



E-ISSN: 1309-7156

Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi
International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal

Cilt / Volume 10
Yıl / Year 2026

<http://sanatveinsan.com>
journalofartandhuman@gmail.com

Malatya / TÜRKİYE

EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

Baş Editör (Editor-in-Chief): Levent İSKENDER OĞLU
Dr. Öğr. Üyesi — İnönü Üniversitesi / Malatya-Türkiye
Uzmanlık Alanı: Sanat Tarihi
ORCID: [0000-0002-2300-654X](https://orcid.org/0000-0002-2300-654X)

Dergi Editörü: Egemen Umut ŞEN
M.A. — Atatürk Bilim ve Sanat Merkezi / Amasya-Türkiye
Uzmanlık Alanı: Görsel İletişim Tasarımı
ORCID: [0000-0001-7518-0737](https://orcid.org/0000-0001-7518-0737)

Web Editörü: Alaaddin Revaha KÜRÜN
Dr. — Malatya-Türkiye
Uzmanlık Alanı: Müzik
ORCID: [0000-0003-3287-2543](https://orcid.org/0000-0003-3287-2543)

Alan Editörleri

Editör- Prof. Ali Ayhan (Müzik)
Editör- Prof. Fatih Özdemir (Grafik Tasarım/Tipografi)
Editör- Prof. İsmail Aytaç (Sanat Tarihi)
Editör- Prof. Özer Kanburoğlu (Fotoğraf)
İngilizce Dil Editörü- Prof. Bilal Genç
Türkçe Dil Editörü- Prof. İlhan Erdem

Yayın Kurulu

Prof. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Khaled Tadmori – Mimarlık Tarihi/Trablusşam/Lübnan
Prof. Marcella Frangipane – Arkeoloji/Roma/İtalya
Prof. Omar Tadmori – Tarih/Trablusşam/Lübnan
Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Francesca Balossi Restelli – Protohistorya/Roma/İtalya
Doç. Kübra Dilek Tankız – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Sevtap Kanat – Grafik Tasarım/Malatya/Türkiye
Dr. Andrei Budescu – Sanat ve Tasarım/Romanya
Dr. Justyana Warwas – Resim ve Fotoğraf/Polonya
Dr. Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye

Bilim ve Danışma Kurulu

Prof. Ali Korkut Uludağ – Müzik Eğitimi/Erzurum/Türkiye
Prof. Abdulkadir Baharçipek – Uluslararası İlişkiler/Malatya/Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Ahmet Çaycı – Sanat Tarihi/Konya/Türkiye
Prof. Alaybey Karoğlu – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye
Prof. Ayşe Budak – Sanat Tarihi/Nevşehir/Türkiye
Prof. Bekir Kocadaş – Sosyoloji/Adıyaman/Türkiye
Prof. Besim Özcan – Yakınçağ Tarihi/Erzurum/Türkiye
Prof. Bülent Yılmaz – Peyzaj Mimarlığı/Malatya/Türkiye
Prof. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Prof. Camil Mihaescu – Güzel Sanatlar/Timisoara/Romanya
Prof. Cemal Yurga – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Derya Şahin – Resim, Malatya, Türkiye
Prof. Emine Koca – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Emine Yıldız Doyran – Resim/Düzce/Türkiye
Prof. Engin Gürpınar – Müzik, Malatya/Türkiye
Prof. Erol Yıldır – Resim/İstanbul/Türkiye
Prof. Ersan Çiftçi – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Esen Çoruh – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Fahrettin Geçen – Resim/Malatya/Türkiye

Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye
Prof. Fatih Özkafa – İslam Sanatları/İstanbul/Türkiye
Prof. Fatma Koç – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Hatice Harmankaya – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Prof. Hüseyin Elmaz – Resim/Ankara/Türkiye
Prof. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye
Prof. İlhan Erdem – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye
Prof. İrfan Yıldız – Türk İslam Sanatı/Dicle/Türkiye
Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Elazığ/Türkiye
Prof. Khaled Tadmori – Mimarlık Tarihi/Trablusşam/Lübnan
Prof. Kutgun Eyüpgiller – Mimarlık/İstanbul/Türkiye
Prof. Marcella Frangipane – Arkeoloji/Roma/İtalya
Prof. Mehmet Karagöz – Yeniçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Mehmet Ocakçı – Şehir Planlaması/İstanbul/Türkiye
Prof. Melda Özdemir – El Sanatları/Ankara/Türkiye
Prof. Metin Sözen – Sanat Tarihi/İstanbul/Türkiye
Prof. Murat Sezik – Siyaset Bilimi/Malatya/Türkiye
Prof. Mustafa Diğler – Resim/Karaman/Türkiye
Prof. Neslihan Durak – Genel Türk Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Neslihan Durak – Resim/Kocaeli/Türkiye
Prof. Nihat Sezer Sabahat – Heykel/Ordu/Türkiye
Prof. Omar Tadmori – Tarih/Tarblusşam/Lübnan
Prof. Onur Zahal – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Prof. Pınar Göklüberk Özlü – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Recep Özman – Eskiçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Şebnem Ertaş Beşir – İç Mimarlık/Antalya/Türkiye
Prof. Şerife Tali – Sanat Tarihi/Ordu/Türkiye
Prof. Xu Li – Çağdaş Sanat/Çin
Prof. Yeliz Selvi – Disiplinler Arası Sanat, Şanlıurfa/Türkiye
Prof. Yüksel Gögebakan – Plastik Sanatlar/Malatya/Türkiye
Prof. Yüksel Şahin – Temsil ve Moda/Eskişehir/Türkiye
Prof. Zeki Umay – Resim/Mersin/Türkiye
Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye

Doç. Ali Ertuğrul Küpeli – Resim/Ankara/Türkiye
Doç. Ayça Gülten – Mimarlık/Elazığ/Türkiye
Doç. Aysun Tuna – Bölge Planlama/Bolu/Türkiye
Doç. Aytaç Özmutlu – Grafik Tasarım/Ordu/Türkiye
Doç. Azize Reva Boynukalın – Resim/Sinop/Türkiye
Doç. Betül Aytepe Serinsu – Seramik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Beyler Yetkiner – Radyo, Tv, Sinema/Malatya/Türkiye
Doç. Bülent Ümit Erutku – Fotoğraf/İstanbul/Türkiye
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Emine Tok – Bizans Sanatları/İzmir/Türkiye
Doç. Esra Yıldırım – Güzel Sanatlar Eğitimi/Bartın/Türkiye
Doç. Evren Selçuk – Heykel/Düzce/Türkiye
Doç. Fehime Yeşim Gürani – İç Mimarlık/Adana/Türkiye
Doç. Ferdi Karaönçel – Müzik/Hakkari/Türkiye
Doç. Francesca Balossi Restelli – Protohistorya/Roma/İtalya
Doç. Fuat Şancı – Sanat Tarihi/Adıyaman/Türkiye
Doç. Gülşah Polat – Tekstil ve Moda/Çanakkale/Türkiye
Doç. Hanife Neris Yüksel – Heykel/Antalya/Türkiye
Doç. Halil Fazıl Ercan – Seramik/Malatya/Türkiye
Doç. Irmak Bayburtlu – Tekstil ve Moda/İstanbul/Türkiye
Doç. Kübra Dilek Tankız – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Levent Değirmencioğlu – Müzik/Kayseri/Türkiye
Doç. Mehmet Göktepe – Resim/Van/Türkiye
Doç. Mehmet Ali Büyükparmaksız – Resim/Kahramanmaraş/Türkiye
Doç. Mehmet Güneş Açıkgöz – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Nilüfer Nazende Özkanlı – Seramik/Aksaray/Türkiye
Doç. Nurşen Işık – Mimarlık/Diyarbakır/Türkiye
Doç. Nurtaç Çakar – Seramik/Van/Türkiye
Doç. Olcay Baratav – Seramik/Ankara/Türkiye
Doç. Ozan Eroy – Müzik/Malatya/Türkiye

Doç. Özgür Ballı – Heykel/Düzce/Türkiye
Doç. Sadık Çalışkan – İletişim/Malatya/Türkiye
Doç. Selçuk Ulutaş – Sinema ve Estetik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Selda Güzel – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Doç. Seniha Ünay Selçuk – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Serkan Vural – Tipografi /Yalova/Türkiye
Doç. Sevtap Kanat – Grafik Tasarımı/Malatya/Türkiye
Doç. Sinem Budun Gülas – Tekstil ve Moda/İstanbul/Türkiye
Doç. Şahabettin Öztürk – Kent Tarihi/Van/Türkiye
Doç. Şener Şentürk – Eğitim Programları/Samsun/Türkiye
Doç. Teymur Erol – Türkçe Eğitimi/Muş/Türkiye
Doç. Vildan Tok Dereci – İllustrasyon/İstanbul/Türkiye
Doç. Yeşim Aydoğan – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Yusuf Aydoğan – Yeni Türk Edebiyatı/Bingöl/Türkiye
Doç. Zeynep Pehlivan Baskın – Görsel İletişim Tasarımı/Ankara/Türkiye

Dr. Andrei Budescu – Sanat ve Tasarım/Romanya
Dr. Atilla Emre Keskin – Sahne Tasarımı/Van/Türkiye
Dr. Ayda Gök – Ürün ve Marka Yönetimi/Malatya/Türkiye
Dr. Bahtiyar Bahşi – Çağdaş Türk Lehçeleri/Malatya/Türkiye
Dr. Eda Demir Tosunoğlu – Geleneksel Türk Sanatları/Malatya/Türkiye
Dr. Ahmet Bolat – Eğitim Bilimleri/Çorum/Türkiye
Dr. Funda Aksüt – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Hasan Tahsin Selçuk – Mimarlık/Samsun/Türkiye
Dr. Hilal Bozkurt – Halı Kilim Dokuma/Çanakkale/Türkiye
Dr. Justyana Warwas – Resim ve Fotoğraf/Polonya
Dr. Mehriban Ganberova – Müzik/Azerbaycan
Dr. Nilay İşlek – Fotoğraf/İngiltere
Dr. Nurcan Pınar Eke – Görsel İletişim Tasarımı/Ankara/Türkiye
Dr. Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik/Malatya/Türkiye
Dr. Sanem Soylu Yılmaz – Mimari Restorasyon/İstanbul/Türkiye
Dr. Sinem Miraç Öztürk – Müzik Eğitimi/Kahramanmaraş/Türkiye
Dr. Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Yaşar Subaşı Direk – Mimarlık/Van/Türkiye
Dr. Yeliz Cantekin – Seramik ve Cam/Düzce/Türkiye

Bu sayfa en son 30/11/ 2025 tarihinde güncellenmiştir.

İÇİNDEKİLER / CONTENT

1	Geleneksel Kadın Giysilerinin Sanatsal Temsili: Kültürel Bellek ve Biçim-Yüzey İlişkisi Bağlamında Bir İnceleme Yüksel GÖĞEBAKAN & İkranur DOĞAN	1-12
2	Kolektif Belleğin Estetik Dönüşümü: Sembol, Yüzey Ve Kültürel Kodun İnşası Hamide VURAL	13-26
3	Çağdaş Sanatta Doğayı Yeniden Vurgulamak: Lavanta Üzerinden Doğa-İnsan İlişkisi, Sanatsal Dönüşüm ve Üretim Biçimleri Ecerin AYKUT	27-39
4	Adana Hafif Raylı Sistem Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafiklerinin Tasarım İlkeleri Açısından İncelenmesi Cihangir EKER	40-53
5	Çağdaş Sanatta Metaforik Bir İmge Olarak Saat Objесinin Yeri ve Anlamı Kürşat AZILIOĞLU	54-68
6	Kurtarıcı Beklentisinden Yaratıcı Eyleme İnci Eviner ve Sindirella Kompleksi'nin Sanatla Aşılması Melih Can TOYGU	69-78
7	Logo Tasarımının Tarihsel Evriminde Stilizasyon ve Sadeleşme İlişkisi: Seçilmiş Marka Logoları Üzerinden Bir İnceleme Ali Aşur DELEN & Nuri SEZER	79-93
8	Kozmik Korku: Beksiński ve Lovecraft Ertürk TEKNECİ & Jale Asya KAHRAMAN ÖZYILMAZ	94-110
9	TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Aydın Yöresi Kırık Havalarının Müzikal Özellikleri Ferdi KARAÖNÇEL & Mehmet Ali YÜKSEL	111-124
10	TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarının Müzikal Özellikleri Ferdi KARAÖNÇEL & Yusuf ELİŞ	125-139

Sayıdaki Makale Türleri

Araştırma Makalesi	Derleme Makale	Çeviri Makale	Diğer Yayınlar
9	1	0	0

Yüksel GÖĞEBAKAN

Profesör, İnönü Üniversitesi, yuksel.gogebakan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0003-1144-1744

İkranur DOĞAN

Görsel Sanatlar Öğretmeni, ikrarun455@gmail.com, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0003-2780-8483

Geleneksel Kadın Giysilerinin Sanatsal Temsili: Kültürel Bellek ve Biçim-Yüzey İlişkisi**Bağlamında Bir İnceleme*****Özet**

Bu çalışma, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin kültürel, simgesel ve sanatsal boyutlarını inceleyerek bu giysilerin çağdaş Türk resim sanatındaki temsilini biçim-yüzey ilişkisi bağlamında değerlendirmektedir. Giysi, yalnızca estetik bir unsur olarak değil; kimlik, toplumsal aidiyet, kültürel bellek ve kadın emeğine ilişkin göstergeler taşıyan bir kültürel anlatı unsuru olarak ele alınmıştır. Araştırma nitel yaklaşım çerçevesinde yapılandırılmış ve etnografik desen benimsenmiştir. Bu kapsamda Malatya'nın Öncü Köyü'nde yürütülen saha çalışmalarıyla geleneksel kadın giysilerinin güncel kullanım biçimleri, yerel adlandırmaları ve toplumsal bağlamları incelenmiştir. Küllük, keten, zıbın, köynek, bervanik ve tuman gibi temel giysi unsurları işlevsel ve simgesel yönleriyle analiz edilmiştir. Çalışmanın devamında Batı ve Türk resim sanatında kadın figürünün geleneksel giysilerle temsili tarihsel bir perspektifle ele alınmış; son bölümde ise sanat temelli araştırma yaklaşımı doğrultusunda üretilen eserler biçim-yüzey ilişkisi bakımından değerlendirilmiştir. Bulgular, geleneksel kumaşların özellikle pazen resim yüzeyi olarak kullanılmasının, giysiyi görsel anlatının yapısal bir bileşeni hâline getirerek çağdaş sanatsal temsilde yeni olanaklar ürettiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Giysi, Kadın Figürü, Kültürel Bellek, Türk Resim Sanatı, Biçim-Yüzey İlişkisi

The Artistic Representation of Traditional Women's Clothing: An Analysis in the Context of Cultural Memory and the Form-Surface Relationship**Abstract**

This study investigates the cultural, symbolic, and artistic dimensions of traditional Anatolian women's clothing and evaluates their representation in contemporary Turkish painting within the framework of the form-surface relationship. Clothing is approached not merely as an aesthetic element but as a cultural signifier conveying identity, social belonging, cultural memory, and women's labor. The research is structured within a qualitative framework and adopts an ethnographic design. Fieldwork conducted in Öncü Village (Malatya) examines the contemporary use of traditional garments, their local terminology, and social contexts. Core clothing elements such as küllük (headdress), keten (headscarf), zıbın (three-panel dress), köynek (shirt), bervanik (apron), and tuman (shalwar) are analyzed in terms of both function and symbolic meaning. The study also presents a historical overview of the representation of the female figure in traditional attire within Western and Turkish painting traditions. Finally, from an arts-based research perspective, the produced artworks are evaluated through form-surface relations. The findings demonstrate that the use of traditional fabrics particularly pazen as pictorial surfaces transforms clothing into a structural component of visual narration and expands expressive possibilities in contemporary art.

Keywords: Traditional Clothing, Female Figure, Cultural Memory, Turkish Painting, Form-Surface Relationship

* Bu çalışma; İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından Syl -2021- 2439 numaralı proje ile destelenmiştir.

1. Giriş

Sanat, insanlık tarihinin en köklü anlatım biçimlerinden biri olarak bireysel deneyimleri, toplumsal yapıları ve kültürel kimlikleri görünür kılan bir ifade alanı oluşturmuştur. Kültürel bağlamdan bağımsız düşünülemeyecek olan sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı değil; aynı zamanda bellek, kimlik ve kolektif hafızanın taşıyıcısıdır. Tansuğ'a (1990, s. 36–37) göre her sanat eseri, üretildiği coğrafyanın tarihsel, kültürel ve geleneksel kodlarından beslenir. Bu durum, Batı resim sanatında olduğu gibi Türk resim sanatında da belirgin biçimde gözlemlenmektedir.

Anadolu'nun çok katmanlı kültürel yapısı, Türk resim sanatında önemli bir referans alanı oluşturmuştur. Özellikle kadın giysileri; renk, motif ve biçim özellikleri aracılığıyla yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda kültürel belleği taşıyan bir anlatı ögesi olarak sanat üretiminde yer almıştır. Kadınların gündelik yaşamda kullandıkları giysiler, bireysel beğenilerin ötesinde toplumsal aidiyet, yerel kimlik ve geleneksel değerlerle ilişkili göstergeler sunmaktadır. Anadolu'ya özgü süsleme unsurları, bu giysiler aracılığıyla kadınların sözsüz bir ifade dili geliştirmelerine olanak tanımış; sanatçılar tarafından resimsel anlatım içerisinde yeniden yorumlanmıştır. Süsleme unsurlarının ana formu destekleyen bir uyum içerisinde kullanılması, bu öğelerin estetik bütünlüğün oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmesini sağlamaktadır (Koç & Koca, 2015). Bu yönüyle geleneksel kadın giysileri, sembolik anlamlar taşıyan ve kimlik inşasına katkı sağlayan kültürel öğeler olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmanın temel problematiği, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin çağdaş Türk resim sanatında nasıl temsil edildiğidir. Araştırma, söz konusu temsilleri biçim–yüzey ilişkisi çerçevesinde ele alarak estetik ve sosyo-kültürel boyutlarıyla incelemeyi amaçlamaktadır.

2. Yöntem

Bu çalışma, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin resim sanatı bağlamında sanatsal bir forma dönüşümünü incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüştür. Araştırma deseni olarak, kültürel pratiklerin yerinde ve bağlamsal olarak incelenmesine olanak tanıyan etnografik yöntem benimsenmiştir. Elde edilen veriler, sanatsal üretim süreciyle ilişkilendirilerek sanat temelli araştırma yaklaşımı doğrultusunda değerlendirilmiştir. Nitel araştırma yöntemleri, sosyal bilimlerde geçerlilik ve güvenilirlik açısından yaygın biçimde kullanılan yöntemler arasında yer almaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2011).

Sanat temelli araştırmalar, sayısal verilerden çok yaşantı ve deneyimlerden anlam üretmeye yönelik, kültürel bağlam içerisinde yorum geliştirmeyi esas alan nitel araştırma yaklaşımları arasında değerlendirilmektedir (Aydın Çelikcan & Aksoy, 2020). Bu yaklaşımda sanatsal üretim, araştırmanın yalnızca sonucu değil, aynı zamanda veri üretme ve yorumlama sürecinin bir parçası olarak ele alınır. Bu doğrultuda saha gözlemleri, görüşmeler ve geleneksel giysi örneklerine ilişkin elde edilen veriler; resimsel kurgu, yüzey düzeni ve malzeme tercihlerini yönlendiren araştırma verileri olarak değerlendirilmiştir.

2.1. Etik İlkeler ve Katılımcı Onamı

Bu çalışma, yüksek lisans tezi kapsamında yürütülen saha araştırmasına dayanmaktadır. Araştırmanın yürütüldüğü dönemde etik kurul onayı alınmamıştır. Bununla birlikte araştırma sürecinde katılımcılara çalışmanın amacı açıklanmış; görüşmelere katılım gönüllülük esasına dayandırılmış ve sözlü onam alınmıştır. Katılımcıların kimlik bilgileri gizli tutulmuş, alan notları yalnızca araştırma amacıyla kullanılmış ve bulgular anonimleştirilerek rapor haline getirilmiştir. Kullanılan fotoğraflar ise katılımcıların izni doğrultusunda değerlendirilmeye tabi tutulmuştur.

2.2. Araştırma Süreci ve Veri Toplama Yöntemleri

Araştırma sürecinde veri toplamak amacıyla literatür taraması, saha çalışması ve eser inceleme yöntemleri birlikte kullanılmıştır. İlk aşamada YÖK Tez Merkezi ve ilgili akademik veri tabanları üzerinden konuya ilişkin tezler incelenmiş; kitaplar, hakemli makaleler ve çevrim içi kaynaklar taranarak çalışmanın kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Bu süreç, araştırmanın kuramsal altyapısını desteklemeyi amaçlamıştır. Saha çalışması, Malatya ili

Yeşilyurt ilçesine bağlı Öncü Köyü'nde yürütülmüş ve köyde hâlen kullanılmakta olan geleneksel kadın giysileri araştırmanın odak noktasını oluşturmuştur. Araştırma kapsamında köy muhtarı ile geleneksel giyim kültürünü sürdüren kadınlarla görüşmeler yapılmış; giysilerin yöresel adları, kullanım biçimleri ve kültürel anlamlarına ilişkin veriler doğrudan yerinde edinilmiştir. Görüşmeler yüz yüze gerçekleştirilmiş, yapılandırılmamış görüşme tekniği kullanılmış ve elde edilen veriler araştırmacı tarafından alan notları şeklinde kaydedilmiştir. Veriler, folklor araştırmacıları ile yapılan görüşmelerle desteklenmiştir. Görüşmeler, geleneksel giyim pratiğini sürdüren farklı yaş gruplarından kadınlar ile yerel kültüre ilişkin bilgi sahibi kaynak kişilerle gerçekleştirilmiştir.

Saha süresince giysi unsurlarına ilişkin yerinde gözlemler yapılmış, görsel belgeler incelenmiş ve geleneksel kullanım bağlamları araştırmacı gözlemlerine dayalı olarak belgelenmiştir.

2.3. Katılımcılar

Araştırmanın katılımcıları, geleneksel kadın giysilerini günlük yaşamlarında aktif olarak kullanan ve bu kültürü sürdüren köy sakinlerinden seçilmiştir. Katılımcı seçiminde amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmış; geleneksel giyim kültürünü doğrudan deneyimleyen bireylerin görüşlerine öncelik verilmiştir. Bazı katılımcılar, sağladıkları bilgilerin niteliği ve kapsamı nedeniyle kaynak kişi olarak değerlendirilmiştir.

2.4. Veri Analizi ve Sanatsal Üretim Süreci

Literatür taraması ve saha çalışması sonucunda elde edilen veriler, betimsel analiz yöntemi kullanılarak değerlendirilmiştir. Geleneksel kadın giysilerinin biçimsel özellikleri, dokusal yapıları ve taşıdıkları simgesel anlamlar, sanatsal üretim sürecinin temel referanslarını oluşturmuştur. Bu veriler doğrultusunda üretilen resimsel çalışmalar, biçim-yüzey ilişkisi bağlamında analiz edilerek araştırmanın görsel çıktıları olarak ele alınmıştır.

2.5. Sınırlılıklar

Araştırma, Malatya ili Öncü Köyü ile sınırlı olup, elde edilen bulgular bu yerel bağlam çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bulguların farklı coğrafi bölgeler için genellenmesi araştırmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

3. Bulgular

3.1. Geleneksel Kadın Giysilerinin Kültürel ve Simgesel Anlamları

Geleneksel kadın giysileri, yalnızca örtünme ya da korunma işleviyle sınırlı olmayan; estetik, kültürel ve simgesel anlam katmanlarıyla zenginleşmiş görsel ifadelerdir. Bu giysiler, tarihsel süreç içerisinde kadınların sosyal kimliklerini, toplumsal rollerini ve yaşadıkları coğrafyanın kültürel kodlarını yansıtan önemli araçlar olarak ifade edilebilir. Renk, motif, desen ve kumaş gibi unsurlar, yalnızca görsel tercihler olarak değil; taşıdıkları anlamlar aracılığıyla kültürel belleğin temsilcileri olarak değerlendirilmektedir.

Geleneksel toplumlarda kadın kimliği, kültürel süreklilik ve değer aktarımı üzerinden biçimlenmektedir. Modern toplumlarda değişim daha hızlı ilerlerken, geleneksel yapılarda dönüşüm daha sınırlı ve temkinli bir seyir izler. Metin'in (2011, s. 83-84) ifade ettiği üzere geleneksel kadın kimliği, kutsal kabul edilen değerlerin korunması ve bu değerlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla ilişkilidir. Bu değerlerin içerisinde de renk ve motif unsurları öne çıkar.

Geleneksel giysilerde kullanılan renkler, kadınların yaşamsal evrelerine ve duygusal durumlarına işaret edebilir. Siyah renk yası simgelerken, beyaz ya da kırmızı neşeye olan vurguya göndermede bulunur. Motifler ise toplumsal değerleri, inanç sistemlerini ve doğayla kurulan ilişkiyi yansıtan sembolik bir dil niteliği taşır. Anadolu coğrafyasında kumaş seçimi ve giysi biçimleri, yerel kimlik, ekonomik koşullar ve toplumsal statü hakkında dolaylı bilgiler sunabilmektedir. Motiflerdeki bu özellik coğrafyanın konumunu, insanların hayatlarındaki değişim dönüşümleri ve sahip oldukları kimliklere ilişkin veriler sağlayabilir. Bu renk ve motif bütünlüğü aslında sözsüz bir lisanın varlığını ortaya koyar. Renk ve motiflerin anlamlı bir bütün oluşturduğu yerlerden biri de çalışmamızın ana konusunu oluşturan Malatya'nın Öncü köyüdür. Malatya ve özelde Öncü Köyü'nde kadınların giyim tercihleri, bireysel estetik beğeninın ötesinde kültürel aktarım ve kimlik temsiliyle ilişkilidir. Bölgeye özgü kumaşlar, desenli başörtüleri ve motifli entariler; işlevsellikleri

kadar taşıdıkları anlamlarla da kültürel sürekliliğin bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir. Bu giysiler, toplumsal hafızayı taşıyan ve bireyin kimliğini kültürel bir zemin üzerinde kurmasına olanak sağlayan simgesel yapılardır.

3.2. Malatya Yöresi Geleneksel Yaşam Biçimi İçerisinde Kadın Giysileri

Malatya, tarih boyunca farklı uygarlıkların yerleşim yeri olmakla beraber Anadolu'nun da en eski yerleşim merkezlerinden biri olma niteliğiyle öne çıkar. Bu bölgede bulunan Arslantepe Höyüğü'ndeki yürütülen arkeolojik kazılar, bölgenin Neolitik Çağ'dan itibaren yerleşime açık olduğunu gösterir. Hititler, Urartular, Romalılar, Bizanslılar, Selçuklular ve Osmanlılar gibi birçok medeniyetin izlerini taşıyan Malatya, tarihsel süreçte Akdeniz, İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgeleri arasında stratejik bir geçiş noktası olmuştur. Kral Yolu ve İpek Yolu gibi ticaret yollarının kavşağında yer alması, bölgenin ekonomik gelişiminin yanı sıra kültürel etkileşimini de artırmıştır (Sayım, 2007). Bu tarihsel ve coğrafi birikim, bölgenin yaşam pratikleriyle birlikte kadınların giyim kültürünü de şekillendirmiştir.

Malatya'da kadın giyimi; kültürel değerler, inanç yapısı, sosyal ilişkiler ve iklim koşulları doğrultusunda biçimlenmiştir. Zamanla giyim anlayışı işlevsel bir gereksinim olmaktan çıkmış, aynı zamanda çizgi, motif ve renk kullanımı üzerinden estetik ve simgesel anlamlar kazanmıştır. Bu nedenle kadın giysileri, bireysel tercihlerden çok yerel gelenekleri ve inanç sistemlerini yansıtan bir görsel ifade alanı olarak ifade edilebilir. Bu araştırmaya konu olan Yeşilyurt ilçesine bağlı Öncü Köyü, geleneksel yaşam biçimlerinin büyük ölçüde sürdüğü kırsal bir yerleşim alanıdır. Tarım ve hayvancılığa dayalı ekonomik varlığı, geleneksel değerlerin korunmasına yönelik güçlü bir toplumsal yapı üretmektedir. Bu yapı, kadın giyiminde geleneksel unsurların günümüzde de devam etmesini sağlar. Köyde giyim; yalnızca işlevsel bir örtünme biçimi değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet, sosyal statü ve estetik anlayışı yansıtan simgesel bir göstergedir.

Kırsal topluluklarda geleneksel giysilerin kuşaktan kuşağa aktarılması; estetik ve ekonomik nedenlerin yanında kültürel bağlılık ve sosyal süreklilik ile ilişkilidir. Bu çerçevede Öncü Köyü'nde yapılan saha çalışmaları, kadınların halen kullandığı geleneksel giysilerin başlık (küllük), keten başörtüsü, zıbın, köynek, kuşak, bervanik ve tuman olmak üzere yedi temel unsur etrafında toplandığını göstermektedir. Bu giysiler, işlevsel özellikleri yanında taşıdıkları simgesel anlamlarla geleneksel kadın giyimini yaşayan bir kültürel anlatı biçimi olarak görünür kılmaktadır.



Görsel 1. Öncü Köyü'nde Kullanılan Zıbın Kıyafeti

3.2.1. Temel Giysi Unsurları

Öncü Köyü'nde kadınların günlük ve özel yaşamlarında kullandıkları geleneksel giysi unsurları, işlevsel özelliklerinin yanı sıra toplumsal kimliği ve kültürel aidiyeti ifade eden sembolik anlamlar taşımaktadır. Bu unsurlar yalnızca beden örtüsü değil, aynı zamanda sosyal statüyü, yaş dönemlerini ve kültürel sürekliliği görünür kılan göstergeler olarak değerlendirilmektedir. Bu durum Görsel 2'de açıkça görülmektedir. Giyim biçimleri, bireysel tercihlerin ötesinde, topluluk tarafından paylaşılan ortak bir görsel dil oluşturarak köy yaşamında kültürel aidiyetin somut bir ifadesine dönüşmektedir. Bu giyim formlarında dikkat çekici olan giysi küllüktür.

Kadın başlıkları arasında yer alan küllük, katmanlı kumaş yapısı ve süsleme öğeleriyle kullanıcının evlilik durumu, yaş hâli ve ekonomik konumuna ilişkin mesajlar taşıyan önemli bir kültürel simgedir. Başlığın kullanım biçimi, köy yaşamında toplumsal bir norm niteliği taşıırken yas dönemlerinde daha sade formlara dönüşerek sembolik anlamını güçlendirmektedir. Böylece başlık, yalnızca tamamlayıcı bir aksesuar değil, bireyin yaşam döngüsündeki değişimleri görünür kılan bir kimlik göstergesi işlevi üstlenir.

Günlük kullanımda tercih edilen keten başörtüsü, doğal lif yapısı sayesinde iklim koşullarına uyum sağlayan işlevsel bir örtü olmasının yanında, geleneksel yaşam biçimine bağlılığın da göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bu unsurun kullanımına ilişkin toplumsal beklentiler, giyim pratiğinin kültürel aidiyetle olan güçlü ilişkisini ortaya koymaktadır. Başörtüsünün bağlanma biçimi, katlanma düzeni ve kullanım sıklığı, yerel yaşam ritmini yansıtan alışkanlıklar bütünü içerisinde anlam kazanmaktadır.

Bu giyim formlarından Zıbın ya da üçetek entari ise dayanıklı kumaşlardan üretilen yapısı ve hareket kolaylığı sağlayan formuyla kırsal yaşamın üretim odaklı karakterine uyum gösterir. Hem gündelik işlerde hem de özel günlerde kullanılan bu giysi, kadın emeği ve üretkenliğiyle özdeşleşmiş bir kültürel unsur olarak öne çıkmaktadır. Zıbının altında kullanılan köynek ise sade yapısıyla üst giysinin dokusal yoğunluğunu dengeleyen tamamlayıcı bir katman oluşturur. Katmanlı giyim anlayışı, hem kullanım kolaylığı sağlamak hem de geleneksel estetikte görülen bütüncül form algısını desteklemektedir.

Bele sarılan kuşak, giysiyi sabitlemenin ötesinde günlük yaşamda işlevsellik sağlayan bir unsur olarak kullanılırken; bervanik adı verilen önlükler taş baskı geleneğinin izlerini taşıyan estetik öğeler olarak kıyafetin bütünlüğünü tamamlamaktadır. Bu yüzeylerde görülen motif ve renk tercihleri, yerel üretim tekniklerinin ve el emeğine dayalı zanaat kültürünün devamlılığını yansıtmaktadır. Tuman ise rahat kesimi ve kullanım kolaylığı sayesinde hem gündelik işlerde hem dinlenme zamanlarında tercih edilen temel giysi parçalarından biridir.

Bu giysi unsurlarının birlikte oluşturduğu yapı, Öncü Köyü kadın giyiminin yalnızca pratik bir örtünme biçimi olmadığını; toplumsal ilişkileri, üretim kültürünü ve kolektif belleği taşıyan yaşayan bir gelenek olduğunu göstermektedir. Giysilerin hazırlanma, saklanma ve kullanım süreçleri kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi biçimleri aracılığıyla sürdürülmekte; böylece giyim kültürü, sözlü anlatılar ve uygulamalı öğrenme yoluyla devam eden bir kültürel aktarım alanı oluşturmaktadır.

Bu çerçevede geleneksel kadın giysileri, maddi kültür ürünü olmanın ötesinde, gündelik yaşam pratikleri ile estetik anlayışın kesiştiği bir ifade alanı olarak değerlendirilebilir. Kullanılan malzeme, renk, motif ve form özellikleri, yerel yaşamın çevresel koşulları, üretim ilişkileri ve toplumsal değer sistemiyle doğrudan bağlantılıdır. Dolayısıyla bu giysiler, yalnızca geçmişe ait folklorik kalıntılar değil; güncel yaşam içerisinde anlam üretmeye devam eden dinamik kültürel göstergeler olarak varlığını sürdürmektedir.



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)

Görsel 2. Öncü Köyü Geleneksel Kadın Giyim Unsurları

- (a) Küllük
- (b) Keten Başörtüsü
- (c) Zıbın (Üçetek Entari)
- (d) Köynek
- (e) Kuşak
- (f) Bervanik
- (g) Tuman

3.3. Sanat Tarihinde Kadın Figürü ve Giyim İlişkisi

Sanat tarihinde kadın figürü yalnızca estetik bir özne olarak değil, toplumsal yapıların, kültürel kodların ve tarihsel süreçlerin görsel temsil alanlarından biri olarak değerlendirilir. Kadın bedeninin sanattaki temsili, dönemin değer yargıları, toplumsal cinsiyet rolleri ve kimlik anlayışıyla ilişkili bir anlatım düzlemi oluşturur. Figürün giyimi ise bedeni

örtmenin ötesinde statü, aidiyet ve kültürel kimliği görünür kılan bir gösterge niteliği taşır (Hollander, 1993). Bu bakımdan giyim ve beden ilişkisi tarihsel bir bağlama yaslanır.

Giysi, erken dönemlerden itibaren koruyucu işlevinin yanında toplumsal düzen ve hiyerarşiyi yansıtan sembolik bir unsur hâline gelmiştir. Antik Yunan ve Roma sanatında kadın figürleri Tunika ve Peplos gibi giysilerle idealize edilmiş beden anlayışı doğrultusunda betimlenmiş; bu giysiler estetik ideali destekleyen biçimsel araçlar olarak kullanılmıştır. Orta Çağ'da kadın giyimi daha çok dinsel temsiller içinde ele alınmış ve örtünme biçimleri ahlaki değerlerin görsel ifadesi olarak anlam kazanmıştır. Rönesans'la birlikte kadın figürü mitolojik ve gündelik sahnelerde de yer almaya başlamış; giysi bedeni tanımlayan ve biçimi belirginleştiren estetik bir öge olarak işlev görmüştür (Gombrich, 2004, s. 289–295).

Sanat tarihi boyunca kadın figürü farklı dönemlerde değişen anlam katmanlarıyla ele alınmış ve resim sanatının temel temalarından biri olmuştur. Bu süreçte giysi, figürün ait olduğu kültürel çevre, inanç sistemi ve toplumsal konum hakkında bilgi aktaran görsel bir gösterge olarak değerlendirilmiştir. Kumaş türleri, desen ve renk tercihleri eserin anlam yapısını genişleten unsurlar arasında yer almaktadır.

Giysi-figür ilişkisi, kadın bedeninin sanatsal temsil içindeki konumunu belirleyen başlıca öğelerden biridir. Giysi aracılığıyla figür kimi zaman idealize edilmiş, kimi zaman sembolik anlamlarla yüklenmiş, kimi zaman da toplumsal normların yansıtıldığı bir temsil alanına dönüşmüştür. Bu nedenle giysi, anlatının yapısal bileşeni olarak dönemin ideolojik ve kültürel yapısını görünür kılan bir unsur olarak ele alınmaktadır (Gögebakan, 2016).

Kadın figürünün giyimle birlikte değerlendirilmesi, sanat eserinin yalnızca biçimsel açıdan değil, sosyo-kültürel düzlemde de okunmasını mümkün kılar. Giysi, figür üzerinden kimlik, aidiyet ve kültürel süreklilik kavramlarının görsel dil içinde değerlendirilmesine imkân vermektedir. Geleneksel toplumlarda kuşaktan kuşağa aktarılan giyim biçimleri; üretim teknikleri, malzeme seçimi, renk kullanımı ve motif düzenlemeleri aracılığıyla kültürel belleğin somut göstergelerini oluşturur. Sanatçılar bu görsel birikimi eserlerine dâhil ederken geçmişe ait kültürel kodları yeniden yorumlamakta ve onları çağdaş sanat dili içinde yeniden üretmektedir. Bu durum, geleneksel giyim unsurlarının sanat eserlerinde yalnızca betimlenen bir nesne olarak değil, kimlik ve kültürel sürekliliği görünür kılan yapısal bir öge olarak yer almasını sağlamaktadır.



Görsele 3. Pablo Picasso, Türk Kostümlü Jacqueline, 1932, Yağlıboya.

Görsele 4. Vincent Van Gogh, Sandalyeye Oturan Kadın, 1887, Yağlıboya

Görsele 5. Paul Gauguin, Bretonlu Köylü Kadınlar, 1886, Yağlıboya

Geleneksel giysi kültürü, tarihsel süreç içerisinde yalnızca işlevsel bir unsur olarak değil; estetik, simgesel ve kültürel anlamlar taşıyan bir ifade biçimi olarak varlık göstermiştir. Dolayısıyla giysi, sanatçılar için güçlü bir görsel ve tematik kaynak oluşturmıştır. Figürle birlikte ele alındığında, giysi bireyin kimliğini, toplumsal konumunu ve ait olduğu dönemsal bağlamı izleyiciye aktaran görsel bir metin niteliği taşımaktadır. Artun'un da belirttiği üzere, geleneksel giysi kültürü estetik ve kullanım biçimleriyle sanatsal üretim açısından hâlen araştırılmayı bekleyen önemli bir alan olarak değerlendirilmektedir (Artun, 2006, s. 4). Bu bağlamda Türk Resim Sanatı önemli bir yer edinmiştir.

Türk resim sanatı, özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde kadın figürü üzerinden hem geleneksel kültürü görünür kılmaya hem de modernleşme sürecine ilişkin söylemler üretme çabası içerisinde olmuştur. Bu dönemde Anadolu'ya özgü giyim kültürü; yerel motifler, kumaş dokuları ve başlık biçimleri aracılığıyla sanat eserlerine dâhil edilmiş, böylece ulusal bir sanat dili oluşturulmaya çalışılmıştır. Folklorik öğeler, yalnızca betimleyici unsurlar olarak değil; modern sanat anlayışıyla yeniden yorumlanan kültürel göstergeler olarak ele alınmıştır (Tansuğ, 1997, s. 153).



Görsel 6. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadınlar, Tuval üzerine yağlıboya.



Görsel 7. Nuri İyem, Köylü Kadın, Tuval üzerine yağlıboya.



Görsel 8. Fikret Otyam, Otyam'ın Fırçasından, Tuval üzerine yağlıboya.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem ve Fikret Otyam gibi sanatçıların eserlerinde kadın figürü, geleneksel giysi öğeleri aracılığıyla Anadolu yaşamının kültürel ve toplumsal katmanlarını yansıtan önemli bir temsil unsuru hâline gelir. Bu eserlerde yer verilen giysi biçimleri ve kumaş dokuları, figürün ait olduğu coğrafyaya, toplumsal yapıya ve kültürel belleğe ilişkin görsel göstergeler sunar (Görsel 6–8).

Kadın figürünün geleneksel giysilerle temsili, yalnızca nostaljik bir yaklaşım ya da estetik tercih olarak değerlendirilmemektedir. Bu temsiller, kültürel mirasın aktarımı ve ulusal kimlik söylemlerinin kurulmasında işlevsel bir rol üstlenmiştir. Anadolu gibi kültürel çeşitliliğin belirgin olduğu coğrafyalarda giysi; etnik, mezhepsel, sosyal ve ekonomik yapıya ilişkin veriler taşıyan bir gösterge niteliği taşımaktadır. Pazen kumaşlar, yemeniler, üçetekler, şalvarlar ve geleneksel başlıklar; kırsal yaşam pratikleriyle birlikte kadının toplumsal statüsünü ve toplum içindeki konumunu simgesel düzeyde görünür kılmaktadır.

Sanatçılar, geleneksel giysi unsurlarını eserlerine dâhil ederken yalnızca biçimsel bir etki oluşturmaya değil; kültürel sürekliliği görünür kılmayı ve toplumsal bellekte yer etmiş değerleri yeniden üretmeyi de amaçlamışlardır. Bu yaklaşım, folklorik öğelerin dekoratif bir süsleme unsurunun ötesinde, bellek ve kimlik anlatısını kuran yapısal öğelere dönüşmesine imkân tanımıştır. Giysilerdeki motifler, dokular ve renk düzenleri, bireysel kimliğin ötesinde kolektif deneyimin görsel ifadesi olarak sanat eserlerinde yer bulmuştur.

Batılı sanatçıların da Doğu'nun süsleme geleneklerinden etkilendiği görülmektedir. İslam sanatı, minyatür, hat, nakış ve geleneksel giyim unsurları Batılı sanatçılar tarafından kendi estetik yaklaşımları içerisinde yeniden yorumlanmıştır.

Karoğlu'nun (2014) belirttiği üzere Picasso, Klee ve Kandinsky'nin Magrip sanatından; Matisse ve Hartung'un ise İslam minyatürleri ve dokusal anlatım geleneğinden beslendiği ifade edilmektedir. Bu etkileşim, giysinin sanatsal bir ifade aracı olarak yalnızca yerel bir kültürel öge değil, aynı zamanda disiplinler arası estetik bir kaynak olduğunu göstermektedir.

Bu yönüyle kadın figürü ile giysi arasındaki ilişki, salt estetik bir tercihin ötesinde; toplumsal kimliklerin, tarihsel süreçlerin ve kültürel belleğin temsil edildiği çok katmanlı bir anlatı alanı olarak değerlendirilmektedir. Türk resim sanatında bu ilişkinin anlam alanı, geleneksel giysilerin estetik değerlerinin yanı sıra kültürel aidiyetin ve ulusal kimliğin sanatsal dile dönüşümü üzerinden genişlemektedir. Kadın figürü, giysi aracılığıyla bir dönemi ve kültürel yapıyı temsil eden sembolik bir karaktere dönüşmekte; sanatçı ise bu temsili estetik ve sosyo-kültürel bağlamda yeniden kurgulamaktadır.

Bu çalışma kapsamında geleneksel kadın giyim pratikleriyle ilişkili görsel kültür unsurları (motif, başlık, oya, dokuma ve el emeğine dayalı üretimler), çağdaş sanatsal temsil açısından bir kaynak alanı olarak ele alınmıştır. Saha verileri ve literatür bulgularıyla ilişkilendirilen bu unsurlar, sanat temelli araştırma yaklaşımı doğrultusunda üretilen çalışmalarda biçimsel ve kavramsal bir çerçeveye yerleştirilmiştir. Böylece geleneksel giyim öğeleri yalnızca bezeme unsuru olarak değil; kimlik, toplumsal cinsiyet rolleri ve kültürel süreklilik gibi kavramların görsel dil içinde tartışılmasını sağlayan yapısal bileşenler olarak konumlandırılmıştır. Bu doğrultuda bir sonraki bölümde araştırma kapsamında üretilen eserler, malzeme kullanımı ve biçim-yüzey ilişkisi temelinde çözümlenecektir.

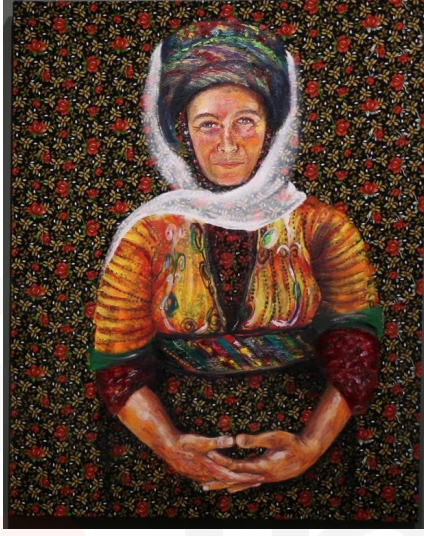
3.4 Araştırma Kapsamında Yapılan Eser Çözümlemeleri



Görsel 9. Doğum, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 130 cm × 150 cm, 2020, Malatya.

Bu eser, sanat temelli araştırma yaklaşımı kapsamında geleneksel Anadolu kadın giysilerinin çağdaş resim dili içerisindeki biçim-yüzey ilişkisini inceleyen bir çalışmadır. Geleneksel giyim unsurlarına ait kumaşların doğrudan resim yüzeyi olarak kullanılması, figür ile zemin arasındaki sınırları belirsizleştirerek giysiyi kompozisyonun temel taşıyıcı ögesi hâline getirir. Pazen kumaşın yüzey olarak tercih edilmesi, dokusal özelliklerin resimsel kurguya aktif biçimde katılmasını sağlamakta; böylece malzeme ile temsil edilen figür arasında bütüncül bir ilişki kurulmaktadır. Kumaşın yalnızca taşıyıcı yüzey olarak değil, kültürel anlamı bünyesinde barındıran bir malzeme olarak kullanılması,

giysiyi temsil edilen bir nesne olmaktan çıkarak eserin kavramsal yapısına dâhil etmektedir. Yağlı boya ve akrilik teknikleriyle oluşturulan katmanlı yüzey düzeni, figür–arka plan ilişkisini görsel süreklilik içerisinde ele alarak biçimsel bütünlüğü güçlendirmektedir.



Görsel 10. Başım Üstünde Yerin Var, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul.



Görsel 11. Anadolu'yu Örmek 1, Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 80 cm × 100 cm, 2024, İstanbul

Bu iki eser, “Anadolu Kadınları” serisi kapsamında biçimsel ve tematik süreklilik gösteren çalışmalar arasında yer alır. Başımın Üstünde Yerin Var adlı eserde, pazen kumaş üzerine yağlı boya tekniğiyle konumlandırılan kadın figürü, geleneksel motiflerle kurulan biçim–yüzey ilişkisi üzerinden değerlendirilir. Kompozisyonda zemin ile figür arasında oluşturulan simetrik ve dengeli düzen, geleneksel giyim unsurlarının görsel anlatımın yapısal bir parçası hâline gelmesini sağlamaktadır. Başörtüsü ve başlık gibi giysi detayları, figürün kültürel kimliğine ilişkin göstergeler olarak kompozisyonun anlam katmanlarını destekler.

Benzer biçimde Anadolu'yu Örmek adlı çalışmada da kadın figürü, geleneksel bir kumaş yüzeyi üzerine yerleştirilmiş; örgü eylemi, geleneksel kadın emeğine gönderme yapan bir temsil unsuru olarak kullanılmıştır. Kumaşın özgün motiflerinin figürle bütünleşmesi, yüzey ile figür arasında görsel bir süreklilik oluşturmaktadır. Her iki eser, geleneksel kadın figürünün çağdaş sanat dili içerisinde biçim–yüzey ilişkisi bağlamında yeniden ele alındığını göstermektedir.



Görsel 12. Üç Güzeller 1, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.



Görsel 13. Üç Güzeller 2, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.



Görsel 14. Üç Güzeller 3, Kasnak Pano Kumaş Üzerine Yağlı Boya, 30 cm × 30 cm, 2024, İstanbul.

“Üç Güzeller” serisi, geleneksel pazen kumaşın resim yüzeyi olarak kullanılmasıyla biçim-yüzey ilişkisini merkezine alan çalışmalardan oluşmaktadır. Kırmızı zemin üzerindeki çiçek motifleri, yer yer boyanmadan bırakılarak kumaş dokusunun kompozisyonun etkin bir ögesi olarak algılanması sağlanmış; böylece yüzey, yalnızca arka plan değil, anlatının taşıyıcı katmanlarından biri hâline getirilmiştir. Kasnak formunun kullanımı, geleneksel el işi pratiğine gönderme yaparak malzemenin gündelik kullanım alanından sanat nesnesine dönüşümünü vurgulamaktadır. Seride yer alan kadın figürleri, bireysel portreler olarak değil, Anadolu kadın kimliğine ilişkin kolektif bir temsili işaret eden imgeler olarak ele alınmıştır. Başlık, örtü ve kumaş ilişkisi üzerinden kurulan görsel yapı, geleneksel giyim unsurlarının çağdaş resim dili içerisinde yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır. Kumaşın kasnak dışına taşarak sarkıtılması ise yüzeyin iki boyutlu sınırını aşan mekânsal bir etki oluşturarak izleyicinin eserin maddeselliğini fark etmesini sağlamaktadır.

Bu yönüyle seri, geleneksel tekstil malzemesini yalnızca betimlenen bir unsur olarak değil, resmin kurucu ögesi hâline getirerek kültürel belleğin malzeme aracılığıyla yeniden üretilmesini amaçlamaktadır.

4. Sonuç

Bu çalışma, geleneksel Anadolu kadın giysilerinin sanatsal bir forma dönüşümünü estetik ve kültürel boyutlarıyla ele alarak, bu giysilerin çağdaş sanat pratiği içerisindeki temsil olanaklarını incelemiştir. Malatya'nın Öncü Köyü'nde gerçekleştirilen saha çalışmaları, geleneksel kadın giysilerinin yalnızca estetik bir nesne olarak değil; tarihsel, toplumsal ve kültürel anlamlar taşıyan bir anlatı unsuru olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymuştur. Giysilerde yer alan motif, desen ve renkler, kültürel belleğin görsel bir ifadesi olarak ele alınmış ve bu unsurların sanatsal temsildeki işlevi analiz edilmiştir.

Çalışma kapsamında, geleneksel kumaşların özellikle pazen resim yüzeyi olarak kullanılması, giysi ile figür arasında biçim-yüzey ilişkisine dayalı bütüncül bir anlatım dili oluşturmuştur. Bu yaklaşım, geleneksel giyim unsurlarının çağdaş sanat içerisinde yalnızca betimlenen bir öge olarak değil, anlatının yapısal bir bileşeni olarak ele alınabileceğini göstermektedir.

Elde edilen bulgular, geleneksel giysilerin sanatsal yorumlanmasının kültürel sürekliliğin görünür kılınmasında etkili bir yöntem olduğunu ortaya koymaktadır. Disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınan bu çalışma, sanat ve halk bilimi alanları

arasında kavramsal bir köprü kurarak, modern sanat pratiği içerisinde geleneksel öğelerin nasıl yeniden ele alınabileceğine dair kuramsal ve uygulamaya dayalı bir çerçeve sunmaktadır. Bu yönüyle çalışma, geleneksel kadın giyim kültürünün çağdaş sanatsal anlatım içindeki temsil potansiyeline ilişkin ileride yapılacak araştırmalar için bir referans niteliği taşımaktadır.

Kaynakça

- Artun, E. (2006). Halk kültürünün gelecek kuşaklara taşınması. *Halk Kültürlerini Koruma, Yaşatma ve Geleceğe Aktarma Uluslararası Sempozyumu*'nda sunulmuş bildiri. <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/49.php>
- Aydın Çelikcan, H., & Aksoy, Ş. (2020). Sanat temelli araştırma yöntemi: otoetnografi. *Journal of Arts*, 3(4), 353–366 <https://doi.org/10.31566/arts.3.023>
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Gögebakan, Y. (2016). Kültür varlığı ve kültür mirasına ait unsurların çağdaş Türk resim sanatına yansımaları. *Sanat Dergisi*, 26, 91–108.
- Hollander, A. (1993). *Seeing through clothes*. University of California Press.
- Karoğlu, A. (2014). Folklorik unsurların resme yansımaları ve yaşatılması bağlamında bazı düşünceler. *Millî Folklor*, 26(104), 99–109.
- Koç, F., & Koca, E. (2015). Türk halk giyiminde kullanılan süslemelere tipolojik bir yaklaşım. *İdil*, 5(19), 237–262 <https://doi.org/10.7816/idil-05-19-02>
- Metin, A. (2011). Kimliğin toplumsal inşası ve geleneksel kadın kimliğinin aktarımı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1), 74–92.
- Sayım, F. (Ed.). (2007). *Malatya ili yerel ekonomik araştırma alan incelemesi raporu*.
- Tansuğ, S. (1990). *Türk resminde yeni dönem*. Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk sanatına temel yaklaşımlar*. Bilgi Yayınevi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Notlar

1. Bu çalışma, İkranur Doğan'ın İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda 2025 yılında tamamlanan "Biçim Yüzey İlişkilendirmeleri Bağlamında Geleneksel Kadın Görünümlerine Yönelik Resimsel Betimlemeler" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.
2. Bu çalışma, İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından SYL-2021-2439 numaralı proje kapsamında desteklenmiştir.

