ama sesi sen yap. Ar Film'i de kiraladık. Bir yıl sürdü oradaki işimiz. Onun akabinde stüdyomuz hazır oldu dört dörtlük... Zeki Ökten'in çektiği Emel Sayın'ın oynadığı Arzu Film'in bir sanat filmiydi. Onun şarkılarını da yeni stüdyomda çektim. Eksikler vardı; beni aradı. *Tarkan: Gümüş Eyer* (1970) ve Orhan Gencebay filmleri vardı. Ar Stüdyosu'nda ben başında olmak kaydıyla seslerini yaptık. Sonra bizim dört dörtlük stüdyomuz hayata geçti. Dublaj, montaj, senkron, laboratuvar... Yeşilçam hücum etti yirmi dört saat üç vardiya çalışıyorduk. Üç vardiya, yani laboratuvar kapanmıyor, ses kapanmıyor, montaj sabaha kadar devam ediyor. Çünkü şöyle bir kural vardır: Bu benim lafımdır; sinemada benden çıkan bir laftır, birkaç yerde kullandım bunu: Filmin bir ucu kamerada ve laboratuvarda oluyor ama bir ucu sinemada oluyor, o kadar hız vardı.

Sinemanın altın devri yaşandı o dönem; Emel Sayın, Zeki-Metin, Kemal Sunal, Şener Şen yani aklınıza gelen o furyadaki herkes. Ayrıca başka filmler de vardı: Erman Film. Erman Film'i unuttum. Erman Film ile zaten yan yanayız; Hürrem Erman'la. Oradan da çok film geliyordu. Çok büyük filmler de geldi; yani Memduh Ün'ün çektiği *Ağrı Dağı Efsanesi* (1975), Atif Yılmaz'ın çektiği *Kuma* (1974), çok önemli filmler yani. *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977), *Bodrum Hâkimi* (1976), *Deprem* (1976)... Bir anda haftada bazen üç renkli filmin dublajı yetiştiriyorduk. Daha sonra başka işlemler de var; tabii optik yapılıyor laboratuvara ses çıkarılıyor, kontrole gidiyor... O devir bitti. 1976 senesinde ortağım dedi ben sıkıldım; Amerika'ya gideceğim, ayrıldı. Ben tek kaldım.

Yeni Stüdyo, firmamızın adı; efsaneler yaratan ilk kurum. Bir telefon geldi; Sabahat Hanım'ın büyük oğlu, Lale Film'den. Dedi ki: Necip Bey, sen bizim elemanımızdın; artık annem de yaşlandı, hepimiz yorulduk. Biz Lale Film'i satıyoruz,

mülkü ile beraber. İşler vaziyette... Bir kurum düşünür müsün? ilk teklifi sana yapıyoruz, dedi. Dedim Metin Bey, düşünürüm. Orası benim yuvam, okulum; veli nimetin benim. Lale Film düşünmez miyim hiç? O binayı da biliyorum; ben vesile oldum alınmasına, inşaatın yapılmasına, dedim. O zaman bir konuşalım, dedi. Benim bir arkadaş bulmam gerekiyordu. Bülent Koral vardı İpek'te. Tiyatrocuymdu, çok güzel dublaj yapardı; ona söyledim. Muhasebecisi Bülent Özakhun'u da dahil ederek biz de varız dedi. Ben öncülük yaparak görüşmeyi yaptım, şartları söyledi. Sinemaları başında ilk defa Cemil Bey... Sinemalara hiç hâkim değildi, sinemaları eşi Sabahat Hanım yönetirdi. Toplantıya o da geldi. Sabahat Hanım şöyle bir laf etti: “Necip'in alması için ben hissemden 500 lira fedakârlık yaparım”. Hanımefendi, gerek yok; ben dedim çok minnettarlık duydum ama gerek olmayacak vade yaptınız. Üç buçuk milyona, 500 bin liralık çek verdik. Bina mülkiyetiyle birlikte 300-350 milyona alındı. Çok uygun bir paraydı. Cemal Noyan da oradaydı; altı ay devam etti bizde, sonra kendi işini kurup ayrıldı. Şöyle bir şart koştu: “Necip dediler sen Lale'de yetiştin. Ama bizim bir şartımız var Lale ismini yaşatacaksınız”. Hanımefendi ben sizden rica edecektim o hakkı almak için, siz bize altın tabakta sunuyorsunuz ne demek... Lale Film 1927'de kurulmuş bir kurum, tabelaları vardır müzemizde; çok mutlu oldum bu lafa.