Hamide VURAL

Dr. Öğretim Üyesi, Dicle Üniversitesi, hamidevural@dicle.edu.tr, Diyarbakır-Türkiye
ORCID: 0000-0001-6417-2379**Kolektif Belleğin Estetik Dönüşümü: Sembol, Yüzey ve Kültürel Kodun İnşası****Özet**

Bu çalışma, çağdaş sanat üretiminde kolektif belleğin estetik düzlemde nasıl dönüştüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Bellek kuramları (Halbwachs, Assmann, Nora ve Connerton) çerçevesinde geliştirilen kuramsal arka plan, görsel sanat yapıtlarının yalnızca temsili bir alan değil; aynı zamanda kültürel kodların, tarihsel kırılmaların ve toplumsal aidiyet biçimlerinin yeniden kurulduğu bir üretim zemini olduğunu ortaya koymaktadır. Çalışmada geliştirilen üç aşamalı estetik model, kolektif belleğin (1) sembolik kodlar aracılığıyla görünür kılınması, (2) yüzey ve malzeme üzerinden maddeselleştirilmesi ve (3) mekânsal bağlamda yeniden dolaşıma sokulması süreçlerini açıklamaktadır.

Çalışma nitel çözümleme yöntemiyle yürütülmüş; görsel malzeme üzerinden sembolik yoğunlaşma, maddesel kazınma ve kültürel kodlaşma süreçleri incelenmiştir. Elde edilen bulgular, kolektif belleğin yalnızca tematik bir temsil değil, estetik stratejiler aracılığıyla yeniden kurulan dinamik bir üretim alanı olduğunu göstermektedir.

Direnış serisi üzerinden yapılan çözümleme, belleğin yalnızca geçmişe referans veren bir anlatı değil; güncel kültürel, politik ve mekânsal bağlamlarda yeniden kurulan bir estetik süreç olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle çalışma, kolektif belleğin estetik dönüşümüne dair kavramsal bir okuma önererek bellek kuramları ile çağdaş sanat üretimi arasında eleştirel bir temas alanı açmakta ve görsel sanatın kültürel bellek inşasındaki kurucu işlevini görünür kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kolektif bellek, estetik dönüşüm, görsel sanat, kültürel kod, mekân.

The Aesthetic Transformation of Collective Memory: The Construction of Symbol, Surface, and Cultural Code**Abstract**

This study aims to examine how collective memory is transformed at an aesthetic level within contemporary art production. The theoretical framework developed through memory theories (Halbwachs, Assmann, Nora, and Connerton) demonstrates that visual artworks are not merely representational spaces, but also production grounds in which cultural codes, historical ruptures, and forms of social belonging are reconstructed.

The three-stage aesthetic model developed in the study analyzes the processes of (1) rendering collective memory visible through symbolic codes, (2) materializing it through surface and medium, and (3) re-circulating it within spatial contexts.

Conducted through qualitative analysis, the study examines processes of symbolic intensification, material inscription, and cultural codification through visual material. The findings indicate that collective memory is not merely a thematic representation, but a dynamic field of production reconstructed through aesthetic strategies.

The analysis of the Direniş series demonstrates that memory is not solely a narrative referring to the past, but a dynamic aesthetic process reproduced within contemporary cultural, political, and spatial contexts. In this respect, the study proposes an analytical model of collective memory's aesthetic transformation and establishes a critical interdisciplinary

contact zone between memory theories and contemporary art production, making visible the constitutive role of visual art in the construction of cultural memory.

Keywords: Collective memory, aesthetic transformation, visual art, cultural codes, space.

1. Giriş

Kolektif bellek tartışması, hatırlamanın yalnızca bireysel bir zihin faaliyeti değil, toplumsal ilişkiler, kurumlar, söylemler ve ortak temsil biçimleri içinde kurulan bir süreç olduğunu varsayar. Bu çerçeve, özellikle savaş, yerinden edilme ve göç gibi kolektif kırılmaların yoğunlaştığı toplumsal zeminlerde daha görünür hale gelir. Çünkü hatırlama pratikleri, sadece “geçmişin korunması” değil, aynı zamanda geçmişin bugün içinde yeniden anlamlandırılması ve dolaşıma sokulmasıdır. Bu nedenle kolektif bellek alanında, bir yandan bireylerin hatırlama deneyimleri ile öte yandan “kolektif” olanın nasıl kurulduğu sorusu (temsil, aktarım, çerçeve ve dolaşım mekanizmaları üzerinden) temel problem olarak belirir (Olick, 2014).

Bu bağlamda Olick’in belirttiği gibi, “kolektif bellek terimi hâlihazırda sürmekte olan politik ve toplumsal dönüşümlerin güçlü bir sembolü haline gelmiş durumda” (Olick, 2014, s. 176). Bu vurgu belleğin yalnızca geçmişe ilişkin bir kavram değil, güncel dönüşümlerin estetik ve kültürel düzlemde yeniden üretildiği dinamik bir alan olduğunu göstermektedir.

Bu çalışma, kolektif bellek tartışmalarını yeniden özetlemeyi değil; söz konusu kuramsal çerçevenin görsel sanat üretiminde nasıl estetik bir dönüşüme uğradığını incelemeyi amaçlamaktadır. Halbwachs’ın bellek için önerdiği toplumsal çerçeve kavramı (1992), Assmann’ın kültürel aktarım ve sembolik süreklilik vurgusu (1995) ve Nora’nın hafızanın somut taşıyıcılara bağlanması yönündeki yaklaşımı (1989), burada sanat pratiğinin iç dinamikleriyle birlikte yeniden düşünülmektedir. Direniş serisi, belleği yalnızca temsil eden imgeler üretmez; aksine belleğin biçimlenişini, maddeselleşmesini ve kültürel kod sistemine dönüşümünü görünür kılan estetik bir süreç sunar. Seri altında toplanan ve bünyesinde oldukça iddialı kültürel diploması, kamu diplomasisi örnekleri barındıran, uluslar aşırı mekanlarda yayılan etkinlikler toplamını merkezine alır. Sanatın geleneksel ve çağdaş halini özellikle görsel öğeler yoluyla harmanlayarak, tarihsel süreklilik içinde uzun yıllara yayılan bir toplumsal kırılmayı kolektif bellek üzerinden görünür kılmayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda seri, bir trajedinin, kolektif bellek ve sanatsal imgeler üzerinden ifade edilmesidir. Bu nedenle çalışma, kolektif belleğin sanat alanında nasıl bir “biçimsel evrim” geçirdiğini tartışmayı hedefler.

Bu üç yaklaşım birlikte düşünüldüğünde, kolektif belleğin yalnızca içerik olarak değil, aynı zamanda sembol, yüzey ve maddesel taşıyıcılar aracılığıyla estetik bir kurguya dönüştüğü görülmektedir.

Bu problem alanının kurucu isimlerinden Maurice Halbwachs, bellek tartışmasını “bireysel anıların toplamı” fikrinden çıkarıp, hatırlamanın toplumsal çerçeveler içinde kurulduğunu öne süren bir zemine taşır. Yazara göre bireyleri hatırladığı şey, yalnızca zihinsel bir kayıt değil; ait olduğu grupların (aile, sınıf, cemaat, kuşak vb.) dili, değerleri, gündelik pratikleri ve ortak referansları aracılığıyla biçimlenen bir yeniden-kurmadır. Bu nedenle kolektif bellek, toplumsal uzlaşımlar ve çerçeveler aracılığıyla kurulan dinamik bir yapıdır (Halbwachs, 1992, s. 45). Bu çerçevede, Olick, kolektif bellek kavramının bireysel ve toplumsal bellek arasındaki ayrımı yeniden sorgulamayı gerektirdiğini belirtir (Olick, 2014, s. 177).

Jan Assmann ve John Czaplicka, kolektif bellek tartışmasını “kültürel kimlik” ve “sembolik aktarım” ekseninde genişleterek, hatırlamanın yalnızca sosyal bağlamda değil, ritüel, alıntı, metin ve imgeler gibi kültürel taşıyıcılar aracılığıyla süreklilik kazandığını vurgular. Böylece kuşaklar arası aktarım yalnızca sözlü deneyimle değil, sembolik düzenekler üzerinde kurulur. Bu yaklaşım, Direniş serisinde “sembol-yüzey-kültürel kod” hattını tartışırken, özellikle

üçüncü aşamadaki kodlaşma ve arşivleşme boyutunu kuramsal olarak temellendirmektedir (Assmann & Czaplicka, 1995).

Pierre Nora ise bellek ile tarih arasındaki gerilimi tartışırken, belleğin modern toplumda doğal dolaşım alanlarını kaybederek somut mekânsal düğüm noktalarında yoğunlaştığını ileri sürer ve bu odaklanmaları “lieux de mémoire -hafıza mekânları” kavramıyla açıklar. Bu kavram, belleğin yalnızca içerik düzeyinde değil, maddi ve mekânsal formlar aracılığıyla da kurulduğunu gösterir. Bu nedenle görsel sanat üretiminde yüzey, malzeme, motif ve tekrarlanan semboller yalnızca estetik tercihler değil, belleğin biçimlendiği maddesel düzenlemeler olarak düşünülebilir (Nora, 1989).

Bu çerçevede çalışma, Direniş serisini üç aşamalı model üzerinden analiz eder. İlk aşama, belleğin arketipsel bir sembolde yoğunlaştığı sembolik yoğunlaşma evresini; ikinci aşama, belleğin yüzey ve malzeme aracılığıyla iz bıraktığı maddesel kazınma evresini; üçüncü aşama ise bireysel imgelerin kültürel motif sistemine dönüşerek arşivsel bir yapı kazandığı kültürel kodlaşma evresini ifade eder. Bu üçlü yapı, kolektif belleğin yalnızca içerik olarak değil, biçim ve malzeme üzerinden de dönüştüğünü göstermektedir. Böylece bellek, toplumsal çerçeve (Halbwachs), kültürel aktarım (Assmann) ve somut taşıyıcılık (Nora) eksenlerinde estetik bir süreç olarak yeniden okunmaktadır.

Çalışmada önerilen üç aşamalı model, kolektif belleğin estetik dönüşümünü sembol, yüzey ve kültürel kod düzlemlerinde açıklamaktadır. İlk aşama olan Sembolik Yoğunlaşma, belleğin arketipsel bir imge etrafında sıkışarak yoğunlaştığı evreyi ifade eder. Bu bağlamda arketiplerin evrensel semboller olarak işlediği belirtilmektedir (Aktulum, 2008, s. 4). İkinci aşama olan maddesel kazınma, bu imgesel yoğunlaşmanın yüzey ve malzeme üzerinde iz bırakarak somutlaştığı süreci tanımlar. Üçüncü aşama ise kültürel kodlaşma evresidir, burada imge bireysel anlatım sınırını aşarak motif sistemine dönüşür ve arşivsel bir yapı kazanır. Böylece kolektif bellek, yalnızca içerik düzeyinde değil, biçimsel ve maddesel dönüşüm süreçleri üzerinden de okunabilir hale gelir. Bu yapı, Direniş serisindeki imgesel dönüşümün yalnızca tematik bir anlatım değil, estetik bir yeniden kodlama süreci olarak ele alınmasını mümkün kılar.

Kültürel belleğin çağdaş resimde imge aracılığıyla yeniden üretildiğini ortaya koyan çalışmalar, belleğin simgesel ve estetik düzlemde güncellenen bir yapı olduğunu göstermektedir (Türkmenoğlu, 2021).

Direniş serisinin üretim zemini, savaş, yerinden edilme ve göç gibi kolektif kırılmaların yoğunlaştığı bir tarihsel arka plana yaslanmaktadır. Ancak bu çalışma, göçü tematik bir merkez olarak değil; kolektif belleğin estetik biçimlenmesini tetikleyen toplumsal bir bağlam olarak ele alınmaktadır. Halbwachs’ın bellek için işaret ettiği toplumsal çerçeveler (1992) ve Assmann’ın kültürel aktarım vurgusu (1995) düşünüldüğünde, göç yalnızca mekânsal bir hareket değil; aynı zamanda hafızanın yeniden düzenlendiği, sembollerin ve anlatıların yeniden kodlandığı bir süreç olarak okunabilir. Bu nedenle Direniş serisindeki imgesel dönüşüm, doğrudan bir göç temsili olmaktan ziyade, kolektif belleğin kırılma anlarında sembol, yüzey ve kültürel kod aracılığıyla biçimlenen estetik biçimlenişini görünür kılmaktadır. Bu çerçevede Direniş serisi, önerilen üç aşamalı model doğrultusunda sembolik yoğunlaşma, maddesel kazınma ve kültürel kodlaşma düzlemlerinde analiz edilecektir.

Bu kapsamda çalışmada, Direniş serisindeki görsel dönüşüm üç aşamada izlenecektir. İlk olarak sembolik yoğunlaşma düzleminde seride öne çıkan arketipsel imge çekirdeğinin nasıl kurulduğu; ikinci olarak maddesel kazınma düzleminde bu yoğunlaşmanın yüzey, malzeme ve üretim tekniği üzerinden nasıl iz bıraktığı; üçüncü olarak ise kültürel kodlaşma düzleminde imgenin motif sistemine dönüşerek arşivsel bir dolaşıma nasıl eklemlendiği tartışılacaktır. Böylece analiz bölümü, kuramsal çerçevedeki kavramların doğrudan görsel malzeme üzerinden izlenebilir karşılıklarını ortaya koymayı amaçlar.

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüş olup görsel çözümleme yöntemine dayanmaktadır. İnceleme kapsamında sanatçının Direniş I- II- III serisine ait her bir sergiden birer adet olacak şekilde üç eser seçilmiştir. Eserlerin serinin önerilen üç aşamalı estetik modelini (sembolik yoğunlaşma, maddesel kazınma ve kültürel

kodlaşma) temsil edebilme güçleri dikkate alınarak belirlenmiştir. Analiz sürecinde kompozisyon yapısı, figür-sembol ilişkisi, yüzey ve malzeme kullanımı, tekrar eden motif sistemi ve kültürel kodlaşma biçimleri temel ölçütler olarak alınmıştır. Görseller, sanatçının kendi arşivinde yer alan ve serinin farklı üretim aşamalarını temsil eden çalışmalar arasından seçilmiştir. Bu nedenle çalışma, betimleyici olmanın ötesinde, görsel malzeme ile kuramsal çerçeve arasında ilişki kuran yorumlayıcı bir nitel çözümleme olarak yapılandırılmıştır.

2. Kuramsal Çerçeve

2.1. Kolektif Belleğin Toplumsal İnşası

Kolektif bellek kavramı, Maurice Halbwachs'ın çalışmalarıyla birlikte sistematik bir kuramsal çerçeveye kavuşur. Halbwachs'ın "belleğin toplumsal çerçeveleri" yaklaşımı, bireysel anının mutlaklığını sorgular. Ona göre birey tek başına hatırlamaz; hatırlama, grup içindeki etkileşimler sayesinde anlam kazanır. Bu nedenle bellek, geçmişin aynen korunması değil, sosyal ilişkiler ağı içinde yeniden kurulmasıdır. Kolektif bellek, burada bir "ortak temsil alanı" olarak ortaya çıkar: bireysel deneyim, ancak kolektif referanslarla görünür ve paylaşılabılır hale gelir. Bu durum, görsel sanat üretiminde tekrar eden sembollerin ve figürlerin yalnızca estetik tercih değil, aynı zamanda toplumsal referans alanları olduğunu düşündürür (Halbwachs, 1992).

Halbwachs'ın yaklaşımı, belleğin içerik kadar çerçeveye de ilgili olduğunu vurgular; neyin hatırlandığı kadar, nasıl ve hangi bağlamda hatırlandığı da belirleyicidir. Bu perspektif, sanat üretiminde yüzey, malzeme ve kompozisyon gibi biçimsel unsurların, yalnızca temsil alanı değil, belleğin kurulduğu yapısal düzlemler olarak düşünülmesini mümkün kılar. Böylece kolektif bellek, yalnızca anlatsal bir içerik değil, estetik bir yapı içinde biçimlenen toplumsal bir süreç olarak ele alınabilir (Halbwachs, 1992).

2.2. Kültürel Bellek ve Sembolik Aktarım

Jan Assmann, kolektif bellek tartışmasını toplumsal çerçeve kavramının ötesine taşıyarak, belleğin kültürel taşıyıcılar aracılığıyla süreklilik kazandığını vurgular. Assmann'a göre kolektif bellek yalnızca gündelik iletişim içinde aktarılan bir deneyim değildir; aynı zamanda semboller, ritüeller, metinler ve imgeler aracılığıyla kurumsallaşan bir yapıya sahiptir. Bu ayrım, "iletişimsel bellek" ile "kültürel bellek" kavramları üzerinden formüle edilir: iletişimsel bellek kısa süreli ve kuşak içi aktarımı ifade ederken, kültürel bellek uzun süreli ve sembolik kodlar yoluyla aktarılan bir yapıyı tanımlar (Assmann & Czaplicka, 1995).

Güven'in (2020, s.72) belirttiği gibi, "hatırlama kültürü, geçmişin yalnızca aktarımı değil; güncel bağlamda yeniden anlamlandırılmasıdır". Bu bağlamda kültürel bellek, durağan değil, yeniden üretilen bir süreçtir.

Bu çerçevede bellek, yalnızca bireylerin zihinsel alanında değil; kültürel üretim alanlarında, özellikle de estetik nesneler aracılığıyla kalıcılaşır. Sembol ve imge, burada yalnızca temsil aracı değil, belleğin somut taşıyıcısıdır. Bu nedenle kültürel bellek, görsel sanat üretiminde tekrarlanan motifler, arketipsel figürler ve desen sistemleri aracılığıyla yeniden inşa edilebilir bir alan sunar. Assmann'ın bu ayrımı, sembolün kültürel koda dönüşme sürecini açıklamak açısından belirleyicidir (Assmann & Czaplicka, 1995).

2.3. Hafıza Mekânı ve Maddesel Taşıyıcılık

Pierre Nora, bellek ile tarih arasındaki ayrımı tartışırken, modern toplumlarda belleğin doğal dolaşım alanlarını kaybettiğini ve bu nedenle belirli mekânlarda, nesnelerde ve sembolik yapılarda yoğunlaştığını ileri sürer. Nora'nın 'lieux de mémoire' (hafıza mekânları) kavramı, belleğin yalnızca zihinsel bir süreç değil; aynı zamanda maddi, mekânsal ve sembolik taşıyıcılara bağlanan bir yapı olduğunu gösterir. Bu mekânlar, geçmişin yaşadığı yer olmaktan ziyade, geçmişin yeniden kurulduğu ve sembolik olarak yoğunlaştırıldığı düğüm noktalarıdır (Nora, 1989).

Bu yaklaşım, estetik üretimde yüzey ve malzemenin rolünü yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Eğer kültürel bellek semboller aracılığıyla kodlaşıyorsa (Assmann), hafıza mekânı kavramı da bu sembollerin maddesel ve mekânsal taşıyıcılığını açıklar. Özellikle yüzey üzerinde iz bırakma, oyma, katmanlaştırma gibi estetik işlemler, belleğin yalnızca anlatıldığı değil; maddesel olarak işlendiği süreçler olarak okunabilir (Nora, 1989). Bu noktada hafıza mekânı kavramı, Direniş serisinin ikinci aşamasında görülen maddesel kazınma pratiğini kuramsal olarak temellendirmektedir. Böylece bellek yalnızca sembolik düzlemde değil, maddesel üretim süreçleri içinde de izlenebilir hale gelir.

2.4. Görsel Sanatta Belleğin Estetikleşmesi

Kolektif bellek kuramları, sosyoloji ve kültürel çalışmalar alanında geliştirilmiş olsa da, bellek yalnızca söylemsel ya da anlatısal düzeyde değil; görsel üretim alanında da estetik biçimler aracılığıyla kurulur. Bu yaklaşım, belleğin maddesel ve estetik düzlemde nasıl bedenleştiğini düşünmek açısından önemlidir. Yazara göre; toplumsal bellek, bedensel pratikler ve tekrar yoluyla sürdürülür. Bu yaklaşım, hatırlamanın yalnızca zihinsel değil, maddesel ve estetik düzlemde somutlaşan bir süreç olduğunu gösterir (Connerton, 1989).

Görsel kültür ve sanat kuramı literatürü, imgelerin yalnızca temsil edici araçlar olmadığını, aynı zamanda kültürel belleğin dolaşımını sağlayan aktif yapılar olduğunu göstermektedir. Aby Warburg'un imgelerin tarihsel dönemler arasında dolaşan kültürel enerjiler taşıdığına ilişkin yaklaşımı, görsel motiflerin yalnızca estetik biçimlerde değil, kolektif deneyimlerin sürekliliğini sağlayan bellek izleri olarak düşünülmesine imkan verir. Bu perspektif çağdaş sanat üretiminde tekrarlanan figür, sembol ve motiflerin kültürel hafızanın yüzeyde görünürlük kazanan kodları olarak okunabileceğini göstermektedir. Georges Didi-Huberman da imgeyi, geçmişin izlerini bugünde yeniden görünür kılan zamansal olarak katmanlı bir alan şeklinde değerlendirir. Bu yaklaşım, sanat eserinin yalnızca geçmişi temsil eden bir nesne değil, geçmişin izlerini yüzey, malzeme ve görsel kırılma noktaları üzerinden yeniden üreten farklı tarihsel zaman katmanlarının üst üste geldiği bir bellek alanı olarak okunabileceğini düşündürmektedir (Didi- Huberman, 2003).

Andreas Huyssen'in bellek kültürü yaklaşımı ise çağdaş sanat üretiminde travma, kırılma, göç ve savaş gibi deneyimlerin imgeler, mekanlar ve estetik stratejiler aracılığıyla yeniden işlendiğini vurgular. Bu bağlamda çağdaş sanat, geçmişin yalnızca tarihsel anlatılarla değil, görsel ve mekânsal düzenlemeler yoluyla da yeniden kurulduğu bir bellek alanı haline gelir. W.J.T. Mitchell'in görsel kültür kuramı da imgelerin pasif temsiller değil, kültürel ve politik anlam üretiminde etkin rol oynayan yapılar olduğunu ortaya koyar. Böylece sanat yapıtı, yalnızca bir şeyi gösteren yüzey değil, aynı zamanda belleğin sembolik, politik ve kültürel biçimlerde yeniden üretildiği dinamik bir görsel alan olarak değerlendirilebilir. Mitchell'in resimlerin ne istediği sorusuyla temellenen bu yaklaşım, imgenin yalnızca hatırlatıcı bir nesne değil, kültürel taleplerini izleyiciye doğrudan ileten aktif bir özne olarak konumlandığını teyit eder (Huyssen, 2003).

Karaçalı Anneçioğlu ve Kurt'un (2019, s. 229-231) vurguladığı üzere, çağdaş sanatta bellek yalnızca temsili bir içerik değil; sanatçının mekân, malzeme ve üretim süreciyle kurduğu ilişki içinde yeniden inşa edilen bir yapıdır. Aynı şekilde Tamm'da (2013), belleğin kültürel üretim alanlarında yeniden kurulan dinamik bir yapı olduğunu belirtir.

Sanat eseri, yalnızca belleği temsil eden bir yüzey değil; belleğin üretim sürecinde dönüştüğü estetik bir yapı olarak da okunabilir. Nitekim Ayşe Nur İpek'e göre sanat eseri doğası gereği "hafıza kayıdır" ve hafıza sanat eserinin kaynağını oluşturur (İpek, 2018, s.3).

Nitekim görsel sanat yapıtlarının bireysel ve toplumsal bellek katmanlarını somutlaştırarak kültürel bellek alanında değerlendirildiği belirtilmektedir (Ünay Selçuk, 2018, s. 1054).

Güncel literatür, kültürel belleğin taşıyıcılarının dönüşümüne dikkat çekmektedir. Başbatan'ın (2025) dijital sanat bağlamında vurguladığı üzere, bellek yalnızca sabit imgeler aracılığıyla değil; değişen teknikler ve yeni estetik

taşıyıcılar üzerinden de yeniden kodlanmaktadır. Bu perspektif, kolektif belleğin estetikleşmesini tarihsel bir tekrar değil, biçimsel dönüşüm süreci olarak okumayı mümkün kılar.

Türkiye çağdaş sanat literatüründe de belleğin mekân, iz ve yüzey üzerinden yeniden kurulduğu vurgulanmaktadır. Bellek, mekân ve kimlik ilişkisini ele alan çalışmalar da belleğin yalnızca anlatsal değil, mekânsal ve simgesel pratikler üzerinden yeniden üretildiğini vurgulamaktadır. Mezarlık ve ritüel alanları örneğinde kültürel belleğin kimliğin sürekliliğini sağlayan bir hatırlama pratiği olarak mekân bağlı biçimde işlevselleştiği belirtilmektedir (Güven, 2020, s.77). Bu çalışmalar, tarihsel olayların salt aktarımından ziyade toplumsal belleğin yeniden yorumlandığı bir zemin olarak değerlendirilmektedir (Sabancılar & Çalışkan, 2016, s. 6).

3. Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüş olup görsel analiz yöntemine dayanmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, görsel malzeme ile kuramsal çerçeve arasında ilişki kuran yorumlayıcı bir sanat analizi olarak yapılandırılmıştır. Görsel çözümleme sürecinde Panofsky'nin ikonografik yaklaşımı ile görsel kültür kuramı perspektiflerinden yararlanılmıştır. Araştırmacının inceleme nesnesini sanatçının Direniş I, II, III serisine ait üç eser oluşturmaktadır. Eserler, serinin önerilen üç aşamalı estetik modelini (sembolik yoğunlaşma, maddesel kazınma ve kültürel kodlaşma) temsil edebilme kapasiteleri dikkate alınarak seçilmiştir. Bu nedenle analiz kapsamına alınan eserler, serinin farklı üretim evrelerini temsil eden örnekler olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmada kullanılan görseller, sanatçının kişisel arşivinde yer alan ve serinin üretim sürecine ait çalışmalardan oluşmaktadır. Analiz sürecinde kompozisyon yapısı, figür-sembol ilişkisi, yüzey ve malzeme kullanımı, tekrar eden motif sistemi ve kültürel kodlaşma biçimleri temel inceleme ölçütleri olarak ele alınmıştır. Görsel analiz, eserlerin estetik yapılarını kuramsal çerçevede tartışılan bellek yaklaşımlarıyla ilişkilendirerek yorumlayıcı bir nitel çözümleme olarak gerçekleştirilmiştir.

Bu doğrultuda çalışma, görsel malzeme ile kuramsal çerçeve arasında ilişki kuran bir analiz olarak yapılandırılmıştır.

4. Eser Analizi ve Çözümleme

4.1. Direniş Serisinin Kavramsal Konumlanışı

Direniş serisi, kolektif belleği doğrudan tematik bir temsil alanı olarak değil; estetik bir dönüşüm süreci olarak ele alan bir üretim hattı sunar. Seri boyunca tekrar eden figürler (at, turna, balık, kadın-erkek bedeni), sembolik yoğunlaşmalar (nar, kök, zeytin-zeytin dalı, elma, karpuz, geometrik desenler, kilim motifi) ve yüzey işlemleri (oyma, yakma, katmanlaşma) yalnızca görsel tercih değil; belleğin farklı düzlemlerde biçimlenişine işaret eden yapısal unsurlar olarak okunabilir. Bu bağlamda seri, kolektif belleğin kuramsal olarak tanımlanan üç düzlemini estetik bir zeminde görünür kılar.

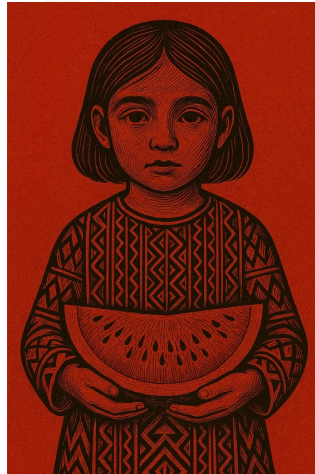
Direniş serisi, yalnızca tekrar eden biçimsel öğelerden oluşan bir yapıdan ziyade, sanatçının üretim sürecinde belirginleşen dönüşüm momentleri üzerinden okunabilecek dinamik bir estetik gelişim hattı sunar. Bu nedenle Direniş, tematik bir birliktelikten çok, üretim süreçleri içindeki değişim üzerinden okunmalıdır. Bu dönüşüm, erken dönem işlerdeki tekil yoğunlaşmadan, sonraki üretimlerde çoğalma ve kodlaşmaya doğru ilerler. Böylece seri, yalnızca içerik bakımından değil, üretim stratejileri bakımından da bir evrim sergiler.

Serinin erken dönem üretimlerinde sembolik yoğunlaşma dikkat çeker: tekil figür, arketipsel bir nesneyle birlikte frontal bir düzlemde konumlanır. Bu yapı, belleğin henüz kültürel kod sistemine dağılmadığı; tek bir imge etrafında yoğunlaştığı bir evreyi düşündürür. Daha sonraki üretimlerde yüzeyin maddesel olarak işlenmesi, oyma, yakma ve kazınma pratikleriyle belleğin iz bırakma boyutu öne çıkar. Bu dönüşüm, belleğin yalnızca temsil edilmediğini; maddesel olarak işlendiğini gösterir. Son aşamada ise sembol, tekrar eden motif sistemine dönüşerek kültürel bir arşiv mantığı içinde çoğalır. Böylece seri, içeriksel bir tematik birlikten ziyade, biçimsel bir evrim çizgisi izler.

Direnış serisi, sanatçının üretim pratiğinde bireysel anlatıdan kolektif temsil alanına geöişi görünür kılan bir eşik olarak değerdendirilebilir. Bu bağlamda seri, yalnızca tematik bir süreklilik değıl, estetik stratejilerin dönüşümü üzerinden izlenebilen yapısal evrim sunar.

4.2. Sembolik Yoğunlaşma

Kolektif belleğin estetik dönüşümünün ilk aşaması, belleğin tekil ve yoğun bir sembolde kristalize olduğu evredir. Direniş I kapsamında değerdendirilen Kırmızı Miras (2024) adlı çalışma, bu yoğunlaşmanın görsel karşılığını figür ve karpuz imgesini merkeze alarak hibrit bir teknikle üretilerek oluşturulmuş kompozisyonla sunar. Kompozisyonun merkezinde yer alan frontal figür, elinde taşıdığı karpuz ile birlikte arketipsel bir temsil alanı oluşturur. Aktulum'un (2018) belirttiğı gibi, arketipsel imgeler kültürel bilinçaltının sürekliliğini sağlayan imgesel yapılardır. Bu açıdan karpuz imgesi, yalnızca güncel politik bir sembol değıl; kolektif hafızada köklenen arketipsel bir yoğunlaşma noktasıdır. Karpuz burada yalnızca kültürel bir motif değıl; direnişin, sürekliliğin, çoğalmanın ve kuşaklar arası aktarımın yoğunlaşmış bir göstergesi olarak konumlanır. Bu bağlamda sembolik yoğunlaşma, Warburg'un kültürel hafızanın imgeler üzerinden dolaşımına ilişkin yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, tekil imgenin tarihsel ve kültürel enerjiyi yoğunlaştıran bir bellek taşıyıcısı olarak işlediğini göstermektedir. Bu bağlamda imge, Warburg'un "duygulanım formülü" (pathosformel) olarak tanımladığı şekilde, geçmişin kolektif heyecanlarını ve travmatik enerjisini şimdiki zamanın görsel yüzeyine aktaran bir dinamizm kazanır (Warburg, 1999). Figürün doğrudan izleyiciye yönelmiş duruşu ve kompozisyonun merkezine yerleştirilmesi belleğin bireysel bir anlatı olmaktan çıkarak kolektif bir tanıklık alanına dönüşmesine işaret eder. Figürün karpuzu göğüs hizasında ve iki elle kavrayarak taşıması, sembol ile özne arasında doğrudan bir ilişki kurar. Bu ilişki sembolün görsel ağırlığını artırarak kolektif belleğin tek bir imge etrafında yoğunlaşmasını görünür kılar. Karpuz burada pasif bir motif değıl, yüklenen, taşınan ve korunmaya çalışılan bir kültürel mirasın göstergesi olma konumunu alır. Ölçek olarak figürün bedenine oranla büyük tutulması, bu mirasın ağırlığını ve tarihsel yükünü görünür kılar. Böylece sembol, yalnızca politik bir gönderme değıl, kuşaktan kuşağa aktarılan bir direniş belleğinin somutlaşmış biçimi haline gelir. Figürün karpuzu göğüs merkezinde taşıması, sahiplenme ve koruma jesti olarak okunabilir. Bu jest, kolektif belleğin bireysel bedende somutlaşmasını temsil eder. Böylece imge, soydan gençliğe, geçmişten bugüne aktarılan bir direnç hattını estetik düzlemde yoğunlaştırır. Kırmızı rengin baskınlığı, hem travmatik belleğin yoğunluğunu hem de direnişin sürekliliğini estetik düzlemde kristalize eder. Renk burada yalnızca duygusal bir tercih değıl, politik anlam üretiminin taşıyıcısıdır. Bu yönüyle Filistin direniş bağlamında karpuz, bayrak renklerini taşıyan yasaklanmış ya da bastırılmış sembollerin dolaylı dolaşım biçimini temsil eden alternatif bir kültürel kod olarak işler (Bkz. Görsel 1).



Görsel 1. Hamide Vural, Direniş I, Kırmızı Miras, 2024, Hibrit Teknik (Manuel müdahale+dijital üretim / CGD) Fine Art Baskı, 35x50.

Bu yoğunlaşma, kolektif belleğin henüz dağılmamış, tekil bir sembole kristalize olmuş ilk estetik evresini temsil eder. Eserdeki kırmızı tonun baskınlığı, belleğin duygusal yoğunluğunu tek bir renk düzleminde sabitler. Bu estetik tercih, belleğin henüz dağılmamış, kod sistemine dönüşmemiş; tekil bir simgesel merkez etrafında toplandığı bir aşamayı düşündürür. Böylece kolektif bellek, kültürel kod sistemine dönüşmeden önce, arketipsel bir imgeye sıkışır. Bu durum, kolektif belleğin henüz maddesel olarak kazanmadığı ve henüz arşivsel çoğalmaya ulaşmadığı ilk evreyi temsil eder. Sembolik yoğunlaşma, estetik dönüşüm modelinin başlangıç noktasıdır.

4.3. Maddesel Kazınma

Kolektif belleğin estetik dönüşümünün ikinci aşaması, belleğin yüzey üzerinde iz bırakmasıyla belirginleşir. Direniş II kapsamında yer alan ahşap oyma-yakma çalışmada figürün yüzeyle kurduğu ilişki, hatırlamanın yalnızca sembolik değil; maddesel bir süreç olduğunu görünür kılar. Oyma tekniği, yüzeyin direncini açığa çıkarır; yakmayla oluşan iz, yalnızca görsel bir hat değil, belleğin kazınmış bir formudur. Bu bağlamda eser, belleğin temsil edilmesinden çok, yüzey üzerinde işlenmesini ve maddesel olarak sabitlenmesini gösterir. (Bkz. Görsel 2)



Görsel 2. Hamide Vural, Direniş II, Şefkat, 2025 Hibrit Teknik (Ahşap üzeri oyma (rölyef) ve Pirogravür Tekniği- Çift katmanlı panel), 50x70.

Bu yaklaşım, Nora'nın hafıza mekânı kavramıyla ilişkilendirilebilir: belleğin belirli nesne ve alanlarda yoğunlaşması, onun maddesel taşıyıcılara bağlandığını gösterir (Nora, 1989). Ahşap yüzey, burada bir "hafıza mekânı" işlevi görür; geçmiş, yüzey üzerinde somutlaşır ve iz olarak kalıcılışır.

Eserde figürün yüzünü örten eller, hatırlama ile unutma arasındaki gerilimi işaret eder. Bellek burada şeffaf değildir; örtülüdür, bastırılmıştır ve ancak yüzey kazındıkça görünür hale gelir. Oyma tekniğinin çizgisel sertliği, belleğin travmatik boyutunu maddesel bir karşılıkla üretir. Didi-Huberman'ın imgenin geçmişin izlerini bugünde yeniden görünür kılan katmanlı yapısına ilişkin yaklaşımı düşünüldüğünde, yüzey üzerinde oluşan bu izler yalnızca teknik müdahale değil, zamansal olarak katmanlaşmış bir bellek görünürlüğü üretmektedir. Yüzeydeki her bir fiziksel müdahale, Huberman'ın ifadesiyle geçmişin "her şeye rağmen" (malgré tout) bugünde hayatta kalan parçalanmış birer parçası olarak, imgenin anakronik ve çok zamanlı yapısını somutlaştırır (Huberman, 2008). Connerton'un toplumsal belleğin bedensel pratikler aracılığıyla sürdürüldüğüne dair vurgusu düşünüldüğünde, yüzeyle kurulan bu fiziksel temas, belleğin yalnızca zihinsel değil; somut ve bedensel bir deneyim olduğunu düşündürür (Connerton, 1989).

Direnış II kapsamında değerlendirilen ahşap oyma çalışmada yüzey, yalnızca taşıyıcı bir zemin değil, müdahaleye direnen bir malzeme olarak belirir. Ortalama derinlikte açılan oyuklar, bazı bölgelerde sert ve keskin izler üretirken, kimi alanlarda daha yumuşak geçişler oluşturur. Bu farklılık, belleğin homojen değil, adeta yzeeye kaynaşmış bir form olarak konumlandırır. Bu kaynaşma, hatırlamanın dışsal bir temsili değil, maddesel bir biçimi olduğunu ima eder. Bu nedenle oyma tekniği, estetik bir tercih olmanın ötesinde, belleğin işlenişine dair bedensel bir metafor reter. Yzeeye uygulanan her müdahale, hem iz bırakma hem de dirençle mücadele etme eylemidir. Bu bağlamda maddesel kazınma, kolektif belleğin yalnızca anlatı düzleminde değil; emek, temas ve fiziksel g aracılığıyla üretildiğini gösterir.

Ahşap yüzeyde yalnızca oyma değil, pirogravr (yakma) tekniğinin kullanılması da maddesel müdahalenin ikinci bir boyutunu oluşturur. Yakma işlemi, yüzeyden malzeme eksiltmekten ziyade, yüzeyi karartarak ve iz bırakarak ‘belleğin yanık izini’ görünür kılar. Bu müdahale biçimi, hatırlamanın yalnızca kazınarak değil, iz bırakarak, koyulaşarak ve kalıcı bir leke haline gelerek de üretildiğini düşündürür. Böylece maddesel kazınma, hem çıkarma hem yakma yoluyla çift yönlü bir belleksel işleme pratiğine dönüşür. Çift katmanlı panel yapısı ise belleğin tek yüzeyli değil, katmanlı ve st üste inşa edilen bir yapı olduğunu maddesel düzlemde somutlaştırır.

Maddesel kazınma aşaması, sembolik yoğunlaşmadan farklı olarak, belleğin tek bir imge etrafında toplanmasından ziyade, iz üretme pratiğine dayanır. Burada estetik strateji, yoğunlaştırma değil; kazıma ve açığa çıkarma eylemidir. Halbwachs’ın vurguladığı gibi bellek toplumsal erevesler içinde yeniden kurulu (1992); burada ise bu yeniden kurma süreci, maddesel bir dirençle karşılaşır. Yüzey, belleğin yalnızca aktarıldığı değil; mücadele ederek işlendiği bir alan haline gelir. Bu müdahale biçimi, yalnızca estetik bir yüzey işleme değil, bastırılan, örtülen ya da yakılarak susturulmak istenen hafızanın maddesel karşılığı olarak da okunabilir.

Bu yaklaşım, Türkiye’de bellek ve yüzey ilişkisini tartışan çalışmalarla da örtüşmektedir. Türkiye bağlamında sanat eseri, kolektif kültür kodlarının kaydını tutan ve mekân aracılığıyla toplumsal belleği yeniden üreten bir alan olarak değerlendirilmektedir (İşkenderoğlu & Göğebakan, 2022, s. 514).

4.4. Kültürel Kodlaşma

Kolektif belleğin estetik dönüşümünün üçüncü aşaması, sembolün tekil bir yoğunlaşma alanından çıkarak kültürel bir kod sistemine dönüşmesiyle belirginleşir. Direniş III kapsamında değerlendirilen elma ağacı ve kilim motifli at kompozisyonu, bu dönüşümün görsel karşılığını sunar. Elma burada artık tekil bir nesne değildir; çoğalmış, desenleşmiş ve arka planı kaplayan bir arşivsel alan oluşturmuştur. Sembol, bireysel taşıyıcısından ayrılarak kültürel bir motif sistemine dahil olur (Bkz. Görsel 3). Bu oğalma ve desenleşme süreci, Huyssen’in bellek kültürüne ilişkin yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, imgenin bireysel anlatıdan çıkıp kültürel dolaşıma açık kamusal bir bellek formuna dönüştüğünü göstermektedir. Aynı zamanda bu oğalma, Huyssen’in kentsel bellek için önerdiği “palimpsest” kavramına benzer şekilde, kültürel kodların st üste binerek toplumsal mekânda yeni anlam katmanları oluşturmasını sağlar (Huyssen, 2003).

Mitik ve arketipsel ögelerin ağdaş sanat içinde yeniden işlenmesi, kolektif ve kültürel belleğin görsel kodlar aracılığıyla güncellenmesine imkan tanımaktadır. Campoli’ye (2020) göre, mit ile kolektif bellek arasındaki ilişki ağdaş görsel sanat pratiklerinde yeniden kurulmaktadır.



Görsel 3. Hamide Vural, Direniş III, Kültürel Katman / Kodlanmış İz, 2026 , Hibrit Teknik (Kilim, Mdf üzerine Akrilik, Pastel; Çok Katmanlı Yerleştirme ve Yüzey Müdahalesi), 80X120.

Bu dönüşüm, Assmann'ın kültürel bellek kavramıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Kültürel bellek, sembollerin, ritüellerin ve görsel kodların uzun süreli aktarım yoluyla kurumsallaşmasını ifade eder (Assmann & Czaplicka, 1995). Direniş III'te nar ağacının çoğalması ve kilim motifinin tekrarı, belleğin artık tekil bir anlatı olmaktan çıkıp kodlanmış bir kültürel düzene dönüştüğünü gösterir.

Kompozisyonun çerçeve içinde çerçeve yapısı, belleğin katmanlaşmasını görünür kılar. İç alan, hareket halindeki at figürüyle dinamik bir zaman algısı üretirken; arka plandaki elma ağacı ve desenli yüzey, belleğin sürekliliğini ve kültürel kalıcılığını temsil eder. Bu yapı, Nora'nın hafıza mekânı kavramı bağlamında okunabilir: Bellek belirli nesne ve alanlarda yoğunlaşır ve bu alanlar sembolik taşıyıcılara dönüşür (Nora, 1989). Eserde çerçeve, yalnızca kompozisyonel bir sınır değil; belleğin tutulduğu ve düzenlendiği bir alan olarak işlev görür.

Bu aşamada estetik yaklaşım, yoğunlaştırma ya da kazıma yerine çoğaltma ve kodlama üzerine kuruludur. Kilim motifi, bireysel bir süsleme ögesi olmaktan ziyade, kültürel belleğin aktarım mekanizması haline gelir. Halbwachs'ın belirttiği gibi bellek toplumsal çerçeveler içinde kurulur (1992); ancak burada söz konusu çerçeve artık somut bir desen sistemine dönüşmüştür. Figür, belleği taşıyan özne olmaktan çıkar; kültürel kodun bir parçası haline gelir. Böylece kolektif bellek, estetik düzlemde arşivsel bir yapıya ulaşır. Bu artık yalnızca çoğalma değil, aynı zamanda tanınabilirlik ve dolaşıma girme sürecidir.

Kodlaşma, sembolün tanınabilir ve dolaşıma açık bir forma kavuşmasıdır. Motif artık tekil bir anlatı değil; kolektif belleğin paylaşılan görsel dili haline gelir. Bu durum, Direniş III'te kilim ve elma ağacı motifinin kompozisyon boyunca yayılmasıyla görünür olur. Sembol bireysel deneyimin sınırını aşarak kültürel hafızanın kamusal yüzüne dönüşür. Bu çoğulluk, Direniş III'te yer alan nazarlık, Süryani boncuğu, inanç nesnesi gibi korunma sembolleriyle genişler. Bu unsurlar yalnızca inançsal ya da folklorik referanslar değildir, travma karşısında belleğin kendini koruma refleksini temsil eder. Böylece politik direniş sembolleri ile bireysel korunma pratikleri aynı görsel düzlemde buluşur. Kolektif bellek, burada hem kamusal mücadele hem de kültürel sürekliliği muhafaza eden bir yapı olarak kodlanır.

4.5. Direniş Serisindeki Eserlerde Kültürel Diplomasi

Direniş serisi yalnızca üretim ve sergileme süreciyle sınırlı kalmamış; farklı kültürel bağlamlarda yeniden okunmuş ve yorumlanmıştır. Brunei Darussalam'da gerçekleştirilen uluslararası sergi kapsamında, yerel sanat çevrelerinin önde

gelen temsilcileriyle yapılan söyleşiler, serinin sembol, siyaset ve estetik arasındaki ilişkisini farklı bir kültürel perspektiften tartışmaya açmıştır. Bu bağlamda eserler, yalnızca Türkiye merkezli bir hafıza üretimi olarak değil, küresel politik imgeler ve direniş estetiği çerçevesinde çok katmanlı biçimde değerlendirilmiştir.

Sergi sürecinde gerçekleştirilen sanatçı söyleşileri ve kamusal tartışmalar, kolektif belleğin sembolik kodlar üzerinden nasıl işlediğini görünür kılmış; bu tartışmalar diplomatik temsil alanında sanatın dönüştürücü gücünü ortaya koymuştur. Yunus Emre Enstitüsü ve Türkiye Cumhuriyeti temsilcilerinin katkısıyla gerçekleşen bu program, sanatın kültürel diplomasi bağlamında işlev kazanabileceğini ayrıca göstermiştir.

Serginin pedagojik boyutu ise ayrı bir alımlama düzlemi oluşturmuştur. Yerel sanat öğrencilerinin eserleri inceleyerek eskiz çalışmaları üretmeleri, kolektif belleğin görsel dilinin yeniden yorumlanma sürecine girdiğini göstermektedir. Bu süreç belleğin yalnızca temsili bir içerik değil; öğrenilebilir, aktarılabilir ve yeniden üretilebilir bir estetik sistem olduğunu ortaya koyar.

Direniş serisinin Ulusal olarak gerçekleştirilen ikinci ayağında ise disiplinlerarası bir genişleme gerçekleşmiş; müzik alanında üretim yapan akademisyenler ve sanatçılar tarafından seriye dair besteler hazırlanmış ve performatif sunumlar gerçekleştirilmiştir. Ayrıca seriye, edebiyat bölümü akademisyenlerinin sergiye dair söyleşi katkıları da eklenmiştir. Böylece görsel üretim, işitsel bir katmanla genişlemiş; kolektif belleğin yalnızca imgesel değil, çoklu duyuşsal bir dolaşım alanına taşındığı görülmüştür.

Bu süreç, Assmann'ın kültürel belleğin semboller aracılığıyla dolaşıma girdiği ve yeniden kodlandığı yönündeki yaklaşımını somutlaştırmaktadır. Direniş serisi, farklı coğrafyalarda ve farklı dillerde (İngilizce, Çince, Malayca ve diğer kültürel bağlamlarda) yeniden okunarak kültürel kodlaşmanın dinamik bir örneğine dönüşmüştür. Türkiye'den Güneydoğu Asya'ya uzanan bu dolaşım hattı, serinin yalnızca ulusal bir bağlamda değil; transkültürel bir bellek üretimi olarak konumlandığını göstermektedir. Dolayısıyla sergi, Türkiye'nin kültürel temsil alanında sanat yoluyla görünürlük kazandığı diplomatik platforma dönüşmüştür.

Sergi süreci yalnızca yerel sanat çevreleriyle sınırlı kalmamış; farklı ülkelerden sanat profesyonelleri, akademisyenler ve diplomatik temsilcilerin katılımıyla çok katmanlı bir uluslararası alımlama alanı oluşturmuştur. Polonya, Portekiz, Malezya, Singapur, İtalya, Çin, Kore, İran, Pakistan, Fransa, Kanada, Birleşik Krallık ve diğer Avrupa ülkelerinden katılımcılar, eserleri kendi kültürel referans sistemleri içinde yeniden yorumlamış; böylece sergi, çok uluslu bir estetik tartışma zemini üretmiştir.

Ev sahibi ülkedeki diplomatik temsilcilikler, kültür bakanlığı birimleri ve üniversite yönetim kadrolarının sergiye gösterdiği kurumsal ilgi, üretimin yalnızca sanatsal değil; kültürel temsil bağlamında da değerlendirildiğini göstermekte, sanatın uluslararası düzeyde bir kültürel arabuluculuk alanı oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

Ev sahibi ülkenin önde gelen kültür ve sanat destekçileri tarafından düzenlenen, gerçekleştirilen özel davet programları ve kültürel protokol buluşmaları, sanat üretiminin yalnızca sergi mekânıyla sınırlı kalmadığını; serginin yerel sanat çevreleri nezdinde sosyal ve kültürel ağlar içerisinde dolaşıma girerek güçlü bir karşılık bulduğunu ve farklı temsil katmanları kazandığını göstermektedir. Böylece Direniş serisi, bu çok katmanlı alımlama süreciyle eserin yalnızca sabit bir anlam alanı, estetik bir üretim hattı değil; uluslararası kültürel ağlar içerisinde kültürel bağlama göre yeniden yorumlanan ve konumlanan dinamik bir bellek üretimine-pratiğine dönüşmüştür.

Uluslararası platformlarda farklı dil ve arka planlara sahip izleyicilerle buluşan eserler, sembollerin sabit anlamlar taşımadığını, aksine yeni bağlamlarda çoğalarak yeniden kodlandığını göstermektedir. Assmann'ın kültürel belleğin semboller aracılığıyla dolaşıma girdiği ve kurumsallaştığı yönündeki yaklaşımı düşünüldüğünde, Direniş serisinin sergileme süreçleri bu kültürel kodlaşmanın dinamik bir örneği olarak nitelendirilebilir.

Özellikle Filistin direnişiyile ilişkilendirilen karpuz imgesi, farklı bağlamlarda yalnızca politik sembol değil, yasaklanmış bir işaretin dolaylı dolaşımı ve dolaylı bir sembolik temsil biçimi olarak okunmuştur. Benzer biçimde kilim, nazarlık, inanç sembolü, Süryani boncuğu gibi unsurlar, bireysel korunma pratikleri ile kolektif direnç sembollerini aynı görsel düzlemde birleştirerek çok katmanlı bir alımlama alanı oluşturur. Böylece eser, yalnızca temsil eden bir nesne değil, izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden belleği yeniden üreten bir etkileşim alanına dönüşür.

Bu bağlamda Direniş serisi, üretim-dolaşım-alımlama üçgeninde işleyen bir bellek mekânı sunar. Kolektif bellek, burada yalnızca geçmişe referans veren bir içerik değil; farklı kültürel ortamlarda yeniden anlam kazanan, çoğalan ve dönüşen bir estetik yapı olarak varlık gösterir. Uluslararası sergileme ve alımlama süreci, kolektif belleğin, farklı dilsel ve kültürel bağlamlarda yeniden yorumlanarak temsil edildiğini ortaya koyar. Bu durum serinin, yalnızca sanatsal bir üretim hattı değil; kültürel diplomasi pratiği olarak da okunabileceğini göstermektedir. Böylece Direniş serisi, hem kuramsal hem de sanatsal düzlemde işleyen dinamik bir bellek dönüşüm alanı olarak konumlanır.

5. Tartışma ve Sonuç

Bu çalışma, kolektif bellek kuramlarını yeniden özetlemekten ziyade, söz konusu kuramsal çerçevenin görsel sanat üretiminde nasıl estetik bir dönüşüme uğradığını tartışmayı amaçlamıştır. Halbwachs'ın bellek için önerdiği toplumsal çerçeve yaklaşımı (1992), Assmann'ın kültürel kodlama ve sembolik aktarım vurgusu (1995) ve Nora'nın hafıza mekânı kavramı (1989), Direniş serisinin biçimsel evrimi üzerinden yeniden okunmuştur. Böylece kolektif bellek, yalnızca içerik düzeyinde değil; yüzey, malzeme ve motif sistemi üzerinden işleyen estetik bir süreç olarak ele alınmıştır.

Önerilen üç aşamalı estetik model, kolektif belleğin yalnızca temsile dayalı bir içerik değil, bu üç sistem üzerinden işleyen dinamik bir üretim süreci içinde olduğunu göstermektedir. Bu modelin katkısı iki noktada değerlendirilebilir. İlk olarak, kolektif bellek kuramlarını görsel sanat üretimiyle ilişkilendirerek disiplinler arası bir köprü kurar. İkinci olarak, sanat eserlerini yalnızca geçmişe temsil eden bir nesne olarak değil; belleği kuran ve dönüştüren bir alan olarak konumlandırır.

Göç, savaş ve yerinden edilme gibi toplumsal kırılmalar bu estetik dönüşümün bağlamsal zeminini oluşturur; ancak çalışmanın temel iddiası bu kırılmaların temsili değil; belleğin bu anlarda nasıl biçimlendiğidir. Böylece kolektif bellek, tarihsel olayların yansıması olarak değil; estetik bir yeniden kurma pratiği olarak ele alınmıştır.

Sonuç olarak, Direniş serisi üzerinden geliştirilen üç aşamalı estetik model, kolektif belleğin sembol, yüzey ve kültürel kod ekseninde dönüştüğünü göstermektedir. Bu model, yalnızca söz konusu seri için değil; benzer biçimde kültürel hafızayla çalışan görsel üretimler için de analitik bir çerçeve sunabilir. Bu bağlamda kolektif belleğin estetikleşmesi, geçmişin yeniden temsilinden çok, biçimsel olarak yeniden kurulmasıdır.

Direniş serisi üzerinden geliştirilen bu yaklaşım, kolektif belleğin estetikleşmesini yalnızca sanat tarihsel bir okuma değil; aynı zamanda kültürlerarası karşılaşmalar ve uluslararası dolaşım bağlamında işleyen bir kültürel diplomasi pratiği olarak konumlandırmaktadır. Bu yönüyle çalışma, bellek kuramları ile çağdaş sanat üretimi arasında disiplinlerarası bir köprü kurmakta ve kolektif belleğin estetik dönüşümüne dair analitik bir model önermektedir.

Bu çalışmanın sınırlılığı, önerilen üç aşamalı estetik modelin tek bir seri üzerinden test edilmiş olmasıdır. Ancak modelin, kültürel bellekle çalışan farklı sanat pratiklerine uygulanabilir analitik bir çerçeve sunduğu düşünülmektedir. Gelecek araştırmalarda, modelin farklı coğrafyalarda üretilen bellek temelli sanat örnekleri üzerinden karşılaştırılmalı olarak sınanması, kolektif belleğin estetik dönüşüm biçimlerine dair daha geniş bir kuramsal harita çıkarılmasına katkı sağlayabilir. Bu yönüyle çalışma, yalnızca bir seri çözümlemesi değil, bellek kuramları ile çağdaş sanat üretimi arasında yönetsel bir tartışma zemini açmayı amaçlamaktadır.

Bu model, Türkiye'deki bellek ve sanat ilişkisini tartışan güncel çalışmalarla birlikte düşünüldüğünde, kolektif belleğin yalnızca temsili bir içerik olmadığını; mekân, yüzey ve sembolik üretim süreçleri aracılığıyla yeniden kurulan dinamik

bir estetik yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın özgün katkısı, kolektif belleğin görsel sanat üretiminde nasıl estetik bir dönüşüme uğradığını açıklamak üzere geliştirilen üç aşamalı analitik modelde somutlaşmaktadır. Böylece çalışma, kolektif bellek kuramlarını görsel sanat üretimi bağlamında yeniden düşünmeye olanak tanıyan ve sanat eserlerini yalnızca geçmişin temsili olarak değil, belleğin estetik düzlemde yeniden üretildiği bir süreç olarak ele alan kavramsal bir okuma önermektedir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2018). İmgelemin antropolojik yapıları ve folklor: Gilbert Durand'ın arketipsel sınıflandırma modeline giriş. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 19 (19), 1 – 16.
- Assmann, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, (65), 125–133.
- Campoli, A. (2020). Art, myth and memory: An investigation into the relationship between ancient myths, collective and cultural memory and the visual arts. *Visual Review: International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual*, 7(2), 199–206. <https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v7.2647>
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.
- Didi- Huberman, G. (2008). Images in spite of all: Four photographs from Auschwitz (S. B. Lillis, Trans.). University of Chicago Press.
- Güven, F. (2020). Bellek sanatı “hatırlama kültürü” etrafında Kars Ölü Bayramı ve yeniden doğma ideali. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 48, 69–80. <https://doi.org/10.17498/kdeniz.819490>
- Halbwachs, M. (1992). On collective memory (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press.
- Huyssen, A. (2003). Present pasts. *Urban palimpsests and politics of memory*. Stanford University Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005). What do pictures want? The lives and loves of images. University of Chicago Press.
- İpek, A. N. (2018). Sanat eserine dönüşen hafıza. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(4), 243–257.
- İskenderoğlu, L., & Gögebakan, Y. (2022). Sanat, mekân ve bellek. *Journal of Turkish Studies*, 17(3), 511-521. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.58194>
- Karaçalı Anıncıoğlu, H., & Kurt, C. (2019). Bellek ve sanat ilişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan. *Art-Sanat*, 12, 223–241.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Olick, J. K. (2014). Kolektif bellek: İki farklı kültür (M. Güneşdoğan, Çev.). *Moment Dergi*, 1(2), 175–211. <https://doi.org/10.17572/moment.398569>
- Sabancılar, D., & Çalışkan, S. (2016). Tarih ve hafıza kavramları üzerinden Türk resmine bir bakış. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(14), 1–12.
- Tamm, M. (2013). Beyond history and memory: New perspectives in memory studies. *History Compass*, 11(6), 458–473. <https://doi.org/10.1111/hic3.12065>
- Türkmenoğlu, D. (2021). Kültürel bellek bağlamında Ergin İnan ve Hüsamettin Koçan'ın resimlerinde el imgesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(122), 50–67. <https://doi.org/10.29228/ASOS.52820>
- Ünay Selçuk, S. (2018). Görsel sanat yapıtlarında bellek üzerine okumalar. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(49), 1049–1060.

Warburg, A. (1999). *The Renewal of Pagan Antiquity*. Contributions to the cultural history of The European Renaissance (D.Britt, Trans.). Getty Research Institute.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Vural, H. (2024). *Direnış I: Kırmızı miras* [Hibrit teknik]. Sanatçı arşivi.

Görsel 2. Vural, H. (2025). *Direnış II: Şefkat* [Ahşap üzeri oyma (rölyef) ve pirogravür, çift katmanlı panel]. Sanatçı arşivi.

Görsel 3. Vural, H. (2026). *Direnış III: Kültürel katman / Kodlanmış iz* [Kilim, MDF üzerine akrilik ve pastel; çok katmanlı yerleştirmeye]. Sanatçı arşivi.



Ecrin AYKUT

Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, ecrinaykutt14@gmail.com, Bolu-Türkiye
ORCID: 0009-0003-2294-9364

Çağdaş Sanatta Doğayı Yeniden Vurgulamak: Lavanta Üzerinden Doğa-İnsan İlişkisi, Sanatsal Dönüşüm ve Üretim Biçimleri

Özet

Bu makale, çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisini bitkisel formlar üzerinden yeniden düşünmeyi amaçlayarak özellikle lavanta bitkisinin duysal, sembolik ve üretimsel katmanlarını incelemektedir. Çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden literatür incelemesi ve görsel analiz yaklaşımına dayanmaktadır. Bu kapsamda Land Art ve Ekolojik Sanat akımlarının tarihsel bağlamını ele almakta ve bu akımların doğayı temsil edilen bir imge olmaktan çıkarak sanat üretiminin ontolojik bir zemini hâline getirdiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Richard Long'un yürüyüşü bir sanat eylemine dönüştüren yaklaşımı, mekân, beden, zaman ve doğa arasındaki ilişkinin dönüşümü üzerinden görsel ve kavramsal analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Ayrıca Hamish Fulton ve Francis Alÿs gibi sanatçıların yürüyüşe yükledikleri kavramsal ve politik anlamlar incelenmiştir. Marina Abramović ve Ulay'ın Çin Seddi'nde gerçekleştirdikleri Great Wall Walk performansı ise yürüyüşün duysal ve ritüelistik boyutunu görünür kılan bir örnek olarak ele alınmıştır."

Agnes Denes'in Wheatfield – A Confrontation adlı çalışması, tarımsal üretimi ekolojik, ekonomik ve politik bir tartışma alanına dönüştüren öncü bir pratik olarak değerlendirilmiş; Jean-François Millet'in tarım emeğini görünür kılan yapıtları ve Mel Chin'in bitkiler aracılığıyla kirlenmiş toprakları iyileştirmeye yönelik projeleriyle bu düşünsel çizgi genişletilmiştir. Andy Goldsworthy'nin doğanın büyüme, çözülme ve yeniden oluş döngülerine dayanan yerleştirmeleri, doğayı kendi zamansallığı içinde var olan bir özne olarak konumlandıran ekolojik bir estetik ilişkilendirilmiştir. Son olarak Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in güncel yaklaşımları, lavanta bitkisinin yapısal ve duysal özellikleriyle birlikte ele alınmıştır. Lavantanın kokusu, rengi, mevsimsel döngüsü ve toprağa bağlı varlığı, doğa-insan etkileşiminin estetik ve ontolojik bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede çalışma, lavantayı çağdaş sanatta bitkisel düşünme biçimlerini görünür kılan sembolik bir ara madde olarak konumlandırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Lavanta, Tarla, Doğa, Bitki, Çağdaş Sanat

Re-emphasizing Nature in Contemporary Art: Nature-Human Relationship, Artistic Transformation, and Modes of Production Through Lavender

Abstract

This article examines the nature-human relationship in contemporary art through vegetal forms, with a particular focus on the sensory, symbolic, and productive layers of the lavender plant. The study addresses the historical context of the Land Art and Ecological Art movements, revealing how these practices have transformed nature from a represented image into an ontological ground for artistic production. In this framework, Richard Long's approach of turning walking into an artistic act is evaluated through its transformation of the relationship between space, body, time, and nature; the conceptual and political meanings attributed to walking by artists such as Hamish Fulton and Francis Alÿs are also

examined. Marina Abramović and Ulay's Great Wall Walk, performed along the Great Wall of China, is discussed as an example that makes visible the emotional and ritualistic dimensions of walking.

Agnes Denes's Wheatfield – A Confrontation is considered a pioneering practice that transforms agricultural production into a field of ecological, economic, and political debate; this conceptual trajectory is further expanded through Jean-François Millet's works that render agricultural labor visible and Mel Chin's projects aimed at remediating polluted soils through plants. Andy Goldsworthy's installations, based on cycles of growth, dissolution, and regeneration in nature, are associated with an ecological aesthetic that positions nature as a subject existing within its own temporality. Finally, the contemporary approaches of Gülnur Ekşi and Işık Güner are examined in relation to the structural and sensory characteristics of the lavender plant. Lavender's scent, color, seasonal cycle, and soil-bound existence are evaluated as aesthetic and ontological indicators of the nature-human interaction. Within this framework, the study positions lavender as a symbolic intermediary that renders vegetal modes of thinking visible in contemporary art.

Keywords: Lavender, Field, Nature, Plant, Contemporary Art

1.Giriş

Doğayla birlikte oluşan sanatsal üretimler, sanatçının bitki evrenine yönelen duyarlılığını, doğadaki canlı döngülerle kurduğu sezgisel bağı ve bir şeyi dolaylı yollarla bitki üzerinden anlatma eğilimini görünür kılar. Bitki, bu bağlamda yalnızca bir tema değil; sanatçının kendi hikâyesiyle doğanın ritmi arasında kurduğu alışverişin, yani varlığını doğayla birlikte ifade etme biçiminin maddesel bir aracıdır. Bu makalede ise bu eğilim, lavanta bitkisi üzerinden ele alınmakta; lavantanın kokusu, rengi, mevsimsel devinimi ve insanla kurduğu üretim ilişkisi, çağdaş sanatta doğa-insan etkileşiminin somut bir yansıması olarak yorumlanmaktadır. Doğa, insanın varoluşunu anlamlandırdığı ilk kaynaktır. Sanat tarihi boyunca doğa, insanın hem esin aldığı hem de yeniden şekillendirdiği bir alan olmuştur. Ancak modernleşme ve endüstrileşme süreçleriyle birlikte insan, doğayla kurduğu bağı giderek kaybetmiş; doğa bir gözlem ya da tüketim nesnesine indirgenmiştir. Bu kopuş, yalnızca çevresel değil, aynı zamanda insani bir uzaklaşmadır.

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Land Art ve Ekolojik Sanat akımları, bu uzaklaşmaya güçlü bir karşılık olarak doğayı yeniden merkeze taşımıştır. Sanatçılar, doğayı yalnızca temsil eden değil, onunla birlikte üreten, onunla etkileşim kuran bir anlayışı benimsemişlerdir. Bu dönemde sanat, doğayı izlemekten çok onunla birlikte dönüşen bir süreç hâline gelmiştir.

Söz konusu düşünceden hareketle önce Land Art ve Ekolojik Sanat kavramlarının tarihsel bağlamını incelemekte, ardından Joseph Beuys, Richard Long, Agnes Denes, Andy Goldsworthy ve Olafur Eliasson gibi sanatçıların doğayla kurdukları ilişkileri çözümlemektedir. Son bölümde ise çağdaş sanatta bitki merkezli sanatsal yaklaşımlarıyla öne çıkan Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri, lavanta bağlamı üzerinden değerlendirilmektedir. Böylece makale, lavantayı da içeren daha geniş bir çerçevede doğa-insan ilişkisinin çağdaş sanatta nasıl yeniden kurulduğunu, bitkilerin sanatın düşünsel zemini hâline nasıl geldiğini ve doğanın sanatsal üretim biçimlerine nasıl yön verdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma kapsamında lavanta, yalnızca bir bitki türü olarak ele alınmamış; çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisinin yeniden kurulma biçimlerini açığa çıkaran kavramsal bir analiz aracı olarak konumlandırılmıştır. Lavantanın mevsimsel döngüsü, tekrar eden üretim ritmi, kokusal yayılımı ve mekânsal sürekliliği, doğanın edilgen bir temsil nesnesi olmaktan çıkıp üretimin aktif bir bileşeni hâline geldiği yönündeki temel iddiayı görünür kılmaktadır. Bu bağlamda makale boyunca incelenen sanatçı pratikleri, lavantanın temsil ettiği döngüsellik, emek ve duyuşal deneyim kavramları üzerinden çözümlenerek, doğanın çağdaş sanatta nasıl ontolojik bir zemine dönüştüğü analitik olarak tartışılmaktadır.

2.Yöntem

Çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisini bitkisel formlar üzerinden inceleyen nitel bir araştırma olarak kurgulanmış; literatür incelemesi ve görsel analiz yöntemlerinin birlikte kullanıldığı yorumlayıcı bir yaklaşıma dayandırılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen sanatçı ve eserler, amaçlı örnekleme yöntemi doğrultusunda belirlenmiştir. Bu seçimde, sanatçıların doğa ile kurdukları ilişkinin niteliği, bitkisel formları üretim süreçlerine dahil etme biçimleri, Land Art ve Ekolojik Sanat bağlamındaki temsiliyet güçleri ve alan yazında kuramsal tartışmalara katkı sunmaları temel ölçütler olarak dikkate alınmıştır. Bu doğrultuda Joseph Beuys, Richard Long, Agnes Denes, Andy Goldsworthy ve Olafur Eliasson'un yanı sıra güncel sanat pratikleri bağlamında Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri çalışma kapsamına dahil edilmiştir.

Görsel analiz süreci, sanat yapıtlarını yalnızca biçimsel özellikleri üzerinden değil, aynı zamanda bağlamsal ve kavramsal katmanlarıyla birlikte ele alan yorumlayıcı sanat eleştirisi ve fenomenolojik yaklaşım çerçevesinde yürütülmüştür. Bu bağlamda eserler, izleyici deneyimi, sanatçının doğayla kurduğu ilişki, malzeme kullanımı ve üretim süreci gibi unsurlar üzerinden çok katmanlı bir okuma ile değerlendirilmiştir.

Analiz süreci üç temel aşama üzerinden gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, seçilen eserlerin görsel ve bağlamsal özellikleri betimlenmiş; ikinci aşamada bu eserler, doğa-insan ilişkisi, ekolojik farkındalık ve bitkisel düşünme biçimleri gibi kavramsal temalar doğrultusunda çözümlenmiştir. Üçüncü aşamada ise elde edilen bulgular, çağdaş sanatın doğayı temsilden üretime taşıyan dönüşümü bağlamında yorumlanarak bütüncül bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Bu süreçte görsel ve yazılı veriler birlikte ele alınmış; sanat yapıtları, doğayla kurulan ilişkinin estetik olduğu kadar ontolojik boyutlarını da açığa çıkaran düşünsel yapılar olarak değerlendirilmiştir.

3. Land Art ve Ekolojik Sanatın Bağlamı

Land Art, 1960'ların sonunda Amerika ve Avrupa'da doğa ile doğrudan temas kuran, genellikle galeri dışında gerçekleştirilen sanat üretimlerini tanımlar. Robert Smithson'un Spiral Jetty (1970) adlı eseri bu akımın simgesel örneklerinden biridir (Smithson, 1996).



Görsel 1. Joseph Beuys, 7000 Meşe, Kassel, 1982

Land Art'ın ortaya çıkışında belirleyici olan bu yaklaşım, yalnızca doğayla kurulan fiziksel bir temasın değil, doğanın kendi zaman örgüsüyle uyumlu bir düşünme biçiminin sanatın içine yerleştirilmesidir. Böylece doğa, sanatçının üzerinde çalıştığı bir yüzey olmaktan çıkar; sürecin yönünü belirleyen, kendi ritmiyle şekil veren, dönüştüren ve kimi zaman sanatçının müdahalesini tamamen görünmez kılan aktif bir özneye dönüşür. Land Art'ın bu sürece dayalı yapısı, Ekolojik Sanat'ın 1970'lerde güçlenen politik ve çevresel söylemleriyle birleşerek sanatın mekansal sınırlarını ve temsil biçimlerini radikal biçimde dönüştürmüştür.

Ekolojik Sanat, insanın doğayla kurduğu tahakküm ilişkisini eleştirirken onarma (restorasyon), iyileştirme (rehabilitasyon) ve sürdürülebilirlik kavramlarını sanatsal eylemin merkezine alır. Doğa, bu bağlamda hem maddesel bir varlık hem de insanın varoluşunu şekillendiren ontolojik bir mekân olarak yeniden tanımlanır. Böylece bu iki akımın kesişiminde, doğayı bir estetik manzara olarak gören bakış yerini, doğayı sanatın düşünsel zemini olarak kabul eden bir bilinç hâline bırakır. Sanatçı artık doğayı bir görüntü olarak kopyalamaz; doğanın zamanla, mevsimle, bozulmayla ve katmanlaşmayla kurduğu ilişkiyi üretimin kendisine dönüştürür. Bu nedenle Land Art ve Ekolojik Sanat yalnızca birer estetik yönelim değil, insanın doğayla ilişkisini yeniden kurmaya yönelik ontolojik ve etik bir çağrıdır.

Ekolojik Sanat, 1970'lerden itibaren ekolojik krizlerin artışıyla birlikte doğayı koruma, onarma ve sürdürülebilirlik fikrini öne çıkarır. Joseph Beuys'un 1982'de gerçekleştirdiği 7000 Oaks (7000 Meşe) projesi bu yaklaşımın simgesel örneklerinden biridir. Beuys'un şu ifadesi, bu yaklaşımın düşünsel zeminini özetler niteliktedir: "Toplumu şekillendiremeyen, dolayısıyla toplumun yüreğine de nüfuz edemeyen sanata sanat denmez" (Beuys, 1982/1993, s. 12).

Toprak ve tarla, Land Art ve Ekolojik Sanat bağlamında yalnızca fiziksel bir zemin değil; insanın doğayla kurduğu ilişkinin tarihsel, kültürel ve ontolojik bir taşıyıcısı olarak ele alınır. Land Art'ın erken örneklerinde toprak, çoğunlukla ölçek, mekân ve maddesellik üzerinden düşünülürken; Ekolojik Sanat'ta tarla, emek, süreklilik, bakım ve iyileştirme kavramlarıyla birlikte okunur. Bu dönüşüm, Michael Heizer ve Mel Chin'in üretimleri arasında belirginleşir.

Michael Heizer'in Double Negative (1969) adlı çalışması, toprağın bir yüzey olmaktan çıkarılarak doğrudan oyulan, eksiltelen ve boşluk üzerinden anlam kazanan bir mekân hâline gelmesini sağlar. Nevada Çölü'nde iki karşılıklı kaya kütlelerinin çıkarılmasıyla oluşturulan bu müdahalede toprak, insan eliyle biçimlendirilen bir kütle olarak ele alınır. Tarla kavramının üretim, döngü ve bakım gibi anlamlarından kopuk olan bu yaklaşım, doğayı bir deney alanı ve heykelsi bir malzeme olarak konumlandırır. Heizer'in pratiğinde toprak, zamanla iyileşmesi ya da dönüşmesi beklenen bir varlık değil; insanın mekânla kurduğu güç ilişkisini görünür kılan kalıcı bir iz olarak okunur.

Buna karşılık Mel Chin'in Revival Field (1990) projesi, toprağı yeniden tarla kavramıyla ilişkilendirir. Kirlenmiş arazilerde gerçekleştirilen bu çalışma, toprağın üretkenliğini yitirmiş bir yüzey değil; doğru koşullar sağlandığında kendini yenileyebilen canlı bir sistem olduğunu ortaya koyar. Chin, bitkiler aracılığıyla toprağın temizlenmesini hedeflerken tarla fikrini yalnızca ekim yapılan bir alan olarak değil, bakım, sabır ve süreklilik gerektiren bir iyileştirme alanı olarak ele alır. Bu bağlamda sanat, görünür bir form üretmekten çok toprağın biyolojik ve zamansal süreçlerine eşlik eden bir eyleme dönüşür.

Heizer'in toprağı eksilterek anlamlandıran yaklaşımı ile Chin'in toprağı yeniden üretken kılmayı amaçlayan pratiği birlikte düşünüldüğünde, Land Art'tan Ekolojik Sanat'a uzanan düşünsel kırılma daha net biçimde görünür hâle gelir. Toprak, birinde müdahale edilen ve iz bırakılan bir alan; diğesinde ise onarılan, beslenen ve geleceğe taşınan bir yaşam zemini olarak konumlanır. Bu dönüşüm, insanın doğa karşısındaki konumunun da değiştiğini gösterir: tahakküm eden ve biçimlendiren özne yerini, sorumluluk alan ve birlikte var olmayı öğrenen bir özneye bırakır. Bu bağlamda toprak ve tarla, yalnızca doğal unsurlar değil; insanın doğayla kurduğu etik ilişkiyi belirleyen düşünsel alanlar hâline gelir bu bağlamda lavanta tarlaları, Land Art ve Ekolojik Sanat'ın sunduğu düşünsel çerçeve içinde yeniden okunabilir. Lavanta, belirli bir mevsimde ekilen, büyüyen ve hasat edilen döngüsel yapısıyla, doğanın zamansallığını görünür kılan bir üretim alanıdır. Bu yönüyle lavanta tarlası, yalnızca tarımsal bir yüzey değil; zaman, emek ve doğa arasındaki ilişkinin katmanlaştığı bir mekân olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla Land Art'ın mekânsal müdahaleleri ile Ekolojik Sanat'ın onarıcı yaklaşımları, lavanta üretiminin döngüsel yapısında somut bir karşılık bulur.

4. Richard Long: Yürüyüş ve İz

Yürümek, çağdaş sanat bağlamında yalnızca bedensel bir hareket olmanın ötesinde, mekân, zaman ve varoluş arasındaki ilişkinin duyusal olarak açığa çıktığı bir deneyim alanıdır. Yürüyüş sırasında bedenin ritmiyle doğanın devinimi arasında kurulan uyum, sanatçının mekânı yalnızca gözleyen bir özne değil, mekânın kendi oluş sürecine dâhil olan bir varlık hâline gelmesini sağlar. Adımların tekrarı, yön değiştirmeler, zeminle kurulan temas, sessizlik, rüzgârın akışı ve doğanın eşlik eden sesleri; yürüyüşü hem fenomenolojik hem de şiirsel bir deneyim biçimine dönüştürür. Bu nedenle yürümek, çağdaş sanat içinde yalnızca bir hareket değil; mekânın düşünülme biçimini, bedenin kendini konumlayışını ve insanın doğayı algılayışını dönüştüren kavramsal bir üretim yöntemidir.

Yürüyüş boyunca gerçekleşen her adım, hem zamanın akışını hem de sanatçının mekânla kurduğu ilişkisel sürekliliği görünür kılar. Bu nedenle yürümek, modern kent yaşamının hızından ve tüketim odaklı yapısından uzaklaşarak doğanın ritmine uyumlanan eleştirel bir tavır olarak da okunabilir.



Görsel 2. Bir Yürüyüş Boyunca Çizgi, İngiltere, 1967

Richard Long'un *A Line Made by Walking* (1967) adlı çalışması, ilk bakışta çimen üzerinde oluşmuş basit bir çizgi gibi görünse de sanatçının dikkat çekmek istediği asıl unsur bu fiziksel iz değildir. Long'un amacı, belirli bir bitki türü olan çimi vurgulamak ya da çimin biçimsel özelliklerini sanatsal bir mesele hâline getirmekten çok uzaktır. Burada çim, yalnızca eylemin gerçekleştiği bir yüzey, yürüyüşün kaydını tutan geçici bir zemin niteliği taşır. Eserin esas odağı ise yürümek eyleminin kendisi; bu eylemin ritmi, süresi, bedensel deneyimi ve doğayla kurduğu ilişkidir. Sanatçı, bu işinde doğada yürümeyi bir üretim biçimi olarak ele alır; ona göre sanat, bir nesnenin ortaya çıkışından değil, süreç boyunca bedeninin mekânla kurduğu temastan doğar. Long bu yaklaşımını şu sözlerle ifade eder: "Sanatın yürüyerek yapılabileceğini fark ettim. Bu, bir esere zaman ve mesafe kattı" (Long, 1987, s. 45). Bu alıntı, Long'un sanat anlayışının merkezinde "iz"den çok "eylem" in yer aldığını açık biçimde gösterir. Çimen üzerinde oluşan çizgi yalnızca bir sonuç, yürüyüşün bıraktığı geçici bir kayıttır; ancak sanatçının sunmak istediği tek şey bu fiziksel iz değildir. Long'un asıl vurgusu, doğa içerisinde tekrarlanan adımların oluşturduğu ritim, bedeninin hareketiyle mekânın sessizliği arasındaki etkileşim ve bu süreçte ortaya çıkan düşünsel deneyimdir. Bu nedenle *A Line Made by Walking*, çimi konu alan bir çalışma olarak değil, eylemin kendisini sanatlaştıran, yürüyüşü bir ifade biçimine dönüştüren kavramsal bir yapıt olarak okunmalıdır. İşin özü, çime basılması değil; yürüyüş boyunca bedeninin zamanla ve mekânla kurduğu ilişkidir.

Long'un açtığı bu yol, yürüyüşün farklı sanatçılar tarafından farklı düşünsel ve politik bağlamlarda kullanılmasına imkân tanımıştır. Hamish Fulton, yürümeyi tamamen bağımsız bir sanat disiplini olarak ele alır ve "yapıt"ı fiziksel bir nesneden çok yürüyüşün kendisinin yarattığı deneyim, hava koşulları, rota, mesafe ve beden–zaman ilişkisi üzerinden tanımlar. Fulton için yürüyüş, doğanın içinde geçirilen sürenin kayıdır ve doğanın dönüşüm gücünün sessiz bir tanıklığıdır.

Francis Alÿs ise yürüyüşü politik bir eylem biçimine dönüştürür. Özellikle *The Green Line* performansında attığı adımlar, bireysel bir yürüyüşün ötesine geçerek coğrafi sınırların, devlet politikalarının ve sosyo-politik gerilimlerin görünmez yapısını açığa çıkarır. Böylece yürüyüş, çağdaş sanatta yalnızca bir bedensel süreç değil; politik, mekânsal, duygusal ve fenomenolojik bir ifade yöntemine dönüşür. Bu bağlamda Marina Abramović ve Ulay'ın 1988'de gerçekleştirdiği *The Lovers: The Great Wall Walk* performansı, yürüyüşün yalnızca beden–mekân ilişkisini değil, iki insan arasındaki duygusal, ritüelistik ve varoluşsal bağları da görünür kılan çarpıcı bir örnektir. Sanatçılar, Çin Seddi'nin iki ucundan birbirlerine doğru yürümeye başlar; üç ay boyunca süren bu yolculuk boyunca bedeninin yorulması, mekânın sertliği, mesafenin uzunluğu ve zamanın ağırlığı yürüyüşü adeta törensel bir deneyime dönüştürür. Yaklaşık 2.000 kilometrelik bu yürüyüşün sonunda orta noktada buluşan sanatçılar, yıllar süren birlikteliklerini

sonlandırarak birbirlerine veda ederler. Böylece yürüyüş, yalnızca bir performans değil; duygusal bir kapanış, bedensel bir yolculuk ve zamanın insan ilişkileri üzerindeki dönüştürücü etkisini gösteren bir varoluş metaforuna dönüşür.

5. Agnes Denes: Ekolojik Sanat Bağlamında Tarımsal Üretim

Agnes Denes'in Wheatfield – A Confrontation (1982) adlı ikonik çalışması, çağdaş ekolojik sanatın sınırlarını yeniden tanımlayan; mekân, ekonomi, çevre ve insan emeği arasındaki ilişkileri görünür kılan öncü bir yapıt olarak kabul edilir. Manhattan'ın merkezinde, Dünya Ticaret Merkezi'nin tam karşısında yer alan bir çöplük alanın dönüştürülerek buğday ekilmesi, sanat tarihinde yalnızca estetik bir eylem değil, aynı zamanda politik, ekolojik ve ekonomik bir karşı duruş olarak da okunur. Denes, bu müdahalesiyle atıkla kaplanmış bir yüzeyi yeniden canlandırarak doğanın kendini yenileme potansiyelini hem maddesel hem de düşünsel düzlemde görünür kılar.



Görsel 3. Agnes Denes- Wheatfield- A Confrontation, 1982, The Harvest, Battery Park Çöplüğü, Manhattan Şehit Merkezi

Bu çalışma, ilk bakışta sıradan bir tarımsal faaliyet gibi görünse de Denes'in amacı yalnızca “buğday yetiştirmek” değildir. Sanatçı, kent dokusu ile tarım arasındaki kopuşu, modern dünyanın tüketim odaklı yapısını ve ekonomik sistemlerin yol açtığı ekolojik eşitsizlikleri buğday tarlası aracılığıyla çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer. Bu yönüyle Wheatfield – A Confrontation, doğanın modern kent içinde bastırılmış varlığını görünür kılan güçlü bir eleştirel jest olarak öne çıkar.

Denes, bu çalışmasını şu sözlerle açıklar: “Buğday tarlası yaratmak siyasi bir eylemdi. Dünya ticaretini, ekonomisini, açgözlülüğünü ve kötü yönetimini, dünya açlığını ve ekolojik endişeleri ele alıyordu” (Denes, 2013, s. 27). Bu ifade, sanatçının üretiminin yalnızca çevresel bir farkındalık projesi olmadığını; aynı zamanda küresel sistemlerin eleştirisini içeren çok katmanlı bir düşünsel yapı sunduğunu ortaya koyar. Buğdayın yetiştirildiği alanın geçmişte bir çöp depolama sahası olması, eserin temel kavramsal gerilimini oluşturur: doğanın bozulmuş yüzeyi ile doğanın kendini onarma gücünün karşılaşması.

Denes'in müdahalesi, hem var olan ekolojik krize bir yanıt hem de insanın doğayla yeniden kurabileceği ilişkinin sembolik bir ifadesidir. Wheatfield, yalnızca bir sanat nesnesi değil, aynı zamanda bir süreçtir: ekim, bakım, hasat ve yeniden dağıtım. Bu süreç, sanatın nesneden çok eyleme, maddesel dönüşüme ve kolektif deneyime dayandığı bir anlayışı temsil eder. Denes, doğayı bir temsil nesnesi olarak kullanmaz; doğayı bizzat üretimin öznesi hâline getirir. Böylece sanat, doğanın ritmine eklemlenen bir pratik olarak konumlanır; sanatçı ise doğa ile insan arasında işleyen ekolojik döngünün aktif bir parçasına dönüşür.

Bu yönüyle Denes'in çalışması, ekolojik sanatın temel kavramlarından biri olan onarma (restoration) fikrini hem fiziksel hem de kavramsal anlamda içerir. Manhattan'ın yoğun ekonomik sembollerinin karşısında büyüyen buğday tarlası, kapitalist düzenin kırılganlığını görünür kılarken aynı zamanda insan-doğa ilişkisinin yeniden kurulabileceğine dair bir umut alanı yaratır. Denes, doğayı taklit etmek yerine onunla birlikte çalışarak toprağın potansiyelini açığa çıkarır ve bu potansiyeli küresel ölçekte düşündürücü bir metafora dönüştürür.

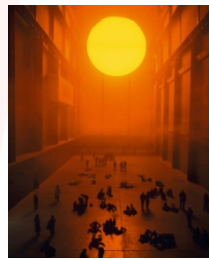
Denes'in buğday ekimiyle görünür kıldığı tarımsal üretim pratiği, sanat tarihinde toprağı, emeğı ve üretim döngüsünü merkezine alan başka sanatçılarla da düşünsel bir ortaklık taşır. Jean-François Millet'in Patates Hasadı gibi çalışmaları, tarımın sessiz ve döngüsel yapısını insan emeğıyle bütünleştirir; toprağın kazılması, ürünün ortaya çıkarılması ve hasadın ritmi, insanın doğayla kurduğu ontolojik bağı görsel bir temsiline dönüşür. Bu yaklaşım, Denes'in Manhattan'ın ortasında yeniden canlandırdığı buğday tarlasıyla benzer bir düşünsel çizgide konumlanır: doğa, ekonomik sistemlerin karşısında varlığını sürdüren bir direnç alanı olarak belirir.

Mel Chin'in Revival Field projesi ise bitkileri, kirlenmiş toprakları ağır metallere arındıran bir araç olarak kullanarak tarımı doğrudan ekolojik bir onarım pratiğine dönüştürür. Böylece tarımsal üretim, yalnızca ekonomik değil; aynı zamanda ekolojik ve politik bir mesele olarak sanatın içine dâhil olur. Toprak, bu bağlamda hem yaralanmış bir beden hem de iyileştirilmesi gereken bir hafıza alanı olarak konumlanır. Bu örnekler, Denes'in üretimini daha geniş bir bağlama yerleştirerek tarımın çağdaş sanatta yalnızca bir üretim faaliyeti değil, doğayla kurulan sürdürülebilir ilişkinin felsefi bir göstergesi olduğunu ortaya koyar.

Agnes Denes'in buğday tarlası, tarımsal üretimi politik ve ekolojik bir tartışma alanına dönüştürürken, lavanta üretimi bu tartışmayı duysal bir boyuta taşır. Buğday, temel bir gıda ürünü olarak ekonomik ve politik anlamlar üretirken; lavanta, kokusu ve rengiyle doğa deneyimini duysal üzerinden kurar. Bu fark, tarımsal üretimin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda estetik ve algısal bir deneyim alanı olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla lavanta, Denes'in açtığı ekolojik tartışmayı genişleterek, doğa-insan ilişkisinin hem üretim hem de deneyim boyutunu bir araya getiren bir kavramsal ara yüz oluşturur.

6. Andy Goldsworthy ve Olafur Eliasson: Malzeme Olarak Doğa

Olafur Eliasson'un sanatsal yaklaşımı, doğayı doğrudan maddesel bir malzeme olarak kullanmaktan çok, doğanın algısal, atmosferik ve duysal niteliklerini yeniden kurgulayan deneyimsel mekânlar yaratmasıyla öne çıkar. Işık, renk, sıcaklık, buhar, sis ve yansıma gibi unsurlar, sanatçının üretiminde doğanın duysal izlerini taşıyan araçlara dönüşür. Böylece Eliasson'un çalışmaları, izleyicinin hem mekânla hem de kendi algısıyla kurduğu ilişkiyi sorgulatan çok katmanlı yapılar hâline gelir.



Görsel 4. Olafur Eliasson, The Weather Project/Hava Durumu Projesi, 2012

Sanatçının en bilinen projelerinden biri olan The Weather Project (2003), Tate Modern'in Turbine Hall'unda devasa bir güneş illüzyonu yaratarak izleyicilere yapay ama etkileyici bir atmosfer sunmuştur. Mekânı sarı ışıqla dolduran bu yapay güneş, sisli bir ortam yaratarak izleyicileri yeniden inşa edilmiş bir gökyüzünün içine çeker. Eliasson, bu tür çalışmalarında doğayı taklit etmek yerine doğanın duysal karşılığını yeniden üretmeyi amaçlar. Bu yaklaşımını şu sözlerle ifade eder: "Sanat, dünyayı nasıl algıladığımızı yeniden düşünmemizi sağlar; çünkü görmek, dünyayla kurduğumuz ilişkinin temelidir" (Eliasson'dan aktaran Grynsztejn, 2007). Bu ifade, Eliasson'un doğa anlayışının neden algı merkezli olduğunu açıkça ortaya koyar.

Goldsworthy'nin doğanın maddeselliğine temas eden yaklaşımından farklı olarak Eliasson, doğayı bir duygu alanı, bir atmosfer ve algısal bir yapı olarak ele alır. Dolayısıyla sanatçı, doğayı doğrudan mekâna taşımak yerine izleyicinin algısal deneyimini dönüştürerek doğanın varlığını hissettiren ortamlar kurar. Bu bağlamda Eliasson'un işleri, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak etkin bir deneyim öznesine dönüştürür. Işığın kırılışı, sisin yoğunluğu, rengin titreşimi ve mekânın sıcaklığı gibi unsurlar, izleyiciyi doğayı yalnızca izlemek değil; hissetmek, algılamak ve yeniden düşünmek zorunda bırakan bir deneyime taşır.

Andy Goldsworthy'nin pratiği ise doğanın kendi içindeki döngüsellığe dayanan güçlü bir zaman bilinci taşır. Yaprakların bir araya getirilmesi, dalların birbirine eklenmesi, taşların üst üste dizilmesi ya da buzun erime süresi; doğanın üretim, çözülme ve yeniden oluş döngüsünü görünür kılar. Goldsworthy, doğanın bu döngüsel ritmini yönlendirmek yerine onu takip eder; mevsimlerin yönünü, rüzgârın akışını, nem oranını ve güneşin eğimini birer malzeme gibi kullanır.

Bu nedenle Goldsworthy'nin çalışmalarındaki her halka, her örgü ve her çizgi; tarımsal döngüdeki ekim, büyüme, olgunlaşma ve çözülme süreçlerinin sanatsal bir karşılığı olarak okunabilir. Doğa burada yalnızca bir mekân değil, üretimi yönlendiren ve zamanın akışını belirleyen bir ortak özne olarak konumlanır. Goldsworthy'nin geçici yerleştirmeleri, doğanın kendi zamansallığı içinde var olan bir estetik anlayışı temsil eder. Yapıtlar zamanla dağılır, erir ya da yok olur; ancak bu yok oluş, eserin anlamını eksiltmez, aksine onu doğanın sürekliliğiyle bütünleştirir.

Goldsworthy ve Eliasson'un yaklaşımları birlikte düşünüldüğünde, çağdaş sanatta doğanın bir temsil nesnesi olmaktan çıkarak algısal, zamansal ve maddesel bir üretim ortağına dönüştüğü görülür. Biri doğanın maddesel süreçlerini izleyerek, diğeri ise doğanın algısal deneyimini yeniden inşa ederek, insanın doğayla kurduğu ilişkiyi farklı ama tamamlayıcı düzlemlerde yeniden tanımlar. Bu iki yaklaşım, doğanın çağdaş sanatta nasıl çok katmanlı bir düşünme alanına dönüştüğünü açık biçimde ortaya koyar.

Goldsworthy'nin doğanın geçiciliğine dayanan üretim anlayışı ile lavantanın mevsimsel döngüsü arasında doğrudan bir paralellik kurulabilir. Lavanta, belirli bir zamanda yoğunlaşan ve ardından çözülen varlığıyla, doğanın süreksizlik içindeki sürekliliğini görünür kılar. Bu durum, doğanın sabit bir form değil, süreçsel bir oluş hâli olduğunu ortaya koyan temel iddiayı destekler.

Eliasson'un doğayı algısal bir deneyim olarak yeniden kuran yaklaşımı ise lavantanın kokusal ve görsel etkisiyle birlikte düşünüldüğünde, doğa deneyiminin yalnızca görsel değil, çok duyulu bir yapı olduğunu gösterir. Bu bağlamda lavanta, hem Goldsworthy'nin maddesel süreçlerine hem de Eliasson'un algısal kurgularına bağlanan bir kavramsal düğüm noktası oluşturarak, makale boyunca kurulan doğa-insan ilişkisi tartışmasının sürekliliğini sağlar.

7. Gülnur Ekşi ve Işık Güner: Doğa-İnsan İlişkisine Güncel Yaklaşımlar



Görsel 5. Gülnur Ekşi, "Allium Akaka" Bellevalia rixii, kâğıt üzerine sulu boya, 2006

Çağdaş sanatta bitki merkezli yaklaşımlar, doğanın yalnızca estetik bir unsur olarak değil; düşünsel, duyuşsal ve ontolojik bir alan olarak ele alındığı üretim biçimlerini içerir. Bu bağlamda Gülnur Ekşi ve Işık Güner, doğayla kurdukları özgün ilişkiler aracılığıyla bitkileri, toprağı ve tarımsal pratikleri sanatsal üretimlerinin merkezine yerleştiren sanatçılar arasında öne çıkar. Her iki sanatçı da doğayı temsilden çok, deneyimlenen, hissedilen ve süreklilik içinde dönüşen bir yapı olarak ele alır.

Gülnur Ekşi'nin sanatsal üretimi, doğanın dokusunu ve bitkisel formların taşıdığı hafızayı odağına alır. Sanatçı, özellikle lavanta tarlaları, toprak yüzeyleri ve tarımsal izler üzerinden doğayla kurulan bağın sürekliliğini araştırır. Ekşi'nin işlerinde lavanta, yalnızca mor rengi ve kokusuyla estetik bir öge değil; aynı zamanda emek, mevsimsellik ve üretim döngüsünü temsil eden çok katmanlı bir simgedir. Lavantanın hasat süreci, toprağı temas eden bedenlerin ritmi ve tarımsal üretimin tekrar eden yapısı, sanatçının görsel dilinde hem şiirsel hem de belgesel bir karşılık bulur.

Ekşi'nin çalışmalarında doğa, romantize edilmiş bir manzara olarak sunulmaz; aksine toprağın yorulmuş yüzeyi, tarımın bıraktığı izler ve üretim süreçlerinin görünmeyen emek boyutu öne çıkarılır. Bu yaklaşım, doğayı yalnızca seyredilen bir alan olmaktan çıkarak insanın varoluşuyla iç içe geçmiş yaşayan bir yapı olarak konumlandırır. Sanatçı, bitkisel formlar aracılığıyla doğanın taşıdığı hafızayı görünür kılar; toprağı ve lavantayı, insanın doğayla kurduğu tarihsel ilişkinin sessiz tanıkları hâline getirir.

Işık Güner'in sanatsal pratiğı ise doğayı daha çok içsel bir deneyim alanı ve zihinsel bir peyzaj olarak ele alır. Güner'in resimlerinde ve yerleştirmelerinde doğa, dış dünyaya ait bir görüntüden çok, insanın içsel dünyasında karşılık bulan bir duygu hâline dönüşür. Bitkisel formlar, figüratif öğelerle iç içe geçerek doğa ile insan arasındaki sınırların belirsizleştiğı bir görsel dil oluşturur. Bu yaklaşım, doğayı bir karşıtlık unsuru olarak değil, insanın varoluşunun ayrılmaz bir parçası olarak ele alır.

Güner'in çalışmalarında doğa, sakin, dingin ve zamanın yavaşladığı bir alan olarak hissedilir. Bu mekânlarda insan figürü çoğu zaman doğayla bütünleşmiş, onun içinde eriyen ya da onun bir uzantısı hâline gelmiş şekilde betimlenir. Böylece doğa, insanın dışında konumlanan bir "öteki" olmaktan çıkar; insanın kendini yeniden keşfettiğı, içsel bir yüzleşme alanına dönüşür. Bu yönüyle Güner'in üretimi, ekolojik kaygılardan çok varoluşsal bir doğa algısını ön plana çıkarır.

Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in yaklaşımları birlikte düşünüldüğünde, çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisinin farklı ama tamamlayıcı yönleri görünür hâle gelir. Ekşi, doğayı emek, üretim ve tarımsal döngüler üzerinden ele alırken; Güner, doğayı içsel deneyim ve duyguşsal peyzajlar aracılığıyla işler. Bu iki yaklaşım, doğanın çağdaş sanatta hem maddesel hem de zihinsel bir üretim alanı olarak nasıl konumlandığını açık biçimde ortaya koyar.

Bu bağlamda lavanta, yalnızca bir bitki türü olarak değil; kokusu, rengi, üretim süreci ve taşıdığı kültürel anlamlarla birlikte çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisini görünür kılan güçlü bir anlatı aracına dönüşür. Bitkiler, bu tür sanatsal üretimlerde, insanın doğayla kurduğu ilişkinin hem kırılğanlığını hem de sürekliliğini temsil eden sessiz ama etkili bir dil hâline gelir.

Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri, lavantanın çağdaş sanatta nasıl iki farklı düzlemde işlediğini ortaya koyar. Ekşi'nin çalışmalarında lavanta, emek, üretim ve toprağı bağıllık üzerinden maddesel bir gerçeklik olarak ele alınırken; Güner'in pratiğinde lavanta benzeri bitkisel formlar, doğanın duyuşsal ve algısal bilgisini taşıyan birer görsel yapı hâline gelir.

Bu iki yaklaşım birlikte düşünüldüğünde lavanta, bir yandan doğanın üretim süreçlerini görünür kılan somut bir varlık, diğer yandan doğanın algısal deneyimini taşıyan soyut bir temsil alanı olarak işlev görür. Bu ikili yapı, makalenin temel

iddiasını destekler: doğa, çağdaş sanatta artık yalnızca temsil edilen bir nesne değil, hem maddesel hem de duyuşal düzeyde üretimin kurucu unsuru hâline gelmiştir.

8. Gülnur Ekşi: Doğanın Ontolojisi ve Maddesel Düşünme

Gülnur Ekşi'nin sanatsal üretimi, doğanın maddesel döngüsüyle insanın varlık sürecini iç içe geçirir. Toprak, taş, yaprak ve su gibi organik unsurları kullanarak oluşturduğu yerleştirmeler, doğanın sürekliliğini, kırılganlığını ve dönüşümünü aynı anda yansıtır. Ekşi'nin eserlerinde doğa, statik bir peyzaj değil; kendi içinde devinen, soluyan, bozulan ve yeniden doğan bir bedendir. Onun çalışmaları, Heidegger'in "varlığın ikamet ettiği yer" olarak tanımladığı doğayı hatırlatır. Ekşi'nin pratiğinde sanat, "oluş"un (becoming) maddesel formuna dönüşür; bu, doğanın insanla birlikte şekillendiği ve insanın doğanın bir parçası olarak yeniden tanımlandığı bir süreçtir.

Sanatçı, organik malzemelerin geçiciliğini kullanarak süreç temelli bir estetik (processual aesthetics) geliştirir. Bu estetikte nesne, tamamlanmış bir form değil, süregelen bir varoluş deneyimidir. Bu yönüyle Ekşi'nin üretimi, Joseph Beuys'un "sosyal heykel" anlayışıyla kesişir; çünkü her malzeme, her iz, her çözülme bir toplumsal farkındalık çağrısına dönüşür. Ekşi'nin toprakla kurduğu ilişki, fenomenolojik bir deneyim olarak okunabilir; sanatçı, doğayı biçimlendiren değil, doğanın dönüşüm sürecinde biçimlenen bir özneye evrilir. Bu yaklaşım, Bachelard'ın "madde şiirselliği" (poétique de la matière) kavramını somutlar: madde, düşüncenin ham hâlidir; toprak, artık yalnızca bir unsur değil, belleğin taşıyıcısı, varlığın dokusudur. Sanatçının Kırılganlık ve Toprakta Beden gibi çalışmalarında organik malzemelerin zamanla çözülmesi, doğanın döngüsünü görünür kılar. Bu eserler, doğanın ölüm ve yeniden doğuş diyalektiğini temsil eder. Ekşi, doğayı taklit etmez; onunla konuşur, onun ritmine uyar. Bu nedenle onun sanatı, "taklit" (mimesis) düzeyinden çıkıp doğayı yeniden var eden bir poiesis düzeyine ulaşır.

9. Işık Güner: Bitkisel Bilgi, Görsel Duyarlık ve Duyusal Epistemoloji

Işık Güner, doğayı mikroskobik düzeyde gözlemleyen bir sanatçıdır; onun botanik illüstrasyonları yalnızca bilimsel belgeler değil, aynı zamanda doğanın duyuşal bilgisini taşıyan estetik metinlerdir. Güner, suluboya tekniğiyle doğanın ritmini, ışığın kırılışını ve yaprak damarlarının görünmez haritalarını betimler. Bu görsel dokular, Merleau-Ponty'nin "algı fenomenolojisi"ni hatırlatır: görmek, dokunmanın bir biçimidir. Güner'in resimleri, bu anlamda bir "görsel dokunma" eylemidir; sanatçı doğayı yalnızca gözle görmez, elleriyle hissederek, sezgisel bir temas kurar. Onun üretimleri, doğayı belgeleyen bilimsel bir disiplinle sanatsal duyarlılığın birleştiği noktada konumlanır. Bu noktada doğa, yalnızca temsil edilen bir nesne olmaktan çıkar; kendi varlık dilini konuşur. Güner'in Flora of Nepal ya da European Trees gibi projeleri, doğanın evrensel çeşitliliğini hem bilimsel doğruluk hem de estetik incelikle ortaya koyar. Bitkiler, bu bağlamda yalnızca biyolojik örnekler değil, varlık fragmanlarıdır; her biri, yaşamın döngüsüne dair bir tanıklık taşır. Sanatçı, doğanın özünü biçimle değil, renkle, ışıkla ve boşlukla duyulur kılar. Bu yönüyle Güner'in sanatı, doğayı bir bilgi alanı olarak değil, bir duyuşal epistemoloji olarak ele alır.



Görsel 6. Işık Güner, Rhododendron Arboreum, kâğıt üzerine suluboya.

Sanatçı için bitki, insanın dışındaki bir canlı türü değil; insanın varlık dünyasını tamamlayan, onunla birlikte bir ekosistem oluşturan ontolojik bir unsurdur. Bu nedenle Güner'in çizimlerinde bitki, yalnızca görünüşüyle değil; yaşam enerjisiyle, devingenliğiyle ve zaman içindeki sessiz hareketiyle temsil edilir. Onun sanatında renk, ışık ve boşluk, bitkinin varlık alanını genişleten duysal elemanlar hâline gelir. Güner'in üretimi, ekolojik sanat ile bilimsel illüstrasyon arasında benzersiz bir köprü kurar. Bitkiyi hem bilimsel bir veri hem de estetik bir imge olarak ele alır. Böylece doğa, yalnızca bilimsel bir gözleme konu olan bir nesne olmaktan çıkıp insanın duysal, düşünsel ve varoluşsal dünyasında yeniden yer edinir. Güner'in pratiğinde bitki, bilginin olduğu kadar şiirselliğin de taşıyıcısıdır.

10. Doğa ve Sanat Arasında Varlık Diyalektiği

Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri, çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisinin iki farklı ama birbirini tamamlayan yönünü ortaya koyar. Ekşi'nin işlerinde toprak, yaprak ya da taş zamanla değişir; bazen kurur, çatlaklar, bazen de kendiliğinden dağılır. Bu geçicilik, doğayı bir oluş hâli içinde düşündürür. Güner'in botanik çizimlerinde ise bitki, tam tersi yönde, zamanın akışı içinde sabitlenmiş, korunmuş bir an gibi görünür. Böylece biri doğanın geçiciliğini, diğeri doğanın sürekliliğini görünür kılar. Bu karşıtlık, doğa ve insan arasındaki ilişkinin iki kutbunu oluşturur: biri doğanın içindeki geçiciliği, diğeri doğanın içindeki sürekliliği temsil eder. Bu iki uç, çağdaş ekolojik sanatın özünü oluşturur: dönüşümün estetiği.

Her iki sanatçının da üretiminde doğa, artık sanatın nesnesi değil, sanatın ontolojik eşidir. Doğa, insan için bir dış dünya olmaktan çıkar; insanın varlık biçimini belirleyen bir iç dünyaya dönüşür. Böylece çağdaş sanat, doğayı temsil eden değil, onunla birlikte nefes alan bir bilince ulaşır.

Bu nedenle Ekşi ve Güner'in üretimleri, doğayı yalnızca estetik bir unsur olarak değil, varoluşun temel bir bileşeni olarak yeniden düşünmeye çağırır. Doğa ile insan arasındaki bu diyalektik ilişki, çağdaş sanatın ekolojik duyarlılığını derinleştirirken aynı zamanda varlığın sürekliliği ve dönüşümü üzerine düşünsel bir alan açar. Böylece sanat, doğayı temsil eden bir ifade biçimi olmaktan çıkar ve insan ile doğa arasında kurulan ontolojik bir diyalogun alanına dönüşür.

11. Sonuç

Çağdaş sanatta lavanta, yalnızca bir bitki değil; doğa ile insan arasındaki varoluşsal bağı yeniden kuran sembolik bir “ara-madde”dir. Onun kokusu, rengi ve mevsimsel döngüsü, doğanın kendini yeniden üretme iradesinin insan eliyle sanata dönüşen bir yankısıdır. Lavantanın bu çok katmanlı yapısı, çağdaş sanatçılara hem ekolojik hem de estetik bir dil sunar.

Bu çalışma boyunca lavanta, yalnızca bir bitki olarak değil; çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisini görünür kılan süreklilik taşıyan bir kavramsal eksen olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda araştırmanın temel sorusu olan “çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisi bitkisel formlar aracılığıyla nasıl yeniden kurulmaktadır?” sorusuna, doğanın temsilden üretime, nesneden özneye ve yüzeyden ontolojik zemine doğru dönüşümü üzerinden yanıt verilmiştir. İncelenen sanatçı pratikleri, bitkilerin —özellikle lavantanın— yalnızca estetik bir imge değil; üretim, süreç, emek ve duysal deneyimle iç içe geçmiş bir varlık biçimi olarak sanatın kurucu unsurlarından biri hâline geldiğini ortaya koymuştur.

Bu bağlamda Agnes Denes'in tarımsal üretimi politik ve ekolojik bir zemine taşıyan yaklaşımı, Jean-François Millet'in emeği görünür kılan pratiği ve Richard Long, Andy Goldsworthy ile Olafur Eliasson'un doğayla kurdukları farklı ilişki biçimleri birlikte değerlendirildiğinde, doğanın çağdaş sanatta edilgen bir temsil nesnesi olmaktan çıkarak üretimin aktif bir bileşeni hâline geldiği görülmüştür. Lavanta ise bu dönüşümü hem maddesel hem de duysal düzeyde somutlaştıran bir kavramsal ara yüz olarak işlev görmüştür.

Çalışmanın özgün katkısı, lavantayı yalnızca tematik bir unsur olarak değil; çağdaş sanatta bitkisel düşünme biçimlerini görünür kılan ve farklı sanat pratikleri arasında kavramsal süreklilik kuran bir analiz eksenini ele almasıdır. Bu yönüyle araştırma, bitkilerin sanat içindeki rolünü temsil düzeyinden çıkararak ontolojik ve üretimsel bir bağlamda yeniden konumlandırmakta; doğa-insan ilişkisinin duyuşal, maddesel ve düşünsel katmanlarını bütüncül bir çerçevede değerlendirmektedir.

Sonuç olarak lavanta, patates ve diğer bitkilerin bu makaledeki yer alış biçimi, doğayı yalnızca izlenen bir yüzey olmaktan çıkarıp insanın varoluşunu taşıyan bir hafıza alanına dönüştürmüştür. Doğa, sanat için bir malzeme değil; sanatın düşünsel zemini, insanın kendisiyle kurduğu bağın en sessiz tanığıdır. Bu karşılıklı bağlılık, çağdaş sanatta bitkilerin neden bu denli güçlü bir anlatı malzemesine dönüştüğünün en sade ama en derin açıklamasını sunmaktadır.