Lale Film'de 600 lira maaş alıyordum. Evimi de almıştım. Ondan sonra zaman geçti, bir gün Ömer geldi. Ben *Yusuf ile Kenan*'ı (1979) yapacağım; yapımcı sen olur musun diye sordu. Harika bir senaryo yazmış, Onat (Kutlar) kardeşim. Çok sevdiğim arkadaşım; biliyorsunuz Taksim'de şehit edildi. Harika bir senaryo yazmış işte. Film çok ödül aldı ama vizyona bile çıkmadı. Ömer Kavur'un çok önemli bir sinema tahsili var Fransa'da. Sonra *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'ni (1981) çektik. Bilge Olgaç'la *Kara Gün* (1971) diye bir film çektim. Benim böyle bir tarafımda var... Okulum olarak gördüğüm Dokuz Eylül Üniversitesi'nde çok dostlarım vardı. Dokuz Eylül Üniversitesi'ne de destek oldum; onlara bir filmin sponsorluğu yaptım. Üniversite film çekmişti: *Bir Düğün Masalı* (1993). Lale Film, dublajlarını ve montajlarını yaptı, onlar oynadı: Özdemir (Utku) Hoca, Ragıp Taranç. İyi bir film oldu ama film iş yapmadı. Sonra filmi onlardan satın aldık; Dokuz Eylül kutsaldır. Alim Şerif Onaran diye bir isim duydunuz mu? Alim Bey benim dostumdu.

Bildiğimiz kadarıyla Kuyu dahil birçok filme yapımcı olarak da imza attınız. Bu konuda biraz daha detay paylaşır mısınız?

Kuyu'nun bir hikâyesini anlatayım: 1968 yılında Metin Erksan *Kuyu* filminin yapımcısı oldum. *Kuyu*, 1969 Mayıs'ında ilk festivalde altı ödül aldı. Aliye Rona ödül aldı; en iyi film, en iyi stüdyo ödülü aldı. Lale Film'de çalışıyordum o zaman. Yapımcılığını yaptığım filmin çalıştığım kuruma en iyi stüdyo ödülü kazandırması, beni çok mutlu etti. Ödülü aldım, Sabahat Hanım'a verdim; gözleri doldu, o da çok mutlu oldu. Filmin galası İzmir'de 28 sinemada aynı anda yapıldı. İzmir İşletmesi bunu organize etti. Ekip olarak gittik; bizi güzelce bir ağırladılar, büyük dairelerde gezdirdiler bizi. O gala için yirmi sekiz sinemaya ekip gitti. Ama benim yaşadığım bir mutluluk daha vardı. Bir arkadaşımız Tilkilik'te Atlas Sineması'nın duvarlarında izlerime ilişkin bir yazı yazdı: Necip girdiği zaman, makine dairesine duvarlara baktı benden izler duruyor mu diye. Orada da filmim oynadı...

Yeni Lale Film yılları nasıldı?

Yeni Lale olarak başladık biz. Orada işler daha büyüdü, yabancı film çok yapılıyordu. O dönemde yabancı filmlere, ithal filmlere Özen film ile beraber ağırlık veriyorduk. Çok yoğun bir iş hızı vardı; borçlarımızı rahat ödüyorduk. Kendi mülkümüz oldu, büyük bir otoparkı var Mecidiyeköy merkezinde. Derken bir ortağımız Bülent Bey kalp krizinden öldü. Diğeri de ben başka iş yapacağım dedi ve Lale Film benim üzerime kaldı. Bana tek kalınca kendi iptidai eski yöntemlerimle televizyon işi de yapıyordum. 2005-2010'lara kadar devam ettim ama artık teknoloji geldi işin içine girdi; yeni sistemler, dublaj makinaları geldi. Birkaç şeyde çok geriledik. Her şey çok pahalıydı; örneğin dublajda kullanılan bant sistemleri... O sıra diziler de yaptık. *Bizimkiler*'in (1989-2002) devamını yaptık. Ama teknoloji daha önce gidiyor, dijitalle geçiliyor, makineler değişiyordu. Bu yarışa ben girmek istemedim. Artık stüdyolarımız, makinalarımız eskimiş, düzen değişmişti.

Türk Sinemasına büyük hizmetler verdiniz.

Bugünden bakınca neler söylemek istersiniz?