Kaynakça

- Abramović, M. (2010). **The Artist Is Present**. Museum of Modern Art.
- Antmen, A. (2014). **Sanatçılardan yazılar**. İletişim Yayınları.
- Barrett, T. (2014). **Sanatı eleştirmek** (G. Metin, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Beuys, J. (1993). **Joseph Beuys: Mapping the legacy** (Cilt 1). Distributed Art Publishers. (Orijinal çalışma 1982’de yayımlanmıştır).
- Bois, Y.-A., Krauss, R., Foster, H., & Buchloh, B. (2005). **Art since 1900**. Thames & Hudson.
- Chin, M. (2006). **Mel Chin: Revival Field**. Contemporary Arts Museum.
- Coccia, E. (2018). **The life of plants: A metaphysics of mixture**. Polity Press.
- Delibaş, L. (2008). **Kelt kültürü bağlamında Joseph Beuys ve eserleri** (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi.
- Denes, A. (2013). Agnes Denes in conversation with Alexandra Schwartz. **Afterall Journal**, 34(2), 25–35. <https://doi.org/10.1086/afterall.34.2.25>
- Friedman, T. (1995). **Andy Goldsworthy: Touching nature**. Abrams.
- Grynsztejn, M. (2007). **Take your time: Olafur Eliasson**. San Francisco Museum of Modern Art.
- Heizer, M. (2005). **Double Negative**. Museum of Contemporary Art.
- Kastner, J., & Wallis, B. (1998). **Land and environmental art**. Phaidon Press.
- Kedik, A. (1999). Sanat ve izleyici ilişkisinin değişen görünümü ve zaman kavramı bağlamında Land-Art. **Türkiye’de Sanat**, (38), 36–41.
- Kwon, M. (2002). **One place after another: Site-specific art and locational identity**. MIT Press.
- Lippard, L. R. (1997). **The lure of the local: Senses of place in a multicentered society**. New Press.
- Long, R. (1987). **Walking in circles**. Thames & Hudson.
- Malpas, J. (2008). **Place and experience: A philosophical topography**. Cambridge University Press.
- Public Art Fund. (2008). *Olafur Eliasson: The New York City Waterfalls*. <https://www.publicartfund.org>
- Smithson, R. (1996). *The collected writings* (J. Flam, Ed.). University of California Press.
- Strauss, D. L. (2006). Beuys in Ireland: 7000 Oaks on the Hill of Uisneach. *Alternatives: Global, Local*.
- Yaman, Z. Y. (2012). Modern ve çağdaş Türk sanatı. Akbank Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Beuys, J. (1982). 7000 Oaks (7000 Meşe) [Enstalasyon]. Documenta 7, Kassel, Almanya

Görsel 2. Long, R. (1967). A Line Made by Walking [Arazi sanatı]. İngiltere. Tate Collection.

Görsel 3. Denes, A. (1982). Wheatfield – A Confrontation [Arazi yerleştirmesi]. Battery Park Landfill, Manhattan, New York.

Görsel 4. Eliasson, O. (2003). The Weather Project [Enstalasyon]. Tate Modern, Londra.

Görsel 5. Ekşi, G. (2006). Allium Akaka (Bellevalia rixii) [Kâğıt üzerine suluboya]. Sanatçı koleksiyonu

Görsel 6. Güner, I. (t.y.). Rhododendron arboreum [Kâğıt üzerine suluboya]. Sanatçı arşivi.



Cihangir EKER

Dr. Öğr. Üyesi, Çukurova Üniversitesi, cihangireker01@gmail.com, Adana-Türkiye
ORCID: 0000-0001-5191-8469**Adana Hafif Raylı Sistem Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafiklerinin Tasarım İlkeleri Açısından İncelenmesi*****Özet**

Bu çalışmada, Adana’da işletilen hafif raylı sistemin sahip olduğu yönlendirme ve bilgilendirme tasarımları incelenerek bu tasarımların biçim, içerik ve konumlandırma özellikleriyle yeniden değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Çalışma durum çalışması desenine göre şekillendirilmiş olup, incelemeyi kuramsal olarak destekleyebilmesi amacıyla okunabilirlik, bilişsel harita ve wayshowing kavramları kuramsal çerçeve olarak ele alınmıştır. İncelenen grafiklerin sahip olması gereken tasarım özelliklerinin belirlenebilmesi ve kuramsal bir temellendirme yapabilmek için doküman incelemesi yapılmıştır. İncelemeler sonucunda: Adana hafif raylı sisteminin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin yetersiz konumlandırmaya sahip olduğu, tasarım dilinde bütünlüğün olmadığı ve yerellikten uzak olduğu, ayrıca eskimelere ve güncellemelere karşı sürdürülebilir bir tasarım uygulamasının gerçekleştirilmediği görülmüştür. Raylı sistemin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin tasarım, konum, bütünlük gibi unsurlar bağlamında yeniden değerlendirilmesi, sistemin kullanılabilirliğinin artması açısından önemlidir. Bu araştırmanın, Adana özelinde raylı sistem yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerine yönelik literatüre katkıda bulunması, ayrıca Adana’nın hafif raylı sisteminin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin yeniden gözden geçirilmesi için bir hareket noktası oluşturması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yönlendirme Tasarımı, Bilgilendirme Tasarımı, Grafik Tasarım, Hafif Raylı Sistem, Adana**Examination of the Wayfinding and Information Graphics of the Adana Light Rail System in Terms of Design Principles****Abstract**

This study examines the wayfinding and information design elements of the metro system in Adana, aiming to reassess their form, content, and spatial placement. The research is structured as a case study and is theoretically grounded in the concepts of legibility, cognitive mapping, and wayshowing. A document analysis was conducted to establish design criteria and provide a conceptual framework for evaluation. The findings reveal that the system’s graphics suffer from inadequate placement, lack of visual and structural consistency, and limited reflection of local identity. Additionally, the designs do not demonstrate sustainability in terms of maintenance, aging, and updates. Reconsidering these elements—particularly in relation to design coherence, positioning, and system integration—is crucial for improving usability. This study is expected to contribute to the literature on transit wayfinding design in the context of Adana and to serve as a reference point for future improvements in the system’s visual communication strategies

Keywords: Wayfinding Design, Informational Design, Graphic Design, Light Rail System, Adana.**1. Giriş**

*Bu makale, 25-26 Kasım 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen Karatay Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu – I’de sunulan “Adana’daki Hafif Raylı Sistem Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafiklerini Yeniden Düşünmek” başlıklı bildirinin genişletilmiş hâlidir.

Bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları, kamusal alandaki çeşitli ihtiyaçların hızlı ve etkili biçimde çözülebilmesi adına tasarlanan grafik ürünlerdir. Bu ürünler, özellikle yer ve yön bulma gereksinimlerine yönelik bireylerin hareketlerini önemli ölçüde belirler, karmaşayı ve karışıklığı giderirler. Bilgilendirme grafikleri bir konuyla ilgili bilgi ve verilerin görselleştirilerek yalın ve anlaşılır biçimde sunulduğu tasarımlardır. Bir anlamda bilgilendirme tasarımı ham bilginin işlenip anlamlı bilgi tasarımına dönüştürülmesi ve hedef kitleye sunulmasıdır (Ay, 2021, s. 7). Yönlendirme grafikleri ise kamusal alanda belirli bir yere veya yöne doğru gerçekleşecek yönelimin doğru biçimde sağlanması adına mekâna yerleştirilen grafik ürünlerdir. “Yönlendirme tasarımı, kullanıcıyı belirli bir tarafa doğru yönlendirmeyi amaçlayan görsel grafiklerden meydana gelmektedir. Yönlendirme tasarımı, bir yön bulma programının dolaşım sistemini oluşturur” (2021, s. 11).

Hem yönlendirme hem de bilgilendirme tasarımları, kentsel mekânda bireyin hareket ve ulaşma ihtiyaçlarının çözümlenmesinde etkilidir. Bununla birlikte, bu grafiklerin bulunduğu çevrede bir kimlik unsuruna dönüşebilmesi mümkündür. “Bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin kent kimliği bağlamında tasarlanması çokça önemlidir; çünkü bu tür uygulamaların artması tüm görsel kimlik öğeleriyle tutarlı olması gereken kent kimliği bütünselliğini sağlamada önemli bir katkı sağlayıcı olabilmektedir” (Kayabaş ve Sayın, 2022, s. 1420). Hem işlevsel, hem de kimliğe sahip yönlendirme ve bilgilendirme sisteminin geliştirilebilmesi, belirli tasarım ilkeleri doğrultusunda mümkündür. Yönlendirme ekip çalışmasıdır ve projeye bağlı olarak mimarlar, mühendisler ve grafik tasarımcılar bir arada çalışırlar. Burada çalışacak ekip kullanıcının davranışlarını önceden tahmin edilebilmeli, buna yönelik olarak yapılacak hatalar gibi unsurları doğru olarak planlayabilmelidir (Taşcıoğlu ve Erdoğan Aydın, 2015, s. 232). “Yönlendirme ve işaretleme dizgeleri açık ve kapalı alanların çehresini değiştirebilir, bir şehrin kimliğini oluşturabilir, markalaştırabilirler. Ayrıca, bu sayede günümüzde oldukça yaygınlaşan görsel kirliliğinde önüne geçebilirler. Şehirler kültürel etkinliklerin yanında çevresel grafik tasarım uygulamalarıyla da marka ve kimlik kazanabilirler” (Topaklı, 2022, s. 558).

Kentsel mekânda karmaşanın önüne geçebilmek için sistemli yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerine ihtiyaç vardır. Bu ihtiyacın görünür olduğu düşünülen kentsel/kamusal mekânlardan biri de, bu araştırmanın konusu olan Adana Hafif Raylı Sistemi (HRS)’dir. Adana HRS, 1990’lı yıllardan itibaren yapımına başlanan ve 2010’da hizmete giren toplu taşıma sistemidir. Metro yapılırken güzergâh üzerinde toplam 13 istasyon, her biri 311 yolcu kapasiteli katarların kullanılması ve her seferde 933 yolcu taşınarak trafik yükünün hafifletilmesi amaçlanmıştır (Yaşar vd., 2003, s. 32). 2024 yılında Adana HRS’nin 2. Etapı Cumhurbaşkanlığı Yatırım Programı’na alınmış ve 2026 yılı itibarıyla ikinci etabın başlanması beklenmektedir (Küçüksaat, 2026). Hali hazırda 13 istasyonu bulunan ancak ikinci etabının tamamlanmasıyla birlikte istasyon sayısı 20’ye erişecek olan raylı sistemin sahip olduğu yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin incelenmesi; gelecekte kullanımı daha da artacak olan raylı sistemin vatandaşlar tarafından daha etkili kullanılabilmesi, aynı zamanda kimlikli bir tasarım diline göre hazırlanmış grafiklere sahip olabilmesi açısından önemlidir.

Bu bağlamda araştırmada Adana HRS’nin bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri, belirlenmiş tasarım ilkeleri çerçevesinde, bununla birlikte okunabilirlik, bilişsel haritalama ve wayshowing gibi alana özgü kavramlar çerçevesinde incelenerek değerlendirilecektir. Araştırma problemi, “Adana HRS yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin tasarım ilkeleri bakımından mevcut durumu nasıldır?” olarak belirlenmiştir. Çalışmanın Adana HRS yönlendirme ve bilgilendirme grafikleri özelinde kent içi raylı sistemlere yönelik grafik tasarım ürünlerinin uygunluk ve yetkinliğinin değerlendirildiği bir örnek olarak literatüre katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

1.1. Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafikleri

Yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerine yönelik gerçekleştirilmiş araştırmalarda, bu tasarımların önemine yönelik kavramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Özmutlu ve Yozgat (2019, s. 370-371), bilgilendirme grafiklerinin alanının haritalar, belge tasarımları, kullanım kılavuzları, veri grafikleri ve çevre grafiklerini kapsayacak şekilde geniş olduğunu söyler. Bilgilendirme tasarımları bağlamında reklam afişlerini incelediği çalışmada Çitçi (2019, s. 62); anlaşılır bilgilendirme tasarımının aktarılması gereken mesajları doğru biçimde sunması ve hedef kitlenin çözebileceği kodların kullanılmasının uygunluğuna işaret etmiştir. Ay (2021, s. 8); bilgilendirme tasarımının amacının bilgi yığınlarını alıcılara aktarırken doğru ve anlaşılır bir eyleme dönüştürmek olduğunu ifade eder. Denli (2016, s. 1477); bilgilendirme tasarımlarının bilginin ham halini görselleştirerek sunduğunu ve iletişime dayalı bu tasarımın hedefinin doğru açıklanmış şekilde iletilmiş olan mesajı geliştirmek olduğunu söyler. Kayabaş ve Sayın (2022, s. 1406); grafik tasarımın yalınlık ve işlevselliğe yönelik ilkelerinin bilgilendirme tasarımı çalışmalarında özenle uygulanması gerektiğinin altını çizer. Uzuntaş (2025, s. 1006), bilgilendirme grafiklerinin bilgi ve tasarımın birlikteliğinden doğduğunu ve bilginin gereksiz ayrıntılardan arındırılarak kullanıcılara aktarılmasını sağladığını söyler. Bilgilendirme grafikleriyle ilgili yapılmış çalışmalarda yer alan tanımlamalar ve açıklamalara bakıldığında, bu grafik ürünlerin amacı ve özellikleri de belirginleşmektedir. Çeken ve Büyükçakılcı da (2023, s. 1178) bilgilendirme tasarımlarının verileri anlamlı ve anlaşılır görselleştirmelere dönüştürmeyi amaçladığını ve bilginin hedef kitle tarafından daha anlaşılır olmasını sağladığını belirtmektedir.

Tıpkı bilgilendirme grafikleri gibi, yönlendirme grafikleri de belirli ihtiyaçlara cevap veren tasarımlardır. Bu tasarımlar sayesinde bireyin yön ve yer bulması hızlı ve etkili biçimde çözülebilir. Yönlendirme grafiklerine yönelik yapılan akademik araştırmalarda, bu grafik ürünlerin tasarım, uygulama, özellik ve etkililiği gibi nitelikleri ele alınmıştır. Özer Gönül ve Erol (2022, s. 314), yönlendirme tasarımının nerede olduğumuzdan nereye nasıl ulaşacağımıza kadar yol gösteren işaret araçlardan oluştuğunu söylemiştir. Uyan Dur (2011, s. 161), yönlendirme tasarımının kullanıcıların gidecekleri noktayı bulabilmelerini amaçladığını ve kullanıcıyı bir yöne yönlendirme amaçlı tasarımlardan oluştuğunu söyler. Asan ve Asan (2022, s. 36); metropollerde, hastanelerde, ofislerde, otopark ve meydan gibi alanlarda yer alan yönlendirme sistemlerinde kullanılan tipografi, renk, ikon ve sembollerle birlikte mekânlara kimlik kazandığını ifade etmektedir. Yılmaz ve diğerleri (2018, s. 537), yönlendirme tasarımlarının herkes tarafından algılanabilecek, anlaşılabilir ve yönelme ihtiyacını karşılayabilecek tasarım çözümleri sunması gerektiğini söylemektedir. Sayın ve Erden (2022, s. 1688), yönlendirme grafiklerinin görsel nitelikleri nedeniyle estetik ve işlevsel yönden katkı sunduğunu, dolayısıyla yaşamı güzelleştirebilirken hayatı kolaylaştırabildiklerini ifade etmiştir. Yönlendirme tasarımıyla ilgili yapılan tanım ve açıklamalara bakıldığında, söz konusu grafik tasarım ürünlerinin yalnızca işlevsel bir niteliğe değil, aynı zamanda estetik açıdan da bulundukları mekânlarda bir önemi olduğu anlaşılmaktadır. Bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri mekânın birer parçası olarak bulundukları yere bir kimlik kazandıran ve estetik açıdan mekânı tanımlayıp güzelleştirme potansiyeli de taşıyan ürünlerdir.

1.2. Okunabilirlik, Bilişsel Harita ve Wayshowing Kavramları

Kevin Lynch'in okunabilirlik (legibility) kavramı, kentsel çevrenin kullanıcı tarafından algılanabilir, ayırt edilebilir ve bütünlük arz edebilen çevresel bir kalite ölçütü olarak değerlendirilebilir. Lynch okunabilirliği "çevrenin belirli bir doku olarak organize edilme kolaylığı" (2016) ve "fark edilebilir unsurların tutarlı bir örüntü içinde bir araya gelebilmesi" (Lynch'ten akt. Köseoğlu ve Erinsel Önder, 2010: 53) şeklinde tanımlayarak, bu niteliğin bireyin zihninde süreklilik gösteren imgesel temsillerin oluşumunu mümkün kıldığını belirtir. Nitekim Herzog ve Leverich okunabilirliği, geniş ölçekli çevresel özelliklerin yön bulma ve anlamlandırma süreçlerine katkısı üzerinden tanımlarken; O'Neill, tasarlanmış öğelerin etkili bir zihinsel imaj oluşturma derecesine vurgu yapmaktadır (2010: 53). Passini ise okunabilirliği hedeflenen bilginin anlamlandırılmasına olanak tanıyan çevresel uygunluk olarak ifade etmektedir. "Yön bulma, okunabilir çevrelerin bir özelliği olarak ele alınır; yön bulma davranışı için gerekli çevresel bilgiyi sağlayan ve

bu bilginin kavranıp anlaşılmasına olanak tanıyan çevreler, okunabilir çevreler olarak tanımlanır” (Yavuz vd., 2020: 2). Okunabilir çevrelerin sahip olduğu nitelik ve çeşitlilik, mekândaki yön bulma ihtiyacının daha kolay ve yardımcı unsurlara ihtiyaç duyulmadan gerçekleşmesine yardımcı olur. Mekânsal ipuçlarının; özellikle girişler, çıkışlar, yollar ve işaretleme sistemlerinin belirginliği arttıkça, kullanıcıların çevreyi çözümüleme kapasitesi yükselmekte ve ek grafik yönlendirme araçlarına duyulan ihtiyaç azalmaktadır (Arthur ve Passini’den akt. Wilding, 2019). Ancak söz konusu işaretlerin düzeni ve görsel hiyerarşisi de bireylerin mekân içinde konumlarını belirlemelerine ve alternatif rotaları ayırt etmelerine olumlu etki yapabilmektedir (Karagöz ve Kozak, 2014: 79). Bunlarla birlikte okunabilirlik, kentsel mekânın kimliğinin anlaşılması ve farklı alanların birbirinden ayrıştırılabilmesiyle de doğrudan ilişkilidir; kullanıcı, bulunduğu yeri çevresel doku içinde konumlandırabildiği ölçüde mekânı anlamlandırmaktadır (Tibet, 2024: 1800). Miles (2004: 11) ise okunabilirliği, kentsel çevrenin görsel manzarasının biçimsel unsurlar aracılığıyla bütüncül bir imgeye dönüşmesi olarak değerlendirerek, bu niteliğin tasarım yoluyla üretilebileceğine dikkat çeker. Aktarılanlar ışığında Lynch’in yaklaşımının okunabilirliği yalnızca görsel algıya indirgemeyen; bilişsel haritalama, yön bulma, çevresel bilgi organizasyonu ve mekânsal kimlik üretimi gibi süreçleri bütünleştiren, disiplinlerarası bir kavramsal çerçeve olarak değerlendirilebileceğini söylemek mümkündür.

Okunabilirlik kavramıyla birlikte, bilişsel harita kavramı da kentsel mekândaki yönelme ve bilgi edinme gibi işlevlerle ilişkili olan önemli bir kavramdır. Bu kavrama yönelik ilk çalışma, Tolman tarafından 1948’de gerçekleştirilmiştir. “Tolman’a göre bilişsel harita kavramı labirent içindeki farelerin, ışık veya yiyecek olan hedefe ulaşmada nasıl bir davranış sergilediklerini açıklamaktadır. Tolman’ının uyguladığı bu deneylerde oryantasyon, yön ve zihinsel haritalar arasındaki ilişki kolaylıkla görülebilmektedir” (Sürücü, 2015: 9). Bu çalışmanın ardından Passini’nin gerçekleştirdiği bilişsel haritalama yaklaşımı, yön bulmayı çevresel bilginin algılanması, işlenmesi ve davranışa dönüştürülmesini (Passini, 1981) içeren bir problem çözme süreci olarak değerlendirmektedir. Bu doğrultuda yön bulmanın bilgi işleme, karar verme (planlama) ve kararın uygulanması süreçlerinden oluştuğu (Passini’den akt. Ibrahim, 2019: 31) ifade edilebilir. Bu süreçte bilişsel haritalar, çevreden elde edilen bilgilerin zihinsel olarak yapılandırılmasını sağlayan araçlar olarak devreye girer. Nitekim bilişsel haritalama, “fiziksel çevreye ait başta uzaklık ve konumsal bilgiler olmak üzere her türlü bilginin hatırlanma, depolanma ve organize edilmesine dayanan ilişki örüntüsünün oluşturduğu bir araç” olarak (Gifford ve Gulliver’den akt. Kılıçaslan ve Babul Koç, 2025: 342) da tanımlanmaktadır. Bu tanım bilişsel haritaların bilgi işleme yapıları olduğunu da ortaya koymaktadır. Ancak elbette ki bu yapılar statik değildir; mekânla kurulan etkileşimler doğrultusunda zihinsel haritalar da sürekli güncellenip yeniden organize edilmektedir. Dolayısıyla, bilişsel haritaların dinamik doğasının bireyin değişen çevresel koşullara uyum sağlayabilmesini mümkün kıldığı (Kandemir ve Uçar, 2015: 30) ifade edilebilir.

Passini, bilişsel haritalar bağlamında yön bulma sürecinde kullanılan çevresel bilginin çoğu zaman eksik ve parçalı olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle bireyler, bilişsel haritalarını kullanarak bir dizi alt karardan oluşan planlar geliştirir. Bu durum yön bulmanın esnek bir karar verme süreci olduğunu göstermektedir (Passini, 1984: 154). Yön bulma yalnızca önceden oluşturulmuş zihinsel temsillere dayanmaz; aynı zamanda anlık algılar ve geçmiş deneyimlerle de sürekli gelişir. Bireyler, alışık olmadıkları güzergâhlarda hareket ederken her davranışı bir karar olarak üretir ve bu kararlar hem çevreden algılanan hem de bilişsel haritalardan türetilen bilgilere dayanır (Passini, 1996: 322). Bu bağlamda bilişsel haritaların, bireyin “neredeyim?” ve “hedefe nasıl ulaşırım?” sorularına yanıt üretmesini sağlayan bir yönelim mekanizması (Kandemir ve Uçar, 2015: 30) olduğu söylenebilir. Bununla birlikte Passini; mekânsal organizasyon, dolaşım sistemleri ve işaretleme tasarımları gibi çevresel unsurları da sürecin ayrılmaz bileşenleri olarak değerlendirilir (Passini’den akt. Erçevik Sönmez ve Erinsel Önder, 2015: 359). Özellikle karmaşık yapılarda, bireyin geçmiş deneyimlerinden yararlanamadığı durumlarda, yönlendirme sistemleri bilişsel haritaların oluşumunu

kolaylaştırır. Bu durum, tasarımın bilişsel süreçleri tamamlayıcı bir rol üstlendiğini göstermektedir (Arthur ve Passini'den akt. Güler, 2014: 66). Ancak çevresel uyarıcıların yoğunluğu veya işaretlerin yanlış konumlandırılması bu sistemlerin etkinliğini azaltabilmektedir. Bu tür durumların bilişsel haritaların oluşumunu ve kullanımını doğrudan etkileyerek yön bulma performansını zayıflatabileceği (Sürücü, 2015: 34) söylenebilir. Bilişsel haritalamaya yönelik aktarılanlar, Passini'nin yaklaşımının bilişsel haritalamayı yön bulmanın merkezine yerleştirdiğini ve bu sürecin algısal, deneyimsel ve görsel/grafiksel tasarım gibi değişkenlerle etkileşim içinde bir yapı olduğunu göstermektedir.

Okunabilirlik ve bilişsel haritalamayla birlikte, "wayshowing" kavramı da kamusal mekândaki yön bulma ve bilgi edinme süreçleri için önem arz eden bir diğer kavram olarak kabul edilebilir. Per Mollerup'un "wayshowing" kavramı, yön bulma sürecini tasarımcı perspektifinden ele alarak, mekânsal yönlendirme bilgisinin nasıl üretildiğine odaklanan bir yaklaşımdır. Kavram, yönlendirme sistemlerinin planlanmasına yönelik profesyonel bir faaliyet olarak tanımlanır (Mollerup'dan akt. Pelosi, 2015: 33). Bu yönüyle wayshowing, wayfinding sürecinin tamamlayıcısı olup, bilgi üretimi ile bilgi kullanımı arasındaki ilişkiyi "yazma ve okuma" benzetmesi üzerinden açıklar; yani wayshowing bilginin tasarlanması, wayfinding ise yorumlanması sürecidir (Mollerup'tan akt. Jeffrey, 2017: 511). Bu ayrım, yön bulmanın tasarlanmış çevresel ipuçlarıyla da şekillendirilebildiğini ortaya koymaktadır. Mollerup, yön bulma davranışını destekleyen dokuz strateji (yol izleme, rota izleme, bilinçli gözlemlene, çıkarsama, tarama, hedefleme, harita okuma, kapsayıcılık ve sosyal navigasyon) tanımlayarak, bu stratejilerin etkin biçimde çalışabilmesi için çevredeki işlev ve yerlerin açık biçimde tanımlanması gerektiğini vurgular (Mollerup, 2009). Bu vurgu da wayshowing'in mekânsal anlam üretimini düzenleyen bir tasarım pratiği olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda wayshowing, kullanıcıların hedeflerine "kolay ve konforlu" biçimde ulaşmalarını sağlamak üzere bilinçli olarak kurgulanan bir çözüm olarak (Alotaishan, 2024: 643) değerlendirilebilir. Ancak bu çözüm, yalnızca tabelalar ve haritalar gibi geleneksel araçlarla sınırlı değildir; kentsel çevrenin kendisi de bir bilgi kaynağı olarak tasarlanmalı ve yön bulmayı destekleyen ipuçları içermelidir (Alotaishan, 2024: 643). Bu noktada çevresel düzenleme ile grafik iletişim arasındaki ilişki, belirleyici hâle gelmektedir. Calori ve Vanden-Eynden'in belirttiği gibi, wayshowing'in temel amaçlarından biri kullanıcıların mekâna dair bilişsel haritalar oluşturmasını sağlamaktır; ancak fiziksel çevre karmaşıksa, en iyi tasarlanmış yönlendirme sistemleri bile yeterli olmayabilir (Calori ve Vanden-Eynden, 2015: 6). Bu durum, wayshowing'in mekânsal organizasyonla birlikte düşünülmesi gereken bir tasarım stratejisi olduğunu ortaya koyar. Bununla birlikte Grau, wayshowing'i doğrudan tasarımcının yönlendirme unsurlarını nasıl konumlandığına odaklanan bir yaklaşım olarak tanımlar (Grau, 2025: 29-30). Bu yaklaşımın pratikte nasıl karşılık bulduğunu açıklayan Mollerup (2009: 113), yönlendirme sistemlerinin kendine özgü "gramer"e sahip olduğunu ve bu gramerin tasarımcılara ilkeler ışığında rehberlik ettiğini belirtir. Bu tür ilkeler, wayshowing'in görsel iletişim boyutunun önemini göstermektedir. Ancak, bilginin kullanıcıya etkili biçimde ulaşabilmesi için tekrar edilmesi ve farklı kanallar üzerinden desteklenmesi gerekir; "tekrar" ilkesi bilginin algılanabilirliğini artırır (Wilding, 2019: 29). Tüm bu bileşenler birlikte değerlendirildiğinde, wayshowing'in mekânsal deneyimi yapılandıran, bilişsel haritalamayı destekleyen ve yön bulma performansını doğrudan etkileyen bir tasarım yaklaşımı olduğu söylenebilir.

2. Yöntem

Nitel bir araştırma olan bu çalışma, durum çalışması desenine göre gerçekleştirilmiştir. "Durum çalışması; tek bir durum ya da olayın derinlemesine boylamsal olarak incelendiği, verilerin sistematik bir şekilde toplandığı ve gerçek ortamda neler olduğuna bakıldığı bir yöntemdir" (Davey'den akt. Subaşı ve Okumuş, 2017, s. 420). Araştırmanın amacı, Adana

Hafif Raylı Sistemi (HRS)'nin bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin mevcut durumunun değerlendirilmesidir. Araştırmada incelemeyi gerçekleştirebilmek ve kavramsal bir çerçeve oluşturabilmek için doküman incelemesi gerçekleştirilmiştir. İncelemenin yapılacağı Adana HRS'ye ait tasarım ürünleri; tren araçlarının içinden, Adana'nın Çukurova ilçesinin Mavi Bulvar ve Anadolu Lisesi metro istasyonlarından ve aynı ilçede yer alan Güzelyalı Mahallesi'nden araştırmacı tarafından edinilmiştir. Seçilen görseller, amaçlı örneklem türlerinden kolay uygulanabilir örneklem yöntemine göre gerçekleştirilmiştir. "Bu yöntemde araştırmacı, yakın olan ve erişilmesi kolay olan bir durum seçer" (Yıldız, 2017, s. 437). Bu örneklem türünün seçilmesinin sebebi, araştırma kapsamında değerlendirilecek olan yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin 13 istasyonda da uygulanmış olmasıdır. Bu sebeple araştırmada, araştırmacıya daha yakın olan Anadolu Lisesi ve Mavi Bulvar istasyonlarında yer alan grafikler fotoğraflanmıştır. Görseller incelenirken benzer tasarım ürünü olanlar kendi içerisinde gruplandırılarak değerlendirilmiştir. Gruplamalar dahilinde yer alan görsellerdeki tasarım ürünleri görsellerin altındaki paragraflarda açıklanmış ve betimlenmiştir.



Görsel 1. Araştırmada incelenecek tasarımların değerlendirme kriteri olarak belirlenen tasarım ilkeleri. (Yazarın arşivi)

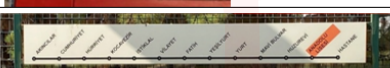
Elde edilen görsellerdeki bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları, Aybek ve Taşcıoğlu'nun (2021) çalışmasında raylı sistemlerin grafiklerine yönelik yer alan tasarım ilkelerinden okunaklılık, erişilebilirlik ve konumlandırma; ayrıca tasarım ilkelerinden olan bütünlük ilkesi gözetilerek değerlendirilmiştir (Görsel 1). Aynı temel biçime, boyuta, dokuya, renge ya da duyguya sahip unsurların ideal bütünlüğü oluşturduğuna yönelik yapılan (Becer, 2019, s. 72) tanımdan hareketle, HRS dahilinde uygulanan grafik ürünler arasındaki dil birliğinin yorumlanabilmesi adına bütünlük ilkesi bir değerlendirme ölçütü olarak belirlenmiştir. Toplanan görsel veriler "Bulgular ve Yorum" başlığı altında sunulmuş, belirlenen ilkeler ve kuramsal çerçevede açıklanan "okunabilirlik", "bilişsel harita" ve "wayshowing" kavramları ışığında değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Görsel	İçerik
	Acil Çıkış Yönlendirme Tabelası
	Güzergâh Yönü Yönlendirme Tabelası
	Metro Aktarma Durağı Tabelası
	Durak, Çıkış ve Asansör Yönlendirme Tabelası
	Durak Yer İmi Tabelası

Tablo 1. Adana HRS'de bulunan yönlendirme grafikleri. (Yazarın arşivi)

Tablo 1’de, Adana HRS’den elde edilen yönlendirme grafikleri görülmektedir. Tasarımlara bakıldığında, turuncu ve beyaz rengin çeşitli amaçlarla kullanıldığı görülmektedir. Tipografik unsurlar aynı yazı karakteriyle ve siyah kullanılmıştır. Yön okları, koşan figürler anlamın daha hızlı algılanabilmesi adına yerleştirilmiştir. Durak grafiğinde HRS’ye ait M harfli ve turuncu kare şekilli amblem ile durağı temsilen mavi dikdörtgen üzerine beyaz D harfi kullanılmıştır. Tipografik unsurlar, piktogram kullanımları ve kısmen renk seçimleri noktasında bir dil birliği görülmektedir. Ancak bu bir bütünlük oluşturma düzeyinden uzaktır. Turuncu ve beyaz renginin farklı levhalarda zemin rengi olarak seçilmiş olması bu durum için önemli bir örnektir. Uygulanan grafikler göz hizasında, yeterli büyüklükte konumlandırılmıştır. Yayalar için tasarlanmış çevresel grafiklerin ayakta duran insanın göz seviyesine göre yerleştirilmesi gerekliliğinden hareketle (Ay, 2021, s. 63), bu durumun okunaklılık açısından olumlu olduğu söylenebilir. Ancak yönlendirme grafiklerine eşlik eden herhangi bir kabartma yüzey ya da sesli uyarı sisteminin olmaması HRS duraklarında dezavantajlı grupların erişilebilirliğini zorlaştırmaktadır.

Görsel	İçerik
	Yolculuk Kuralları Grafik ve Listeleri
	Güzergâh Saatleri Duyurusu
	Yolculuk Kuralları
	“Sarı Çizgiyi Geçmeyiniz” Uyarı Bilgisi
	Tehlike İkaz ve Yardım Grafikleri
	Raylı Sistem Haritası
	Tehlike Uyarı Levhası

Tablo 2. Adana HRS’de bulunan bilgilendirme grafikleri. (Yazarın arşivi)

Tablo 2’de, Adana HRS’nin istasyonlarında yer alan çeşitli bilgilendirme grafikleri görülmektedir. Tablodaki görsellere bakıldığında ilk olarak bütünlük noktasında bir uyumsuzluğun olduğu görülebilmektedir. Görselde yer alan iki adet kurallar listesinin biri piktogram temelli, diğeri de metin temelli olarak uygulanmıştır. Piktogram temelli örnekte metinler piktogramların altına yerleştirilerek kurallar açıklanmıştır. Metin temelli olan listede ise metinlerin solunda anlamı destekleyen piktogramlar yer almaktadır. Bu listedeki yazıların punto büyüklüğü okunaklılığı zorlaştırmaktadır. Seyahat tarifelerini gösteren bilgilendirme tasarımında metinler ve tablolar kullanılmış, ancak metin büyüklükleri ve yazı karakterleri farklı tercih edilmiştir. Bu üç liste birbiri arasında bütünlükten uzak bir görünüm sergilemektedir. Listelerde farklı yazı karakterleri, farklı büyüklük ve renkte uygulanmış; belediyenin amblemi de farklı ebat ve biçimlerde yerleştirilmiş ya da hiç yerleştirilmemiştir. Merdivenlere yerleştirilmiş olan uygulamalarda zemin rengi farklı farklı tercih edilmiştir. Bu yerleştirmeler yıpranmış, yer yer okunaklılık zedelenmiştir. “Sarı çizgiyi geçmeyiniz” uyarısı beyaz zemin üzerine sarı renk tercih edilerek uygulanmıştır; bu da okunaklılığı zorlaştırmaktadır. “Çevresel grafik, renk kodları dahil, dikkat çekmek, yönü işaret etmek ya da hafızada kalıcılığı artırmak üzere tasarımlar, mekânlar renkle

kodlanırlar” (Asan ve Asan, 2022, s. 43). Yangın ve yangın söndürücüsüne yönelik iki bilgilendirme grafiği de, kırmızı ve beyaz renkler kullanılarak uygulanmıştır. Bu durum yangın çağrışımı ve fark edilebilirlik açısından uygundur ve okunaklılık ile erişilebilirlik açısından olumludur. Sarı zemin üzerine siyah harflerle kurgulanmış uyarı levhası, rengi ve yazı karakteri itibarıyla diğer levhalardan bütünlük anlamında ayrılmaktadır. HRS'nin güzergâh bilgisini sunan harita, Harry Beck'in Londra Metrosu'nda uyguladığı tasarım diliyle üretilmiştir. Günümüzde neredeyse tüm metro hatlarında uygulanan ve bilginin aktarımı konusunda önemli bir örnek (Taşcıoğlu ve Erdoğan Aydın, 2015, s. 233) olarak Adana HRS'de de uygulanmıştır. Harita, renk ve tipografi açısından diğer grafik ürünlerle daha uyumludur. Yolcuların beklediği durak bölümünün tam karşısına yerleştirilen harita, kontrast değerleri ve vurgularıyla birlikte algılanabilir bir niteliktedir.

Görsel	İçerik
	Asansör yanı sigara ve kamera uyarı piktogramları
	Metro içi tekerlekli sandalye piktogramı
	Metro içi sigara ve çöp piktogramları
	Yürüyen merdiven yanı merdiven kural piktogramları
	Yürüyen merdiven trambzan üstü kural piktogramları

Tablo 3. Adana HRS'de bulunan piktogram uygulamaları. (Yazarın arşivi)

Tablo 3'te, Adana HRS'nin incelenen istasyonlarında yer alan piktogram uygulamaları görülmektedir. Piktogramların tasarım dillerine bakıldığında, birbirlerinden farklı renk ve üsluplarda uygulandığı görülmektedir. Kimi yerde zemin koyu iken kimi yerde açık; kimi yerde daha stilize bir anlatım varken kimi yerde daha fotografik bir anlatım mevcuttur. Siyah, turuncu, mavi, kırmızı, beyaz, gri ve yeşil gibi birbirinden farklı pek çok renkle piktogramlar oluşturulmuştur. Bu anlamda değerlendirildiğinde bütünlük açısından olumsuz bir durum görüldüğü söylenebilir. Piktogramların kimisi kolay algılanabilir ve göz hizasında, kimi piktogramlar ise görmesi ve algılaması daha zor yerlere konumlandırılmıştır. Bu da erişilebilirlik anlamında kısmen, konumlandırma anlamında ise tamamen olumsuz bir durumun oluşmasına sebep olmuştur. Bazı metinlere eşlik etmesi için uygulanan piktogramlar küçük kalmış, bu da algılanabilirliği zorlaştırmıştır.

Yukarıda paylaşılan görseller ve görsellere yönelik yapılan incelemeler ışığında, Adana HRS'nin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin hem olumlu, hem de geliştirilmesi gereken özelliklere sahip olduğu söylenebilir. Büyük metin boyutları, kontrast renk ve değerlerin uygulanmış olması, yolcuların göz hizasında ya da herkesin görebileceği şekilde üst bölgelere yapılmış yerleştirmeler olumlu değerlendirmelerde temel gerekçeler olmuştur. “Bilgilendirme ve yönlendirme elemanlarının mekânın diğer donatılarıyla uyum içerisinde fakat ayırt edilebilir bir formda olması gerekir. Böylece mekân içerisinde görünürlüğü artar, algılanabilir ve hafızalarda kalınabilirliği sağlanır (Bulut ve Uslu, 2017, s.

2565). Bununla birlikte yönlendirme grafiklerinde tercih edilen yazı tipi ve büyüklüğü de, okunaklılığı olumlu yönde etkilemektedir. Tabelalarda kullanılan yazıların genellikle sans-serif özelliğinde olması, tüketici açısından daha kolay anlaşılması ve okunmasına yardımcı olmasını kolaylaştırır (Yılmaz vd., 2021, s. 99). Adana HRS'nin yönlendirme grafiklerinin erişilebilirlik ve bütünlük noktasında olumsuz bir durumu söz konusudur. Bunların sebepleri ise dezavantajlı gruplara yönelik düzenlemelerin eksikliği ve farklı renklendirmelerin uygulanmış olmasıdır. "Görme engellilerin başkalarına ihtiyaç duymadan evlerinden çıkabilmeleri, gitmek istedikleri yerlere ulaşabilmelerine yardımcı olabilecek sistemler dokunsal yönlendirme tasarımları ile mümkün olabilmektedir" (Yılmaz vd., 2018, s. 543).

	Okunaklılık	Erişilebilirlik	Konulandırma	Bütünlük
Yönlendirme Grafikleri	+	×	+	×
Bilgilendirme Grafikleri	×	×	×	×
Piktogramlar	+	+	×	×
Adana HRS Yönlendirme ve Bilgilendirme Grafikleri	+	×	×	×

Görsel 2. İncelenen yönlendirme ve bilgilendirme grafikleri ile piktogramlara yönelik tasarım ilkeleri değerlendirmesi.
(Yazarın arşivi)

Adana HRS'nin bilgilendirme grafiklerine bakıldığında okunaklılık, erişilebilirlik, konumlandırma ve bütünlük ilkelerine yönelik olumlu durum gözlemlenememiştir. Bilgilendirme grafiklerinin birbiri arasındaki tasarım dili uyumsuzluğu, küçük yazıların kullanılması, dezavantajlı gruplara yönelik eksiklikler ve farklı yükseklikler ile sürekli okumaya uygun olmayan konumlara yerleştirilmiş olmaları, bu olumsuz durumun oluşmasında temel etkenlerdir. "Bilgilendirme tasarımlarında en önemli grafik tasarım öğelerinden biri tipografidir. Bilgiyi aktaran metinlerin okunabilir olması doğru font seçimi, metin boyutu ve zemin ile metin rengi arasında kurulan zıtlık ile mümkündür" (Özmutlu ve Yozgat, 2019, s. 371). Tipografinin bilgilendirme tasarımlarındaki bahsedilen öneminin aksine, Adana HRS'deki bilgilendirme grafiklerinde farklı boy, renk ve çeşitlerde yazı karakterleri uygulanmıştır. "Tasarımı yapılan bir mekânda, bilgilendirme ve yönlendirme elemanları, mekân içerisinde; konum, şekil, boyut ve görsel uyum olarak bir bütün halinde ele alınmalıdır" (Bulut ve Uslu, 2017, s. 2566). Küçük ve uzun yazılar aynı zamanda yolcular için bir zaman kaybına da sebep olabilmektedir. "Görsel olarak iyi planlanmış bir bilgi ve yönlendirme grafiği kullanıcıyı rahatlıkla ulaşmak istediği noktaya taşır" (Akman vd., 2019, s. 271). Bunlarla birlikte, bazı bilgilendirme grafiklerinin kırışık uygulanmış olması ve bazılarının yıpranmış olması, okunaklılık açısından sorun teşkil etmekte, uyumlu bir görüntünün oluşmasını engellemektedir.

Adana HRS'deki piktogramların, tasarım ilkeleri açısından hem olumlu hem olumsuz yönleri vardır. Piktogramlar okunaklılık ve erişilebilirlik anlamında olumlu iken, konumlandırma ve bütünlük noktasında olumsuz görünümündedir. "Anlatılmak istenileni doğrudan belirten birer imge oldukları için piktogramlar dolaysız iletişimde bulunmaktadır" (Uyan Dur, 2011, s. 172). Herkesin anlayabileceği biçimde tasarlanan piktogramların, birbirleriyle uyum içerisinde olması önem taşımaktadır. Mert ve Gezer (2018: 30) görsel bütünlüğün istasyonlar özelinde renk, şekil, yazı ve piktogramlarla sağlanması gerektiğini vurgularken; piktogramın mekân içerisinde bütünlüklü bir görsel dil oluşturmadaki önemini ifade etmektedir. Adana HRS özelinde incelenen piktogramların okunaklılık ilkesi çerçevesinde olumlu olduğu söylenebilir. Piktogram uygulamaları dezavantajlı gruplar düşünülerek kontrast değerlerle

tasarlanmışlardır. Ancak her piktogram uygulamasının uygun biçimde yerleştirildiğini söylemek mümkün değildir; özellikle yürüyen merdivenlerde yer alan uygulamalar riskli konumlarda uygulanmıştır. Bununla birlikte, piktogram tasarımlarında bir dil birliği olmadığından bütünlük ilkesi de olumsuzdur. Renk uygulamaları ve üslup değişkenlik göstermektedir.

Adana HRS'nin yönlendirme, bilgilendirme ve piktogram tasarımlarına bütüncül olarak bakıldığında, Lynch'in okunabilirlik kavramı ışığında bu tasarımların metro istasyonu dahilinde genel olarak bir bütünlük arz edebildiği söylenebilir. Ana tabela ve tasarımların genelinde kullanılan turuncu-siyah kontrastı ile bu tabelalardaki yazı karakteri uyumu metro istasyonunda yön bulma eylemini kolaylaştıracak biçimde organize edilmiştir. Bu durum algılanabilirliği olumlu yönde etkilemektedir. Kentle özdeşleşmiş renklerden biri olan turuncunun zemin rengi olarak tercih edilmesi de bu olumlu etki için önemli bir başka detaydır. Ancak piktogramların ve bilgilendirme grafiklerinin konum, tasarım dili, güncellik noktalarında gösterdiği olumsuz durumlar, okunabilir bir çevrenin tam anlamıyla inşa edilmesini zedelemektedir. Okunabilirlik noktasında tasarlanmış öğelerin zihinsel bir imaj yaratabilme potansiyeline sahip olduğu düşünüldüğünde; HRS'de yer alan grafiklerin bütününde görülen uyumsuzluk, söz konusu zihinsel imajın oluşabilmesini ve okunabilirlik olgusunu olumsuz yönde etkilemektedir.

“Wayshowing” kavramı açısından bakıldığında ise Adana HRS'nin grafik ürünleri, kendi içerisindeki uyumsuzluğundan ötürü olumsuz bir görüntü ortaya çıkartır. Kimi uygulamaların yanlış ve tehlikeli yerlerde yerleştirilmiş olması ve kurallara yönelik bilgilendirme levhalarının özensiz konumlandırılması; wayshowing'in mekânsal organizasyonla birlikte düşünülmesi gerekliliğinin HRS'de görülmeyeceği sonucunu ortaya çıkartır. Piktogram ve bilgilendirme grafiklerindeki farklı renk ve üslupsal uygulamalar, bilişsel haritalamayı destekleyen ve yön bulma eylemini kolaylaştıran wayshowing yaklaşımının Adana HRS'deki grafiklerde yetersiz biçimde uygulandığını göstermektedir.

4. Sonuç

Yapılan bu araştırmada, Adana'da faaliyette olan Hafif Raylı Sistem'in (HRS) sahip olduğu yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin, tasarım ilkeleri ve kentsel estetiğe yönelik çeşitli kavramlar çerçevesinde incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırma sonucunda, Adana HRS'nin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerine yönelik hem olumlu hem de olumsuz bir tablonun ortaya çıktığı görülmüştür. Görsel 2'de yer alan şemada, HRS'nin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin yalnızca okunaklılık ilkesi bakımında olumlu olduğu belirlenmiştir. Bununla birlikte erişilebilirlik, konumlandırma ve bütünlük ilkeleri açısından olumsuz bir durum olduğu da görülmüştür. Kullanılan tasarımlarda yer alan tipografik ve piktogram unsurlarının okunabilir ve algılanabilir olduğu görülmüştür. Serifsiz yazı karakterleri, kontrast değeri yüksek tasarım çözümleri ve herkes tarafından anlaşılabilir piktogram tasarımlarının raylı sistem istasyonları ve trenlerde kullanılmış olması, bu olumlu durumun ortaya çıkmasındaki önemli etmenlerdir. Engellilere yönelik düzenlemelerin incelenen tasarım ürünleri bağlamında yetersiz olması ve kimi tasarımlarda (yolculuk kuralları) okunaklılığı zorlaştıracak derecede küçük puntoların ve uzun metinlerin kullanılması, erişilebilirlik noktasında olumsuz bir duruma sebep olmuştur.

Adana HRS'deki yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin, bütünlük ilkesi söz konusu olduğunda büyük ölçüde olumsuz bir görüntü sergilediği saptanmıştır. İyi bir yönlendirme grafiğinin genel görüntüsü ile de bir anlam taşıyıp kimlik yaratabildiği (Irmak'tan akt. Ay, 2021, s. 3) ve şehirlerin çevresel grafik uygulamalarıyla bir marka ve kimlik kazanabildiği (Topaklı, 2022, s. 558) düşünüldüğünde; Adana HRS'de yer alan yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin sahip olduğu tasarım dilinin bütünlükten uzak olmasının yarattığı olumsuz durum daha iyi anlaşılmaktadır. Kamusal mekândaki grafik uygulamaların ilk işlevi olan iletişimi yerine getirmesi gerekliliği ile birlikte, bu tasarımların

bulundukları mekâna bir kimlik kazandırabileceği ya da var olan kimliği görünür kılıp temsil edebileceği de göz ardı edilmemelidir.

Belirlenen ilkeler doğrultusunda yapılan incelemeler neticesinde, Adana HRS'nin yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin sahip olduğu olumlu ve olumsuz durumlar yukarıda betimlendiği biçimde gözlemlenmiştir. Çalışmanın tek yazar tarafından yürütülmüş olması ve farklı metro sistemlerinin tasarımlarıyla karşılaştırma yapılmamış olması, çalışmanın zayıf olduğu düşünülen yönleridir. Araştırma bulgularını destekleyecek altyapıyı oluşturmak adına gerçekleştirilmiş olan literatür taraması sonucu bir kavramsal çerçevenin oluşturulmuş olması ve incelemelerin bu çerçeveye araştırma boyunca desteklenmiş olması ise araştırmanın güçlü olduğu düşünülen bir yanıdır. Gelecekte yapılabilecek benzer çalışmalar ve yönlendirme bilgilendirme tasarımı uygulamaları için, aşağıdaki önerilerin sunulmasının uygun olacağı düşünülmektedir:

- Benzer bir çalışmanın farklı tasarım ilkelerini de kapsayacak şekilde, ayrıca farklı şehirlerde yer alan metro sistemlerinin yönlendirme/bilgilendirme grafikleriyle karşılaştırılarak yapılması, daha farklı sonuçların elde edilebilmesini sağlayabilir. İnceleme çalışmasıyla birlikte, benzer bir çalışmada sunulacak yönlendirme ve bilgilendirme tasarım örneği çalışmalarının, inceleme ve değerlendirmeyle birlikte doğrudan çözüm önerisi getirme noktasında daha özgün bir çıktı sağlayabileceği düşünülmektedir.
- Toplu taşıma sistemlerinde uygulanacak yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin; ortak bir tasarım diline sahip olması, bulunduğu bölgenin ve coğrafyanın niteliklerini tasarım üslubunda barındırması, yaşanabilecek her türlü olası duruma karşın belirli bir sistematik ve tasarım kılavuzu doğrultusunda uygulanması önemlidir. Böylelikle çevresiyle ve bulunduğu kentle uyumlu, sürdürülebilir ve işlevini yerine getirebilen bir tasarım sistemi hem iletişim hem de kenti kimliklendirme görevlerini yerine getirebilir olacaktır.
- Her koşulda okunabilir, her yaş ve fiziksel durumdaki insan tarafından rahatça seçilebilir ve algılanabilir, farklı zemin ve malzemelerde uygulanabilir, okunması ve algılanması bir tehlikeye yol açmayacak şekilde konumlandırılmış, aynı zamanda ortak bir tasarım diliyle bütünlük arz edebilen yönlendirme ve bilgilendirme grafiklerinin tasarlanması hususları, kentler ve ulaşım sistemleri açısından yerel yönetimler tarafından titizlikle ele alınmalıdır.

Kaynakça

Akman, M., Üstündağ, L. ve Avcı, Y. (2019). Gönen şehir içi toplu taşıma ulaşım bilgilerinin görsel açıdan incelenmesi ve görselleştirilmesi örneği. 2. *International Symposium of Bandırma and its Surroundings* içinde, (s. 269-279). Bandırma On Yedi Eylül Üniversitesi, Balıkesir.

Alotaishan, H. K. (2024, 23-25 September). Do we really need signs? Urban wayshowing designed from within the surroundings. In *proceedings of 13th International Conference on Sustainable Development and Planning*, (p. 643-644). Seville, Spain.

Asan, H., ve Asan, T. (2022). Çevresel grafik ve (Environmental graphic design) yaratıcı estetik çözümlemeler. *Bir İletişim Aracı Olarak Mekân Kongresi* içinde, 29-46, İstanbul Topkapı Üniversitesi, İstanbul.

Ay, Ş. (2021). *Bilgilendirme ve yönlendirme tasarımı bağlamında otogar grafikleri ve bir uygulama*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.

Aybek, U. ve Taşcıoğlu, M. (2021). Tren istasyonlarına ve raylı sistemlere yönelik yönlendirme sistemlerinin tasarım ilkeleri. *Sanat - Tasarım Dergisi*(12), 18-24.

Becer, E. (2019). *İletişim ve grafik tasarım* (12. Baskı). Dost.

- Bulut, D. M. ve Uslu, Ö. (2017). Mekân tasarımı bilgilendirme ve yönlendirme elemanlarının incelenmesi, Forum Mersin örneği. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6 (37), 2557-2579.
- Calori, C. & Vanden-Eynden, D. (2015). *Signage and wayfinding design* (2nd edition). Wiley.
- Çeken, B. ve Büyükçakılcı, A. (2023). Bilgilendirme grafiği kapsamında turizm haritaları: Eskişehir odunpazarı örneği. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 90, 1168–1180.
- Çitçi, E. (2019). Bilgilendirme tasarımı ilkeleri bağlamında reklam afişlerinin incelenmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 23, 59-75.
- Denli, S. (2016). Görsel iletişimde infografik. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(42), 1475-1479.
- Erçevik Sönmez, B. ve Erinsel Önder, D. (2015). Bir tasarım ölçütü olarak yön bulma kavramı: Tanımlar ve tartışmalar. *Megaron*, 10(3), 35-364.
- Grau, V. (2025). *Implicit wayfinding in open world games*. [Unpublished Master's thesis]. South-Eastern Finland University of Applied Sciences.
- Güler, T. (2014). Dokuz Eylül Üniversitesi Uygulama ve Araştırma hastanesi örneğinde yönlendirme ve işaretleme tasarımı stratejik planlama. *Yedi*, 12, 65-75. <https://doi.org/10.17484/yedi.78607>
- Ibrahim, M. (2019). *Effects of art and design on orientation in healthcare architecture: A study of wayfinding and wayshowing in a Swedish hospital setting*. [Doctoral Thesis]. Lund University.
- Jeffrey, C. (2017). Wayfinding perspectives: static and digital wayfinding systems - Can a wayfinding symbiosis be achieved? Black, A., Luna, P., Lund, O., Walker, S., (Ed.), In *Information Design: Research and Practice*, 509–526. Routledge.
- Kandemir, Ö. Ve Uçar, Ö. (2015). Değişen müze kavramı ve çağdaş müze mekanlarının oluşturulmasına yönelik tasarım girdileri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(2), 17-47. <https://doi.org/10.20488/austd.01850>
- Karagöz, D. ve Kozak, N. (2014). Deneyimsel bir hizmet uzantısı olarak okunabilirlik: Seminerlerin okunabilirlik boyutlarının belirlenmesine yönelik bir çalışma. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 25(1), 75-87. <https://doi.org/10.17123/atad.vol25iss160429>
- Kayabaş, T. D. ve Sayın, Z. (2022). Grafik tasarım bağlamında kent kimliğinde bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin önemi. *Art-E Sanat Dergisi*, 15(30), 1403-1429.
- Kılıçaslan, H. ve Babul Koç, E. (2025). Uzaktan eğitimden yüz yüze eğitime: KTÜ Kanuni Kampüsü mekânsal imgeleri. *Black Sea Journal of Engineering and Science*, 8(2), 341-353. <https://doi.org/10.34248/bsengineering.1597989>
- Köseoğlu, E. ve Erinsel Önder, D. (2010). Mekansal okunabilirlik kavramının çözümlenmesi. *Yapı*, 343, 52-56.
- Küçüksaat (2026, Ocak 16). *Adana metrosunun 2. etabı için geri sayım başladı*. Haberler, Gündem. <https://www.kucuksaat.com/adanada-2-etap-metro-icin-geri-sayim-basladi-48478h.htm>
- Lynch, K. (2016). *Kent imgesi* (Çev.: İrem Başaran) (8. Basım). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Mert, Ö., ve Gezer, Ü. (2018). İstanbul Marmaray raylı istasyonlarının bilgilendirme tasarımlarının kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi. *Sanat Dergisi*, 32, 17-31.
- Miles, M. (2004). Legibility and livability: A critique. *Urban Perspect*, 5, 7–19.
- Mollerup, P. (2009). Wayshowing in hospital. *AMJ*, 1(10), 112-114.

- Özer Gönül, F. ve Erol, U. E. (2022). Çevresel grafik tasarımda okunabilirlik: Afyon Kocatepe Üniversitesi yerleşkesi örneği. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi* 13, 311-320.
- Özmutlu, A. ve Yozgat, S. (2019). Bilgilendirme grafiği olarak ulaşım haritaları ve ordu şehiriçi ulaşımı için uygulama önerisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 36, 369-381.
- Passini, R., 1981. Wayfinding: a conceptual framework. *Urban Ecol.*, 5, 17-31.
- Passini, R. (1984). Spatial representations, a wayfinding perspective. *Journal of Environmental Psychology*, 4, 153-164.
- Passini, R. (1996). Wayfinding design: Logic, application and some thoughts on universality. *Design Studies* 17, 319-331.
- Pelosi, A. (2015). *Distance: a framework for improving spatial cognition within digital architectural models* [Unpublished master's thesis]. RMIT University.
- Sayın, Z. ve Erden, N. K. (2022). Kültürel göstergeler olarak bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 11(4), 1680-1696.
- Subaşı, M. ve Okumuş, K. (2017). Bir araştırma yöntemi olarak durum çalışması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(2), 419-426.
- Sürücü, S. (2015). *Metro mekânsal organizasyonunun yön bulmaya etkisi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Taşcıoğlu, M. ve Erdoğan Aydın, D. (2015). Grafik tasarımın bilgilendirme ve yönlendirme tasarımıındaki rolü ve Londra-Eskişehir örnekleri üzerinden bir inceleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(2), 227-245.
- Tibet, F. A. (2024). Kent meydanlarındaki dokuların okunabilirlik ve karmaşıklık niteliklerine göre incelenmesi: Paşa Camii ve Şeyh Lütfullah Camii meydanları. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 11(111), 1799–1813.
- Topaklı, A. (2022). Kent kimliğini etkileyen yönlendirme ve işaretleme tasarımları üzerine bir değerlendirme. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 12(3), 555-576.
- Uyan Dur, B. İ. (2011). Çevresel grafik tasarım'ın uygulama alanları. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 1(7), 159-178.
- Uzuntaş, H. (2025). Kültürel Mirasın Aktarılması Açısından Arkeolojik Alanlarda Bilgilendirme Grafiği Kullanımı. *Art-E Sanat Dergisi*, 17(34), 998-1024.
- Wilding, E. (2019). *Facilitating wayfinding through effective wayshowing maps*. [Unpublished Master's thesis]. Swinburne University of Technology.
- Yağar, F. ve Dökme, S. (2018). Niteliksel araştırmaların planlanması: Araştırma soruları, örneklem seçimi, geçerlik ve güvenilirlik. *Gazi Sağlık Bilimleri Dergisi*, 3(3), 1-9.
- Yavuz, A., Ataoğlu, N.C. ve Acar, H. (2020). The identification of the city on the legibility and wayfinding concepts: A case of Trabzon. *Journal of Contemporary Urban Affairs*, 4(2), 1-12. <https://doi.org/10.25034/ijcua.2020.v4n2-1>
- Yaşar, E., Erdoğan, Y., Çelik, A. G. ve Tapınç, A. (2003). Adana hafif raylı taşıma sistemindeki aç kapa tünelleri. *Bilimsel Madencilik Dergisi*, 42(3), 31-39.
- Yıldız, S. (2017). Sosyal bilimlerde örnekleme sorunu: nicel ve nitel paradigmalardan örnekleme kuramına bütüncül bir bakış. *Kesit Akademi Dergisi*, 11, 421-442.

Yılmaz, İ., Ayçe, M.T. ve Sevindik, O. (2021). Kentsel yönlendirme ve işaretleme tasarımlarını algılama biçimlerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. E. Çiçek, G.Ghojoghi (Ed.), *Görsel Kültürde İletişim, Sanat ve Temsil* içinde (s. 87-111). Efe Akademi.

Yılmaz, M., Ersan, M. ve Ağca, Ç. (2018). Görme engelliler için erişilebilir yönlendirme tasarımı: Ankara Kızılay mahallesi örneği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (74), 535-544.

sanat
ve insan



Kürşat AZILIOĞLU
Arş. Gör. Dr., Gazi Üniversitesi, kursatazilioglu@gmail.com, Ankara-Türkiye
ORCID: 0000-0002-2525-8134

Çağdaş Sanatta Metaforik Bir İmge Olarak Saat Objесinin Yeri ve Anlamı

Özet

Bu çalışma, çağdaş sanat bağlamında zaman olgusunun temsilinde kullanılan saat objесinin yalnızca işlevsel bir araç olarak değil, aynı zamanda anlam yüklü bir metafor olarak nasıl değerlendirildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Zamanın ölçülmesine yönelik teknik bir aygıt olan saatin, farklı sanat disiplinlerinde nasıl simgesel bir anlatı ögesine dönüştüğü araştırılarak, saat imgesinin çağdaş sanatçılar tarafından bireysel, toplumsal ya da varoluşsal temaları ifade etmek amacıyla kullanımı analiz edilmiştir. Araştırma, literatür tarama yöntemiyle gerçekleştirilmiş olup, seçilen örnekler üzerinden saat nesnesinin metaforik anlam katmanları çözümlenmiştir. Bu bağlamda çalışma, zaman kavramının sanatsal temsiline dair disiplinlerarası bir perspektif sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Saat, İmge, Metafor

The Place and Meaning of the Clock Object as a Metaphorical Image in Contemporary Art

Abstract

This study focuses on the question of how the clock object, used in the representation of the concept of time in the context of contemporary art, is evaluated as a metaphor laden with meaning that goes beyond its functional aspect. The clock, which serves as a technical device for measuring time, is examined in terms of how it is transformed into a symbolic narrative element across different artistic disciplines, and its use by contemporary artists to express individual, social, and existential themes is analyzed. The research is conducted through a literature review, and the metaphorical layers of meaning of the clock object are explored through selected examples. In this context, the study presents an interdisciplinary perspective on the artistic representation of the concept of time.

Keywords: Contemporary Art, Clock, Image, Metaphor

1. Giriş

İnsanoğlu, varlığının başlangıcından bu yana zaman kavramını sorgulamış, zamanın doğasını çözümlemeye ve yaşam deneyimiyle ilişkilendirerek anlamlandırmaya çalışmıştır. Tarih boyunca pek çok büyük düşünür, zaman kavramını insan varoluşunun en temel meselelerinden biri olarak ele almış, bu olgunun mahiyeti üzerine farklı görüşler ileri sürmüştür. Kimi düşünürler zamanı ölçülebilir ve nesnel bir gerçeklik olarak değerlendirirken, kimileri ise öznel algı ve bilinçle ilişkili bir olgu şeklinde yorumlamıştır. Bu çeşitlilik, zamanın fiziksel bir fenomen olmasının yanı sıra ontolojik, epistemolojik ve fenomenolojik boyutları olan çok katmanlı bir kavram olduğunu göstermektedir. Hançerlioğlu'nun kaleme aldığı Felsefe sözlüğünde zaman "Tüm var olanların birbir- lerinin yerini alarak zincirlendikleri sonsuz süre" olarak tanımlanmaktadır (Hançerlioğlu, 1996, s. 471).

Zamanın saat, gün, hafta, ay ve yıl gibi ölçülebilir birimlere ayrılması, insanoğlunun evrensel bir olgu karşısında geliştirdiği anlamlandırma çabalarının bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Sonsuzluk kavramı, başlangıcı ve sonu olan insan zihni tarafından doğrudan kavranamadığından, zamanın sınırlı parçalara bölünmesi, onun daha anlaşılır ve yönetilebilir bir düzleme indirgenmesini sağlamıştır. Bu yaklaşım tarihsel süreçte farklı uygarlıkların takvimler, güneş

saatleri ve kronolojik sistemler geliştirmesine zemin hazırlamış; böylece bireysel yaşamın düzenlenmesinin ötesinde tarım, ticaret, dinî ritüeller ve toplumsal örgütlenme gibi alanlarda da belirleyici bir rol üstlenmiştir. Felsefi açıdan ise zamanın parçalanabilir bir olgu olarak ele alınması, insanın varoluşunu sonsuzluk karşısında anlamlandırma çabasının temel göstergelerinden biri olarak yorumlanabilmektedir.

Zamanı ölçmek için farklı coğrafi bölgelerde, farklı dönemlerde, farklı toplumlarda güneş, kum, mum ve su saatleri gibi farklı saat türleri icat edilmiştir. M.Ö 4000'lerde Antik Mısır'da, Babil ve Çin'de, güneş, kum, mum ve su saatlerinin kullanıldıkları bilinmektedir. Hiç kuşkusuz günümüzde bilinen akrep ve yelkovanlı mekanik saatler, zaman kavramını ölçen araçlar arasında en bilinen ve en yaygın olanıdır. Mekanik saatler 1300'lü yıllarda ortaya çıkmış, zaman içinde geliştirilmiş ve günümüzdeki halini almıştır. "Saatçiliğin gelişiminde önemli dönüm noktaları arasında, 15. yüzyılda ev saatlerinin ortaya çıkışı, 16. yüzyılda köşe saatlerinin üretimine imkân tanıyan mekanik küçülme, 1657'de güvenilirliği büyük ölçüde artıran sarkacın kullanımı, 1761'de denizcilikte mesafe ölçümüne çözüm getiren deniz kronometresinin geliştirilmesi ve 1823'te anahtarsız mekanizmanın icadı yer almaktadır (Emiroğlu, 2024, s.76)." 1762 yılında John Harrison tarafından zamanı en doğru şekilde gösteren sarkaçsız mekanik saat modeli icat edilmiştir. Günümüze kadar farklı dönemlerde, farklı şekillerde, teknik ve teknolojilerde birçok saat üretilmiştir.

Saat, modern yaşamın hem pratik hem de simgesel bir parçası olarak gündelik yaşantının merkezinde yer almaktadır. Zamanın ölçülmesi ve düzenlenmesinde oynadığı işlevsel rolün ötesinde, bireysel ve toplumsal kimlikleri yansıtan bir objeye dönüşmüştür. Özellikle kol saatleri zamanla sosyal statü göstergesi ve moda unsuru haline gelirken, anıtsal duvar saatleri teknik gelişmenin, toplumsal refahın ve kültürel belleğin temsilcisi olarak öne çıkmaktadır. Kent meydanlarında, tarihi yapılarda ve kamusal alanlarda yer alan büyük boyutlu saatler, zamanı göstermelerinin dışında bir medeniyet sembolü olarak da anlam kazanmaktadır. Genellikle evlerde, iş yerlerinde saatler en ayrıcalıklı duvarlara asılmakta, en özel alanlara yerleştirilerek onları sıradan eşyalardan ayıran simgesel bir değerle donatılmaktadır. Saatler evlerin, iş yerlerinin duvarlarında, çalışma masalarında, insanların ceplerinde ve kollarında günlük yaşamlarını organize etmek ya da stillerinin bir parçası olarak sosyal yaşamda uzun zamandır önemli rol oynamaktadır. Nohl'un (2018) eşya ve insan yaklaşımı, eşyaların yalnızca gündelik yaşamın işlevsel parçaları olmadığını, bireyin dünyayı algılayışını, varoluşunu ve kültürel kimliğini biçimlendiren anlam katmanları da taşıdığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda saat, işlevselliği ile sınırlı kalmayan; zamanın ölçülmesi üzerinden insanın varlık deneyimini belirleyen temel bir eşya olarak dikkat çekmektedir. Saat, insanın gündelik yaşamını düzenleyen bir araç olmasının yanında, varoluşsal anlamda sonluluğun ve zamansallığın da simgesi haline gelmiştir. İnsan, saatin ritmine uyum sağlayarak yaşamını belirli bir düzene oturtur; fakat bu ritim, insana zamanın geçiciliğini ve yaşamın sınırlılığını hatırlatmaktadır. Bu ikili işlev, saati hem düzen kurucu bir eşya hem de ontolojik bir simge konumuna yerleştirmektedir.

Çağdaş sanatın nesneyle kurduğu ilişkiyi anlamak için Harman'ın nesne yönelimli ontolojiye dayanan düşünceleri önemli bir kuramsal zemin sunmaktadır. Harman'a göre (2022) nesneler, yalnızca insanlar için taşıdıkları işlev ya da temsil ettikleri anlam üzerinden kavranamaz; her nesne, insanla kurduğu ilişkiden bağımsız, kendine özgü bir varoluş alanına sahiptir. Bu yaklaşım, saat objesini yalnızca zamanı ölçen bir araç ya da sembolik bir simge olarak değil, kendi başına var olan, ilişkilerden taşan bir varlık olarak ele almamızı sağlamaktadır. Saat, gündelik yaşamda işlevsel rolüyle öne çıkarken; sanatsal bağlamda, temsil, zaman ve varoluş üzerine yeni düşünme biçimlerini mümkün kılan bir nesne hâline gelmektedir. Böylece saat, sanat tarihinde ikonografik ya da metaforik anlamlarla sınırlı kalmayıp, insan-merkezci yorumların ötesine geçen çok katmanlı bir ontolojik varlık olarak da konumlanmaktadır. Nohl'un (2018) öne sürdüğü eşya ve insan pedagojisi bağlamında da olduğu gibi saat objesi, çağdaş sanatta salt zaman kavramına değil, bireyin toplumsal konumu, aidiyeti ve moderniteyle kurduğu ilişkiye dair derinlikli anlamlar taşıyan metaforik bir imgeye de dönüşmektedir.

Bu makalenin konusu, sanat eserlerinde saat objesinin zaman kavramını temsil ediş biçimleri ve bu temsilin felsefi, estetik ve kültürel bağlamda taşıdığı anlamlardır. Çalışmanın amacı, saat nesnesinin yalnızca işlevsel bir araç olarak değil, aynı zamanda sanatın dilinde metaforik, simgesel ve düşünsel bir unsur olarak nasıl konumlandığını ortaya koymaktır. Problem durumu, sanat tarihinde farklı dönemlerde karşılaşılan saat imgesinin çoğu zaman yalnızca “zaman ölçer” bir araç olarak görülmesi, buna karşın sanatçılar tarafından üretilen farklı bağlamlarda derinlikli bir anlam katmanına sahip olduğunun göz ardı edilmesidir. Bu bağlamda araştırma soruları, “Sanatçılar saat objesini hangi estetik ve düşünsel amaçlarla eserlerine dahil etmişlerdir?”, “Saat nesnesi zaman algısının dönüşümünde nasıl bir temsil aracıdır?” ve “Felsefi yaklaşımlar sanat eserlerinde zamanın yorumlanışına nasıl yansımaktadır?” şeklinde belirlenmiştir. Çalışmanın önemi, zaman kavramının çağdaş sanatla birlikte yeni anlam katmanları kazanmasının incelenmesi ve bu sürecin kavramsal sanatın gelişimiyle ilişkilendirilmesinde yatmaktadır. Alana katkısı ise, sanat felsefesi, estetik ve sanat tarihi açısından saat objesinin ikonografik bir simge olmasının yanı sıra zaman algısını yeniden düşünmeye imkân tanıyan bir araç olduğunu ortaya koyarak literatüre özgün bir bakış açısı kazandırmasıdır.

2. Dijital Çağda Zaman Algısı ve Simgesel Bir Öge Olarak Saat Objesi

Zaman kavramı tarih boyunca yalnızca fiziksel bir ölçü birimi değil, bununla birlikte varoluşsal bir soru olarak da düşünürlerin ilgisini çekmiştir. Bu bağlamda, çağdaş sanatın zamanla ilişkisini anlamlandırmak için felsefi yaklaşımlar önemli bir zemin sunar. Heidegger (2010), zamanın varoluşsal bir deneyim olduğunu savunarak, zamanı ölçülebilir bir dışsal kategoride sınırlamaz, insanın dünyadaki “oluş” haliyle iç içe geçmiş bir olgu olarak da tanımlar. Heidegger’e (2010) göre “asıl zaman”, bireyin geçmiş, şimdi ve gelecek arasında kurduğu anlam ilişkileriyle ortaya çıkar; dolayısıyla saat gibi ölçü araçları bu varoluşsal derinliği temsil etmekten uzaktır. Sanatta saat imgesinin varoluşsal bir sorgulama nesnesi hâline gelmesi, Heidegger’in zaman anlayışıyla doğrudan örtüşmektedir (s.47).

Virilio, hız (dromology) kavramı üzerinden modern çağın zaman anlayışını tartışmaktadır. Virilio’ya (2020) göre modernlik ve sonrasında dijital çağ, zamanı hızla özdeşleştirerek mekânı ve deneyimi erozyona uğratmıştır. Bu çerçevede, zaman artık sadece deneyimlenen bir süre değildir. Zaman; veri akışının, anlık iletilerin ve görsel bombardımanın parçaladığı bir gerçekliktir. Saatin sanat içinde bu hız çağının eleştirisi olarak kullanımı, Virilio’nun zaman-mekân-hız üçgeninde kurduğu teorik yapı ile okunabilir. Saat, sabitlenmiş bir gösterge olarak, dijital çağın akışkanlığına karşı bir direnç alanı yaratmakta ve bu yönüyle hız çağının eleştirisinde kavramsal bir araç hâline gelmektedir (s.123).

Baudrillard (2020) ise postmodern toplumda zamanın simülasyonlara dönüştüğünü ve gerçek zamanın yerini sanal zamanın aldığını öne sürmektedir. Ona göre saat artık zamanı ölçmez, yalnızca zamanın temsiliyi yeniden üretmektedir. Zamanın bu temsil hâline gelişi, saatin görsel bir imge olarak sanatın içinde çoğalmasını da açıklamaktadır. Sanatçılar, saat imgesi aracılığıyla zamanı ve onun ideolojik temsillerini sorgulamaktadır. Bu yaklaşım, saati çağdaş sanatta yalnızca estetik bir nesne olmaktan çıkarak, zamanın deneyimlenişini ve kültürel yapılarla ilişkisini açığa çıkaran çok katmanlı bir kavramsal kapıya dönüştürmektedir. Baudrillard’a göre (2020), "ayna, görüntüsünü yansıttığı kişiyi mekâna nasıl hapsediyorsa, duvar saati de kişiyi zamanın içine hapseder" (s.34-35). Bu görüş, saat objesinin fiziksel bir araç olmanın ötesinde varoluşsal bir simge olarak da değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, zaman toplumsal yükümlülüklerle ilişkili olduğunda baskılayıcı bir niteliğe bürünmektedir; ancak saat aracılığıyla nesnelleştirilip parçalara ayrıldığında birey üzerinde rahatlatıcı bir etki yaratmaktadır. Çoğu insanın, duvar saati ya da sarkaçlı saatin çıkardığı tik-tak seslerinin mekâna mahremiyet ve kutsallık kattığını düşünmesinin nedeni, bu seslerin iç dünyamızla kurduğu özdeşliktir. Saat, adeta kalp atışlarımızın sürekliliğini sağlayan mekanik bir kalp işlevi görmektedir. Tıpkı diğer dışa kapanıklık simgelerinde olduğu gibi, zamanın bu biçimde içselleştirilmesi ve nesneye dönüştürülmesi, modern dünyanın dış görünüm, mekân ve nesnel ilişkiler üzerine kurulu yapısıyla yakından ilişkilidir. Cirlot’a göre (2001) “Bir dizi iç elemanı içeren tüm dairesel formlar gibi saat bir çeşit mandala olarak yorumlanabilir. Bir makine, bir otomat olarak saatler kendi özerk varoluşlarını sürdüren varlıkların büyüğü yaratılışını sembolize eder” (s.50).

3. Sıradan Objenin Çağdaş Sanatta Temsili ve Dönüşümü

En genel tanımıyla “beş duyu organıyla algılanabilen belli bir ağırlığı, kitlesi, oylumu, rengi, maddesi olan üç boyutlu her türlü cansız varlığa kısaca obje, nesne denilmektedir” (TDK sözlüğü). Obje, nesne ya da eşya olarak adlandırılan unsurlar, işlevsel özelliklerinin yanı sıra, zamanın tanıklığını üstlenen, toplumların kültürel birikimlerini yansıtan ve bireyler için manevi değerler taşıma potansiyelleri olan maddi varlıklardır. Bu unsurlar, kimi zaman sahip olunmaları için üstün çaba ve emek harcanan, taşıyabildikleri manevi temsillerinden ötürü nesilden nesile aktarılabilen ve korunan öğeler olarak, bireysel ve toplumsal belleğin sessiz taşıyıcıları hâline gelebilmektedirler (Azılıoğlu, 2024, s.104).

Sıradan işlevleri olan gündelik objelerin sanat bağlamına taşınması ilk olarak 20. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir (Lynton, 2004, s.127). Postmodernizmin sınırları kesin çizgilerle belirlenemese de ortaya koyduğu perspektif sanat alanına önemli katkılar sağlamıştır. Sanat, bu dönemde yalnızca estetik kaygılar veya temsil sorunları etrafında şekillenmekten çıkarak kimlik, cinsiyet, kültür ve bellek gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Postmodernizm, sanatın ele aldığı temaları çeşitlendirerek gündelik yaşama ait sahnelerin ve sıradan objelerin doğrudan sanatın konusu haline gelmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte sanatçılar, belleğin bireysel ve toplumsal boyutlarını irdeleyen projelere, sözlü tarih çalışmalarına ve gündelik nesnelerin sembolik anlamlarına yönelmiştir. Böylece, sanat üretiminde hem tematik çeşitlilik artmış hem de farklı disiplinlerle kurulan ilişkiler güçlenmiştir (Bayraktar, 2019, s. 61). Ready-made kavramı Türkçeye “hazır nesne” olarak çevrilmiş olup, sanat tarihinde ilk kez Marcel Duchamp’ın 1910’lu yıllardan itibaren gündelik nesneleri seçerek herhangi bir dönüştürme uğratmadan sanat yapıtı olarak sunmasıyla görünürlük kazanmıştır. Ready-made kavramı gündelik kullanımda sıradan olan objelerin sanatçılar tarafından seçilerek doğrudan sanatın bağlamına taşınmasıyla açıklanabilir. Bu nesneler, üretim amacı ve kullanım değerinden arındırılarak sanat alanında sunulmakta; böylece hem metaforik anlamlar yüklenmekte hem de sanat yapıtının niteliği, kimliği, geleneksel üretim ve sergileme yöntemleri ile sanat piyasalarındaki ticarî boyutu sorgulanmaktadır. Bu durum, nesnenin gündelik bağlamından kopararak bir anlamda yüceltilmesi ve sanat nesnesine dönüştürülmesi sürecini ifade eder (Azılıoğlu, Yılmaz, 2022, s.497). Duchamp’ın bu yaklaşımı, sanat nesnesinin üretim sürecinden bağımsız olarak, yalnızca sanatçının seçimiyle meşruiyet kazanabileceğini ortaya koymuş ve modern sanatın yönünü köklü biçimde değiştirmiştir. Kavramın yazılı ve kuramsal düzeyde tanımlanması ise daha sonraki yıllarda gerçekleşmiştir. Nitekim André Breton, 1938 yılında kaleme aldığı Sürrealizm sözlüğü’nde ready-made’i “sanatçının özgün seçimiyle bir sanat eserinin asaleti kazandırılmış sıradan bir obje” olarak tanımlanmıştır (Breton, 1938, s. 71). Bu tanım, nesneyi betimlemekten çok izleyicinin düşüncesini biçimsel özelliklerden uzaklaştırarak kavramsal boyuta yönleltmeyi hedeflemiş ve böylelikle sanat yapıtının yalnızca estetik ölçütler üzerinden değil, aynı zamanda düşünsel ve dilsel bağlamda da okunabileceğini ortaya koymuştur (Batur, 2015, s. 322). Dolayısıyla kavram, Duchamp’ın öncü uygulamalarıyla fiilen ortaya çıkmış, Breton’un teorik çerçevesiyle ise kavramsal düzlemde yerleşiklik kazanmıştır.

4. Bir İmge Olarak Saat Objesi

İmge; Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organlarıyla algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyasıdır (Türk Dil Kurumu, 2006). Keser’e (2009) göre imge gerçekliğin tıpatıp kopyası değil, gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir ve bu nedenle yeni bir şeyi temsil etmektedir. Bu tür nesnelerin yalnızca estetik birer unsur olmadığını bunun yanı sıra tanıklık etme, anımsama, özlem ve hayal kurma gibi bireysel ve kültürel taleplere de yanıt verdiğini belirtmektedir. Sanatta yer alan kimi nesneler örneğin; barok, folklorik, egzotik ya da nostaljik objeler geleneksel sınıflandırma sistemlerinin dışında kalsa da anlam üretimi bağlamında son derece güçlüdür. Bu nesneler, modernliğin düzenleyici ve işlevsel yapısına karşı bir tür direniş alanı yaratmaktadır; böylece geleneksel ve simgesel düzenin sürekliliğini koruma çabasının bir parçası hâline gelmektedirler. Saat objesi de bu bağlamda zamanı gösteren bir araç olmanın ötesinde geçmişe, belleğe ve zamansal deneyime açılan bir imgesel kapıdır (s.168).

İmge kavramı, insanlık tarihindeki sembolik anlatım biçimlerinin temelinde yer alır ve sanatın oluşum sürecinde belirleyici bir rol üstlenir. Farklı kültürlerle ait düşünce, inanç ve yaşam biçimlerinin sanat yoluyla görünür kılınmasında imge önemli bir araçtır. Sanatçının bireysel dünyası ile toplumun ortak değerleri arasındaki ilişkiyi kurarak, sanatsal üretimin anlamını derinleştirir. Sanatçının duygu ve düşünceleri, imgeler aracılığıyla estetik bir forma bürünerek toplumsal hafızada yer bulur. Bu sayede sanat eseri, yalnızca bireysel bir ifade aracı değil, kolektif anlam üretiminin de bir parçası haline gelir. İmgenin taşıdığı çok katmanlı anlam yapısı, sanatın hem içerik hem de biçim yönünden zenginleşmesini sağlar (Karabulut, Taşdemir, 2020, s.233).

Farklı dönem ve sanat akımlarına mensup sanatçılar, saat imgesini kendi dönemsel bağlamları ve sanatsal yaklaşımları doğrultusunda farklı biçimlerde yorumlamışlardır. Natüralist ressam, saat imgesini çoğunlukla resmin arka planında, bazen mekânla bütünleşik bir unsur olarak, bazen de mekândan bağımsız bir biçimde kullanmışlardır. Bu yaklaşımda saat, günlük yaşamın olağan bir parçası olarak yer alırken, zamanın akışına dair doğrudan bir gönderme taşımaktan ziyade sahneye gerçeklik katma işlevi üstlenmiştir. Örneğin Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) gibi 18. yüzyıl ressamlarının natüremortlarında görülen saat betimlemeleri, dönemin gündelik yaşantısına dair bir belge niteliğindedir (Gombrich, 2007, s. 422). Öte yandan, 20. yüzyılın ortalarından itibaren çağdaş sanatçılar, saat objesini bir zaman göstergesi olmaktan çıkararak kavramsal ve metaforik bir anlama taşımışlardır. Özellikle Duchamp'ın "ready-made" yaklaşımıyla birlikte, gündelik nesneler sanatın salt bir parçası hâline gelmiş; bu bağlamda saat de zamanın akışına, geçiciliğe ve bireyin zamansal algısına dair eleştirel bir imgeye dönüşmüştür.



Görsel 1. Philippe De Champaigne, Kafatası ile Natüremort, Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 28 x 37 cm, 1671

Yukarıdaki "Philippe De Champaigne"nin (1602-1674) "Kafatası ile Natüremort" isimli (Görsel 1) eserinde karanlık bir ortamda kurukafa ve zambak çiçeği yanında kum saati görülmektedir. Sanatçı bu objeleri aynı düzlem üzerinde yan yana tasvir ederek yaşam, ölüm ve zaman kavramını ele almıştır. Cam vazanın içinde bulunan çiçek, dalından ve toprağından koparılmış su dolu bir vazanın içinde sınırlı yaşamını sürdürmektedir. Çiçeğin cam vazanın içerisinde uzun ömürlü bir yaşamı olamayacağı açıktır. Ortada bulunan kafatası ise ölümü ve ölümün sonuçlarını gözler önüne sermek istemektedir. Hemen yanında bulunan kum saati ise tüm canlılar için yaşamın bir gün mutlaka sonlanacağı gerçeğini ve zamanın akıp gitmesini anlatmaktadır. Vanitas natüremortlarında saat objesinin metaforik iletisi genellikle zamanın akıp gittiği gerçeğini vurgulamaktır.



Görsel 2. Giorgio de Chirico, Filozofun Zaferi, 1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 126 x 100 cm, Chicago Sanat Enstitüsü

Giorgio de Chirico'nun (1888-1978) "Filozofun Zaferi" (Görsel 2) adlı yapıtında saat, resimdeki diğer gündelik nesnelerden ayrılarak sahnenin anlamını derinleştiren metaforik bir unsur olarak belirmektedir. Enginarlar, top ve endüstriyel yapılarla kurulan düzen, izleyiciye gündelik gerçekliğin sıradanlığını çağrıştırırken; saat, bu durağan kompozisyon içinde zamanın akışına dair belirsiz bir gerilim yaratmaktadır. Lynton'un (2004) yorumunda da vurgulandığı gibi, trenin bacasından çıkan duman yaşamın sürmekte olduğuna işaret ederken, saatin varlığı zamanı askıya almış bir atmosferin kapısını aralamaktadır. Böylece saat, işlevsel yönünün ötesinde mekânın tekinsizliğini artıran, düşünsel bir sorgulama alanı açan bir göstergedir (s.148-149).

Bu kompozisyonda yer alan saat, yalnızca bir nesne olarak kompozisyonun içinde bulunmaz; aynı zamanda mekânın sessizliği ve durağanlığı içinde zamanın akışını sorgulatan bir metaforik unsur haline gelmektedir. De Chirico'nun ısrarla tekrar ettiği mimari öğeler, endüstriyel nesneler ve gündelik objelerle birlikte sahnede beliren saat, izleyiciye işlevsel bağlamını aşan bir düşünsel alan açmaktadır. Bu bağlamda saat, hem modern yaşamın ölçülebilir zamansallığını temsil eder hem de sahnedeki durağan atmosfer aracılığıyla zamanın kesintiye uğradığı, askıya alındığı ve kavramsal bir boyuta taşındığı bir deneyim üretmektedir. Böylece, sanatçının metafizik resim anlayışı doğrultusunda, sıradan bir obje düşünsel ve felsefi bir derinlik kazandıran görsel bir simgeye dönüşmektedir.



Görsel 3. Salvador Dalí, "Belleğin Azmı", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 24.1 x 33 cm, 1931, Museum of Modern Art

Salvador Dalí (1904-1989) kendisine neden böyle yumuşak görünümlü saatler yaptığını soranlara bir Camembert peynirini güneşte erirken izlediğini ve bundan ilham aldığını söylemiştir (Hodge, 2024, s.152). Dalí bu eserinde (Görsel 3) zamanı ölçen bir tür teknik araç olan saat objesinin zamanı ölçmek için yeteri kadar güvenilir olmadığını vurgulamak istemiştir. Resmin sol alt köşesinde yer alan cep saatinin üzerinde yer alan karıncalar ise sanatçının eserlerinde sıklıkla vurguladığı çürümeyi simgeleyen ortak bir temadır. Eriyen saatin üstündeki sinek imgesi ise mekândan ayrı ele alınması gereken zamanın da çürümüşlüğüne göstermektedir.



Görsel 4. Edvard Munch, Saat ile Yatak Arasında Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 1940-1943, Munch Müzesi, Oslo.

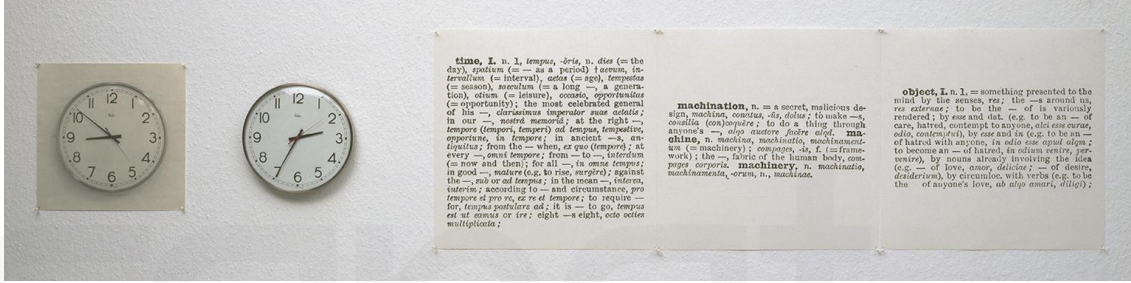
Edvard Munch (1863-1944), sanat hayatının altmış yılı boyunca 43 oto portre yapmıştır. Oto portrelerinin çoğunda kendisini hasta, acıması ve yalnız olarak tasvir etmiştir. Ancak saat ve yatak arasında kendisini tasvir ettiği bu tablosunda (Görsel 4) hiçbir şekilde duygusallık içermeyen, hiçbir örtbas etmeden kendi hayatının gözlerinin içine bakıyor gibidir. Arkasında ışıqla ve geçmiş resimlerle dolu aydınlık bir oda görülmektedir. Ancak şu anki halini bir saat ile bir yatağın arasına yerleştirmiş, bu da zamanın kaçınılmaz geçişini ve sonunda son kez uzanacağı yeri simgelemektedir. Arkadaki resimler, Munch'un önceki eserlerine göndermeler içerir, adeta hayatını gözden geçirdiği bir "galeri" hissi yaratır. Saat; zamanın geçişi ve yaklaşan ölümün simgesi, yatak hem doğumun hem ölümün yeri olarak yaşam döngüsünü temsil etmektedir. Munch'un nötr ama doğrudan bakışı, bu iki uç, yaşam ve ölüm arasındaki varoluşsal gerilimi yansıtır. Saat imgesi bu eserde çok anlamlı bir yapıdadır. Geçmiş zaman, günümüz ve çok az sanatçı kendi yaşlılığını Munch kadar korkunç bir netlikle görmüştür. Zaman, görkemli bir büyükbaba saati şeklinde tasvir edilerek akıp gitmekte, çapraz çizgilerden oluşan şık ve modern bir desenle kaplanmış tek kişilik yatak, onun yalnızlığına tanıklık etmektedir. Sanatçı bu eserinde kendisi donmuş, düzleşmiş görmekte ve kendisini zaten katılaşmış bir ceset olarak kabul etmektedir. Munch, bu sert veda tablosunu yaptıktan kısa bir süre sonra 1944'te hayata gözlerini yummuştur (Kaynak: <https://www.edvardmunch.org/self-portrait-between-the-clock-and-the-bed.jsp>).



Görsel 5. Robert Rauschenberg, Rezervuar, 217.2 x 158.8 x 39.4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kalem, Kumaş, Ahşap ve Metal, İki Elektrikli Saat, Kauçuk Tekerlek ve Telli Tekerlek Jantı, Smithsonian Sanat Müzesi, ABD, 1961.

Rauschenberg'in (1925-2008) Rezervuar (Görsel 5) adlı eserinde, kompozisyonun sol üst ve alt köşelerine yerleştirilmiş iki farklı saat dikkat çekmektedir. Sanatçının genel üretim yaklaşımında, resim yüzeyine çeşitli objeleri kolaj tekniğiyle eklediği bilinmektedir. Bu çalışma da bu yaklaşımı yansıtır; resmin üst yüzeyini paralel olarak bölen metal şeridin

hemen alt köşesinde bir saat, diğer kenarda ise ikinci bir saat bulunmaktadır. Rauschenberg'in çoğu eserinde, objelerin resme dahil edilme sürecinde rastlantısallık ve anlamsızlık ön plana çıkabilmektedir. Ancak Rezervuar çalışmasında saatlerin yerleştirilmesi, zaman kavramı üzerinden bozulma, çürüme, eskime ve yok olma gibi temalara işaret etmektedir. Bu yönüyle eser, sadece fiziksel objeleri bir araya getiren bir kolaj olmanın ötesine geçerek, zamana ve varoluşun geçiciliğine dair bir anlatım sunmaktadır.



Görsel 6. Joseph Kosuth, “Saat (Bir ve Beş) / Latin Versiyon”, Saat, Fotoğraf ve Baskı Alınıpıştırılmış Kağıtlar, 1965-1974

Joseph Kosuth'un (1945-...) “(Saat (Bir ve Beş) / Latin Versiyon” (1965) adlı yapıtı, sanatçının kavramsal sanatın temsil anlayışına getirdiği eleştirinin güçlü örneklerinden biridir. Kosuth, bu eserde saat objesini zamanı ölçen salt bir araç olarak görmekten ziyade, dil, görsellik ve nesnellik düzlemlerinde yeniden üretilen bir kavram olarak ele almaktadır. Gerçek bir duvar saati, onun birebir ölçekteki fotoğrafını ve “time, machination, object” kavramlarının sözlük tanımlarını yan yana getirerek, izleyiciyi zamanın ne olduğuna dair düşünsel bir sorgulamanın içine çekmektedir. Böylece saat, işlevsel boyutunun ötesinde hem dilin hem de temsil biçimlerinin bir metaforu hâline gelmektedir. Bu çalışma, sanat tarihindeki modernist temsil anlayışından kopuşu işaret etmesi bakımından da önemlidir. Rönesans’tan itibaren sanat, nesnelerin görsel olarak yeniden üretilmesine dayanırken; Kosuth, nesnenin kendisini, onun fotoğrafını ve dilsel tanımını aynı düzlemde sunarak temsilin doğasını problematize eder. Burada saat, yalnızca zamanı göstermez; “zamanın tanımı” ile “zamanın temsili” arasındaki farkları da açığa çıkarır. Böylece eser, çağdaş sanatın temel eğilimlerinden biri olan “sanatı bir düşünce olarak görme” anlayışını somutlaştırmaktadır.

Öte yandan Kosuth'un bu yapıtı, çağdaş sanatın dil ile kurduğu yakın ilişkisinin de örneğidir. Sanatçı, Wittgenstein'in “dilın sınırları, dünyanın sınırlarıdır” yaklaşımıyla örtüşen bir biçimde, saati dilsel ve görsel düzeylerde parçalara ayırarak izleyicinin anlam üretme sürecine müdahale eder. Bu durum, saat imgesinin çağdaş sanatta yalnızca işlevsel bir obje olmaktan çıkarak, zamanın, temsilin ve dilin doğasını tartışmaya açan bir metafor hâline geldiğini göstermektedir.



Görsel 7. (solda): Şakir Gökçebağ, Timeless / Sonsuz, 700, 300, 4 cm, 1996

Görsel 8. (sağda): Şakir Gökçebağ, Times Square / Kare Zaman, 68, 68,5 cm, 2010

Sanat hayatını Hamburg/Almanya'da sürdüren Türk Sanatçı Şakir Gökçebağ'ın eserlerinde de saat objesini sıklıkla ele aldığı görülmektedir. Sanatçı gündelik kullanımı olan yerel-evrensel eşyaları salt kimliğinden soyutlayarak, estetik ve mizahi unsurlarla tekrar yorumlayarak izleyiciye alışılmadık görünümüleriyle sunan enstalasyonlar yapmaktadır. Sanatçının “Sonsuz” ve “Kare Zaman” isimli eserlerinde saat objesini kullanarak zamanın sonsuz döngüsüne vurgu yapılmaktadır. Sanatçının eserlerinde tarihin en eski sembolleri olan kare, üçgen ve daire formunu sıklıkla kullandığı göz önüne alındığında bu eserindeki anlamı üzerinde de ayrıca durulmaktadır.

Kare, evrensel ve spiritüel morfoloji dünyasında çok yaygındır. Özellikle Hindistan ve Tibet mandalılarında ve Çin amblemlerinde sıklıkla görülmektedir. Çin kültüründe dünya siyah bir kare ile, cennet ise beyaz bir daire ile sembolize edilmektedir. Üçgen ise üç sayısına denk sayılmaktadır. Üçgen'in her şeyin daha yüksek bir birliğe olan arzusunu da sembolize etmektedir. Yaklaşık 5000 yıllık bir geçmişe sahip olan bu geometrik şekil, daire ve kare gibi, din eğitime yardımcı ilk semboller arasında yer almıştır. Geometrik biçimlerin onları oluşturan sayıların sembolizmiyle yakın ilişkileri bulunmaktadır. Üçgen de üç sayısının yegâne ürünüdür. Üçgen, geometrik alanların ilki, en basiti ve diğerlerine oranla en az gelişmiş olanıdır. Bundan sonra gelenler, çeşitli dörtgenler, kare, beşgen, altıgen, sekizgen ve nihayet daire, bu gelişme tablosunun en mükemmel zirvesinde yerlerini alırlar. Üçgen özellikle Avrupa sanatında en çok benimsenen biçim olmuştur. Çünkü bu form her şeyden önce sağlamlığı, duruluğu ve yükselişi yansıtmaktadır (Cirlot, 2001, s.72).



Görsel 9. Cengiz Çekil, "1200 Saat", "Cengiz Çekil" sergisi, Rampa, 2010.

Cengiz Çekil'in 1200 saat ismini verdiği enstalasyonu 2010 yılında sergilenmiştir. Bu çalışma 2008 yılındaki “Saat Kaç” isimli serinin bir devamı niteliğindedir. Kol saatleri modern yaşamın içindeki bireylerin her an için zamanı takip edebilmelerine olanak veren teknik bir araç olmasının yanında sembolik özellikleriyle de icat edildiği günden günümüze değin önemini korumuştur. Kol saatleri nesillerden nesillere bir hatıra, bir anı malzemesi olarak aktarılmış ve aynı zamanda sosyal, ekonomik statü göstergesi olmuştur. Evlerdeki özellikle yatak odalarındaki çalar saatler, modern yaşamın bir döngüsü olan mesai kavramına yönelik sembolik öğeler taşımaktadır.

Bir nesne olarak saat ile insan arasında kurulan özdeşlikler de işin içine girmektedir. Saat zamanın ölümlü bir canlı için sınırlı olduğunu hatırlatmaktadır. Tıklayan saat de nabızı atan beden de bir gün duracaktır. Ölen kişiden geriye kalan kol saati hem maddi hem manevi anlamda değer taşıdığı için çocuklarına ya da sevdiği bir yakınına verilmektedir. Takıldığı kolda ya da saklandığı köşede her göze çarptığı an, kurulan estetik özdeşleştirme aracılığıyla ölen şahıs akla gelir. Ayrıca halen çalışıyor, tıkıyor olmasıyla ölüm sonrasında o şahsın bir şekilde anısıyla birlikte yaşamaya devam ettiği hissini uyandırmaktadır (Sönmez, s.227, 2008).



Görsel 10. Cengiz Çekil “Saat Kaç”, 2008, gümüş damgalı duvar saatleri, 12 adet, her biri Ø 36 cm



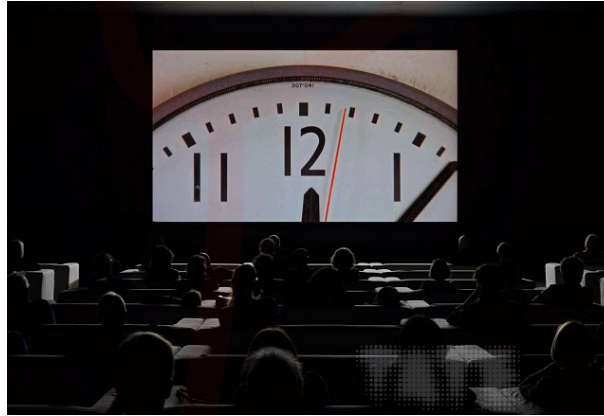
Görsel 11. Nicolás Bacal, Senden Sonra Uzam-Zamanın Geometrisi, 2010, Fotoğraf: Nicolás Bacal

Arjantinli Sanatçı Nicolás Bacal’ın 2010 yılında 12. İstanbul Bienalinde sergilenen çalışması “senden sonra uzam” zaman kavramını duvar saati objesi üzerinden ele almaktadır. Sanatçının yapıtında standart bir duvar saatinin akrep ve yelkovanını sökerek sadece saniye ölçen kadranı bıraktığı görülmektedir. Her bir rakamın yanına yazılan “vos” kelimesi ise Türkçede “sen” karşılığını bulur ve hem yapıtın ismi hem de anlatmak istediği düşüncüyü gözler önüne serer. Sanatçı bu çalışmasını şu sözlerle tanımlamaktadır. “Önce saati ve dakikaları gösteren akrep ve yelkovanı kaldırdım ve tam zamanı değil, zamanın geçişini göstermek üzere yalnızca saniye ibresini bıraktım. Sonra saat kadranının kenarlarına vos (yalnızca Arjantin genelinde kullanılan İspanyolca “sen”) sözcüğünü yazdım” (12.İstanbul Biennial Kataloğundan, s.121). Akrep ve yelkovan’ı kaldırılmış bir saat ve dakikaları işaret etmiyor olsa da saniye kadranının ilerlemeye devam etmesi zamanın akışının durdurulmaz oluşunu, bir döngü halinde dönmeye devam ettiğini ifade etmektedir.



Görsel 12. Marek Brzozowski, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60 x 80 cm, 2017

Marek Brzozowski, üretimlerinde zaman, hafıza ve varoluş temalarını sembolik imgeler yoluyla işleyen bir sanatçıdır. Özellikle saat, dişli ve mekanik parça temsilleri, Brzozowski'nin figüratif kompozisyonlarında hem estetik hem de kavramsal düzeyde ön plana çıkar. Sanatçının 2017 tarihli bu çalışmasında, vanitas geleneğini anımsatan bir sahne yer almaktadır: müzik aleti çalan bir figürün sağ kolu üzerine yerleştirilmiş, oyuncak formunu andıran telden tekerlekler ve dişliler dikkat çekicidir. Bu detaylar, zamanın mekanik işleyişinin yanı sıra bedensel deneyim ve ruhsal süreklilik üzerindeki yıpratıcı etkisine de gönderme yapmaktadır. Brzozowski'nin bu yaklaşımı, zamanı bir ölçü birimi olmanın ötesine taşıyan bir anlayışı temsil etmektedir. Brzozowski'nin çizgisel anlatımı, post-vanitas estetiğiyle birleşerek, zamanın insanın fiziksel ve duygusal varoluşu üzerindeki izlerini vurgulayan çağdaş bir alegoriye dönüşmektedir. Bu bağlamda sanatçının saat imgesine yaklaşımı, sadece grafiksel bir motif olarak değil, insanın zamanla kurduğu çok katmanlı ilişkiyi görünür kılan eleştirel ve şiirsel bir dilin parçası olarak değerlendirilmelidir.



Görsel 13. Christian Marclay, "The clock /saat", 2010

Görsel ve işitsel disiplinlerde heykel, video, performans, kolaj ve müzik gibi çeşitli mecralarda ortaya koyduğu eserlerle bilinen Christian Marclay'ın 2010 tarihli "The clock/saat" isimli video çalışması da zaman metaforu üzerine odaklanmaktadır. Bu çalışmasında Marclay, saatin temsili ve kurgusal zamanın çakışmasını ele almaktadır. The Clock'ta saat bir zaman göstergesi olmaktan çıkarak gözlemcinin zamanla kurduğu ilişkiyi sorgulayan bir metafora dönüşür. Bu eser, geniş bir film yelpazesinden saatlerin görüldüğü sahneleri kesip birleştirerek oluşturulmuş ve 24 saat boyunca gerçek zamanla senkronize çalışan bir video enstalasyonudur. Hem işlevsel bir saat gibi çalışır hem de sinema tarihi üzerinden zaman algısına dair düşündürür. Marclay'ın tüm bu eserleri, kitlesel görsel ve işitsel kültürün bilinçaltındaki etkilerini araştırmakta ve yorumlamaktadır. Marclay'ın kolaj yöntemi, sinema tarihinin arşivsel saatlerini toplayarak, zamanın bireysel değil kolektif bir yapıda inşa edildiğini göstermektedir. İzleyiciyi zamanın farkında olmaya zorlayan yapısı

“The Clock / Zaman”, izleyiciyi içinde yaşadığı zamanı tekrar deneyimlemeye zorlamakta, bu da sanat eserinin zamansal farkındalık yaratma işlevine işaret etmektedir.



Görsel 14. Felix Gonzalez-Torres – “Untitled” (Perfect Lovers), 1991 Duvar Saatleri ve Duvar Üzerine Boya, duvar saatleri ve duvar üzerine boya, her bir saat: 35,6 cm çap × 7 cm derinlik (14 inç × 2 ¾ inç)

Felix Gonzalez-Torres’in 1991 tarihli “Untitled” (Perfect Lovers) adlı çalışması, zaman, aşk ve ölüm temalarını sade ama derinlikli bir biçimde işleyen çağdaş sanat örneklerinden biridir. Eserde, yan yana duvara monte edilmiş iki yuvarlak saat, ilk bakışta sıradan birer endüstriyel nesne gibi görünse de izleyiciye güçlü bir duygusal ve kavramsal çağrışım sunar. Başlangıçta tamamen senkronize olan saatler, zamanın ilerleyişiyle kaçınılmaz biçimde birbirinden sapar; bu da insan ilişkilerinde kaçınılmaz olan ayrılık, kayıp ve ölüm temalarına işaret eder. Gonzalez-Torres, bu çalışmasında mekanik zamanın ölçülebilirliğini, duygusal zamanın kırılganlığıyla karşı karşıya getirerek, özellikle AIDS krizinin yaşandığı bir dönemde kişisel bir yas anlatısını evrensel bir metafora dönüştürür. Eserin başlığı olan “Perfect Lovers” (Kusursuz Aşık), bu birlikteliğin geçiciliğini ve kusursuzluğun olanaksızlığını ironik biçimde yansıtır. Minimalist bir biçimle kurulan bu yerleştirme hem bireysel hem kolektif hafızada yer edinen aşkın zamansallığına dair güçlü bir poetik ifade niteliğindedir.



Görsel 15. Tatsuo Miyajima, L.E.D. panel (10mm aralık, 16 x 32 cm), IC, elektrik teli, çelik çerçeve, PC (Windows), LAN kablosu, Video denetleyicisi, 256 x 128 x 1200 cm

Japon sanatçı Tatsuo Miyajima, çağdaş sanatın dijital estetikle kesiştiği noktada zaman olgusunu ele alan en çarpıcı isimlerden biridir. Sanatçının LED paneller, dijital sayaçlar, bilgisayar sistemleri ve video denetleyicilerle inşa ettiği büyük ölçekli enstalasyonları, zamanın mekanik değil, yaşamsal bir döngü ve enerji biçimi olarak okunmasına olanak tanır. Görselde yer alan 256 x 128 x 1200 cm boyutlarındaki LED panel enstalasyonu, kırmızı dijitalden oluşan sürekli akan sayı dizileriyle izleyiciyi karşılar. Miyajima’nın eserlerinde genellikle 1’den 9’a kadar olan sayılar yer alırken, 0 (sıfır) hiçbir zaman gösterilmez. Bu tercih, sanatçının Budist felsefeye referansla geliştirdiği “ölüm yoktur, sadece

dönüşüm vardır” ilkesine dayanmaktadır. Zaman burada yalnızca ölçülen bir değer değil; varoluşun sürekliliğini, hareketin kaçınılmazlığını ve bireysel yaşamların sonsuz akış içindeki geçiciliğini temsil eden bir metafordur. Bu yönüyle Miyajima’nın işleri, Christian Marclay’in sinema tarihi üzerinden inşa ettiği zaman kolajları ya da Felix Gonzalez-Torres’in senkronize saatleriyle kurduğu duygusal birliktelikler gibi, zamanı simgesel ve deneyimsel düzeyde sorgular. Ancak onlardan farklı olarak Miyajima’nın zamanı dijital, anonim ve tekrar eden biçimde sunması, çağımızın teknolojik yaşam ritmini ve insanın bu ritim karşısındaki konumunu da eleştirel biçimde gündeme getirir. Bu bağlamda LED sayılar, zamana işaret eden nesnel göstergeler değil, insan yaşamının dijital çağdaki temsili olarak da okunabilir.