Evet, benim sinemaya büyük hizmetlerim olduğunu çok söylerler. Yeşilçam çok fakirdir. Sanatçı geldiği zaman, abi dublaja geldim. İşte montaj, filmin kopyası basılacak; destek verirdik. Ham film artardı çünkü filmlerimizin yüzde üç payı vardı stüdyolarda. Abi dublaj yapacağız; işte ne olur bize yardımcı ol. İşte film biraz zayıf oldu; ne olur müziklerle sen destekle, güzel bir dublaj yap. O dönem öyle bir sinema vardı ki eline iki kutu geçen filme başlardı. Böyle bir takım vardı ama sinemanın yoğun

olduğu siyah-beyaz dönemlerdi. Yani Yeşilçam sinemacıları, bir de üst düzeyde patronlar vardı. İşte Erman Bey, Memduh Bey, diğerleri yedi sekiz firma; onun dışında da idareten film yapan işletmeler. Filmin bölgesel destekleri olurdu İzmir Ege Bölgesi, Adana Bölgesi ve Karadeniz Bölgesi Samsun merkezli Zonguldak ara bölgeler... Trakya vardı.

Bir de Yeşilçam'ın malum (Ferdinant) Manukyan'ı vardır. Hatta bu işleri daha garantiye almak için stüdyo bile kurdu. Bilirsiniz sinema tarihinde Yıldız Film Stüdyosu Manukyan'ındır. Oraya filmi aldığı zaman negatifi bende olacak; garanti verdiğim paraları geri alacağım diye düşünürdü. Hakikaten böyle olurdu. Yıldız Film ile de bayağı bir ilişkimiz oldu; optikleri yoktu, o konularda ben yardımcı oldum onlara.

Lale'de çalıştığım dönemde sinema tarihi içerisinde yani Yeşilçam'ı veya dublajı anlattığımız zaman; hep benim o insanların özverisi aklıma gelir. Yani üç saat o duman dolu salonda çalışacak, üç kuruş para alacak insanlar, bana hep sorduğu zaman ne kazanıyorlar dediğinde bir çorba parası kazanıyorlardı. E peki evi olanlar... Onlar tutumlu insanlardı. Ayhan Işık'ın evi vardı, İzzet Günay bir dükkân aldı, antikacılık yaptı. Ek işler onları geçindiriyordu. Radyoya, piyese gidiyorlardı. Radyo daha iyi para veriyordu; Harbiye'de radyo, her hafta...

Ama bir diğer konu daha var Yeşilçam'da yılda üç yüz elli film, dört yüze yakın filmin çıktığı bir dönem vardır. Düşünün neredeyse Hindistan Sineması rekoru diyeceğiz. Günde bir filme tekabül ediyor. Bunlar yapıldı bitti; o filmler oynadı. Saklanacak yer yoktu; atıldı satıldı. Sinema tarihi içerisinde mevcuttan çok kaybolan filmler vardır. Yani o insanlarımızın pek çoğu hayatta değil.

Bit pazarlarına nur yağdı derler ya iyi mal geldiğinde; Yeşilçam'a da bir nurların yağdığı dönemler oldu. Bir dönemi anlatayım, şarkıcı olan herkes sinemaya geldi biliyorsunuz çok filmler çektiler. Orhan Gencebay, Müslüm Gürses. Daha öncesi Muhsin (Ertuğrul) Bey zamanında Münir Nurettin Selçuk. Münir Bey niye *Lale Devri*'nde (1951) oynuyor, *Kahveci Güzeli*'nde (1941) oynuyor *Üçüncü Selim'in Gözdesi*'nde (1950) oynuyor. Şarkısı, sesi olduğu için onu filmlerde oynatıyorlar. Aslında fiziği de güzeldi ama oyuncu yapılmasının nedeni bu değildi. Çünkü şarkılı filmler çok tutmuştu. Anadolu'ya daha plak kaset gitmeden film gidiyordu. Sonraki dönemde sinema altın yıllarını yaşıyordu. Neredeyse bütün şarkıcılar, sayısız filmde oynadı. Mesela Emel Sayın çok başarılıydı.

Çok kişi oynadı; yani teklif giden neredeyse herkes. Ama kabul etmeyen de oldu tabii. Ondan sonra bir şey daha oldu; O zaman onlara imkân geldi. Bütün

Yeşilçam insanları, Üç beş kişi sahneye çıktı ve hepsi çok güzel paralar kazandı. Fatma Girik, Neriman Köksal, Hülya Koçyiğit... diğer kadın arkadaşlar hepsi çıktılar gazinoda. Gazino Kralları onlara büyük paralar verdi. Çünkü gazinolar dolar taşardı onlar için. Sinema oyuncularının çoğu "biz kazandıysa sinemadan kazanmadık; gazinolarda kazandık" derler. Oradan ciddi paraları aldılar; evleri oldu, bir şeyleri oldu. İzzet de şarkı söylüyordu, Ayhan Işık da şarkı söyledi; Ekrem Bora'da şarkı söyledi Fikret Hakan da biraz peltektir ama ona rağmen de gitti söyledi. Eşimle onur konuşuyduk, Neriman'ın Maksim'deki gecesinde. Bir alkış koptu; Zeki'den (Müren) daha fazla alkış aldı. Eyvah dedim, Zeki, Neriman'ı gönderecek. Bir ay sonra gönderdi. Çünkü çok ilgi görüyordu. Herkes filmlerde gördüğü insanı şarkı söylerken dinlemek istedi. Sesleri olmayanlara bile ilgi büyüktü; mesela Ayhan Işık'a Metin Bükey ile gittik.

Bir süre sonra Yeşilçam patronlarına da bir piyango vurdu. O piyango da Avrupa'da video kaset olayı çıkınca o filmler, stüdyoda kalan depolardaki filmler arandı, videoya geçildi. Almanya'dan çok büyük paralar geldi; çok büyük furyası oldu bu işin. Bütün Avrupa'da. Zaten bundan bir önce de Almanya'ya muhakkak yapılan filmin bir kopyası gönderilirdi. Bizim için de büyük bir menfaattti. Almanya'da sinema kiralyorlardı ve filmleri oraya satıyorlardı. Almanya'daki Türk işçilerinin sayısı arttıkça gönderilen film sayısı da artıyordu. Zaten o tarihlerde Almanya'da sınırı açmıştı. Ben çok gittim Almanya'ya; gidip geldim. Oradaki baskı paralarımızla makine parçalarını alıyorduk, filtreler alıyorduk, öyle dönüyorduk. Almanya'da öyle bir kaynak da oldu bizim için.

Ondan sonra da yaşlılık bitiş dönemleri var: Böyle bir ikinci versiyon, yani okulların gelişmesi sinema öğreten okullar başladı eğitime; Mimar Sinan ile başladı. İşte başka okullar falan. İyi elemanlar yetişti, çok değerli kişiler yetişti. Nuri Bilge Ceylanlar, Osman Sınavlar ve Daha niceleri... Sizler de olacaksınız. Bunlar yeni sinemacılar oldular. İşte ben bunların filmleri için de jüri oldum, çok güzel filmler. Çok teknolojik yeni makineler geldi. Laboratuvarlar daha farklı; fotoğraf makineleri ile filmler çekilmeye başlanınca diziler derken ciddi bir sektör oluştu. Akademik sektör oluştu. Bunların bir şeyine üzülürüm; eskileri göz ardı etmelerine. Aa Yeşilçam, aaa Tiyatrocular Dönemi... O tiyatrocular dönemi olmasaydı; Muhsin Bey olmasaydı... O Muhsin Bey ki tiyatrocularla, 200 lira 300 lira maaş alan insanlarla, ayrı bir ekmek kapısı açtı. Dublaja da izin verdi. Çünkü dublaj için insan lazım güzel sesli kişiler lazım onlara da izin verdi.

Yeşilçam’da yabancı filmlerin dublajı nasıl yapıldı?

Amerika film sattığı zaman yapamazsınız diye dublaj izni vermiyordu. Sonra ilk bu işi Yunanistan yaptı. Sabahat Hanım anılarında şöyle anlatır: “Warner bizi de bir filmle denetlemek istiyor. Atina’da filmi izlemişler çok asık suratla. Lale’ye geldiler; biz filmi dublajını yapmıştık, taktık filmleri izlediler, baktılar, çıkarken yazıhaneye aldık. Nedir fikriniz biz dublaja devam edebilecek miyiz? İzin verecek misiniz? Biz Yunanistan’da çok üzüldük, çok kötü bir dublaj gördük ama sizin filminiz sanki sesli çekilmiş bir Amerikan filmi ölçüsünde. Senkron sesler tiplerin üzerinde çok etkileyiciydi. Size üç yıldız ve izin veriyoruz” demişler. Çıkınca tabii dublaj sanatçıları da gerekiyor; diksiyonu güzel olan oyuncu kötü oynadıysa sesi ile güzelleştirecek.