5. Sonuç

Sanat tarihi boyunca saat imgesi, yalnızca zamanı ölçen bir araç olmanın ötesinde, her dönemin düşünsel ve kültürel yaklaşımına bağlı olarak farklı anlam katmanları kazanmıştır. Orta çağ sanatında saat, Tanrı’nın düzenini ve kozmik zamanın döngüselliğini sembolize eden bir unsur olarak ele alınırken, Rönesans döneminde resimlerin arka planında yer alan ayrıntılar arasında zamanın geçiciliğini ve yaşamın faniliğini hatırlatan bir simgeye dönüşmüştür. Özellikle vanitas geleneğinde görülen saat tasvirleri, insanın dünyevi arzularının geçiciliğini vurgulayan önemli göstergelerden biri olmuştur. Modern dönemde, özellikle sanayileşme ve mekanikleşmenin artmasıyla birlikte saat, bireyin yaşamını disipline eden ve gündelik hayatı düzenleyen merkezi bir araç hâline gelmiştir. Bu bağlamda 20. yüzyıl avangard hareketleri, saati bir metafor olarak kullanarak modern yaşamın yarattığı yabancılaşmayı, kaygıyı ve zamanın birey üzerindeki baskısını görünür kılmıştır. Dada sanatçılarının kolajlarında ya da Sürrealistlerin düşsel kompozisyonlarında saat, bilinçaltının ve varoluşsal sorgulamaların bir göstergesi olarak öne çıkmıştır. Dal’inin ünlü eriyen saat imgeleri, zamanın sabit ve ölçülebilir bir olgu olmadığını, aksine esneyen ve görelî bir kavram olduğunu görselleştiren güçlü bir örnek niteliğindedir. Duchamp’ın hazır-yapıt geleneğiyle açtığı yol, saat objesinin de işlevsel bir nesne olmaktan çıkarılıp kavramsal bir sorgulama aracına dönüşmesine zemin hazırlamıştır.

Çağdaş sanat alanında ise saat objesi, söz konusu çift yönlü doğasıyla sanatçıları tarafından sıklıkla metaforik bir imge olarak kullanılmıştır. Özellikle kavramsal sanat pratiklerinde saat, zamanı gösteren bir araç olarak ele alınmaz. Bu obje artık dil, temsil, imge ve gerçeklik arasındaki ilişkilerin sorgulanmasına aracılık eden bir nesneye dönüşmüştür. Saat objesi, gündelik eşyadan sanat nesnesine evrilerek bireyin zamanla, mekânla ve kendi varoluşuyla kurduğu ilişkiye dair çok katmanlı okumalar sunar. Dolayısıyla saat örneği, eşya-insan ilişkisini derinlemesine anlamamıza imkân veren özgün bir örnek sunmaktadır. Hem gündelik yaşamı düzenleyen işlevsel bir nesne hem de sanat tarihinde zamana, ölüme ve varoluşa dair metaforik anlamların taşıyıcısı olan saat, insan deneyiminin merkezinde yer alan güçlü bir imge olarak değerlendirilebilir. Mesela bir dede ile torunun saat objesi ile kurdukları pedagojik bağın aynı olması beklenilemez. Bir an önce yetişkin olmayı arzulayan genç yaştaki birey zamanın bir an önce akıp ilerlemesini arzularken, ilerlemiş yaşlardaki birey zamanın akış hızından dolayı hayıflanabilmektedir. Kısacası zaman kavramı ve onu ölçen objelerle kurulan ilişki de ortak ya da bireysel anlatımlar içerebilmektedir.

Günümüzde sanatçılar, saati yalnızca zamanı ölçen bir araç olarak değil; belleği taşıyan, geçmişi çağıran, geleceğe dair beklentiler kuran ve dijital çağın hızla akan zamansallığını sorgulayan bir metafor olarak kullanmaktadır. Bu çok yönlü kullanım, saati hem bireysel hem de toplumsal zamansallığın kırılma noktalarını görünür kılan güçlü bir temsil aracına dönüştürmüştür.

Dolayısıyla sanat tarihinin farklı dönemlerinde saat imgesine yüklenen değişen anlamlar, zamanın insanlık için daima sorgulanan ve yeniden yorumlanan bir kavram olduğunu göstermektedir. Saat, çağdaş sanatta yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda tarihsel sürekliliğin ve değişimin bir belgesi, bireysel ve toplumsal varoluşun eleştirel bir metaforu olarak konumlanmaktadır.

Kaynakça

Azılıoğlu, K. (2024). *Obje sanatının ortaokul öğrencilerinin yaratıcılığına etkisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım

Bayraktar, G. (2019). Sanatta Sosyal Bir Organizma: Eşya. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(59), 899-912.

Bauman, Z. (2003). *Akışkan modernlik* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Can Yayınları. (Orijinal eser 2000)

Cirlot, J. E. (2001). *Semboller sözlüğü* (Çev. J. Sage). Londra: Routledge Yayınları.

Emiroğlu, K. (2024). *Gündelik hayatımızın tarihi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü* (Çev. B. K. Yavuz). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (1996). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harman, G. (2022). *Sanat ve Nesneler* (Çev. O. Karayemiş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Heidegger, M. (1962). *Being and Time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Trans.). Harper & Row. (Original work published 1927).

Heidegger, M. (2010). *Varlık ve Zaman* (A. Kadir Çüçen, Çev.). Remzi Kitabevi. (Original work published 1927)

Karabulut, N., & Daşdemir, F. (2020). İmge, imgelem ve imgeleme kavramları bağlamında sanat eserinin oluşumu. *Ekev Akademi Dergisi*, 82, 231-244.

Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. Ütopya Yayınları.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Nohl, A. M. (2018). *Eşya ve insan: Bir pratik ilişkinin felsefesi, pedagojisi ve sosyolojisi* (Ö. Saatçi, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Okumuş, E. (2010). *Zaman sosyolojisi: Bir giriş denemesi*. *Dilbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 10(2), 121-174.

Rosa, H. (2020). *Modernlik, hız ve yabancılaşma: Zamanın toplumsal yapıları üzerine* (M. Sert, Çev.). İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları. (Orijinal eser 2005)

Sönmez, N. (2008). *Cengiz Çekil Bir Tanık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Taylor, B. (2012). *Sanatın gücü* (Çev. F. Mutlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Urry, J. (1999). *Mekânları tüketmek* (Çev. R. G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Virilio, P. (2020). *Açık gökyüzü* (D. Ünalın, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Orijinal eser 1997)

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/StillLifeWithASKull.jpg> (Erişim: 10. 07. 2025)

Görsel2: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/the-conquest-of-the-philosopher-1914> (Erişim:10.07.2025)

Görsel 3: <https://www.moma.org/collection/works/79018> (Erişim: 10. 07. 2025)

Görsel 4: https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait._Between_the_Clock_and_the_Bed.#/media/File:Edvard_Munch,_Selvportrett._Mellom_klokken_og_sengen.JPG (Erişim: 12.07.2025)

Görsel 5: https://www.si.edu/object/reservoir%3Aasam_1969.47.70 (Erişim: 12.07.2025)

Görsel 6: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kosuth-clock-one-and-five-english-latin-version-t01909> (Erişim: 12.07.2025)

Görsel 7: <https://sakirgokcebag.com> (Erişim: 12.07.2025)

Görsel 8: <https://sakirgokcebag.com> (Erişim: 14. 07. 2025)

Görsel 9: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47771> (Erişim: 15.07.2025)

Görsel 10: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/49764> (Erişim: 15.07.2025)

Görsel 11: <https://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=11&c=2&show=gorsel> (Erişim: 15.07.2025)

Görsel 12: https://dokusanat.com/eser/mb121p2036/?exhibition_id=39 (Erişim: 17.07.2025)

Görsel 13: <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T14038> (Erişim: 17.07.2025)

Görsel 14: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-perfect-lovers> (Erişim: 18. 07. 2025)

Görsel 15: <https://tatsuomiyajima.com/work-projects/time-waterfall-panelmam/> (Erişim: 18. 07. 2025)

sanat
ve
insan



Melih Can TOYGU

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Öğrencisi, mecete@gmail.com, Eskişehir-Türkiye
ORCID NO: 0000-0002-8872-2563**Kurtarıcı Beklentisinden Yaratıcı Eyleme İnci Eviner ve Sindirella Kompleksi'nin Sanatla Aşılması****Özet**

Bu makale, kadınların bağımsızlık korkusu ve *kurtarıcı* beklentisiyle karakterize edilen Sindirella Kompleksi'ni çağdaş sanat pratikleri üzerinden sorunsallaştırmaktadır. Feminist sanat eleştirisinin temel kavramlarından *bakış* (gaze) teorisinin analitik bir araç olarak kullanıldığı bu çalışmada, amaçlı örneklem yöntemiyle Türkiye çağdaş sanatının öncü isimlerinden İnci Eviner'in sanatı örnek olay olarak incelenmiştir. Araştırma kapsamında sanatçının *Harem* (1997), *New Citizen* (2009) ve *Biz, Başka Yerde* (2019) adlı eserleri analiz edilerek, psikolojik ve sosyolojik bağlamda kadına dayatılan pasifliğin sanatsal eylemle nasıl yapı söküme uğratıldığı ortaya konmuştur. Çalışmanın bulguları, Eviner'in sanatının yalnızca bireysel bir başkaldırıdan öte, pasif beklentiyi eylemliliğe dönüştüren kolektif bir dayanışma modeli sunduğunu göstermektedir. Sonuç olarak çalışma, temelinde insanı insana anlatma gayesi taşıyan sanatın, toplumsal cinsiyet rollerinin yarattığı tikanıklıkları ve akademik ve sanatsal kariyerlerdeki cam tavanları aşmadaki dönüştürücü rolüne dair disiplinlerarası bir perspektif sunma hedefindedir.

Anahtar Kelimeler: Sindirella Kompleksi, İnci Eviner, Sanat Eleştirisi, Bakış (*Gaze*), Sanatçı Akademisyenlik.

The Artistic Subversion of the Cinderella Complex in İnci Eviner's Journey from Savior Expectation to Creative Agency**Abstract**

This article problematizes the Cinderella Complex characterized by women's fear of independence and expectation of a *savior* through contemporary art practices. Utilizing the *gaze* theory from feminist art criticism as an analytical tool, this study employs purposive sampling to examine the art of İnci Eviner, a prominent figure in Turkish contemporary art, as a case study. By analyzing the artist's works *Harem* (1997), *New Citizen* (2009), and *Biz, Başka Yerde* (2019), the research demonstrates how the passivity imposed on women in psychological and sociological contexts is deconstructed through artistic action. The findings indicate that Eviner's art offers not merely an individual rebellion, but a collective solidarity model that transforms passive expectation into agency. Ultimately, the study presents an interdisciplinary perspective on the transformative role of art in overcoming the bottlenecks created by gender roles and the 'glass ceilings' in academic and artistic careers.

Keywords: The Cinderella Complex, İnci Eviner, Art Criticism, The Gaze, Artist-Academics.

1. Giriş

Kadınların toplumsal rolleri ve iş hayatındaki zorlukları, tarih boyunca birçok disiplinin inceleme konusu olmuştur. Psikoloji literatüründe Sindirella Kompleksi olarak kavramsallaştırılan durum; kadınların bağımsızlık korkusu ve bir 'kurtarıcı' beklentisiyle karakterize edilen, bireysel kimlik gelişimini sınırlayan psikolojik bir süreci ifade etmektedir (Dowling, 1981). Sosyoloji ise, kadınların toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olarak karşılaştıkları yapısal engelleri ve bu rollerin iş hayatındaki yansımalarını incelemiştir (Connell, 2002). Ekonomi araştırmaları kadınların iş gücüne katılımını toplumsal normlar ve ekonomik bağımlılık ile ilişkilendirirken (Seguino, 2000), eğitim bilimleri eğitime erişimdeki eşitsizliklerin kariyer üzerindeki etkisini analiz etmiştir (Leathwood & Read, 2009). Disiplinlerarası bu kuramsal

zeminden hareket eden bu makale, söz konusu psikolojik açmazı sanatsal bir perspektifle sorunsallaştırmaktadır. Çalışma, temelinde 'insanı, insana, insanla anlatma' gayesi taşıyan sanatın, toplumsal cinsiyet rollerinin yarattığı bu kronik tikanıklıkları aşmadaki dönüştürücü rolüne odaklanmaktadır.

Bu bağlamda, *Sindirella Kompleksi* kavramı, kadınların bağımsızlık korkusu ve kurtarıcı beklentisi gibi psikolojik, sosyal ve kültürel etkileşimlerini anlamada önemli bir anahtar hâline gelmiştir (Dowling, 1981). Kadınların akademik ve sanatsal alanlarda karşılaştıkları engeller, toplumsal cinsiyet rollerinden kaynaklanan beklentilerle şekillenmektedir. Örneğin, sanat tarihi alanında yapılan çalışmalar, kadın sanatçıların eserlerinin uzun yıllar boyunca ihmal edilmesini ele almış ve bu durumun toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklandığını göstermiştir (Nochlin, 1971; Berkday, 2010). Benzer şekilde, feminist sanat eleştirisi, kadınların yaratıcı kimliklerini ifade etmelerine olanak tanıyan sanatsal araçları analiz ederek, bu süreçte toplumsal normları nasıl dönüştürdüklerini incelemiştir (Pollock, 2021). Bu çalışmada, Türkiye'nin çağdaş sanat alanında öncü isimlerinden İnci Eviner'in kariyeri incelenerek, başarılı kadınların bu kompleksin etkilerini nasıl aştığı ve bireysel özgürleşme süreçlerinde sanatı nasıl bir araç olarak kullandığı ele alınacaktır.

Bu makale, kadınların kariyer yolculuğunu ele alırken, bu engellerin ve kurtarıcı beklentisinin, sadece kadınların değil, aynı zamanda toplumun genel potansiyelini nasıl sınırladığını da göz önüne almaktadır. Sanat ve akademide kadınların karşılaştığı zorluklar, bu alanların iç dinamiklerinde yerleşmiş dengesizliklerin yansıması olarak görülmektedir. Bu çalışma, *Sindirella Kompleksi*'nin sadece *kadınlara özgü* bir sorun olmadığını, aksine toplumsal cinsiyet rollerinin her birey ve kurum üzerindeki karmaşık etkilerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu bütünsel perspektif, toplumsal cinsiyet eşitliğinin neden kolektif bir sorumluluk olduğunu vurgulamaktadır.

Bu çalışma, ele aldığı konuları yalnızca bir araya getiren bir derleme olmanın ötesinde, belirli bir argümanı geliştiren bir araştırma makalesi niteliği taşımaktadır. Literatür taramasıyla elde edilen bulgular, sanat eleştirisindeki *bakış* (gaze) kavramını metodolojik bir araç olarak kullanarak psikolojik bir durumu sanatsal pratiklerle birleştiren özgün bir analitik çerçeve sunmaktadır. Bu spesifik *bakış* aracılığıyla İnci Eviner'in sanatı bir örnek olay olarak incelenmiş ve bu sayede kurtarıcı beklentisinin yaratıcı eylemle nasıl aşılabileceğine dair somut stratejiler ortaya konulmuştur. Böylece makale, toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadınların potansiyelini gerçekleştirme gibi konularda toplumsal bir verimlilik sağlamayı hedeflemektedir.

2. Yöntem

Bu çalışmada, *Sindirella Kompleksi*'nin kadınların akademik ve sanatsal kariyerlerine etkisini incelemek amacıyla literatür taraması yöntemi kullanılmıştır. Literatür taraması, araştırma konusu hakkında mevcut bilgi birikimini sistematik şekilde derlemeyi ve analiz etmeyi amaçlayan bir yöntemdir (Snyder, 2019). Bu yöntem, konuyla ilgili daha önce yapılmış çalışmaları inceleyerek, mevcut teorik çerçeveyi anlamayı ve bu çerçeveye dayalı olarak yeni yorumlar geliştirmeyi mümkün kılar. Literatür taraması, özellikle sosyal bilimlerde, geniş bir perspektif sunarak araştırmacının mevcut bilgiyi değerlendirmesini ve bu bilgiler ışığında yeni sorular veya çıkarımlar geliştirmesini sağlar (Fink, 2019).

Çalışmada, kavramsal çerçevenin somutlaştırılması amacıyla amaçlı örneklem yöntemi benimsenmiş ve İnci Eviner bir örnek olay olarak belirlenmiştir. Eviner'in seçilmesinin nedeni, eserlerinin kadını kurtarılmayı bekleyen pasif mekânlardan çıkararak, onu kaotik, devinimli ve eylem halindeki özneye dönüştüren Türkiye çağdaş sanatındaki güçlü temsilcilerden biri olmasıdır.

Bu çalışmada temel olarak literatür taraması yöntemi tercih edilmiştir çünkü *Sindirella Kompleksi*'nin kavramsal çerçevesi ile kadınların sanat ve akademik alandaki mücadelelerini anlamak için kapsamlı bir teorik altyapıya ihtiyaç duyulmaktadır. Çalışma kapsamında, Dowling (1981) tarafından ortaya konulan *Sindirella Kompleksi* kavramı, Erzen (2015), Pollock (2021) ve Antmen (2000) gibi araştırmacıların toplumsal cinsiyet ve sanat ilişkisi üzerine yaptığı

çalışmalarla birleştirilerek analiz edilmiştir. Bu yöntem hem disiplinler arası perspektif sunmuş hem de İnci Eviner'in sanatı üzerinden toplumsal cinsiyet rollerine dair eleştirel bir değerlendirme yapılmasına olanak tanımıştır.

Araştırmanın analitik çerçevesi, feminist sanat eleştirisinin temel kavramlarından biri olan *bakış* (*gaze*) üzerine kurulmuştur. Bu çalışmada *bakış*, kadını *kurtarılmayı bekleyen pasif bir nesne* olarak kurgulayan toplumsal yargıları tespit etmek ve İnci Eviner'in bu yargıları sanatı aracılığıyla nasıl yıktığını çözümlemek için bir çözümleme anahtarı olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle çalışma, kapsamlı bir literatür taramasını, Sindirella Kompleksi ve kadınların özgürleşmesi konularına odaklanan *gaze* kavramına dayalı özel bir analitik bakış açısıyla birleştirir.

Çalışma kapsamında analiz edilmek üzere sanatçının *Harem* (1997), *New Citizen* (2009) ve *Biz, Başka Yerde* (2019) adlı eserleri seçilmiştir. Eser seçiminde, Sindirella Kompleksi'nin temelini oluşturan pasiflik ve bağımsızlık korkusu belirleyici bir rol oynamıştır. Bu kronolojik izlek, söz konusu dinamiklerin zamanla kolektif ve yaratıcı bir direniş dönüşümünü ortaya koymaktadır. Bu eserler üzerinden sanatçının yaşam deneyimleri sistematik şekilde değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, sanat ve toplumsal cinsiyet çalışmalarında sıklıkla göz ardı edilen, kişisel psikolojik bariyerlerin sanatsal pratikle nasıl dönüştürüldüğünü göstermeyi hedefler.

3. Kavramsal Çerçeve Olarak Sindirella Kompleksi ve Sanatla Özgürleşme

Bu bölüm, çalışmanın teorik temelini oluşturan iki ana kavramı ele almaktadır. İlk olarak, kadınların bağımsızlaşma süreçlerinde karşılaştıkları psikolojik bir engel olarak *Sindirella Kompleksi* tanımlanacaktır. Ardından, bu kompleksin dayattığı pasif rollere ve kurtarıcı beklentisine karşı sanatın nasıl güçlü bir ifade, direniş ve özgürleşme aracı olarak konumlandığı incelenecektir.

3.1. Toplumsal Bir Engel Olarak Sindirella Kompleksi

Sindirella Kompleksi, kadınların bağımsızlık korkusu ve kurtarıcı beklentisiyle tanımlanan bir psikolojik kavramdır (Dowling, 1981). Bu kavram, kadınların bireysel potansiyellerini gerçekleştirme yolunda karşılaştıkları içsel ve toplumsal engelleri anlamak için önemli bir çerçeve sunar. Dowling (1981), bu kompleksi, kadınların çocukluklarından itibaren toplumsal cinsiyet rolleriyle şekillenen bir kurtarıcıya ihtiyaç duyma beklentisi olarak tanımlar. Bu tutum, kadınların kendi ayakları üzerinde durma kapasitelerini sorgulamalarına ve ekonomik ya da duygusal olarak başkalarına bağımlı hale gelmelerine sebep olabilir. Şöyle ki, kadın, yetenekleri ve eğitim düzeyi yüksek olsa bile, toplumun *ideal kadın* normlarına uyum sağlamak adına kariyer hedeflerinden vazgeçebilir veya pasif bir rolü benimseyebilir (Özkan & Özkan, 2010; Coward, 1989).

Tam bu noktada, Duygu Asena 1987 yılında, kadınların bağımsızlık mücadelesini şu sözlerle özetliyordu:

Kadın olmak, kendi adına karar vermeyi öğrenmek demektir. Kendi hayatını kendi ellerine almak, başkalarının beklentilerine göre değil, kendi isteklerine göre yaşamak demektir. Kadın, kendi adına var olmalıdır. (Asena, 1987). Bu ifade ile kadınların toplumsal cinsiyet rollerinin ötesine geçerek bireysel özgürlüklerini kazanmaları gerektiği vurgulanmaktadır.

Dowling'in *Sindirella Kompleksi* olarak isimlendirdiği tutum, bir çeşit bağımlılık olarak da değerlendirilebilir. Bağımlılık, genellikle bireyin kendi ihtiyaçlarını karşılayamaması ve başka bir kişiye ya da duruma sürekli olarak ihtiyaç duymasıyla tanımlanır (Young & Klosko, 1994). Benzer şekilde, kadınların kurtarıcı beklentisi, onların bireysel kararlar alma ve sorumluluk üstlenme konusundaki özgürlüklerini sınırlandırabilir. Bu dinamik, özellikle ekonomik bağımsızlık eksikliğinde daha belirgin hale gelir. Örnek olarak, Seguino (2000), kadınların ekonomik bağımlılığının toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle doğrudan ilişkili olduğunu ve bu bağımlılığın kadınların iş gücüne katılımını sınırladığını belirtmiştir. Sindirella Kompleksi'nin, kadınların kendi potansiyellerine ulaşmalarını engelleyen psikolojik ve toplumsal bir bağımlılık biçimi olarak ele alınması, bu kavramın daha geniş perspektiften anlaşılmasını sağlayabilir. Ancak, toplumsal farkındalık ve bilinçlenme süreçleriyle bu bağımlılığın üstesinden gelmek mümkündür. Eğitim, sanat

ve akademik alanlarda kadınları destekleyen politikaların geliştirilmesi, onların bireysel kimliklerini güçlendirmelerine katkı sağlayabilir (Leathwood & Read, 2009).

3.2. Kadınların İfade ve Direniş Aracı Olarak Sanat

Sanat, kadınlar için tarih boyunca en güçlü ifade ve direniş aracı olarak öne çıkmıştır. Özellikle toplumsal baskı altındaki kadınlar, sanat yoluyla duygularını, düşüncelerini ve toplumsal eleştirilerini dışa vurmuşlardır. Kadın sanatçılar, eserlerinde toplumsal cinsiyet rollerini eleştirerek, kendi kimliklerini ve deneyimlerini yansıtmış, aynı zamanda bu eserler aracılığıyla toplumsal farkındalık yaratmışlardır (Şan, 2023; Ergül, 2024).

Örneğin, İnci Eviner'in *Harem* adlı videosu, Osmanlı dönemine ait harem imgelerini yeniden ele alarak, bu mekânların Batı'nın oryantalist bakış açısıyla nasıl çarpıtıldığını eleştirir. 1997 tarihli *Harem* videosu, Batı'nın Oryantalist bakış açısını eleştirmenin yanı sıra, *Sindirella Kompleksi*'nin temel kurtarıcı ilkesine de meydan okumaktadır. Kadınlar, sessizce oturmak yerine, tipik harem imajını aktif şekilde yeniden yazar ve eserde kendi anlatılarını yaratırlar. Kadınların *prens* veya kurtarıcı figürüne güvenmeyi reddetmeleri ve öz motivasyonla bağımsızlıklarını elde eden özneler olarak konumları, güçlü bir metafor sunan bu eylemle vurgulanmaktadır. Eviner'in sanatsal tercihleri ve uygulamaları, kompleksin psikolojik bariyerini yıkarak, bağımsızlık korkusunun ancak eylem ve yaratıcılıkla üstesinden gelinebileceğini göstermektedir. Kadınların bu tür tarihsel stereotiplerden sıyrılarak kendi hikâyelerini yazma potansiyeline vurgu yapar. Bu tür eserler, kadınların yalnızca toplumsal normların yansıması olmadığını, aksine bu normlara karşı koyabilecek aktif bireyler olduklarını göstermektedir.

Sanatın kadınlar için ifade aracı olarak kullanımı hem bireysel düzeyde hem de kolektif bir direniş biçimi olarak önemlidir. Örneğin, 1970'lerde feminist sanat hareketi, kadınların sanat yoluyla patriyarkaya karşı nasıl bir direniş geliştirdiğini gözler önüne sermiştir (Pollock, 2021). Judy Chicago'nun *The Dinner Party* adlı eseri, tarih boyunca göz ardı edilen kadın figürlerini onurlandırarak, sanatın kadınların görünürlüğünü artırmadaki rolünü güçlü şekilde ortaya koyar.

Modern dünyada sanatın teknolojiyle entegrasyonu, kadınların küresel çapta etkili olabilmelerine olanak tanımaktadır. Örneğin, dijital sanat ve sosyal medya platformları, kadınların eserlerini daha geniş kitlelere ulaştırmalarını sağlamaktadır. Refik Anadol'un dijital sanat sergilerinin küresel çapta etki yarattığı dönemde, kadın sanatçılar da benzer şekilde teknolojiyi kullanarak görünürlüklerini artırmaktadır (Cantekin, 2024). İnci Eviner'in 2019'da Venedik Bienali'nde sergilediği *Biz, Başka Yerde* adlı yerleştirmesi, dijital teknolojilerin ve çoklu medya araçlarının sanatta nasıl dönüştürücü bir güç olarak kullanılabileceğine dair önemli bir örnektir (Antmen, 2014). Bu eser, bireyin toplumsal kimliklerle çatışmasını ele alırken, kadınların özgürleşme mücadelelerini bir anlatı aracı olarak sunar.

Sindirella Kompleksi, kadınların toplumsal normlarla çizilen sınırlarını aşma çabalarını ifade ederken, sanat bu kompleksin üstesinden gelmek için güçlü bir araç sunmaktadır. Kadın sanatçılar, eserlerinde genellikle toplumun kendilerine dayattığı sınırlamaları eleştirerek, kendi seslerini bulma mücadelesini yansıtmışlardır. Sanat, kadınların bireysel özgürlüklerini ifade etmeleri ve toplumsal cinsiyet rollerine karşı koymaları için platform sağlamaktadır. Bu anlamda, İnci Eviner, eserlerinde kadınların bağımlılık korkusunu ve kurtarıcı beklentisini sorgulamış, kadınların kendi hikâyelerini yazabileceklerine dair güçlü mesajlar vermiştir. Eviner'in *Harem* adlı eseri, kadınların pasif rollerden kurtulup aktif özneler hâline gelme sürecine dair güçlü bir metafor sunmaktadır. Benzer şekilde, Shirin Neshat, eserlerinde kadınların toplumsal ve politik baskılar altındaki mücadelelerini ele almış, özellikle *Women of Allah* serisinde kadınların bireysel kimliklerini ve özgürlük arayışlarını güçlü şekilde vurgulamıştır. Ayrıca, Nil Yalter, *Göçmen Kadınlar* adlı çalışmasında toplumsal cinsiyet ve göç temalarını bir araya getirerek, kadınların hem bireysel hem de kolektif özgürlük mücadelelerini görünür kılmıştır. Bu tür sanatçılar, eserleriyle kadınların pasif rollerden aktif özneler hâline gelme süreçlerinde bir rehber niteliği taşımakta ve *Sindirella Kompleksi*'nin üstesinden gelinmesine katkıda bulunmaktadır.

4. Kadınların Akademik ve Sanatsal Alandaki Mücadelesi

Önceki bölümde sunulan teorik çerçeve, bu bölümde kadınların profesyonel alandaki somut deneyimleriyle ilişkilendirilecektir. Bu bağlamda, ilk olarak kadınların sanat ve akademi dünyasında karşılaştıkları sistematik engeller ve *cam tavan* sendromu ele alınacaktır. Ardından, bu engellere rağmen kadınların nasıl birer 'yol açıcı' rolü üstlenerek kolektif bir mücadele alanı yarattıkları incelenecektir.

4.1. Kariyer Yolculuğundaki Sistematik Engeller ve Cam Tavan

Kadınların akademik dünyada karşılaştıkları engeller, cam tavan sendromu ve cinsiyetçi önyargılarla şekillenmektedir (Tan, 2000). Cam tavan, kadınların belirli bir seviyeye kadar yükselebilmelerine rağmen, görünmez engeller nedeniyle daha üst pozisyonlara erişimlerinin engellenmesi durumunu ifade eder. Örneğin, birçok üniversitede kadın akademisyenlerin sayısı erkek meslektaşlarına kıyasla yüksek olmasına rağmen, rektörlük veya dekanlık gibi üst düzey yönetim pozisyonlarında kadınların oranı oldukça düşüktür (Ayanoğlu, 2017). Bu yapı, kadınların akademik kariyerlerinde karşılaştıkları sistematik engellerin bir yansımasıdır. Diğer bir örnek ise, kadın akademisyenlerin bilimsel araştırma fonlarına erişimde erkek meslektaşlarına göre daha az destek almasıdır. Araştırmalar, kadınların başvurdukları projelerde cinsiyetçi önyargılar nedeniyle günümüzde dahi düşük kabul oranlarına sahip olduğunu göstermektedir (Kabasakal, 1998).

Ancak, son yıllarda kadın akademisyenlerin sayısındaki artış ve toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik farkındalık, kadınların akademik kariyerlerinde ilerlemelerine olanak sağlamaktadır. Üniversitelerde kadınlara yönelik destek mekanizmalarının geliştirilmesi, kadınların bilimsel çalışmalara daha fazla katkıda bulunmasını teşvik etmektedir (Öngünç, 2023). Kadınların akademik başarıları, toplumsal cinsiyet rollerinin ötesine geçerek bilim dünyasında güçlü şekilde seslerini duyurmalarını sağlamaktadır.

4.2. Sanat Alanında Yol Açıcı Olarak Kadın Akademisyenler

Kadın akademisyenler, sanat dünyasında yarattıkları dönüştürücü etkilerle toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesine hem bireysel hem de yapısal düzeyde önemli katkılarda bulunmuşlardır. Onların çabaları, sanatın sadece bireysel ifade alanı olmasının ötesinde, gelecek nesiller için kalıcı yollar açan bir mücadele alanı olduğunu göstermektedir. Sindirella Kompleksi'nin getirdiği pasif *kurtarılmayı bekleme* durumuna karşı en güçlü eylemlerden biri de kadınların kendilerinden sonra geleceklere alan açan kurumsal, eğitsel ve kolektif roller üstlenmesidir.

Bu bağlamda, feminist sanat tarihçisi Griselda Pollock'un erkek egemen sanat tarihini eleştirel bir süzgeçten geçirerek kadın sanatçıların görünürlüğünü artırması, sanat kanonunun kendisini sorgulayan temel adımdır (Pollock, 2021). Benzer şekilde, Linda Nochlin'in *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* sorusu, sorunun kadınların yeteneğinden çok, onları dışlayan sistemsal engellerde olduğunu ortaya koyarak bir zihniyet devrimi yaratmıştır. Türkiye'de ise Zehra Çobanlı'nın seramik sanatında bir ekol oluşturarak genç kadın sanatçılara ilham kaynağı olması ve Nurhan Tekerek'in sanat eğitiminde toplumsal cinsiyete duyarlı bir yaklaşım geliştirerek bilinci tabana yayması, bireysel kurtuluşun ötesinde, kolektif bir zemin yaratma çabasının somut örnekleridir (Kayserili, Kayserili M, & Satır, 2024).

Bu akademik ve kurumsal mücadele, sanatçı kolektifi Guerrilla Girls'un aktivist eylemlerinde en militan halini bulur. Onlar, sanat dünyasındaki cinsiyetçi mekanizmaları ifşa ederek, *bir presnin gelip onları keşfetmesini* beklemek yerine, bir araya gelip sistemin kapılarını zorlamanın mümkün olduğunu göstermişlerdir. Dolayısıyla, bu öncü kadınların her biri, kurtarıcıyı beklemek yerine, sistemin kendisini dönüştüren birer yapıcı ve yol açıcı rolü üstlenerek, sanat alanında pasif beklentiden aktif eyleme geçişin en güçlü kanıtlarını sunmuşlardır.

5. Örnek Olay Olarak İnci Eviner Sanatında Yaratıcı Eyleme Geçiş

Makalenin bu bölümünde, önceki bölümlerde ele alınan teorik ve bağlamsal çerçeve, Türkiye çağdaş sanatının öncü isimlerinden İnci Eviner'in sanatı üzerinden somutlaştırılacaktır. Eviner'in pratiği, Sindirella Kompleksi'nin dayattığı

pasif beklentiden yaratıcı eyleme geçişin güçlü bir örneğini sunar. Bu analiz, ilk olarak sanatçının spesifik eserleri üzerinden pasif kadın temsillerini nasıl yıktığını inceleyecek, ardından bu sanatsal direnişin ardındaki kolektif dayanışma felsefesini ele alacaktır.

5.1. Pasif Temsillere Başkaldırı Olarak *Harem* ve *New Citizen*

İnci Eviner, Türkiye'nin çağdaş sanat alanında öncü isimlerinden biridir. Sanat kariyeri boyunca toplumsal cinsiyet, kimlik ve kadınlık temalarını ele almış ve bu konuları eserlerinde eleştirel şekilde işlemiştir. Eviner'in 1997 yılında gerçekleştirdiği *Harem* adlı video çalışması, Osmanlı harem ve kadınlık temsillerini sorgulayarak, Batı'nın oryantalist bakış açısını eleştirmiştir. 2009 yılında 11. İstanbul Bienali'nde sergilenen *New Citizen* adlı çalışması ise, göç, kimlik ve aidiyet kavramlarını irdelemiştir. Eviner'in sanatı, kadınların kurtarılmayı bekleyen pasif figürler yerine, kendi hikâyelerini yazan aktif özneler olabileceğini göstermektedir. 2019 yılında Türkiye'yi 58. Venedik Bienali'nde temsil eden Eviner, *Biz, Başka Yerde* adlı yerleştirmesiyle büyük beğeni toplamıştır. Bu eser, bireyin toplumsal kimliklerle olan çatışmasını, kadınların mücadelelerini ve özgürleşme süreçlerini ele almıştır. Eviner'in eserleri, sadece sanatsal anlatım değil, aynı zamanda toplumsal dönüşüm için bir araç olarak da değerlendirilebilir. Sanatı, Sindirella Kompleksi'nin dayattığı pasif ve bağımlı kadın figürüne karşı bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Eviner'in söz konusu eserinde yer verdiği eleştirel bakış açısı, kadınların özgürleşme sürecine yönelik önemli bir rehber niteliğindedir.

5.2. Bireysel Direnişten Kolektif Dayanışmaya Geçişte Ernst Neizvestny Etkisi

Sanatçının direniş ve bağımsızlık korkusu fikirlerine yaklaşımını anlamak için önemli bir ipucu, Akbank Sanat Konuşmaları'nda ele alınan Eviner'in Ernst Neizvestny üzerindeki etkisidir. Neizvestny'nin bireysel direnişten ziyade özgürlük mücadelesine ve grup dayanışmasına vurgu yapan yöntemi, Eviner'in çalışmalarını etkilemiş ve ona profesyonel hayatının dışında bir amaç kazandırmıştır. Eviner'in sanatı, Sindirella Kompleksi'nin tanımladığı edilgen kadın arketipine karşı çıkan sanatsal bir yanıt niteliğindedir. Eserlerindeki figürlerin kaotik ve devinimli yapısı, kompleksin dayattığı statükoyu reddeden bir eylemlilik biçimi sunar. Dolayısıyla Eviner, bu makalede kompleksin aşılmasına yönelik sanatsal bir figür olarak ele alınmaktadır.

İnci Eviner, 27 Mayıs 2022 tarihinde yayımlanan, Akbank Sanat Konuşmaları adlı YouTube programında, sanat pratiği, akademik kariyeri ve performans sanatı üzerine deneyimlerini paylaşırken, John Berger'in kitabında bahsedilen Ernst Neizvestny karakterinden etkilendiğini ifade etmiştir. Neizvestny, İkinci Dünya Savaşı'nda yaşadığı ölümle yüzleşme deneyiminin sanatsal vizyonunu derinden etkilediği heykeltıraş ve sanatçıdır. Onun sanat ve varoluşa dair yaklaşımları şu şekilde özetlenebilir:

Ölüm ve Sanat: Neizvestny için ölüm, son değil, yeni bir başlangıçtır. Savaş deneyimi, onun yaşamı ve sanatı algılaya biçimini şekillendirmiştir. Sanatında, ölümden ziyade yaşam gücünün yoğunluğu öne çıkar.

Beden ve Evrensellik: Neizvestny, bedensel deneyim üzerinden evrensel yaşantıya ulaşmayı hedefler. Sanatı, bireysel hikâyelerden ziyade kolektif yaşama vurgu yapar.

Sezgi ve Materyalle İlişki: Görmeye dayalı bir sanat anlayışı benimsemesine rağmen, materyalle çalışırken sezgilerine ve dokunma duyusuna öncelik verir.

Form ve İçerik Uyumu: Sanatta, içerik ve formun birliğine önem verir. Bir eserin çağdaş yaşantıya uygunluğu ve içeriğinin dünyayı ne ölçüde yansıttığı temel değerlendirme ölçütüdür.

Dayanıklılık ve Direniş: Sanatında bireysel direnişten çok, kolektif dayanışma ve özgürlük mücadelesine vurgu yapar.

Anıtların Zamana Direnci: Anıtların, halk tarafından anlamlı bulunduğu sürece zamana meydan okuduğunu savunur (Berger, 2007).

Eviner'in eserlerinde yer alan rehber niteliğindeki eleştirel bakış açısını anlamak için, onun toplumsal cinsiyet rollerine yönelik yaptığı derin sorgulamaları da incelemek önemlidir. Bu bağlamda, *Harem* adlı videosunda kadınların tarih boyunca maruz kaldığı stereotipleri ve Batı'nın oryantalist bakış açısını eleştirirken, aynı zamanda kadınların kendi hikâyelerini yazma potansiyeline vurgu yapar. Bu bağlamda, Eviner'in sanatı, kadınların toplumsal normlarla çizilen sınırlarını aşmaları için alan açar. Ayrıca, *New Citizen* adlı çalışmasında, bireyin kimlik ve aidiyet kavramlarıyla olan ilişkisini irdelerek, kadınların yalnızca toplumsal rollerle tanımlanamayacağını savunur. Pollock (2021), kadın sanatçıların bu tür eleştirel eserler aracılığıyla hem bireysel hem de kolektif özgürleşme süreçlerini hızlandığını belirtir. Eviner'in 2019'da sergilediği *Biz, Başka Yerde* adlı yerleştirmesi ise, bireyin toplumsal kimliklerle çatışmasını ele alırken, kadınların özgürleşme mücadelelerini bir anlatı aracı olarak sunar. Bu eser, kadınların yalnızca pasif birer figür olmadığını, kendi yaşamlarının aktif özneleri olduğunu vurgular. Dolayısıyla, Eviner'in sanatı, kadınların *Sindirella Kompleksi*'nden sıyrılarak bağımsız kimlik inşası için güçlü bir rehber sunmaktadır.

6. Tartışma

Sindirella Kompleksi kavramı, kadınların bağımsızlık korkusu ve kurtarıcı beklentileri ile şekillenen psikolojik bir durumu tanımlamaktadır. Bu makale, kadınların kariyer yolculuğunu ele alırken, bu engellerin ve kurtarıcı beklentisinin, yalnızca kadınlara ait olmadığını, aynı zamanda toplumun genel potansiyelini nasıl sınırladığını da dikkate almaktadır. Sanat ve akademide kadınların karşılaştığı zorluklar, bu alanların iç dinamiklerinde yerleşmiş dengesizliklerin yansıması olarak görülmektedir. Bu çalışma, Sindirella Kompleksi'nin sadece kadınlara özgü bir sorun olmadığını, aksine toplumsal cinsiyet rollerinin her birey ve kurum üzerindeki karmaşık etkilerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu bütünsel perspektif, toplumsal cinsiyet eşitliğinin neden kolektif bir sorumluluk olduğunu vurgulamaktadır. Bu kompleks, kadınların toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranma konusunda duydukları baskıyı artırmakta ve bu baskı, kadınların kendi kariyer hedeflerine ulaşmalarında engel teşkil etmektedir. Özellikle akademik ve sanatsal alanlarda, kadınların erkek meslektaşlarına kıyasla daha fazla engelle karşılaştıkları gözlemlenmektedir. Söz konusu durum, kadınların kendi yeteneklerini ve potansiyellerini gerçekleştirmelerine yönelik içsel bir çatışma yaratmakta ve çoğu zaman kurtarıcı figür arayışına itmektedir.

Bu çalışmanın bulguları, Sindirella Kompleksi'nin kadınlara dayattığı bağımsızlık korkusu ve kurtarıcı beklentisinin, İnci Eviner'in sanat pratiğinde gözlemlendiği üzere, iktidarının kırılmasıyla aşılabileceğini ortaya koymaktadır. Eviner'in *Harem* ve *Biz, Başka Yerde* eserlerindeki kadın figürlerinin kaotik eylemliliği, pasif bir bekleyişten ziyade sanatsal bir direnişi temsil eder. Sanatçı, erkek egemen bakışın nesneleştirdiği bedeni yeniden inşa ederek, psikolojik bir açmaz olan Sindirella Kompleksi'ni estetik ve eleştirel bir eylem alanına dönüştürmüştür.

Bu çalışma, sanatın kadınların bireysel özgürleşme süreçlerinde araç olarak kullanılabileceğini ortaya koymakla birlikte, sanat dünyasındaki yapısal eşitsizliklerin ve erkek egemenliğinin hâlâ devam ettiği gerçeğini de göz ardı etmemek gerekir. Örneğin, Linda Nochlin'in *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* makalesiyle başlattığı tartışmalar, kadınların görünürlüğünü artırmış olsa bile, sanatın piyasalaşması ve kurumsal yapıların kadınlara hâlâ eşit fırsatlar sunmada yetersiz kalması gibi konular literatürde daha derinlemesine incelenmeye muhtaçtır. Makalede ele alınan İnci Eviner gibi başarılı örnekler, bu yapısal engellere rağmen kazanılan zaferleri temsil ederken, aynı zamanda sanat ve akademi dünyasının tüm kadınlar için eşit bir oyun alanı hâline gelmesi konusunda hâlâ katedilmesi gereken uzun yollar olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, bu çalışma, kadınların özgürleşme mücadelesinin hem bireysel cesaret hem de sistemsel reformlarla mümkün olabileceği düşüncesini pekiştirmektedir. Bu noktada Eviner'in Ernst Neizvestny'den devraldığı bireysel direnişten ziyade kolektif dayanışma felsefesi kritik bir önem taşır. Kadınların akademik ve sanatsal alanlardaki mücadelesi, sadece tekil başarı hikâyeleri olarak kaldığında sistemin kendisi değişmemektedir. Oysa Eviner'in eserlerinde vücut bulan birlikte eylem hali, Guerrilla Girls gibi kolektif pratiklerle birleştiğinde cam tavanların kalıcı olarak kırılmasını getirebilir.

Özellikle kadınların akademik ve sanatsal kariyerlerinde karşılaştıkları engeller, toplumsal cinsiyet rollerinin ve beklentilerinin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, kadınların emek ve zekâ potansiyellerini kullanarak kendi kariyerlerini inşa etme çabaları son derece önemlidir. Ancak, birçok kadın, eğitimsel ve çevresel faktörler nedeniyle istemeden de olsa kurtarıcı beklentisi içinde olabilmektedir. Bu durum, toplumsal normların ve geleneksel cinsiyet rollerinin, kadınların bireysel potansiyellerini gerçekleştirme yolundaki en büyük engellerden biri olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, kadınların kendi başarılarını elde etme çabaları, dışsal destek arayışları ile içsel motivasyonları arasında denge kurma gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Kadınların akademik ve sanatsal kariyerlerinde kendi yollarını çizme çabaları önemli bir sosyal değişim potansiyeli taşımaktadır. Ancak, bu süreçte karşılaşılan toplumsal cinsiyet normları ve beklentileri, kadınların kendi başarılarını elde etme arayışlarını karmaşık hale getirmektedir. Kadınların kendi emek ve akıllarını kullanarak kariyerlerini inşa etme çabaları, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinin önemli bir parçası olmasına rağmen, kurtarıcı beklentileri ile ele alınmalıdır. Bu durum, kadınların kendi potansiyellerini gerçekleştirmeleri için gereken destek mekanizmalarının ve toplumsal farkındalığın artırılmasının önemini vurgulamaktadır.

7. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, Sindirella Kompleksi'nin kadınların akademik ve sanatsal kariyerlerinde nasıl engeller oluşturduğunu ve bu engellerin nasıl aşılabileceğini İnci Eviner örneği üzerinden ele almıştır. İnci Eviner'in sanatı, kadınların toplumsal cinsiyet rollerine karşı koymaları ve bireysel özgürlüklerini ifade etmeleri için güçlü bir araç sunmaktadır. Çalışmada şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Sanat, kadınların toplumsal normlara karşı koymaları ve kendi hikâyelerini yazmaları için bir platform sunmaktadır. İnci Eviner'in sanatı, bu bağlamda önemli bir örnek oluşturmaktadır. Kadın akademisyenler ve sanatçılar, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinde önemli rol oynamaktadır. Kadınların görünürlüğünü artırmak ve destek mekanizmaları oluşturmak, bu sürecin sürdürülebilirliği açısından kritik öneme sahiptir. Kadınların özgüvenlerini artırmaları, kendi değerlerini tanımaları ve dayanışma içinde olmaları, Sindirella Kompleksi'nin üstesinden gelmek için önemli adımlardır.

Eğitim kurumları ve sanatsal organizasyonlar, kadınların bireysel ve kolektif özgürleşme süreçlerini desteklemek için kapsayıcı politikalar geliştirebilir. Kadınların başarı hikâyeleri, medya ve akademik yayınlar aracılığıyla daha fazla görünür kılınabilir. Kadın sanatçılar ve akademisyenler arasında iş birliğine dayalı platformlar oluşturularak, dayanışma içinde çalışmaları teşvik edilebilir. Toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesi hem bireysel hem de kurumsal düzeyde desteklenmeli ve kalıcı politikalarla güçlendirilmelidir.

Üniversiteler, kadın akademisyenlere yönelik mentorluk programları ve liderlik pozisyonları için şeffaf terfi mekanizmaları geliştirerek bu süreci kurumsal düzeyde destekleyebilirler. Sanat galerileri ve müzeler ise, kadın sanatçıların eserlerine daha fazla sergi alanı açarak, onlara ait fon oluşturarak ve uluslararası platformlarda görünürlüklerini artırarak pratik çözümler sunabilirler. Bu tür somut adımlar, kadınların *kurtarıcı beklemek* yerine, kendi kariyerlerini inşa etme ve birbirleriyle dayanışma içinde ilerleme yeteneklerini pekiştirecektir.

Sonuç olarak, Sindirella Kompleksi, kadınların akademik ve sanatsal yaşamlarında karşılaştıkları engelleri anlamak ve bu engelleri aşmak için önemli bir çerçeve sunmaktadır. İnci Eviner'in sanatı, kadınların bireysel özgürlüklerini ifade etmeleri ve toplumsal normlara karşı koymaları için güçlü bir örnek oluştururken, kadınların akademik ve sanatsal alanlarda daha fazla yer bulması için sürdürülebilir politikaların geliştirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Kaynakça

Antmen, A. (2000). *Kimlikli bedenler: Sanat, kimlik, cinsiyet*. Sel Yayıncılık.

Antmen, A. (2014). *İçerideki/dışarıdaki sanat: Türkiye'de çağdaş sanatın 30 yılı*. Yapı Kredi Yayınları.

- Asena, D. (1987). *Kadının adı yok*. Afa Yayınları.
- Ayanoğlu, F. (2017). Cam tavan: Akademisyen kadınlar üzerine bir araştırma. *Akademik Bakış Dergisi*, (61), 1-15.
- Aydın, S. K. (2024). Dünyadaki ilk kadın teşkilatlanması olan Bacıyân-ı Rum: Kadın Ahiler ve kadınların Ahilikteki statü ve rolleri. *Kültürel Miras Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 53-59.
- Berger, J. (2007). *Sanat ve devrim* (3. Baskı). Agora Kitaplığı.
- Berktaş, F. (2010). *Tarihin cinsiyeti*. Metis Yayınları.
- Cantekin, Y. (2024). The complete marbles: Marc Quinn'in ideal beden ve öteki kavramlarına katkısı. *Art-e Sanat Dergisi*, 16(32), 864-879. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1367289>
- Connell, R. (2002). *Gender*. Polity Press.
- Coward, R. (1989). *Kadınlık arzuları: Günümüzde kadın cinselliği* (A. Yalçınkaya, Çev.). Ayrıntı Yayınevi.
- Dowling, C. (1981). *The Cinderella complex: Women's hidden fear of independence*. Summit Books.
- Ergül, İ. (2024). *Çağdaş sanatta yenilikçi bakış açılarıyla feminizm: Sergi pratikleri ve sanatsal yaklaşımlar* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Erzen, J. N. (2015). *Çoğul estetik*. Metis Yayınları.
- Fink, A. (2019). *Conducting research literature reviews: From the internet to paper* (5th ed.). SAGE Publications.
- Kabasakal, H. (1998). Türkiye'de kadınların iş hayatındaki yeri ve kariyer engelleri. *Amme İdaresi Dergisi*, 31(2), 75-89.
- Kayserili, M. E., Kayserili, M. S., & Satır, U. K. (2023). Sanat eğitiminin önemi ve diğer disiplin alanları üzerindeki etkisi. C. Şengünalp (Ed.), *Disiplinler arası sanat pratikleri içinde* (s. 160-169). Detay Yayıncılık.
- Leathwood, C., & Read, B. (2009). *Gender and the changing face of higher education: A feminized future?* SRHE and Open University Press.
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ARTnews*, 69(9), 22-39.
- Öngünç, B. (2023). *Kadın akademisyenlerin akademik hayatlarında karşılaştıkları sorunlar üzerine bir araştırma: İstanbul örneği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Gelişim Üniversitesi.
- Özkan, M., & Özkan, B. (2010). Toplumsal cinsiyet ve kariyer engelleri. *Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 10(19), 321-344.
- Pollock, G. (2021). *Vision and difference: Feminism, femininity and histories of art*. Routledge.
- Seguino, S. (2000). Gender inequality and economic growth: A cross-country analysis. *World Development*, 28(7), 1211-1230. [https://doi.org/10.1016/S0305-750X\(00\)00018-8](https://doi.org/10.1016/S0305-750X(00)00018-8)
- Snyder, H. (2019). Literature review as a research methodology: An overview and guidelines. *Journal of Business Research*, 104, 333-339. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2019.07.039>
- Şan, K. (2023). *Sanat ve zanaat akımı bağlamında tuval üzerine nakış uygulamaları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi.
- Tan, M. (2000). *Türkiye'de kadın akademisyenler: Dün, bugün ve gelecek*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Young, J. E., & Klosko, J. S. (1994). *Reinventing your life: The breakthrough program to end negative behavior and feel great again*. Plume.

Teşekkür

Dersleri kapsamında İnci Eviner'in sanat pratiği ile tanışmama vesile olan Sayın Doç. Dr. Müge Selçuk'a ve sanatsal duruşuyla bu araştırmaya ilham veren Sayın İnci Eviner'e teşekkür ederim. Ayrıca, eğitim ve akademik çalışma hayatım boyunca desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen annem başta olmak üzere, hayatıma dokunmuş ve ilham vermiş tüm güçlü kadınlara sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



Ali Aşur DELEN

Dr. Öğr. Üyesi, Beykoz Üniversitesi, aliasurdelen@beykoz.edu.tr, İstanbul-Türkiye
ORCID: 0000-0003-3767-8336

Nuri SEZER

Doç. Dr., İstanbul Gelişim Üniversitesi, nsezer@gelisim.edu.tr, İstanbul-Türkiye
ORCID: 0000-0002-3875-4284

Logo Tasarımının Tarihsel Evriminde Stilizasyon ve Sadeleşme İlişkisi: Seçilmiş Marka Logoları Üzerine Bir İnceleme

Özet

Logo, değişen iletişim ortamlarına uyum sağlarken giderek daha yalın, okunabilir ve esnek bir yapıya dönüşmektedir. Ancak bu değişim, yalnızca ayrıntıların azaltıldığı salt biçimsel bir sadeleşme süreci olarak görülemez. Logo yenilemelerinde asıl belirleyici olan, markayı tanınır kılan özgün formun korunarak daha sembolik, ayırt edici ve farklı mecralarda kullanılabilir bir görsel yapıya dönüştürülebilmesidir. Bu çalışma, sadeleşme ve stilizasyonun logo yenileme süreçlerindeki ilişkisini Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logoları üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen küresel ve ulusal ölçekte tanınan markalara ait logolar, betimsel analiz ve karşılaştırmalı görsel analiz yöntemleriyle değerlendirilmiştir. İnceleme sürecinde logolardaki form, renk, tipografi, ayrıntı düzeyi, sembolik yapı, ölçeklenebilirlik ve marka sürekliliği dikkate alınmıştır. Bulgular, sadeleşmenin logolarda renk, tipografi, ayrıntı ve biçimsel yoğunluğu azalttığını; stilizasyonun ise markanın belleğini taşıyan temel yapıyı bağımsız, ayırt edici ve akılda kalıcı bir sembole dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Böylece çalışma, logo tasarımında ayrıntı azaltımı ile kurumsal sürekliliği destekleyen sembolik biçim üretimi arasındaki ayrımı seçilmiş örnekler üzerinden somutlaştırmakta; sadeleşme ve stilizasyonun kurumsal kimlik tasarımındaki farklı işlevlerini daha görünür hâle getirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Logo Tasarımı, Stilizasyon, Sadeleşme, Marka Kimliği, Görsel İletişim.

The Relationship Between Stylization and Simplification in the Historical Evolution of Logo Design: A Study on Selected Brand Logos

Abstract

Logos have evolved into simpler, more legible, and more flexible visual structures in response to changing communication environments. However, this transformation cannot be regarded merely as a formal simplification process based on the reduction of details. The key issue in logo redesign is to preserve the characteristic form that makes the brand recognizable while transforming it into a more symbolic, identifiable, and adaptable visual form. This study aims to examine the relationship between simplification and stylization in logo redesign processes through the logos of Apple, Shell, Starbucks, Pepsi, and Turkish Airlines. The logos of globally and nationally recognized brands selected through purposive sampling were evaluated using descriptive analysis and comparative visual analysis methods. The analysis focused on form, color, typography, level of detail, symbolic structure, scalability, and brand continuity. The findings reveal that simplification reduces color, typography, detail, and visual density in logos, while stylization transforms the fundamental structure that carries the brand's visual memory into an independent, distinctive, and memorable symbol. Thus, the study clarifies the distinction between detail reduction and the production of a symbolic form that carries brand identity through selected examples, making the different functions of simplification and stylization in corporate identity design more visible.

Keywords: Logo Design, Stylization, Simplification, Brand Identity, Visual Communication.

1. Giriş

Logo, bir kurumun, markanın ya da hizmetin görsel olarak tanınmasını sağlayan en temel grafik göstergelerden biridir. Marka ile hedef kitle arasındaki ilk karşılaşma çoğu zaman logo aracılığıyla gerçekleşir. Bu yönüyle logo; yalnızca estetik bir düzenleme ya da dekoratif bir işaret değil, markanın kimliğini, konumunu, değerlerini ve iletişim stratejisini yoğunlaştıran sembolik bir temsil aracıdır. Wheeler’a (2009) göre marka kimliği, tek başına bir sembolden ibaret olmayıp tutarlı biçimde kullanılan görsel ve sözel öğelerin bütününden oluşur. Logo ise bu bütün içinde en hızlı algılanan ve marka belleğinde en kalıcı yer edinen unsurlardan biridir. Slade-Brooking (2015) logonun marka kimliği içindeki merkezi konumunu vurgularken, Henderson ve Cote (1998) logoların tanınabilirlik ve ayırt edicilik açısından taşıdığı stratejik öneme dikkat çeker.

Logo tasarımı tarih boyunca doğrusal ya da tek bir biçimsel çizgide gelişmemiştir. Dönemin estetik anlayışı, üretim olanakları, baskı teknikleri ve tüketim kültürü; logoları kimi zaman dekoratif, illüstratif ya da tipografik, kimi zaman ise daha deneysel ve avangart arayışlara yöneltmiştir. Dolayısıyla logo tarihini yalnızca sadeleşme yönünde ilerleyen tek boyutlu bir süreç olarak okumak yeterli değildir. Modern kurumsal kimlik anlayışının gelişmesi ve dijital mecraların yaygınlaşması, logolarda yalınlık, okunabilirlik ve uyarlanabilirlik ölçütlerini daha belirgin hâle getirmiştir. Becer (2009), grafik tasarımda açıklık ve algılanabilirliğin etkili iletişimin temel koşullarından biri olduğunu belirtirken, Maeda’nın (2006) sadelik yaklaşımı da gereksiz karmaşıklığın azaltılmasının yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda işlevsel bir tercih olduğunu ortaya koymaktadır.

Günümüzde mobil uygulamalar, sosyal medya ikonları ve duyarlı web arayüzleri, logoların çok küçük ölçeklerde de algılanabilir ve uygulanabilir olmasını gerektirmektedir. Bu mecra çeşitliliği; ayrıntıların azaltılmasını, renk kullanımının düzenlenmesini ve formların daha rafine hâle getirilmesini önemli kılmaktadır. Ne var ki logo yenilemelerini yalnızca biçimsel bir eksiltme üzerinden okumak yanıltıcıdır. Başarılı dönüşümlerde asıl mesele, biçimin mekanik olarak sadeleşmesi değil; markayı tanıtır kılan özün korunarak yeni iletişim ortamlarına uyarlanmasıdır. Bu noktada stilizasyon, mevcut yapının karakteristik özelliklerini kaybetmeden daha bağımsız, ayırt edici ve akılda kalıcı bir sembolik anlatıma kavuşturulmasını sağlar. Bu kontrollü dönüşüm, markanın yıllar içinde inşa ettiği belleği ve sürekliliği zayıflatmadan çağdaş kullanım koşullarına uyum sağlamasına olanak verir (Bontour & Lehu, 2002; Demir, 2006).

Bu çalışma, logo tasarımındaki güncel yalınlaşma eğilimini sadeleşme ve stilizasyon kavramları arasındaki işlevsel farklar üzerinden tartışmayı amaçlamaktadır. Araştırmada Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logoları amaçlı örnekleme yoluyla seçilmiştir. Farklı sektörleri temsil eden bu markaların ortak paydası; köklü bir logo geçmişine sahip olmaları, güçlü göstergeler barındırmaları ve logo evrimlerinde sadeleşme-stilizasyon ilişkisinin açık biçimde izlenebilmesidir. Literatürde söz konusu markaların logo değişimleri kültürel, kurumsal ve biçimsel boyutlarıyla ele alınmış olsa da (Cowin, 2011; Frith, 2011; Matusitz & Cowin, 2014; Ünal, 2021), bu çalışmada süreç doğrudan sadeleşme ve stilizasyon ayrımı bağlamında değerlendirilmektedir.

Araştırmanın temel sorusu, seçilmiş marka logolarının tarihsel evriminde stilizasyonun sadeleşme ve marka kimliğinin korunması açısından nasıl bir rol üstlendiğidir. Bu doğrultuda çalışma; Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logolarını form, renk, tipografi, ayrıntı düzeyi, sembolik yapı, ölçeklenebilirlik ve marka sürekliliği parametreleri üzerinden karşılaştırmalı olarak çözümlemektedir. Böylece, tasarımda yalnızca ayrıntıları azaltmak ile markanın kimliğini taşıyan sembolik bir biçim üretmek arasındaki yapısal ayrımın netleştirilmesi hedeflenmektedir.

2. Kavramsal Çerçeve: Sadeleşme ve Stilizasyon Arasındaki Kuramsal Ayrım

Logo tasarımında sadeleşme ve stilizasyon çoğu zaman birbirine yakın kavramlar gibi kullanılsa da temelde birbirini tamamlayan, ancak farklı tasarımsal kararları ifade eden iki ayrı süreçtir. Sadeleşme, logonun algılanmasını güçleştiren

biçimsel fazlalıkların azaltılmasıyla ilişkilidir. Renk kullanımının sınırlandırılması, ayrıntıların elenmesi, çizgi yoğunluğunun azaltılması ve formun daha okunabilir hâle getirilmesi bu sürecin temel adımlarıdır. Bu yönüyle sadeleşme, logoyu farklı ölçeklerde ve mecralarda daha uygulanabilir kılan işlevsel bir düzenleme sürecidir. Hsu ve Wang (2018) ile Wang ve Hsu (2007), grafik sadeleştirme pratiklerinde nesnenin temel yapısının korunması, gereksiz ayrıntıların elenmesi ve ayırt edici niteliklerin seçilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Stilizasyon ise sadeleşmeden farklı olarak, biçimin grafik ve sembolik düzeyde yeniden yorumlanmasına dayanır. Stilize edilen form, gerçekliğin doğrudan bir kopyası ya da mekanik bir taklidi değildir; nesneyi tanıtır kılan karakteristik niteliklerin seçilerek yeni bir görsel dil içinde kurulmasıdır. Dolayısıyla stilizasyon, yalnızca bir azaltma ya da temizleme işlemi olarak görülemez. Burada amaç, nesnenin bütün ayrıntılarıyla betimlenmesi değil, temel karakterinin daha sembolik, soyut ve ayırt edici bir anlatıma dönüştürülmesidir. Bigalı (1976), Çağlarca (1999) ve Uygan'ın (2010) yaklaşımları da stilizasyonun eksiltmeden çok, biçimin özgün karakterini güçlendiren yaratıcı bir yorum süreci olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu kuramsal ayrım, insan algısının çalışma biçimiyle de ilişkilidir. Sınırlı bir yüzeyde yoğun anlamlar taşıyan logo, açık, dengeli ve hızlı algılanabilir bir biçim diline ihtiyaç duyar. Algı psikolojisi açısından düzenli ve sade formlar, karmaşık yapılara kıyasla daha hızlı kavranır. Gestalt kuramının temelini oluşturan “iyi biçim” (prägnanz), bütünlük ve figür-zemin ilişkisi, insan zihninin görsel verileri daha düzenli yapılar hâlinde örgütleme eğilimini açıklar (Arnheim, 1956; Erinç, 1998). Ancak logoda bu algısal açıklık, rastgele bir ayrıntı eksiltmeyle sağlanamaz; formun doğru seçilmesi, dengelenmesi ve kimlik taşıyan bir grafik göstergeye dönüştürülmesi gerekir. Bu noktada belirleyici olan, tasarımdan neyin çıkarıldığı kadar, geriye bırakılan unsurun markayı ne ölçüde temsil edebildiğidir. Bir başka ifadeyle sadeleşme logodaki görsel fazlalıkları ayıklar; stilizasyon ise kalan yapıyı markanın ayırt edici görsel özelliklerini koruyan sembolik bir biçime dönüştürür (Slade-Brooking, 2015; Wheeler, 2009).

Bu ayrım Görsel 1’de yer alan Papiora logosu üzerinden üç aşamalı olarak somutlaştırılmıştır. İlk aşamada papağan figürü renk, doku, tüy ayrıntıları, dal, yaprak, gölge ve dekoratif yazı karakteriyle betimleyici bir yapıdadır. İkinci aşamada renkler kaldırılmış, yazı karakteri sadeleştirilmiş ve ayrıntılar azaltılmıştır. Buna karşın figürün genel duruşu, dal üzerindeki konumu ve marka adı korunmuştur. Üçüncü aşamada ise papağan figürü gerçekçi görünümünden uzaklaşarak çizgisel ve sembolik bir anlatıma kavuşmuştur. Bu nedenle son aşama, yalnızca sadeleşmeyi değil, biçimin markayı taşıyabilecek bağımsız bir işarete dönüşmesini temsil eden stilizasyon sürecini göstermektedir. Kavramsal ayrımı görünür kılmak amacıyla yazarlar tarafından oluşturulan bu deneysel uygulama, araştırmanın marka örneklemeine dâhil edilmemiştir.



Görsel 1. Logo Tasarımında Sadeleşme ve Stilizasyon Sürecine İlişkin Örnek Uygulama.

3. Yöntem

Bu araştırma, logo tasarımında sadeleşme ve stilizasyon ilişkisini seçilmiş marka logoları üzerinden inceleyen nitel bir çalışma olarak tasarlanmıştır. Logoların tarihsel süreçte geçirdiği biçimsel dönüşümleri değerlendirmek amacıyla betimsel analiz ve karşılaştırmalı görsel analiz yöntemlerinden yararlanılmıştır. Bu yaklaşım, logo yenilemelerini yalnızca kronolojik bir değişim çizgisi olarak değil; form, renk, tipografi, ayrıntı düzeyi, sembolik yapı, ölçeklenebilirlik ve marka sürekliliği ölçütleri doğrultusunda yorumlamaya olanak sağlamaktadır.

Betimsel analiz kapsamında her logonun tarihsel dönüşüm aşamaları tanımlanmış; karşılaştırmalı görsel analiz kapsamında ise ilk ve güncel tasarımlar form, renk, tipografi, ayrıntı düzeyi, sembolik yapı, ölçeklenebilirlik ve marka sürekliliği ölçütleri üzerinden karşılaştırılmıştır.

Çalışmanın amacı, stilizasyon tekniklerinin uygulama aşamalarını ya da teknik çizim süreçlerini ayrıntılı biçimde açıklamak değildir. Araştırma, seçilen marka logolarında sadeleşme ile stilizasyonun marka kimliğiyle nasıl ilişkilendiğini ortaya koymaya odaklanmaktadır. Bu nedenle analiz, geometrik ölçüm ya da uygulama üretimi üzerinden değil; logo evrimlerinde gözlenen biçimsel ve anlamsal değişimlerin yorumlanması üzerinden yürütülmüştür.

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yapılandırılmıştır. İncelenen logo örnekleri, görsel kimlik, sadeleşme ve stilizasyon ilişkisi bakımından değerlendirilmiştir. Bu kapsamda markaların ilk dönem logo tasarımları ile güncel ya da son dönem kullanımları karşılaştırılmış; hangi unsurların azaltıldığı, hangi biçimsel özelliklerin korunduğu ve hangi öğelerin marka belleğini taşıyan sembolik yapılara dönüştüğü incelenmiştir.

Karşılaştırmalı görsel analiz, logo tasarımındaki değişimi doğrudan biçimsel göstergeler üzerinden okumaya imkân verdiği için bu çalışma açısından uygun görülmüştür. Bu doğrultuda elde edilen bulgular, sadeleşme ve stilizasyon kavramları ekseninde yorumlanmıştır.

3.2. Örneklem Seçimi

Araştırmanın örneklemi Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logoları oluşturmaktadır. Bu örnekler, amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenmiştir. Örneklem seçiminde markaların farklı sektörleri temsil etmesi, uzun süreli bir logo geçmişine sahip olması, belirgin logo yenileme aşamalarından geçmesi ve logolarında sadeleşme ile stilizasyon ilişkisinin açık biçimde izlenebilmesi dikkate alınmıştır.

Seçilen örnekler, logo tasarımında sadeleşmenin tek tip bir süreç olmadığını göstermesi bakımından önemlidir. Farklı sektörlerden gelen bu logolar, stilizasyonun yalnızca belirli bir marka türüne özgü olmadığını; algılanabilirlik, uygulanabilirlik ve görsel süreklilik açısından farklı kurumsal yapılarda işlevsel bir tasarım yaklaşımı olarak ele alınabileceğini göstermektedir.

3.3. Veri Kaynakları ve Analiz Ölçütleri

Çalışmanın temel veri kaynaklarını, seçilen markaların farklı dönemlerde kullandıkları logo tasarımları ve bu logolara ilişkin görsel dokümanlar oluşturmaktadır. Bunun yanında logo evrimlerine ilişkin kaynaklar ile grafik tasarım literatüründe yer alan logo, stilizasyon, sadeleşme, marka kimliği ve kurumsal bellek tartışmaları da değerlendirmeye dâhil edilmiştir.

Veri kaynakları belirlenirken, logoların değişim sürecini görünür kılan örneklerin kullanılmasına dikkat edilmiştir. Her marka için ilk dönem kullanımları ile güncel ya da son dönem logo örnekleri karşılaştırılmış; bu karşılaştırma form, renk, tipografi, ayrıntı düzeyi, sembolik yapı, ölçeklenebilirlik ve marka sürekliliği ölçütleri doğrultusunda yapılmıştır.

Analiz Ölçütü	Açıklama
Form	Logonun ana biçimi, konturu, silüeti ve geometrik yapısındaki dönüşümler
Renk	Renk sayısının azalması, renklerin standartlaşması ve kurumsal renk kullanımının belirginleşmesi
Tipografi	Yazı karakterinin sadeleşmesi, okunabilirliğin artması ve sembol-tipografi ilişkisinin yeniden kurulması
Ayrıntı Düzeyi	İllüstratif, dokusal, dekoratif ya da karmaşık görsel öğelerin azaltılması
Sembolik Yapı	Logonun marka adı olmadan da tanınabilir, ayırt edici ve bağımsız bir işarete dönüşmesi
Ölçeklenebilirlik	Logonun farklı boyutlarda ve farklı mecralarda kullanılmaya elverişli bir yapıya yönelmesi
Marka Sürekliliği	Eski ve yeni logo arasında marka belleğini destekleyen görsel bağın korunması

Tablo 1. Araştırmada Kullanılan Görsel Analiz Ölçütleri.

Bu ölçütler, logo tasarımında stilizasyonu yalnızca görsel sadeleşme olarak değil, marka kimliğinin korunması ve güçlendirilmesiyle ilişkili bir tasarım yaklaşımı olarak değerlendirmeye imkân sağlamaktadır.

3.4. Veri Analizi Süreci

Veri analizi sürecinde öncelikle seçilen markaların logo örnekleri kronolojik olarak incelenmiş ve her markanın logo evriminde öne çıkan temel değişimler belirlenmiştir. Daha sonra bu değişimler, Tablo 1’de yer alan analiz ölçütleri doğrultusunda karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Her logo evrimi, ilk dönem ve güncel ya da son dönem tasarımlar arasındaki farklar dikkate alınarak yorumlanmıştır.

Analiz sürecinde şu sorulara yanıt aranmıştır: Logo hangi biçimsel unsurlarından arındırılmıştır? Markayı temsil eden temel form, renk, tipografi ya da sembolik öğeler korunmuş mudur? Logo daha okunabilir ve ölçeklenebilir bir yapıya dönüşmüş müdür? Tipografi ile sembol ilişkisi nasıl değişmiştir? Logo, marka adından bağımsız olarak tanınabilir bir işaret hâline gelmiş midir? Yapılan dönüşüm, marka sürekliliğini desteklemekte midir?

Bu sorular üzerinden yapılan değerlendirme sonucunda, seçilen marka logolarındaki ortak ve farklı stilizasyon eğilimleri belirlenmiştir. Bulgular, sonraki bölümde marka bazında ve karşılaştırmalı olarak yorumlanmıştır.

3.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma, Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logoları ile sınırlandırılmıştır. Bu nedenle elde edilen bulgular, tüm marka logoları için genellenebilir sonuçlar olarak değil; seçilen örnekler üzerinden logo tasarımında sadeleşme ve stilizasyon ilişkisini açıklamaya yönelik nitel değerlendirmeler olarak ele alınmalıdır.

Ayrıca çalışma, logoların tüketici algısı üzerindeki etkisini deneysel olarak ölçmemektedir. Değerlendirme, görsel tasarım özellikleri ve logo evrimlerinde görülen biçimsel değişimler üzerinden yapılmıştır. İlerleyen çalışmalarda logo sadeleşmesinin ve stilizasyonun hedef kitle algısı, hatırlanabilirlik, güven, marka tercihi ve satın alma davranışı üzerindeki etkileri nicel ya da karma yöntemlerle incelenebilir.

4. Bulgular

Bu bölümde Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logolarının tarihsel dönüşümleri; form, renk, tipografi, ayrıntı düzeyi, sembolik yapı, ölçeklenebilirlik ve marka sürekliliği ölçütleri doğrultusunda incelenmiştir.

Değerlendirme, logoların yalnızca hangi dönemlerde değiştiğini göstermeye değil; bu değişimlerde hangi unsurların azaltıldığını, hangi kimlik öğelerinin korunduğunu ve bu öğelerin stilizasyon yoluyla nasıl daha bağımsız ve tanınabilir marka göstergelerine dönüştüğünü açıklamaya yöneliktir.

Logo evrimini göstergebilimsel açıdan ele alan çalışmalar, kurumsal sembollerin zaman içinde yalnızca biçimsel olarak değişmediğini; temsil gücü, tanınabilirlik ve marka kimliğiyle kurduğu ilişki bakımından da dönüştüğünü ortaya koymaktadır (Matusitz & Cowin, 2014). Cowin'in (2011) kurumsal logo evrimlerine ilişkin çözümlemesinde vurgulanan anında tanınma, ayırt edicilik, görsel tutarlılık ve kurumsal kimliğin doğru temsili gibi ölçütler, bu çalışmada ele alınan logo dönüşümlerinin değerlendirilmesinde de temel alınmıştır. Bu doğrultuda her logo, kendi tarihsel ve biçimsel karakteri içinde sadeleşme ve stilizasyon ilişkisi bakımından ele alınmıştır.

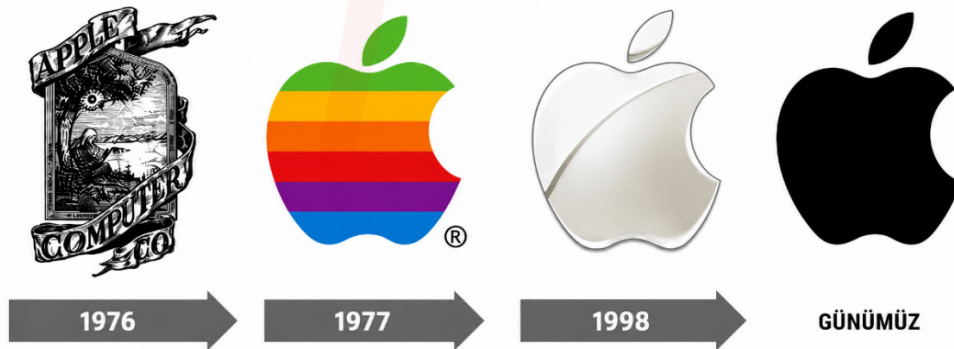
4.1. Apple Logosunda İllüstratif Anlatımdan İkonik Sembole Geçiş

Apple logosunun tarihsel gelişimi, logo tasarımında sadeleşmenin yalnızca biçimsel bir azaltma değil, markaya ait görsel özün yoğunlaştırılması anlamına da gelebileceğini gösteren güçlü örneklerden biridir. Markanın 1976 tarihli ilk logosu, Isaac Newton'un elma ağacının altında betimlendiği ayrıntılı bir sahne kompozisyonuna dayanmaktadır. Figür, mekân, yazı, çerçeve ve dekoratif ayrıntılardan oluşan bu yapı, tarihsel bağlamda güçlü bir anlatı sunsa da logo tasarımının gerektirdiği hızlı algılanma, küçük ölçekte okunabilirlik ve farklı mecralara uyarlanabilirlik açısından sınırlı bir yapı sergilemektedir (Frith, 2011; Sarısoy Kaymak & Çubukcu, 2020; Ünal, 2021).

Apple logosundaki temel kırılma, Newton sahnesinin terk edilmesi ve markayı temsil eden ana imge olarak elma formunun öne çıkarılmasıyla gerçekleşmiştir. İlk logodaki anlatı yoğunluğu, figüratif ayrıntılar, mekânsal arka plan, çerçeve ve yazılı öğeler zamanla logodan çıkarılmış; böylece marka, karmaşık bir sahne kompozisyonu yerine tekil ve doğrudan algılanabilen bir sembol üzerinden temsil edilmeye başlanmıştır. Daha sonraki dönemlerde gökkuşağı renkli kullanımın yerini tek renkli ve düz yüzeyli uygulamaların alması da logonun farklı boyutlarda, farklı yüzeylerde ve dijital ortamlarda daha kolay kullanılmasına olanak sağlamıştır.

Bu dönüşümün asıl önemi, Apple logosunun sadeleştiçe etkisini kaybetmemesidir. Aksine, Newton'un ayrıntılı sahne anlatısı çıkarıldığında geriye yalnızca basit bir elma formu kalmamış; markayla doğrudan ilişki kuran, kolay hatırlanan ve marka adı olmaksızın da tanınabilen bağımsız bir ikon ortaya çıkmıştır. Görsel analiz açısından ısırick detayı, elma formunu genel bir meyve imgesinden ayıran ve logonun ayırt ediciliğini artıran temel biçimsel unsurlardan biridir.

Apple örneğinde sadeleşme; figür, mekân, çerçeve, yazı, dekoratif ayrıntılar ve renk yoğunluğunun azaltılmasıyla gerçekleşmiştir. Stilizasyon ise elma formunun ısırick detayıyla birlikte markanın belleğini taşıyan bağımsız bir ikona dönüşmesinde belirginleşir.



Görsel 2. Apple Logosunda İllüstratif Anlatımdan İkonik Sembole Geçiş.

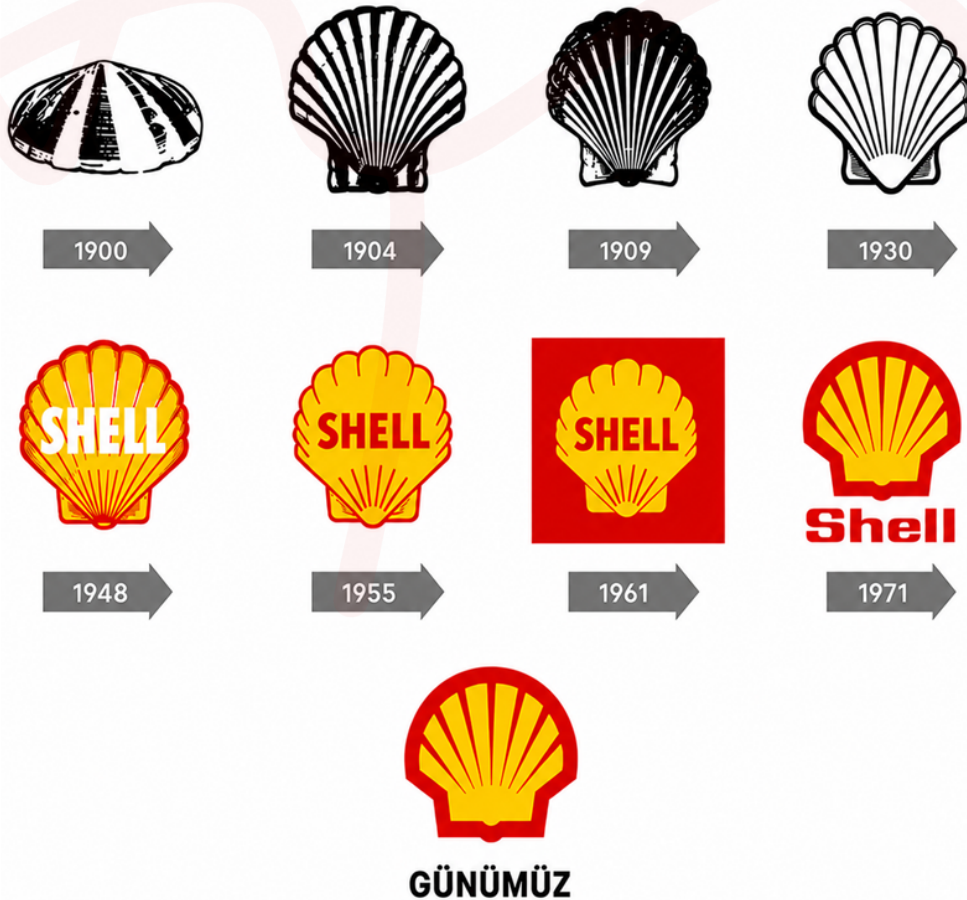
4.2. Shell Logosunda Doğal Formdan Kurumsal Sembole Geçiş

Shell logosunun tarihsel gelişimi, doğadan alınan bir biçimin zaman içinde kurumsal hafızayı taşıyan güçlü bir işarete nasıl dönüştürülebileceğini göstermektedir. Markanın erken dönem logolarında deniz kabuğu, daha çok doğal görünümüyle ve resimsel ayrıntılarıyla ele alınmıştır. Kabuğun kıvrımları, yüzey etkileri ve gölgeli yapısı ilk kullanımlarda nesnenin gerçekçi karakterini öne çıkarırken, bu yoğunluk logonun hızlı algılanmasını ve farklı yüzeylerde tutarlı biçimde kullanılmasını zorlaştırmaktadır.

Shell logosundaki değişim, kabuk imgesinin terk edilmesiyle değil, bu imgenin daha açık, düzenli ve kararlı bir grafik dile taşınmasıyla gerçekleşmiştir. Zaman içinde kabuğun dokusal ayrıntıları azaltılmış, dış kontur daha belirgin hâle gelmiş, iç çizgiler düzenli bir ritim kazanmış ve sarı-kırmızı renk ilişkisi markanın ayırt edici karakterlerinden biri olmuştur. Böylece kabuk, doğadaki bir nesneyi betimleyen resimsel bir form olmaktan çıkıp uzaktan da algılanabilen, kolay hatırlanan ve kurumsal kimlikle bütünleşen bir sembole dönüşmüştür.

Bu dönüşümde önemli olan, Shell'in görsel belleğini oluşturan ana imgenin korunmasıdır. Deniz kabuğu formu sadeleştirilmiş, fakat kaybolmamıştır. Aksine, gerçekçi ayrıntılardan arındıkça daha belirgin, daha okunabilir ve daha kurumsal bir nitelik kazanmıştır. Matusitz ve Cowin'in (2014) Shell logosunda Pecten sembolüne ilişkin değerlendirmeleri de bu sürekliliğin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kurumsal temsil açısından da önem taşıdığını göstermektedir. Kabuk, markanın geçmişiyile bağ kurarken, sadeleşen grafik yapısı logonun çağdaş kullanım koşullarına uyum sağlamasına olanak verir.

Shell örneğinde sadeleşme, kabuğun gölge, doku ve resimsel ayrıntılarından arındırılmasıyla izlenmektedir. Stilizasyon ise kabuk imgesinin dış kontur, iç çizgi ritmi ve sarı-kırmızı renk ilişkisi üzerinden kurumsal bir işarete dönüştürülmesinde belirginleşir. Bu yönüyle Shell logosu, doğal bir formun marka belleğiyle bağını koparmadan daha yalın, okunabilir ve kurumsal bir grafik dile taşınabileceğini göstermektedir.



Görsel 3. Shell Logosunda Doğal Formdan Kurumsal Sembole Geçiş.

4.3. Starbucks Logosunda Figüratif Ayrıntıdan Marka İkonuna Geçiş

Starbucks logosu, figüratif bir imgenin tarihsel karakteri korunarak nasıl daha yalın ve bağımsız bir marka ikonuna dönüştürülebileceğini gösteren önemli örneklerden biridir. İlk dönem logoda siren figürü ayrıntılı biçimde betimlenmiş, dairesel yazı alanı içinde konumlandırılmış ve illüstratif niteliği yüksek bir yapı oluşturmuştur. Bu yapı markanın anlatsal kimliğini desteklese de figüratif ayrıntı yoğunluğu ve çevresel tipografik halka nedeniyle küçük ölçekli kullanımlarda karmaşık bir etki yaratmaktadır.

Starbucks logosundaki sadeleşme, siren figürünün ortadan kaldırılmasıyla değil, figürün daha okunabilir ve dengeli hâle getirilmesiyle gerçekleşmiştir. Zaman içinde çizgisel ayrıntılar azaltılmış, figür daha simetrik bir yapıya kavuşturulmuş, 2011’de gerçekleştirilen yenilemeyle marka adı ve çevresel tipografik halka logodan çıkarılmıştır. Cowin (2011), bu dönüşüm sürecinde Starbucks logosunun daha yalın, açık ve kolay algılanabilir bir görünüme kavuştuğunu belirtmektedir.

Bu değişimle birlikte siren figürü, çevresindeki tipografik desteğe ihtiyaç duymadan markayı temsil edebilen bir işarete dönüşmüştür. Logo, tarihsel kökenini bütünüyle terk etmemiş; ancak bu kökeni daha yalın, daha okunabilir ve farklı mecralarda daha kolay kullanılabilir bir biçime taşımıştır. Bu açıdan Starbucks logosunda sadeleşme, figüratif ayrıntıların ve tipografik yükün azaltılmasıyla ortaya çıkmaktadır.

Stilizasyon ise siren imgesinin tarihsel karakterini koruyarak daha simetrik, dengeli ve marka adından bağımsız çalışabilen bir ikona dönüşmesinde görünür hâle gelir. Bu yönüyle Starbucks örneği, figüratif belleğin korunarak çağdaş bir marka ikonuna taşınabileceğini göstermektedir.



Görsel 4. Starbucks Logosunda Figüratif Ayrıntıdan Marka İkonuna Geçiş.

4.4. Pepsi Logosunda Tipografik Yapıdan Sembol Merkezli Kimliğe Geçiş

Pepsi örneği, logo evriminde stilizasyonun yalnızca figüratif ya da doğal bir formun sadeleştirilmesiyle sınırlı olmadığını göstermektedir. Bu logoda dönüşüm, ağırlıklı olarak yazı karakteri, renk sistemi, dairesel form ve hareket çağrışımı üreten çizgisel yapı üzerinden ilerlemiştir. Markanın erken dönem logolarında el yazısını çağrıştıran, kıvrımlı ve yazı merkezli bir tipografik yapı öne çıkarken; ilerleyen dönemlerde bu yapı yerini daha sade, daha okunabilir ve renk-form ilişkisiyle tanınabilen bir marka kimliğine bırakmıştır. Cowin (2011), Pepsi logosunun 1898’den itibaren uzun bir değişim süreci geçirdiğini ve özellikle kırmızı, beyaz ve mavi renk sisteminin markanın ayırt edici kimliğinde önemli bir rol oynadığını belirtmektedir.

Pepsi logosundaki sadeleşme, öncelikle yazı karakterinin ağırlığının azalmasıyla izlenmektedir. İlk dönemlerdeki dekoratif ve hareketli tipografik yapı, zamanla daha yalın düzenlemelere bırakılmış; buna karşılık dairesel form ve renk sistemi logonun merkezine yerleşmiştir. Kırmızı, beyaz ve mavi renk ilişkisi korunmuş, ancak bu ilişki daha kontrollü ve standart bir sisteme dönüştürülmüştür. Özellikle hacimli, parlak ve üç boyutlu etkilerin daha sonra düz ve sade yüzeylere yönelmesi, logonun dijital mecralarda daha rahat kullanılmasını sağlamıştır.

Bu değişimde dikkat çekici olan nokta, Pepsi kimliğinin yalnızca yazı biçimiyle değil, renk ve form ilişkisiyle taşınmaya başlamasıdır. Dairesel yapı, kırmızı-beyaz-mavi renk sistemi ve ortadaki dalgalı çizgi, markanın belleğinde süreklilik sağlayan temel öğelere dönüşmüştür. Bu nedenle Pepsi logosundaki stilizasyon, belirli bir figürün yalınlaştırılmasından çok, renk ve geometrik formun markayı temsil eden dinamik bir sembol hâline getirilmesiyle açıklanabilir. Wardana'nın (2025) Pepsi logosundaki renk, daire ve dalga formunun marka kimliği ve tanınırlık üretmedeki rolüne ilişkin değerlendirmesi de bu yorumu desteklemektedir.

Pepsi örneğinde sadeleşme, dekoratif tipografinin azaltılması, üç boyutlu etkilerin geri plana çekilmesi ve dairesel sembolün öne çıkarılmasıyla gerçekleşmiştir. Stilizasyon ise kırmızı-beyaz-mavi renk sisteminin ve dalgalı çizginin markayı temsil eden hareketli, akılda kalıcı ve sembol merkezli bir yapıya dönüştürülmesinde belirginleşmektedir. Bu yönüyle Pepsi logosu, logo evriminde kimliğin her zaman figüratif bir imgeden değil; renk, tipografi ve geometrik form arasındaki süreklilikten de beslenebileceğini göstermektedir.



Görsel 5. Pepsi Logosunda Tipografik Yapıdan Renk-Form Merkezli Kimliğe Geçiş.

4.5. Türk Hava Yolları Logosunda Stilize Kuş Formu ve Kurumsal Kimlik Sürekliliği

Türk Hava Yolları örneğinde logo, yalnızca bir havayolu markasını tanımlayan işaret değil; uçuş, yönelme, hareket ve güven kavramlarını aynı sembolik yapı içinde bir araya getiren kurumsal bir kimlik öğesidir. Logonun temel imgesi olan stilize kuş formu, sektörle doğrudan ilişki kurarken aynı zamanda markanın ulusal ve uluslararası görünürlüğünü

destekleyen güçlü bir anlatım üretmektedir. Kırmızı ve beyaz renk ilişkisi ise bu sembolik yapıyı hem ulusal kimlik hem de kurumsal süreklilik açısından güçlendirmektedir.

Türk Hava Yolları logosundaki sadeleşme, kuş figürünün ayrıntılı ve gerçekçi bir betimleme olarak ele alınmasından çok, uçuş duygusunu taşıyan daha yalın ve yönlü bir forma dönüştürülmesiyle gerçekleşmiştir. Acar (2026), Türk Hava Yolları'nın kurumsal kimliğini uzun yıllar boyunca aynı temel sembol etrafında inşa ettiğini; uçan kuş figürünün özgürlük, hareket ve güven kavramlarını temsil ettiğini belirtmektedir. Kırmızı daire içindeki beyaz kuş figürü, bu bağlamda markanın sektörel alanına gönderme yapan ve Türkiye'nin ulusal renkleriyle görsel ilişki kurulmasına olanak veren yoğunlaştırılmış bir sembol olarak ele alınabilir.

Bu logoda dikkat çekici olan, kuş imgesinin anatomik ayrıntılara ihtiyaç duymadan uçuş fikrini taşıyabilmesidir. Kuş formunun dairesel alan içerisindeki sağa ve yukarı yönelimli konumlanması, grafik dilde ilerleme, hareket ve yükselme algısını doğrudan desteklemektedir. Gövde, kanat ve tüy gibi gerçekçi ayrıntılar geri planda bırakılmış; bunun yerine yön, hareket ve yükselme duygusu öne çıkarılmıştır. Böylece kuş formu, doğrudan bir hayvan betimlemesinden çıkarak markanın güven, hız ve ilerleme değerlerini taşıyan soyutlanmış bir grafik işarete dönüşmüştür.

Türk Hava Yolları logosunda sadeleşme, figüratif ayrıntıların azaltılması ve kompozisyonun daha dengeli bir yapıya kavuşturulmasıyla izlenmektedir. Stilizasyon ise stilize kuş formunun gerçekçi görünümünden uzaklaştırılarak hareket ve yön duygusu taşıyan kurumsal bir sembole dönüştürülmesinde belirginleşir. Bu yönüyle Türk Hava Yolları logosu, ulusal kimlik, sektör temsili ve kurumsal sürekliliğin tek bir stilize form üzerinden taşınabileceğini ortaya koymaktadır.



Görsel 6. Türk Hava Yolları Logosunda Kuş İmgesinin Kurumsal Sembole Dönüşümü.

4.6. Bulguların Genel Değerlendirmesi

Seçilmiş beş logo birlikte değerlendirildiğinde, logo evriminde sadeleşmenin her örnekte aynı tasarım yolu üzerinden gerçekleşmediği görülmektedir. Apple ve Starbucks'ta figüratif ya da anlatı temelli yapılar marka adından bağımsızlaşabilen ikonlara dönüşürken, Shell ve Türk Hava Yolları'nda doğal ya da figüratif kökenli formlar daha geometrik, dengeli ve kurumsal semboller hâline gelmiştir. Pepsi'de ise dönüşüm, belirli bir figürün sadeleştirilmesinden çok tipografi, renk sistemi, dairesel form ve hareket çağrışımı üzerinden gelişmiştir.

Bu farklılıklara rağmen incelenen beş örnekte ortaklaşan temel nokta, markayı tanınır kılan temel çekirdeğin korunması ve bu çekirdeğin daha sade, ölçeklenebilir ve bağımsız bir sembolik yapıya taşınmasıdır. Tablo 2, incelenen logolarda sadeleşmenin neyi azalttığını, stilizasyonun ise neyi koruyarak nasıl dönüştürdüğünü karşılaştırmalı olarak göstermektedir.

Logo Örneği	Başlangıçtaki Görsel Yapı	Sadeleşme Boyutu: Ne Azaltıldı?	Stilizasyon Boyutu: Ne Korunarak Neye Dönüştürüldü?
Apple	Newton figürü, mekân, çerçeve, yazı ve dekoratif ayrıntılardan oluşan anlatı temelli kompozisyon	Figür, mekân, çerçeve, yazı ve dekoratif ayrıntılar çıkarılmış; renk kullanımı zamanla yalınlaşmıştır.	Newton anlatısındaki elma motifi temel alınmış; ısıruk detayıyla markaya özgü, ayırt edici ve bağımsız bir ikona dönüştürülmüştür.
Shell	Doğal kabuk formuna dayalı gerçekçi, gölgeli ve ayrıntılı yapı	Kabuk dokusu, gölge, resimsel ayrıntılar ve karmaşık çizgisel yapı azaltılmıştır.	Pecten/kabuk formu ve sarı-kırmızı renk ilişkisi korunarak geometrik ve kurumsal bir işarete dönüştürülmüştür.
Starbucks	Ayrıntılı siren figürü ve marka adını taşıyan dairesel tipografik halka	Figüratif ayrıntılar, çizgisel yoğunluk ve çevresel tipografik halka azaltılmıştır.	Siren figürü, simetrik yapı ve yeşil renk korunarak bağımsız bir marka ikonuna dönüştürülmüştür.
Pepsi	Kıvrımlı, dekoratif ve yazı merkezli tipografik yapı	Dekoratif tipografi, hacimli/üç boyutlu etkiler ve görsel yoğunluk azaltılmıştır.	Kırmızı-beyaz-mavi renk sistemi, dairesel form ve dalgalı çizgi korunarak dinamik bir marka sembolüne dönüştürülmüştür.
Türk Hava Yolları	Uçuş ve kuş imgesine dayalı, erken dönemlerde daha figüratif ve anlatısal yapı	Kuş figürünün anatomik ayrıntıları, karmaşık form ilişkileri ve görsel yoğunluk azaltılmıştır.	Zaman içinde belirginleşen kuş formu, kırmızı-beyaz renk düzeni ve dairesel kompozisyon, uçuş, yön ve güven duygusu taşıyan kurumsal bir sembolde bütünleştirilmiştir.

Tablo 2. Seçilmiş Marka Logolarında Sadeleşme ve Stilizasyon Ayrımı.

Tablo 2, incelenen logolarda sadeleşme ile stilizasyonun aynı dönüşüm sürecinde yer alsa da farklı işlevler üstlendiğini göstermektedir. Sadeleşme; ayrıntı, dekoratif unsur, tipografik karmaşa ya da resimsel etkiyi azaltarak logoyu daha okunabilir ve uygulanabilir hâle getiren bir düzenleme olarak ortaya çıkmaktadır. Stilizasyon ise bu azaltma işleminin ötesine geçerek markayı tanınır kılan ana öğeyi korumakta ve onu daha sembolik, bağımsız ve markayla özdeşleşen bir forma dönüştürmektedir.

Bu açıdan Apple’da elma, Shell’de kabuk, Starbucks’ta siren, Pepsi’de renk-form ilişkisi, Türk Hava Yolları’nda ise stilize kuş imgesi yalnızca sadeleştirilmiş değildir; markanın belleğini taşıyan daha işlevsel sembollere dönüştürülmüştür. Bu bulgu, sadeleşmenin logo dönüşümünde görünür biçimsel etkiyi oluşturduğunu; stilizasyonun ise bu etkiye anlam, kimlik ve temsil gücü kazandırdığını göstermektedir (Slade-Brooking, 2015; Wheeler, 2009).

5. Tartışma

Bu çalışmanın bulguları, logo tasarımıyla sadeleşmenin tek başına yeterli bir dönüşüm stratejisi olmadığını; ancak stilizasyonla birlikte ele alındığında güçlü bir kimlik sürekliliği sağlayabildiğini göstermektedir. İncelenen örneklerde logo yenileme, yalnızca görsel öğelerin azaltılmasıyla açıklanabilecek biçimsel bir değişim değildir. Asıl belirleyici olan, markanın görsel çekirdeğini sürdüren biçimsel özün seçilmesi, korunması ve yeni kullanım koşullarına uygun biçimde yeniden kurulmasıdır. Bu nedenle sadeleşme, tek başına bir tasarım başarısı olarak değil; stilizasyonla anlam kazanan kontrollü bir dönüşüm süreci olarak değerlendirilmelidir.

5.1. Görsel Belleğin Korunması ve “Aşırı Sadeleşme” Riski

Logo değişimlerini yalnızca “daha sade hâle gelme” süreci olarak okumak kuramsal açıdan yetersizdir. İncelenen örneklerde önemli olan, formun ne kadar eksiltildiğinden çok, eksiltme sonrasında markayı tanınır kılan görsel karakterin korunup korunmadığıdır. Bulgular, grafik sadeleştirme süreçlerinde ayırt edici özelliklerin korunmasına dikkat çeken yaklaşımlarla örtüşmektedir (Hsu & Wang, 2018; Wang & Hsu, 2007).

Logo evriminde görsel çekirdek her markada aynı biçimde kurulmaz. Apple’da elma formu, Shell’de kabuk, Starbucks’ta siren, Pepsi’de renk-form ilişkisi, Türk Hava Yolları’nda ise stilize kuş formu marka belleğini taşıyan temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır (bkz. Tablo 2). Stilizasyon, bu yönüyle formu basitleştiren teknik bir işlem olmanın ötesine geçerek markanın hangi görsel unsur üzerinden hatırlanacağını belirleyen stratejik bir tasarım yaklaşımıdır.

Bununla birlikte dijital uyum ya da ölçeklenebilirlik gerekçesiyle yapılan her sadeleştirme güçlü bir kimlik üretmez. Aşırı sadeleştirme, logonun ayırt edici özelliklerini zayıflatabilir, markanın geçmişle kurduğu görsel bağı koparabilir ya da onu benzer yalın formlar arasında sıradanlaştırabilir. Çağdaş marka tasarımında “blanding” olarak adlandırılan görsel tek tipleşme, farklı markaların benzer yalın biçimlere ve tipografik yapılara yönelmesi sonucunda ayırt ediciliğın zayıflaması riskini ifade etmektedir (Timm, 2024). Bu nedenle sadeleşmenin sınırını belirleyen şey, azaltılan öğelerin sayısı değil; geride kalan formun markayı hâlâ tanınır kılıp kılmadığıdır.

5.2. Dijital Ekosistemde Ölçeklenebilirlik ve Sembolün Bağımsızlaşması

Güncel iletişim ortamları, logoların daha sade, esnek ve ölçeklenebilir yapılara yönelmesini teşvik etmiş ve bu nitelikleri daha önemli hâle getirmiştir. Logo artık yalnızca basılı yüzeylerde değil; mobil uygulama ikonlarında, sosyal medya profillerinde, web arayüzlerinde ve hareketli dijital içeriklerde de tanınırlığını sürdürebilmelidir. Wheeler’ın (2009) marka kimliği sistemlerinde tutarlı uygulanabilirliğe yaptığı vurgu ile Maeda’nın (2006) sadeliği karmaşık iletişim ortamlarında anlamı erişilebilir kılan bir yaklaşım olarak ele alması bu değerlendirmeyi desteklemektedir.

Sembolün marka adından bağımsızlaşması da stilizasyon sürecinin en belirgin çıktılarından biridir. Apple ve Starbucks örneklerinde görüldüğü üzere, logo biçimsel olarak açık, ayırt edici ve bellekte yer edinebilen bir yapıya kavuştuğunda tipografik desteğe ihtiyaç duymadan işlev görebilir. Bu bağımsızlaşma yalnızca markanın pazar bilinirliğiyile açıklanamaz; logonun kendi içinde taşıdığı oran ilişkisi, biçimsel açıklık ve ayırt edici form dili de bu süreçte kritik rol oynar. Henderson ve Cote’un (1998) tanınabilirlik ve ayırt edicilik vurgusu ile Van Riel ve Van den Ban’ın (2001) kurumsal logoları markaya değer katan stratejik unsurlar olarak ele alan yaklaşımı bu dinamikleri desteklemektedir.

5.3. Tartışmanın Genel Sentezi

Tartışmanın merkezinde, logo yenileme süreçlerinde süreklilik ile değişim arasındaki denge yer almaktadır. Markalar değişen iletişim ortamlarına uyum sağlamak zorundadır; ancak bu uyum, geçmişte oluşmuş görsel belleğin bütünüyle terk edilmesi anlamına gelmez. Güçlü bir logo evrimi, eski olanı aynen korumakla değil; markayı tanınır kılan özü çağdaş kullanım koşulları içinde yeniden görünür kılmakla mümkündür.

Çalışmanın bulguları, logo tasarımında sadeleşmenin yalnızca biçimsel bir eksiltme olarak değil, marka belleğini taşıyan görsel çekirdeğin yeniden düzenlenmesi olarak değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. İncelenen örneklerde başarılı dönüşüm, ayrıntıların azaltılmasından çok, markayı tanınır kılan ayırt edici öğelerin korunması ve bu öğelerin çağdaş iletişim ortamlarına uyumlu sembolik bir yapıya dönüştürülmesiyle ilişkilidir. Bu doğrultuda stilizasyon, biçimi gereksiz ayrıntılardan arındırırken markaya ait kurumsal kimlik sürekliliğının korunmasına aracılık etmektedir (Demir, 2006; Slade-Brooking, 2015).

6. Sonuç

Bu çalışma, Apple, Shell, Starbucks, Pepsi ve Türk Hava Yolları logoları üzerinden logo tasarımında sadeleşme ile stilizasyon arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Elde edilen bulgular, logo yenileme süreçlerinde sadeleşmenin yalnızca

teknik bir ayrıntı azaltımı olarak değerlendirilemeyeceğini göstermektedir. Başarılı bir dönüşümde belirleyici olan, markayı tanınır kılan biçimsel özün korunması ve bu özün daha açık, ayırt edici ve farklı mecralarda uygulanabilir bir sembolik yapıya dönüştürülmesidir.

Çalışmanın temel katkısı, sadeleşme ile stilizasyonun aynı tasarimsal işlem olarak ele alınamayacağını seçilmiş marka logoları üzerinden somutlaştırmasıdır. Sadeleşme logonun görsel yükünü azaltırken, stilizasyon bu azaltılmış yapıya kimlik ve temsil gücü kazandırır. Bu nedenle güçlü bir logo evrimi, yalnızca daha az öge kullanmaya değil; hangi öğelerin korunacağına ve bu öğelerin nasıl yeniden yorumlanacağına ilişkin stratejik tasarım kararlarına dayanır. Stilizasyondan yoksun bir sadeleştirme ise logoyu özgünlüğünden uzaklaştırarak “blanding” olarak adlandırılan tek tipleşme riskine açık hâle getirebilir.

İncelenen örnekler, markaların logo yenileme süreçlerinde geçmişle kurdukları görsel bağı bütünüyle koparmadan çağdaş kullanım koşullarına uyum sağlayabildiklerini göstermektedir. Apple’da elma, Shell’de kabuk, Starbucks’ta siren, Pepsi’de renk-form ilişkisi ve Türk Hava Yolları’nda stilize kuş imgesi, sadeleşme sürecinde kaybolmamış; aksine marka belleğini taşıyan daha bağımsız, ölçeklenebilir ve tanınabilir göstergelere dönüşmüştür.

Araştırma beş marka logosuyla sınırlı olmakla birlikte, logo tasarımında marka belleği, algılanabilirlik ve çağdaş iletişim ortamları arasındaki ilişkiyi tartışmak için kavramsal bir zemin sunmaktadır. Gelecek çalışmalarda, logolardaki sadeleşme ve stilizasyon düzeylerinin hedef kitle algısı, hatırlanabilirlik, güven, marka tercihi ve satın alma davranışı üzerindeki etkileri nicel ya da karma yöntemlerle incelenebilir.

Kaynakça

- Acar, H. M. (2026). The visual evolution of corporate identity: Logo redesign strategies in Turkish brands / Kurumsal kimliğin görsel evrimi: Türk markalarında logo yenileme stratejileri. *Journal of Turkish Studies*, 21(1), 1–54. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.87908>
- Arnheim, R. (1956). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University of California Press.
- Becer, E. (2009). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Kitabevi.
- Bigalı, Ş. (1976). *Resim sanatı*. Yayıncılık Matbaası.
- Bontour, A., & Lehu, J. M. (2002). *Lifting de marques*. Editions d’Organisation.
- Cowin, E. (2011). The evolution of U.S. corporate logos: A semiotic analysis [Yüksek lisans tezi, University of Central Florida]. STARS. <https://stars.library.ucf.edu/etd/2025>
- Çağlarca, S. (1999). *Resim-heykel: Plastik ögeler*. İnkılap Kitabevi.
- Demir, Ç. (2006). Markalarda kurumsal kimlik yenileme kavramı. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*, 14, 89–102.
- Erinç, S. M. (1998). *Sanat psikolojisine giriş*. Ayraç Yayınevi.
- Frith, H. (2011, 7 Ocak). Unraveling the tale behind the Apple logo. CNN. <https://edition.cnn.com/2011/OPINION/01/07/frith.apple.logo/index.html>
- Henderson, P. W., & Cote, J. A. (1998). Guidelines for selecting or modifying logos. *Journal of Marketing*, 62(2), 14–30. <https://doi.org/10.1177/002224299806200202>
- Hsu, C.-C., & Wang, W.-Y. (2018). Categorization and features of simplification methods in visual design. *Art and Design Review*, 6(1), 12–28. <https://doi.org/10.4236/adr.2018.61002>
- Maeda, J. (2006). *The laws of simplicity*. MIT Press.

- Matusitz, J., & Cowin, E. (2014). An evolutionary examination of the Royal Dutch Shell logo: Semiotic perspectives. *Journal of Creative Communications*, 9(2), 93–105. <https://doi.org/10.1177/0973258614528607>
- Sarısoy Kaymak, K. N., & Çubukcu, G. (2020). Apple logosunun değişim süreci ve Apple için alternatif bir logo tasarım uygulaması ve ölçülmesi. *IDA: International Design and Art Journal*, 2(1), 49–66.
- Slade-Brooking, C. (2015). *Creating a brand identity: A guide for designers*. Laurence King Publishing.
- Timm, H. (2024, 11 Mart). Blanding: Untangling the nuanced knot of brand design. *Brandingmag*. <https://www.brandingmag.com/hugo-timm/blanding-untangling-the-nuanced-knot-of-brand-design/>
- Uygan, Z. (2010). *Resim sanatında stilizasyon ve deformasyon* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].
- Ünal, D. Z. (2021, 16 Ağustos). Teknoloji devi Apple markasının logo tasarımı. *Arkitekt/GZT*. <https://www.gzt.com/mimari/teknoloji-devi-apple-markasinin-logo-tasarimi-3595001>
- van Riel, C. B. M., & van den Ban, A. (2001). The added value of corporate logos: An empirical study. *European Journal of Marketing*, 35(3/4), 428–440. <https://doi.org/10.1108/03090560110382093>
- Wang, R. W.-Y., & Hsu, C.-C. (2007). Study of the design operation of graphic simplification. *The Design Journal*, 10, 54–73. <https://doi.org/10.2752/146069207789271894>
- Wardana, I. K. (2025). Decoding the hidden semiotic meaning of the Pepsi advertisement logo. *SPHOTA: Jurnal Linguistik dan Sastra*, 17(1), 51–65. <https://doi.org/10.36733/sphota.v17i1.9884>
- Wheeler, A. (2009). *Designing brand identity: An essential guide for the entire branding team*. John Wiley & Sons.

Görsel Kaynakları

Görsel 1. Yazarlar tarafından oluşturulmuştur.

Görsel 2. Apple logosunun Newton kompozisyonundan ısırlmış elma ikonuna dönüşümünü gösteren görsel, *Creative Review* ve *Logo Histories*'te yer alan Apple logo tarihçesine ilişkin görsel ve açıklayıcı bilgilerden yararlanılarak yazarlar tarafından derlenmiştir.