Yerli filmlerde kendi sesi ile konuşan çok az insan vardır. Ancak tiyatro sanatçısı olması lazım. Tiyatro insanları kendi sesleri, kendileri konuşurdu ama dublaj olan diğerleri sesleri ile övünürdü. Kimdi bunlar Abdurrahman Palay, Hayri Esen, Toron Karacaoğlu. Toron Karacaoğlu Cüneyt Arkın’ı konuşmasa, sanki Cüneyt Arkın olmazdı. Kendi konuşuyor gibi o kadar yakışırdı. Hep onun sesinin Cüneyt Arkın’ın sesi olarak bilirdiler. Yılmaz Güney’i sürekli Abdurrahman Palay konuşurdu. Abdurrahman Palay, onu konuştuğu zaman aynı hafta sinemaları oynardı ama Anadolu’da neyi yarattı biliyor musunuz? Abdurrahman’ın sesine diyorlardı ya bütün adamları hep Yılmaz Güney konuşuyor derlerdi. Sonra ne oldu; Yılmaz benim oğlum gibiydi çok severdim. Bir gün Abdurrahman ile Lale Film’in kapısında dedim: Bak bir dakika, dur. Abdurrahman Abi dedim; Yılmaz’ı konuşuyorsun ama herkesi konuşuyorsun. Sonra hep Yılmaz konuşmuş gibi... Bir şey yapalım mı, dedim. Hem Şerif Gören’i ona asistan yaptım hem de Abdurrahman ile anlaşacaksınız yalnız seni konuşacak, dedim. Tamam Necip abi, dedi. Parayı da konuşun dedim. Yani diğer filmlerde bu adam seni konuşarak ona farklı bir para vermen lazım. Bu bir zaman devam etti.

Maalesef çok ünlü isimlerden Abdurrahman Palay çok fakir öldü. Hayri Esen TRT’den emekli oldu. Ortaköy’de kuruldu ya Ulus’ta oradan. Sacide Hanım TRT’den emekli oldu. Yani yedi sekiz kişi sigortaları yoktu. Para alıyorlardı ama sabit aylık iş olmadığı için TRT’ye girdiler, çalıştılar. Bir müddet TRT dublajı Lale Film ile Fono Film’e yaptırıyordu. Bir müddet sonra onlar da İstanbul ve Ankara’da Devlet Tiyatroları’yla kendi dublajlarını yapmaya başladılar.

Lale Film'in zengin bir arşivi var, bu arşivi nasıl değerlendirdiniz?

Lale Film'in sinema tarihi açısından çok zengin makine koleksiyonu vardı. Büyük bir alanım olduğu için bu koleksiyonu kendi koleksiyonlarımla birlikte çok rahat muhafaza ediyordum. Kütüphanemi taşıdım, bizim kişisel mekânımız olduğu için şu an hâlâ oranın o isim hakkı devam ediyor. Sonra biz mülkü dört yıl önce terk ettik. Binada bazı hasarlar oldu, aşağı laboratuvar bölümlerinde. Daha sonra da satmak zorunda kaldım. Bina yenilenecek diye bir yer tuttuk Çeliktepe'de, sırf makine taşımak için. Taşıma esnasında benim de biriktirdiğim koleksiyonla birlikte yüzde seksen ölçüsünde Türker İnanoğlu'nun Müzesi'ne destek verdik. O kuruluşa arşivlerimizle lisanslı filmlerimizle katkıda bulunduğumuz için çok mutluyuz.

Son olarak eklemek istedikleriniz...

Yani ilkokul bitirmiş, Kasımpaşa'dan Beyoğlu'na çıkmış; sinemalarda sürünmüş, film seyretmiş, gelmiş İzmir'de önce çırak sonra usta olmuş, bu filmleri yapmış bu durumlara gelmişim... Benim hayat hikâyemin filmi anlattım size. Sizler yetiştirirseniz ben de size yetişirsem hayat olarak bir gün benim filmimi çekin artık...

Teşekkür ederiz.

arts

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi
Artuklu Journal of Arts and Humanities

Year/Yıl 2022, Issue/Sayı 7, February/Şubat