Creative Review. (t.y.). The story behind the Apple logo. Erişim tarihi: 3 Mart 2026, <https://www.creativereview.co.uk/apple-logo/>

Logo Histories. (2023, 28 Ocak). History of the Apple logo designed by Rob Janoff. Erişim tarihi: 3 Mart 2026, <https://www.logohistories.com/p/apple-computer-logo-design-history-rob-janoff>

Görsel 3. Shell logosunda Pecten/kabuk formunun stilize kurumsal sembole dönüşümünü gösteren görsel, Shell'in marka tarihçesine ilişkin resmî açıklamalarından yararlanılarak yazarlar tarafından derlenmiştir.

Shell. (t.y.). Our brand history. Erişim tarihi: 9 Mart 2026, <https://www.shell.com/who-we-are/our-history/our-brand-history.html>

Görsel 4. Starbucks logosunda siren figürünün sadeleşme ve bağımsızlaşma sürecini gösteren görsel, Starbucks'ın logo evrimine ilişkin resmî açıklamalarından yararlanılarak yazarlar tarafından derlenmiştir.

Starbucks. (t.y.). The evolution of our logo. Erişim tarihi: 9 Mart 2026, <https://about.starbucks.com/history/the-evolution-of-our-logo/>

Görsel 5. Pepsi logosunda tipografik yapıdan renk-form merkezli kimliğe geçişi gösteren görsel, *PepsiCo Design* ve *PepsiCo Newsroom*'da yer alan güncel marka kimliği açıklamalarından yararlanılarak yazarlar tarafından derlenmiştir.

PepsiCo Design. (t.y.). Pepsi global redesign. Erişim tarihi: 9 Mart 2026, <https://design.pepsico.com/case-studies/pepsi-global-redesign>

PepsiCo. (2023, 28 Mart). Pepsi unveils a new logo and visual identity, marking the iconic brand's next era. Erişim tarihi: 9 Mart 2026, <https://www.pepsico.com/newsroom/press-releases/2023/pepsi-unveils-a-new-logo-and-visual-identity-marking-the-iconic-brands-next-era>

Görsel 6. Türk Hava Yolları logosunda stilize yaban kazı formunun kurumsal kimlik içindeki gelişimini gösteren görsel, Türk Hava Yolları'nın kurumsal tarihçesi ve Mesut Manioğlu'na ilişkin açıklamalardan yararlanılarak yazarlar tarafından derlenmiştir.

Turkish Airlines. (t.y.). Our story. Erişim tarihi: 12 Mart 2026, <https://www.turkishairlines.com/en-tr/press-room/about-us/our-story/>

Turkish Airlines Blog. (2026, 20 Mart). Mesut Manioğlu: A pioneer of modern graphic design. Erişim tarihi: 9 Mart 2026, <https://blog.turkishairlines.com/en/mesut-manioglu-pioneer-of-modern-graphic-design/>

Etik Kurul Beyanı

Bu çalışma, kamuya açık görsel materyaller, logo örnekleri ve literatür kaynakları üzerinden yürütölen nitel bir görsel analiz çalışmasıdır. Araştırma kapsamında insan katılımcılardan veri toplanmamış; anket, görüşme, deney ya da gözlem gibi etik kurul izni gerektiren herhangi bir uygulama yapılmamıştır. Bu nedenle çalışma için etik kurul kararı gerekmemektedir.

Teşekkür

Bu çalışma kapsamında herhangi bir kurum, kuruluş ya da kişiden maddi destek alınmamıştır.

Not

Bu makale, Ali Aşur Delen'in İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Grafik Tasarımı Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı'nda 2022 yılında kabul edilen "Stilizasyon Açısından Logo Tasarımının Tarihsel Gelişimi" başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

Ertürk TEKNECİ

Doktora, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi, rockkuman@hotmail.com,
ORCID: 0009-0002-8843-1691

Jale Asya KAHRAMAN ÖZYILMAZ

Doçent, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, jlsy.khrmn@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-4499-963X**Kozmik Korku: Beksiński ve Lovecraft****Özet**

Zdzisław Beksiński'nin eserlerini incelediğimizde; fiziksel ve tinsel yıkım, tuhaf ve tekinsiz mekânlar, akıl almayan fenomenler gibi temalar öne çıkmaktadır. Bu örüntü, izleyiciyi farklı bir uzama götürmenin aksine, varoluştaki gölgesel alanları göstermeye yönelik bir deneyime davet eder. Beksiński'nin çalışmalarındaki modern zamanları anımsatan grotesk öğelerin çöküşü, bireyin varoluşsal dayanağını sarsan bir gerilime uğratarak onu varoluştaki yerini düşünmeye davet eder. Bu bağlamda sadece estetik değil felsefi düzeyde de kozmik korkuyu hissedebileceğimiz çalışmalar, zamanının estetik kaygılarının ötesinde aynı zamanda düşünme erkini de çalıştırmayı amaçlamaktadır. Bu düşünme erki, sanatçı ile ilgili detaya inildikçe kozmik korku kavramının öncüsü olarak kabul gören H. P. Lovecraft'ın anlatısal evreni ile örtüşümsel gözükmektedir. Korku ve fantastik kurgu alanında modern anlatı geleneğinin biçimsel sınırlarını zorlayan H. P. Lovecraft, kozmik korku kavramının öncüsü olarak kabul edilir. Beksiński gibi Lovecraft da estetiğin ötesinde davranmış, felsefi bağlamda kozmikizm olarak adlandırılan bir yaklaşım ile de anılmaktadır. Lovecraft yapıtlarında tanıdık olanı dönüştürerek gündelik gerçekliğin sınırlarını sarsan bir belirsizlik duygusunu öne çıkarır. Bu araştırma da genel hatları ile Lovecraft anlatısı ile Beksiński'nin görsellerinin fenomenolojik bağlamda örtüşümüne odaklanmaktadır. İki sanatçının eserlerinde ortak alan olarak öne çıkan öğe; yapıtlarının yalnızca korku üretiminden ibaret olmayıp, insan merkezli alışılmış anlam düzenlerini askıya alarak kesinlikten uzaklaştıran ve bilinmeyenle yüzleşmeye davet eden bir düşünsel alan açmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Beksiński, Lovecraft, Kozmikizm, Kozmik Korku.**Cosmic Horror: Beksiński and Lovecraft****Abstract**

When examining Zdzisław Beksiński's works, themes of physical and spiritual decay, uncanny spaces, and incomprehensible phenomena immediately take center stage. This pattern does not merely invite the viewer into an alternate dimension; rather, it facilitates an experience that exposes the shadowy recesses of existence itself. The collapse of grotesque, quasi-modern elements in Beksiński's imagery subjects the individual to a tension that destabilizes their existential grounding, prompting a deep reflection on one's place in the world. In this sense, his works evoke cosmic fear not just as an aesthetic choice, but as a philosophical inquiry that engages the mind far beyond the artistic conventions of his time. This intellectual engagement resonates deeply with the narrative universe of H. P. Lovecraft, the pioneer of cosmic horror. Lovecraft, who redefined the boundaries of modern horror and fantasy, is defined by a philosophical outlook known as cosmicism. Much like Beksiński, Lovecraft's work transcends purely aesthetic goals; he cultivates a sense of uncertainty that unsettles everyday reality by rendering the familiar alien. This

study explores the phenomenological intersection between Lovecraft's prose and Beksiński's visual language. Their shared ground lies in the creation of a conceptual space that does more than evoke fear it suspends anthropocentric frameworks of meaning, detaches the subject from certainty, and forces a direct confrontation with the unknown.

Keywords: Beksiński, Lovecraft, Cosmicism, Cosmic Horror.

1. Giriş

İnsan merkezci bakışı kozmik ölçekte yerinden etmeyi ve kozmik korku estetiğini korku ile fantastik kurguya yerleştirerek pulp dergileri üzerinden modern bir mitoloji çerçevesi kurmayı amaçlayan H. P. Lovecraft (1890-1937), kurduğu anlatı evreninde, insanı merkezin dışına itmiş ve mitolojik unsurları kişisel hayal gücünün ötesinde, ortak bir kurgu alanına taşımıştır. Lovecraft bilinmeyenin eşiğinde belirsizliği temel bir ilke olarak kullanır; anlatılarında bu yüzden anlam sürekli ertelenir. Gösterilmeyenin ağırlığı, anlatılardaki sessizlikler ve boşluklar üzerinden hissedilir. Böylece, savaşların, bilimsel devrimlerin ve kırılğan toplumsal düzenin gölgesinde oluşmuş Lovecraft'ın sanatı, verileni yinelemekten çok, anlamı kolektif ölçekte yeniden örgütleyen bir alan yaratır. Aynı yaklaşımın görsel sanatlar üzerindeki tezahürü de Zdzisław Beksiński'nin (1929-2005) çalışmalarında gözlemlenmektedir. Koptseva ve Reznikova'nın (2015) belirttiği gibi, her ne kadar estetik olarak doğrudan benzerlik göstermese de Beksiński'nin çalışmaları, Romantizm estetiğinde ortaya çıkan ikiliğe dayalı bir anlayıştan türer. Bu ikilikte, bir yanda duyuşal olarak herkesin erişimine açık olan dış dünya, diğer yanda ise yalnızca dehaların kavrayış melekeleriyle erişebildiği sezgisel bir iç dünya bulunur. Lovecraft'ın eserlerinde olduğu gibi, Beksiński de sezgisel ve genellikle ulaşılamaz olan bu iç dünyadan aldığı imgeleri aktarır. Bu nedenle, her iki sanatçının yapıtlarında da bilinmezlik duygusu, bu iç dünyanın temsili sayesinde ortaya çıkar. Duyularla algıladığımız dış dünya ile ancak sezgisel olarak kavrayabildiğimiz iç dünya arasındaki bu ikilik ve bunun ürettiği bilinmezlik duygusu, en belirgin biçimde Lovecraft'ın kozmik dehşet anlatılarında karşımıza çıkmaktadır. Lovecraft'ın eserlerindeki kozmikizm, dışarıdan eklenmiş bir teori değil, anlatıların kendi yapısına işlemiş bir felsefedir. Bu yönelim, insan merkezli ölçüyü dağıtan, kozmik, dahası mekânsal düzeni bozan, anlatıyı parçalayan büyük ölçekli kırılmalar yaratmaktadır. Bu durum, ortaya çıkan varoluşsal değişimleri ve bilgiye dair sarsıntıları adım adım görünür kılan, alışılmış düşünceleri bir kenara bırakıp görünen yüzeyi dikkatle inceleyen bir okuma tutumu gerektirir. Araştırmanın doğası gereği de böylesi bir tutumu karşılayan okuma fenomenolojik bir irdelenim ile mümkün kılınmıştır. Belirsizliğin işleyişini ve dilin sınırlarında beliren boşlukları içeriden izlemeyi olanaklı kılan bu okuma, böylece Beksiński ile Lovecraft örtüşümünde tartışılabilir bir boyut olarak kendini görünür hale getirebilmektedir.

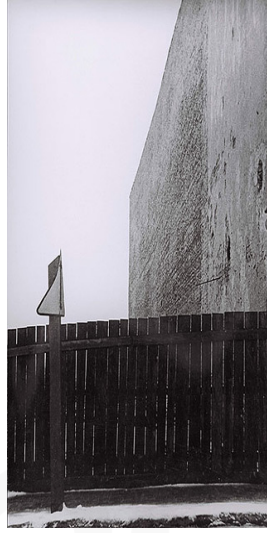
Çalışmada fenomenoloji, insan deneyiminin özüne ulaşmayı amaçlayan, olguları doğrudan ve aracısız kavramaya yönelen nitel bir yöntem olarak ele alınır. Yüzeyde basit ve güncel görünen olguların ardındaki anlam katmanlarını açığa çıkarmakla yetinmeyen böylesi bir yaklaşım, bilincin yapısını, gerçekliğin temel ilişkilerini ve varoluşun koşullarını da inceler. Fenomenolojinin öncü düşünürlerinden Edmund Husserl (1859–1938) tarafından sistematikleştirilen bu düşünme biçiminin şekillenişine bakıldığında; deneyimin nesnelerinin bilince hangi koşullarda verildiğini ve deneyimin nasıl mümkün olduğunu sorgular. Husserl'in önerdiği yol, öznenin dünyayla kurduğu ilişkiyi ön kabullerden ve alışkanlıklardan arındırmayı, olgulara doğrudan bir bakış geliştirmeyi hedefler. Böylece anlamın, nesne ile öznenin karşılıklı etkileşimi içinde ve akış hâlinde nasıl kurulduğu görünür hâle gelir. Çerçeve, yalnızca görünenle yetinmeyip görünmeyeni, aşkın olanı ve bilincin potansiyel ufuklarını da araştırmaya dahil eder; gerçekliğin temel yapısını ve bütünlüğünü anlamının yanı sıra varlığın ve bilginin oluşumunu derinlemesine sorgulayan geniş bir zemin sağlar (Taşkın, 2021 s. 153). Fenomenolojik bakış daha spesifik olarak sanat bağlamı ile ele alındığında, eserin yüzeydeki biçimsel duyuşal özelliklerinin ötesine geçerek ardındaki özsel yapıyı ve anlam katmanlarını açığa çıkarmayı amaçlar. İlk bakışta sunulan görünümle çoğu kez derinlikli bir soruşturmada bağımsız değerlendirilir. Oysa burada amaç, yapının bilince nasıl ve hangi koşullarda verildiğini ve bu verililiğin ardında nasıl bir kökensel yapı bulunduğunu

sistematiik olarak izlemektir. Bu perspektifle sanat, yalnızca görüneni değil, varlığın derin katmanlarını da işaretleyen bir alan hâline gelir (Şan, 2016, s. 51). Algı ve beden merkezli fenomenolojik düşünceyi derinleştiren düşünür Maurice Merleau-Ponty (1908–1961), algının bedensel ve varoluşsal boyutunun sanat deneyiminin ayrılmaz parçası olduğunu vurgular (Aydın, 2020, s. 9).

Fenomenolojik bağlamın uygulanabilir bir yöntem olarak karşılık bulmasının maddi dayanağı gibi duran Lovecraft'ın özellikle Cthulhu'nun Çağrısı (*The Call of Cthulhu*, 1926) metni; yüzeyde tanıdık görünen öğelerin altında, insan bilincinin sınırlarını zorlayan çok katmanlı bir anlam dünyasını görünür kılar. Lovecraft'ın metinlerinde kurucu mit, klasik ulusal-toplumsal köken anlatılarından ayrışır; insanlığın evrenle ve bilinmezlikle kurduğu ilişkiyi kozmik ölçekte yeniden düşünmeye davet eden bir imge rezervuarı olarak çalışır. Bu rezervuar, okurda yalnızca korku değil, aynı zamanda yabancılaşma ve hayret duyguları uyandırarak, dünyanın kendindeliğine dair bir sezgi ürettiği görülmektedir. Anlam arayışı bu eşiğe gelindiğinde askıya alınır; okur, varoluşun çıplak ve açıklanamaz yüzüyle baş başa kalır. Böyle bir okuma, olay örgüsünün ötesine geçerek, bilincin evren, bilinmezlik ve sınır deneyimleriyle kurduğu ilişkileri görünür kılar (Aydoğdu, 2010, s. 212). Sanat deneyiminde anlamın bedensel temas ve algısal yönelimle kurulduğu fikri de bu bağlamda önem kazanır (Merleau-Ponty, 2017, s. 273). Beksiński'de de tanıdık unsurlar, kısmen tanıdık denebilecek senaryolar içerisinde sunulur; ancak bu unsurlar, rüyalarda olduğu gibi soyut bir mantığın içine yerleştirilerek yabancılaştırılır. Bu yönüyle Beksiński'nin imgeleri, Lovecraft'ın anlatılarında yüzeyde tanıdık görünen öğelerin altında giderek açığa çıkan kozmik bilinmezlik yapısıyla örtüşür; her iki sanatçıda da tanıdık olan, bilinmezliğe açılan bir eşik işlevi görür.

2. Zdzisław Beksiński

1929 yılında, günümüzde Polonya'nın güneydoğusunda yer alan Sanok'ta doğan sanatçı, yaşamı boyunca çeşitli sanatsal deneyimler içerisinde bulunmuştur. Fotoğraftan resme, heykelden dijital çalışmalara uzanan farklı medyumlarda ifade biçimleri geliştiren Beksiński'nin en dikkat çeken yapıtları ise ağırlıklı olarak resimleridir. Sanat eleştirmenlerine göre, eserlerindeki en verimli dönemin 20. yüzyılın 1960–1980 yılları arasına denk geldiği ve ikonik çalışmalarının büyük bölümünün bu dönemde üretildiği kabul edilmektedir; bu dönem "fantastik dönem" olarak adlandırılır (Koptseva & Reznikova, 2015, s. 881). Beksiński'nin çocukluk ve özellikle ilk gençlik yılları, İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı döneme denk gelmektedir. Savaşın doğrudan ve dolaylı etkilerinin, sanatçının plastik ifade gücü üzerinde izler bıraktığı gözlemlenmektedir. Eserlerinde sıkça rastlanan harabeler, yıkık dökük anıtsal kalıntılar ve benzeri unsurlar, bu tarihsel deneyimin estetik düzlemdeki yansımaları olarak değerlendirilmeye elverişlidir. Bununla birlikte sanatçı, savaştan etkilenme meselesine ironik bir mesafeye yaklaşır ve savaş deneyimini "yeteri kadar ölü ya da harabe bırakmayan başarısız bir deneme" olarak nitelendirir (Grzebałkowska, 2014, s. 25, akt. Węgrzyn, 2024, s. 77). Bu ironi daha küçük yaşlarına ait anımsamalar için de kendini göstermiştir. Sokolowska-Smyl'in (2014) ifadesinde ise Beksiński, varlıklı bir ailenin tek çocuğu olarak dünyaya gelmiş; dönemi için olağan sayılabilecek sokakta oyun oynama gibi çocukluk deneyimleri yerine, kendisinin de sonradan eleştireceği şekilde, ailesinin zorunlu kıldığı çeşitli özel kurslara tâbi tutulmuştur. Bu aktivitelerden hoşlanmayan ve aslında dışarıda vakit geçirmeyi tercih eden Beksiński, bir noktada tepkisini şu sözlerle ifade etmiştir: "İlk bombanın bu lanet piyanonun üzerine düşmesini yeğlerim." (Grzebałkowska, 2014, s. 12, akt. Sokolowska-Smyl, 2014, s. 163).



Görsel 1. Zdzisław Beksiński, Untitled, Fotoğraf, 1955

Gençlik dönemlerinde sanatsal ilgisi öncelikle sinemaya yönelmiş olsa da, “Beksiński’nin hayalindeki kariyer, sinema okulunu bitirip filmler yapmaktı. Ancak babası onu daha ‘pratik’ bir alan seçmeye ikna etti; savaşta harap olmuş Polonya’da mimarlık daha makul bir seçenektir” (Banach, 1999, s. 3). Bu doğrultuda Krakow Teknoloji Üniversitesi’nde mimarlık eğitimi alarak 1952’de mezun olur ve bir süre Sanok’ta şantiye şefi olarak çalıştıktan sonra bu mesleği bırakır. Ardından, “sanatsal gelişiminin ilk evresinde modern fotoğrafçılık ve fotokolaj teknikleriyle ilgilendiği” görülür (Koptseva & Reznikova, 2015, s. 881). 1950’lerden itibaren savaş sonrası konutları, Sanok’un taşrasındaki boşluğu ve hüznü sergileyen, “yarı belgesel” nitelikte siyah beyaz fotoğraflar üretir (Węgrzyn, 2024, s. 79). Fotoğrafla başlayan bu süreç, ilerleyen yıllarda resim sanatına odaklanmasına zemin hazırlar; farklı medyumlarla ilgilenmeye devam etse de ifade gücünün en yoğun biçimde resimlerinde ortaya çıktığı görülür.



Görsel 2. Zdzisław Beksiński, Untitled, Suntaya Yağlı Boya, 1971

Kurşun kalem, mürekkep, pastel ve kömür çizimlerden monotiplere ve helyograflara uzanan geniş bir teknik yelpazede çalışan Beksiński, biçim arayışında da klasik simetri düzenlemelerinden yerinden edilmiş kompozisyonlara kadar çeşitli

yaklaşımlar denemiştir. "Bazı çalışmaların çizimleri görünmeyecek kadar narinken, diğerlerinde çizim monokrom bir resme dönüşerek geniş mekânlı, ışık ve gölge oyunları ile karakterize oluyordu" (Banach, 1999, s. 5). Bu biçimsel çeşitlilik, sanatçının fantastik döneminde geliştirdiği atmosferin temellerini oluşturur. Bu dönemde "en çok göze çarpan, mavi ve yeşilin baskınlığıdır; tekrar eden temalar arasında geçitler, pencereler ve çerçeveler, havada asılı yapılar ve bedenler, bilinmeyen mekânlar, zor ayırt edilebilen insanlar ve/veya hayvanlar, katedral türü yapılar, harabeler ve hurda alanları bulunur" (Węgrzyn, 2024, s. 79). Bu bağlamda, Beksiński'nin eserlerinde belirli bir tekniğin sınırlayıcı niteliğinden ziyade, tekniklerin belirsizlik yaratma aracı olarak işlevselleştirildiği gözlemlenmektedir.



Görsel 3. Zdzisław Beksiński, Untitled, Suntaya Yağlı Boya, 1972

Beksiński'nin anlatısında öne çıkan bir diğer yaklaşım, geçmişe dair takındığı mesafeli tutumdur. Eşi ve oğlunu kısa sayılabilecek bir zaman aralığında peş peşe kaybetmiş olmasına rağmen, sanatçının açıklamaları ne bu trajedilerin ne de genel olarak geçmiş yaşantısının sanatsal üretimini doğrudan belirlediği izlenimini verir. Nitekim çocukluğu üzerine yöneltilecek bir soruya, "Çocukluğum bana etki ettiğini sanmıyorum, en fazla annemin resimlerini atmayıp, güzel sanatlar temalı kitaplar alması katkı sağlamıştır" yanıtını verir (Czopik, 1978, s. 1). Sanatçı, geçmişine dair sorulara genel olarak da mesafeli yaklaşır; kendi ifadesiyle, geçmişine ilişkin aslında "hiçbir şey bilmediğini", bildiği her şeyin de sonuçta "hiç" kadar değeri olduğunu ima eder. Çocukluk anılarından söz ederken, on yaşındayken aldığı havalı tüfikle tavuklara ateş etmiş olmasının yalnızca kendisini ilgilendiren, önemsiz bir ayrıntı olduğunu belirtir; bunun ötesinde ise, adeta "ölmek için doğmuş" olsa da, ne yaparsa yapsın bu kaderden kaçamayacağını açık olduğunu vurgular (Banach, 1999, s. 2). Bu ifadelerden, Beksiński için varoluşun sabit bir noktadan ziyade sürekli bir akış olarak kavrandığı anlaşılmaktadır. Bir röportajda, yakında kendisinin de bir "hayalet"e dönüşeceğini, zamanın durdurulamaz olduğunu ve insanların kozmik ölçekte yalnızca birer "çöp" olarak görülebileceğini, dolayısıyla etraflarında daha fazla "çöp" biriktirmenin anlamlı olup olmadığının sorgulanması gerektiğini dile getirdiği aktarılır (Śnieg-Czaplewska, 2005, akt. Tesinblog, 2018). Bu yaklaşımda Lovecraftçı bir kozmizm anlayışının izlerini görmek mümkündür: Geçmiş, esasen ölüye ait bir alandır; geçmişi çağrıştıran göstergeler ise artık var olmayan şeylerin kalıntılarıdır. Kozmikizmin öne sürdüğü gibi evren insanın etrafında dönmekte, tersine insan, devasa kozmik döngü içinde sürüklenen küçük bir parça olarak konumlanmaktadır. Beksiński'nin "hayalet" benzetmesi bu bağlamda, varoluşun geçiciliğini ve insanın kozmik ölçekteki kırılganlığını güçlü biçimde vurgular. Lovecraft'ın, ebediyen var olanın aslında "ölü" sayılamayacağını, bir gün ölümün bile ortadan kalkabileceğini ima eden ifadesi (Lovecraft, 2001a, s. 765), bu bağlamda Beksiński'nin eserlerini anlamak açısından aydınlatıcı bir referans noktası sunar. Bu çerçeveden bakıldığında,

Beksiński'nin resimlerindeki unsurlar, doğrusal bir zamana ait tekil yaşantıların doğrudan temsilleri olmaktan çok, geçmişte birikmiş ve iç içe geçmiş farklı zaman katmanlarının kalıntılarıdır. Bunlar, sanatçının kendi ifadesiyle "kozmetik çöp yığınları"na benzer biçimde, geriye kalan, çözülmekte olan varoluş izleridir. Eserlerde sıkça karşımıza çıkan yok oluş imgeleri de bu nedenle eskatolojik, nihai bir sonu değil; Lovecraft'ın kozmik perspektifine uygun biçimde, soyut kavramların ve formların bile solmaya başladığı bir kozmik aşınma eşliğini temsil etmektedir.



Görsel 4. Zdzisław Beksiński, Untitled, Dijital Fotomontaj, 1996–1997

1990'ların sonuna gelindiğinde Beksiński, farklı ülkeler ve kıtalarda tanınan, dünyaca ünlü bir ressam hâline gelmiştir. ” Hayrani ve üniversite profesörü olan Piotr Dmochowski, Beksiński'nin Fransa, Belçika, Almanya ve Japonya'da bir dizi sergisini düzenledi. Paris'te 1989–1996 yılları arasında ona adanmış özel bir galeri bulunmaktaydı” (Koptseva & Reznikovas, 2015, s. 88). 2001 yılında vasiyetnamesini hazırlayan sanatçı, eserlerini Sanok Tarih Müzesi'ne devretmiş; 2005 yılındaki vefatının ardından, farklı medyalarda ürettiği binin üzerinde yapıt, bu müze bünyesinde sergilenerek en kapsamlı Beksiński koleksiyonunu oluşturmuştur (Koptseva & Reznikovas, 2015). Yükselen ününe rağmen Beksiński, sanatını bir dışavurum aracının ötesinde konumlandırmamış, kamusal görünürlükten uzak, görece münzevi bir yaşam sürmeyi tercih etmiştir. ”Coğrafi ve sosyal bazda Beksiński, 1977 yılına kadar ailesiyle Sanok'ta yaşadı, sonrasında Varşova'ya taşındı. Sanat dünyasına hiçbir zaman yakınlık duymadı. Çoğu sanatsal etkinliğe katılmadığı gibi, herhangi bir sanat topluluğuyla da özdeşleşmedi” (Węgrzyn, 2024, s. 79). Bu doğrultuda sanatsal faaliyetlerini atölyesinin sınırları içinde yürütmüş ve genel sanatsal normların dışında kalan özgün bir anlayış geliştirmiştir.

2.1. Beksiński'nin Sanat Anlayışı

Beksiński'nin sanatsal üretimini şekillendiren temel unsurlardan biri, yaşamına hâkim olan sade ve içe dönük tutumudur. Bu yaklaşım, eserlerinin en belirgin ortak özelliklerinden biri olan isimsiz oluşlarına da yansır. Bu tercih, yalnızca yalınlık arzusundan değil, eseri baştan belli bir yoruma yönlendirmeme isteğinden de kaynaklanır. Sanatçıya göre ”resim, içsel bir vizyonun aynadaki yansıması olmalı” ve izleyici, esere bakarken hem tekniği hem de resmin ”resim” olarak doğasını unutabilmelidir. Nitekim bu doğrultuda, ”Rüyaları fotoğraflıyormuşum gibi resmetmek istiyorum” der (Banach, 1999, s. 5). Beksiński için rüyalar, imgelerin ortaya çıkışında temel bir esin kaynağıdır; ancak bu durum, onu doğrudan sürrealist gelenek içine yerleştirmeyi haklı çıkarmaz. Sanatçı, rüya temasının özellikle gazeteciler tarafından kendisine yakıştırıldığını, kendi açısından asıl ortaklığın yalnızca ”düşsel bir yaratıcılık yöntemi”

ile sınırlı olduğunu ifade eder. İmgelerinin neden ve nasıl belirdiğini rasyonel olarak gerekçelendirmeye çalışmadığını, örneğin “neden birinin omzunda bir kuş resmettiğini” sorgulamadığını, bu tür öğelerin rüyalandaki gibi kendiliğinden ortaya çıktığını ve yaratıcı sürecinin gevşek, akışkan ve müdahalesiz ilerlediğini belirtir (Gyllenhammar, 2024, s. 8). Bu nedenle rüyalar, Beksiński’nin pratiğinde bilinçdışı içeriği yorumlamak ya da simgesel bir programa bağlamak için değil, imgelerin serbestçe akmasına imkân tanıyan bir zemin olarak önem taşır. Sanatçı, rüyasal nitelikli imgeleri belirli bir anlam dizgesine yerleştirmekten özellikle kaçınır; bu tavır, onun sürrealist gelenekle birlikte anılmasını problemli hâle getirir.



Görsel 5. Zdzisław Beksiński, Untitled, Suntaya Yağlı Boya, 1980

Bu bağlamda Beksiński, sanatsal akıcılığı özellikle korumak ister. Bir şeyi adlandırmanın, ona dair anlamı katılaştıran ve izleyicinin düşüncesi üzerinde tahakküm kuran ilk adım olduğunu düşünür. Bu nedenle katı anlam üretim süreçlerinin rüyasal etkiyi zayıflattığını savunur. Resimlerinin anlamı üzerine sorulan sorulara, “Resimlerim ya da diğerlerinin için asla bu ne anlama gelmekte diye sormam. Anlam benim için bütünüyle anlamsızdır. Edebi bir betimde çikolatanın tadı ne kadar değer taşıyorsa o kadar. İnsanların sanatla ilişkilerinde anlam sorusunun nasıl bu kadar önemli olabildiğini anlamıyorum” sözleriyle karşılık verir (Banach, 1999, s. 7). Bu tutumuyla Beksiński, sanatta anlam arayışına bilinçli bir mesafeye koyar. Başlıkların, özellikle farklı dillere çevrildiklerinde, izleyiciyi belirli bir yoruma zorlayarak çalışmanın özünü bozabileceğini düşünür; bu yüzden neyi resmettiğini “bilmediğini” ifade etmekten de kaçınmaz (Koptseva & Reznikova, 2015). Resimleriyle ne anlatmak istediği sorulduğunda ise, “Söyleyecek hiçbir şeyim yok... Söyleyecek bir şeyim olsaydı eğer onu yazardım... Bunun için bir resme ihtiyacım yok” diyerek (Gyllenhammar, 2024, s. 8), resimlerini hazır bir iletinin taşıyıcısı değil, başlı başına bir deneyim alanı olarak konumlandırır. Öte yandan Beksiński’nin sanatı bu araştırmanın dokusu gereği duran fenomenolojik betiden ziyade, kristalize olmuş bir felsefi refleks olarak da karşılık bulmaktadır. Fenomenolojinin oldukça etkin olduğu izlenilen Beksiński’de sanat eseri, izleyiciye aktarılmış kapalı bir “mesaj” değil; kendi varoluşuyla izleyiciye belirli bir dünyayı açan bir imkân olarak da tezahür eder. Hazır semboller ve sabit anlamlar, rüyaları belirli kalıplara hapsederek onların özsel niteliğini zedeler. Sanatçı bu noktayı, “Önemli olan görünen değil, gizli olandır... Diğer bir deyişle, gözlerin görebildiği ve adlandırılabilen değil, ruha açılan şeydir” sözleriyle özetler (Banach, 1999, s. 7). Bu çerçevede Beksiński’nin sanat anlayışı, açıklayıcı ve sabitlenmiş anlamdan çok, deneyimsel ve sezgisel bir açıklık üretmeye yönelir.

3. Beksiński ve Lovecraft: Kozmikist Bir Karşılaşma

Lovecraft, yaşadığı dönemde çok yönlü ve sıra dışı bir kişilik olarak öne çıkmaktadır. Kendi ifadesiyle, kendisini " Providence'tan kibar yaşlı bir beyefendi ve asla profesyonel bir yazar değil" şeklinde tanımlamıştır (Houellebecq, 2019, s. 7). Bu öz tanım, onun yazarlık pratiğine yaklaşımındaki temel tutumu yansıtır. Lovecraft, yaşamı boyunca yazmayı hiç bırakmamış; ancak yazarlığı bir meslekten ziyade, kişisel ve sanatsal bir uğraş olarak görmüştür. Edebi üretiminden elde ettiği gelir, çoğunlukla arkadaşları için yaptığı revizyon ve editörlük işlerinden gelmiştir. Bu işleri neredeyse sembolik ücretlerle yapması, yazarlığı bir geçim kaynağı olarak değil, bir dostluk ve dayanışma alanı olarak gördüğünü göstermektedir. Lovecraft'ın yazıya karşı bu mesafeli ve amatörce yaklaşımı, hayatında daha büyük bir maddi başarının eksik kalmasını da beraberinde getirmiştir. O, kendisini her şeyden önce bir amatör olarak tanımlamış; para için yazmayı hem ahlaki açıdan rahatsız edici hem de sanatsal anlamda bir tür intihar olarak değerlendirmiştir. Sıklıkla bir " yamak yazar" olmadığını ve olamayacağını vurgulamış, başkalarının beklentilerine göre eser üretmeyi reddetmiştir. Her ne kadar mesleği gereği edebi revizyonist olarak birçok metin üzerinde çalışmış olsa da, kendi kurgusal üretimini bu işlerden daima ayırmıştır (Joshi, 1980, ss. 10-11). Bu yaklaşım, Lovecraft'ın yazarlık deneyimini ekonomik ya da mesleki bir faaliyet olarak değil, varoluşsal ve sanatsal bir tutum olarak yaşadığını gösterir; onun yazı ile kurduğu ilişki, dışsal beklentilerden ziyade, kendi içsel dünyasının ve özgün yaratıcı itkilerinin bir yansımasıdır.

Lovecraft'ın estetik ve düşünsel arka planını oluşturan temel edebi referanslar arasında, İrlandalı yazar Lord Dunsany ve Amerikan gotik geleneğinin öncüsü Edgar Allan Poe önemli bir yer tutar. Her iki yazar, kendi dönemlerinde özgün mitolojiler ve anlatı evrenleri kurarak türlerinin sınırlarını genişletmişlerdir. Lovecraft'ın özellikle ilk dönem eserlerinde, Dunsany'nin hayal gücüne dayalı, mitolojik ve düşsel anlatımının etkisi belirgin şekilde hissedilir.

Lovecraft, Edebiyatta Doğaüstü Korku (*Supernatural Horror in Literature*, 1927) adlı makalesinde Lord Dunsany'i şu sözlerle tanımlar: "Yeni bir mitolojinin mucidi ve şaşırtıcı folklor dokuyucusu olarak, Lord Dunsany, fantastik güzelliğin dünyasına adanmış ve günlük gerçekliğin kabalığı ve çirkinliğine karşı sonsuz bir savaşa girişmiştir" (Lovecraft, 1927, s. 25). Lovecraft'ın Dunsany etkisindeki eserleri, özellikle rüya diyarlarında geçen hikâyelerinde öne çıkmaktadır. Rüya Döngüsü olarak bilinen bu öyküler, 1926'da Cthulhu'nun Çağrısı ile Lovecraft'ın kendi evrenini kurmasından sonra, yalnızca Kadath'a Bilinmeyen Düş Yolculuğu (*The Dream-Quest of Unknown Kadath*, 1927) adlı eserinde belirgin şekilde devam eder. Bu tarihten itibaren Dunsany etkisi, Lovecraft için geride bırakılmış bir eşiğe dönüşmüş olsa da yazarın anlatı dünyasının nasıl kristalize olduğuna dair referans niteliğinde ipuçları barındırmaktadır.

Javet'in (2010) aktardığına göre, Dunsany'nin kurduğu evren, yazarın hayal gücünün sınırları içinde şekillenirken, Lovecraft'ın anlatılarında ise ontolojik bir boşluğun ve kozmik dehşetin varlığı hissedilmektedir (Javet, 2010, ss. 26-27). Lovecraft'ın mitosunu, okurun da parçası olduğu gerçekliğin üzerine inşa ettiğini ve bu yaklaşımın, onun korku unsurunu daha otantik ve sarsıcı kıldığını belirtir; çünkü Lovecraft'ın kozmik korkusu yalnızca hayal gücü ile değil, aynı zamanda varoluşsal bir dehşet fenomeniyle çalışır. Michel Houellebecq, H. P. Lovecraft: Dünyaya Karşı, Hayal Gücü (*H. P. Lovecraft: Against the World, Against Life*, 1991) adlı incelemesinde, Lovecraft'ın kozmikizmini şu şekilde açıklar: Bilimler, gerçeği objektif bir şekilde tarif etme çabalarında, Lovecraft'a kendi bakış açısını geliştirmek için ihtiyaç duyduğu araçları sağlamıştır. Lovecraft'ın amacı, insani ya da psikolojik çağrışımlardan bağımsız, nesnel bir korku yaratmaktır. Yazar, yalnızca insan için değil, insanın kavrayışının ötesinde, biçimi ve doğası insan aklı tarafından tam olarak anlaşılamayan varlıklar aracılığıyla da anlamlı olabilecek bir evren ve anlatı inşa etmeye çalışmıştır (Houellebecq, 2019, s. 33). Böylelikle Lovecraft için korku klasik korkudan farklı olarak, bilinmeyenle ve kavranamayanla karşılaşmanın yarattığı varoluşsal sarsıntıyı ifade eder. Onun için korku, yalnızca bir tehdit ya da dehşet duygusu değil, insanın evrendeki yerinin ve anlamının kökten sorgulanmasıdır. Lovecraft'ın amacı, okurda psikolojik bir korkudan ziyade, evrenin büyüklüğü ve kayıtsızlığı karşısında duyulan derin bir tedirginlik ve çaresizlik hissi yaratmaktır. Bu nedenle Lovecraft'ın korkusu, insani ya da toplumsal korkuların ötesinde, kozmik bir

bilinmezliğin ve insanın önemsizliğinin farkına varılmasıyla ortaya çıkar. Lovecraft'ın eserlerinde sıkça karşılaşılan "belirsiz sarmal gaz" gibi ifadeler, insan aklının tanımlama ve anlamlandırma çabasının yetersiz kaldığı, tamamen yabancı ve anlaşılmaz bir zekânın metaforu olarak öne çıkar. Lovecraft'ın evreninde, varlıklar çoğu zaman ne insana ne de bilinen herhangi bir canlıya benzer; hatta öyle ki, bazen maddesel bir forma dahi sahip değildirler. Aklın dışında, insan merkezli algının ötesinde, evrenin kayıtsız ve anlaşılmaz doğasını temsil eden, biçimsiz ve tanımlanamaz varlıkları simgeler.

Bu noktada vurgulanması gereken önemli bir husus da şudur: Lovecraft'ın kozmik korkusu, kaynağını insan merkezli olmayan bir evren tasavvurundan alsa da, bu korkuyu deneyimleyen ve anlamlandıran yine insandır. Yani, evrenin kayıtsızlığı ve bilinmezliği "insan için" bir korku kaynağıdır. Korkunun nesnesi kozmik ve insan ötesi olsa da, bu gerçekliği algılayan, ondan dehşete düşen ve kendi varoluşsal önemsizliğini fark eden insan bilincidir. Lovecraft, insan merkezliliği reddederken, insan deneyimini tamamen dışlamaz; aksine, insanın evrendeki gerçek yerini (önemsizliğini) fark etmesinin yarattığı dehşeti işler. Bu dehşet, insan bilincinin bir ürünüdür ve insanın kendi varoluşsal kırılganlığını ve evrenin ona karşı olan kayıtsızlığını fark etmesinden doğar. Dolayısıyla Lovecraft'ın kozmik korkusu, kaynağı kozmik olsa da, insan için tanımlı bir kozmik korkudur.

Bütün bu bağlam dikkate alındığında, Beksiński ile Lovecraft arasında sanatsal ve felsefi düzeyde işleyen bir çekim alanı olduğu söylenebilir. Her iki sanatçı da ilk bakışta yalnızca belirli motifleri tekrar eden bir anlatım kuruyormuş izlenimi verse de, bu anlatımın derin yapısında çok daha katmanlı bir estetik ve düşünsel düzlem ortaya çıkar. Lovecraft'ın hikâyeleri incelendiğinde, akıl sınırlarını aşan varlıklar ile insanların bu varlıklarla karşılaşmalarında ortaya çıkan gerilimin merkezî bir rol üstlendiği görülür. Bu varlıklar tekinsiz ve "uzaylı" niteliktedir; insana benzerlikleri söz konusu olduğunda bile bu benzerlik, en temel düzeyde bozulmuş ve çarpıtılmıştır. Lovecraft, bir yazısında bu doğrultudaki sanatsal tercihlerini şu şekilde temellendirir:

Tuhaf öyküleri seçme nedenim onların eğilimlerime en iyi uymasıdır; en büyük dileklerimden biri, anlık da olsa bizleri sınırlayan zaman, mekân ve doğa yasalarının askıya alınması ya da ihlal edildiği bir yanılsama yaratmaktır. Bu öykülerde korkunun merkezde oluşu ise, en derin ve güçlü duygumuz oluşu ve doğa yasalarını aşan yanılsamaların yaratımı için en uygun duygu olmasıdır (Lovecraft, 2009).

Lovecraft'ın bu yanılsamaları tasvir etme biçimleri ise onlara uygun bir yapıdadır. "Harman'a göre Lovecraft'ın anlatımında iki prensip söz konusudur; ilki gerçek nesnelerde dilin sekteye uğramasındaki gerilim, ikinci ise görünen nesnelerin kendi nitelikleriyle dayanılmaz burulma içinde oluşu" (Harman, 2012, s. 19). Bu yaklaşım Lovecraft'ın eserlerinde ilk bakışta kitsch algılanmaya müsait "akıl almaz, devasa, tarifsiz" gibi betimlemelerde kendisini gösterir. Fakat bu tip tanımlar hiçbir zaman o unsurların nicelik özelliklerine vurgu yapmak için orada değildir. Harman'ın da bahsetmiş olduğu gibi dilin sınırlarının ötesinde oluşlarına vurgudur. Bu varlıkların büyük çoğunluğu tanımlanamaz niteliktedir; tanımlanabilenler ise insan algısının sınırları dâhilindeki tezahürleri yansıtır; "Bir tür canavara, bir canavar simgesine ya da hastalıklı bir düşgücünün tasarlayabileceği türden bir şekle benziyordu. Taşkın hayal gücümün bu şekli bir ahtapota, bir ejderhaya ve bir insan karikatürüne benzettiğini söylersem, o şeyin ruhuna sadakatsizlik etmiş sayılmam (Lovecraft, 2001b, s. 1166). "Cthulhu'nun Çağrısı öyküsünde Lovecraft (2001b), Cthulhu'yu betimlerken onun nicel özelliklerinin basit bir toplamını sunmaktan ziyade, insan algısının sınırlarını aşan ve birden çok formu aynı anda içkin kılan bir varlık olarak tasvir eder. Bu durum, Harman'ın (2012) ifade ettiği üzere, dile "aşırı yükleme" yaparak ima yoluyla anlam üretme stratejisinin güçlü bir örneği olarak görülebilir. Burada, kısmen birbiriyle ilişkili çok sayıda tanım, akıl almaz bir formun üzerine üst üste bindirilerek okurda doğrudan tanımlanabilir olmayan bir etki yaratır. Bu anlatı stratejisi, biçimsel olarak belirlenemez ve tekinsiz imgelerle çalışan Beksiński'nin resimleriyle anlamlı bir paralellik kurmaya imkân tanımaktadır. Lovecraft'ın söz konusu tasvirinde anlatıcı, doğrudan ve eksiksiz bir

betimleme sunamadığı için, yalnızca kendi algısının ve hayal gücünün elverdiği ölçüde anlamlandırabildiği bir formu aktarmaya çalışmakta; buna rağmen temsil edilen varlığın temel niteliğine bütünüyle aykırı düşmeden onu okura iletebilmektedir.

Benzer bir anlatı tekniği Uzeydan Düşen Renk (*The Colour Out of Space*, 1927) öyküsünde de karşımıza çıkar. Söz konusu metinde, “meteoritin tuhaf tayfındaki bazı bantlara benzeyen rengi tarif etmenin olanağı yoktu ve ancak benzetme yoluyla renk demişlerdi” (Lovecraft, 2001d, s. 1373) ifadesiyle, adlandırılması güç bir fenomene dilin sınırları içinde ancak mecazi bir ad verilebildiği vurgulanır. Öykü boyunca, meteoritin düştüğü çiftlikte ve çevredeki doğal yaşama tehdit oluşturan bu varlığa ilişkin, ilk bilimsel incelemelerden elde edilebilen temel bilgi, onun yalnızca “rengi benzer” bir şey olduğudur. Metindeki “sanki en iğrenç türünden şeytani ve murdar bir emiş sesi vardı [...] Sanki leşle beslenen kocaman bir ateşböceği ordusu lanetli bir bataklığı istila etmiş de cehennemi bir dans tutturmuş gibi yapay ışıklar kıvıllı kıvıllı oynuyordu.” (Lovecraft, 2001d, ss. 1389–1398) şeklindeki betimlemeler de bu durumu pekiştirir. Anlatı boyunca “renk” analogisi korunur; karakterler, varlığı doğrudan ve kavramsal olarak tanımlamak yerine, yalnızca bir dizi benzetme yoluyla ona yaklaşabilir. Bu çabalar, söz konusu varlığın yapısını dünyevi bir çerçeveye yerleştirmeye yönelse de beklenen tam ve istikrarlı anlam hiçbir zaman ortaya çıkmaz. Bu anlatı stratejisi, metni, basit bir “uzaylı yaratık” saldırısı anlatısı olmaktan çıkararak, algının ve anlamlandırmanın sınırlarını hedef alan varoluşsal bir tehdit hikâyesine dönüştürür. Bu noktada, Lovecraft’ın temsil edilemez, dolaylı olarak ve çoğunlukla benzetmeler aracılığıyla sezdirilen kozmik varlıkları ile Beksiński’nin resimlerindeki belirlenemez, sabitlenemeyen ve tekinsizlik üreten formlar arasında, temsilin sınırlarını zorlayan ortak bir sanatsal yönelimden söz etmek mümkündür. Bu ortak yönelim, her iki sanatçının da insan algısının sınırlarında konumlanan ve tam anlamıyla kavranamayan varoluş biçimlerini merkeze alan bir ifade stratejisini paylaştığını göstermektedir.

Görüldüğü üzere Lovecraft’ın sanat ve yaşama dair referanslar incelendiğinde, Edebiyatta Doğaüstü Korku’da temellendirdiği kozmikizmin kökleri görülebilmektedir. Yaşamı boyunca çeşitli iniş çıkışların girdabında savrulan Lovecraft için, insanın evrenle kurduğu ilişki merkezi bir motif hâline gelmiş; aynı dönemde korku edebiyatının taşıdığı sıradanlık ve basmakalıp anlatı kalıpları da onun açısından ciddi bir sorun alanı olarak belirginleşmiştir. Yine Edebiyatta Doğaüstü Korku’da irdelediği; korkunun edebi temsilleri, toplumsal ve kültürel bağlamlarının nasıl insanın varoluşsal kaygıları ve bilincinin sınır deneyimlerine dayandığını ortaya sürer. Çalışmada korkunun tarihsel gelişimini üç temel eşikte toplar: Orta çağ ve Barok dönemin dinsel korkuları, 18. ve 19. yüzyılın gotik-psikolojik korkuları ve nihayet 20. yüzyılda şekillenen kozmik-ontolojik korku (Lovecraft, 1927, ss. 2-3). Bu sınıflandırmayla korku unsurunun tarihsel olarak nasıl değiştiğini gösterirken aynı zamanda kozmik korkunun neliğini anlamlandırma imkânı sunar. Lovecraft için en güçlü korku, doğa düzenini bozan unsurlardan doğmaktadır. Bu bağlamda kozmik korkunun temelini oluşturan düşüncesini Cthulhu’nun Çağırısı eserinin girişinden okunabilmektedir; “Dünyadaki en merhametli şey, zannımca, insan zihninin, içerdği bilgiler arasında karşılıklı bağıntılar kurmaktaki yetersizliğidir. Kapkara sonsuzluk denizinin ortasındaki dingin cehalet adasında yaşıyoruz ve uzaklara seyahat etmek bize göre değil (Lovecraft, 2001b, s. 1166)”. Bu ifadesi Lovecraft’ın kozmik korku anlayışının sadece bir estetik değil, insanın evrendeki yeri ve anlayışını derinlemesine sorgulamaya açan bir felsefi yaklaşım olduğunu gösterir. Lovecraft için insanın evrendeki mutlak önemsizliği ve bilinmezlikle yüzleşmesi, eserlerinde korkunun temel kaynağı olarak okuyucunun karşısına çıkarak özgün bir ontolojik boyut kazandırır.

Michel Houellebecq, H. P. Lovecraft: Dünyaya Karşı, Hayal Gücü adlı incelemesinde Lovecraft’ın kozmikizmini şu şekilde açıklar: “Bilimler, gerçeği objektif bir şekilde tarif etme çabalarında, Lovecraft’a kendi bakış açısını geliştirmek için ihtiyaç duyduğu araçları sağlamıştır. Lovecraft’ın amacı, insani ya da psikolojik çağrışımlardan bağımsız, nesnel bir korku yaratmaktır. Yazar, yalnızca insan için değil, insanın kavrayışının ötesinde, biçimi ve doğası insan aklı

tarafından tam olarak anlaşılamayan varlıklar aracılığıyla da anlamlı olabilecek bir evren ve anlatı inşa etmeye çalışmıştır” (Houellebecq, 2019, s. 33). Böylelikle Lovecraft için korku klasik korkudan farklı olarak, bilinmeyenle ve kavranamayanla karşılaşmanın yarattığı varoluşsal sarsıntıyı ifade eder. Onun için korku, yalnızca bir tehdit ya da dehşet duygusu değil, insanın evrendeki yerinin ve anlamının kökten sorgulanmasıdır. Lovecraft’ın amacı, okurda basit psikolojik korkular değil, evrenin büyüklüğü ve kayıtsızlığı karşısında derin bir çaresizlik hissi uyandırmaktır. Onun korku anlayışı, toplumsal ya da insani kaygılardan ziyade bilinmezlikten doğar. Eserlerinde kozmik unsurların ifade ediliş biçimleri, insan aklının kavrayışını aşan, biçimsiz ve anlaşılmaz varlıkların salt tasviri değil, evrendeki kayıtsızlığın metaforu olarak simgesine dönüşür. Bu bağlamda özellikle kendi döneminin yaygın korku metası gotik unsurlar, onun için eski dünyanın basit yaratıklarından fazlası değildir. Edebiyatta Doğaüstü Korku’da da belirtildiği üzere, modern insanın korkuları, onun varoluşsal konumuyla paralel ilerlemektedir. Lovecraft, toplum bilimsel ve teknolojik açıdan ilerledikçe güçlenen insanın evrenin hâkimi olacağı yönündeki iyimser yaklaşıma eleştirel bir perspektiften yaklaşır ve bunun yerine, evrenin insan etrafında dönmediğini vurgulayan varoluşsal bir bakış açısı sunar. Bu çerçevede, Beksiński’nin yaşam ve özellikle geçmiş üzerine düşüncelerinin kozmikizm bağlamında okunmasına imkân tanır. İnsanın zaman akışı içinde adeta “kozmetik bir çöp” hâline gelişine yönelik yaklaşımı, kozmikizmin temelini oluşturan, evrenin insan merkezli olmadığını öne süren anlayışla birlikte yorumlanabilir. Lovecraft’ın zaman kavramına attığı önem, bu paralelliği daha da derinleştirir: “Çoğu öykümde zamanın büyük bir rol almasının nedeni, zihnimde evrendeki en derin, dramatik ve kasvetli bir biçimde korkutucu şey olmasıdır. Zamanla çatışma, bana göre insani ifadenin en güçlü ve verimli temasını oluşturur (Lovecraft, 1995, s. 75)”. Bu alıntıyla birlikte düşünüldüğünde, hem Lovecraft’ın metinlerinde hem de Beksiński’nin görsel dünyasında, insanın zaman ve evren karşısındaki radikal güçsüzlüğünün, kozmikizm ekseninde ortak bir ifade alanı oluşturduğu görülmektedir. Bu çerçevede, Lovecraft’ın yazınsal evreninden Beksiński’nin görsel dünyasına yöneldiğimizde özellikle zaman kavramı üzerinden daha da belirginleşir. Zaman, her iki sanatçıda da yalnızca kronolojik bir dizilim değil, varoluşu temelden sorunsallaştıran çok katmanlı bir unsur olarak karşımıza çıkar. Beksiński için zaman, durmaksızın akan bir süreçtir; bu sürecin içindeki özne, akışa kapılmış ve sürüklenen bir figür olarak görünür. Tablolarındaki figür ve mekânlar adeta zamanın aşındırıcı kuvvetine maruz kalmış kalıntılar hâlinindedir. Lovecraft’ta ise zaman, bu akışın içinde konumlanan faniliği kavrama ve anlamlandırma aracı olarak öne çıkar. Onun öykülerinde zaman, yalnızca olayların sıralanışını belirlemez; insan bilincinin, evrenin ölçeksizliği ve kayıtsızlığı karşısında ne kadar kırılgan olduğunu görünür kılan temel bir eksen hâline gelir. Dolayısıyla iki sanatçı arasındaki temel ortaklık, zamanı sıradan bir lineer uzam-zamanda değil, özneyi çözülmeye ve kendi sınırlarıyla yüzleşmeye zorlayan varoluşsal bir problem alanı olarak ele almalarıdır. Beksiński’nin görsel dilinde zaman, öznenin hem bedensel hem mekânsal bütünlüğünü bozan, onu formdan ve kimlikten azat eden bir kuvvet gibi işler. Lovecraft’ta ise zaman, insan bilincinin sınırlarını zorlayan ve faniliği, kültürel birikim ve tarihsel hafıza üzerinden daha da derinleştiren bir unsur hâlini alır. Bu noktada Lovecraft’ın metinlerinde karşımıza çıkan tarihsellik kavrayışı önemlidir. Tarih, bireysel deneyimlerin toplamı olmaktan çıkarak kolektif bilinçte yer eden bir kozmik korku alanına açılır. Lovecraft, geçmiş, insan için güven veren bir köken anlatısından ziyade, kozmik perspektifte “akışta tutunulabilecek geçici bir dal” gibi ele alır. Geçmişe yöneliş, onda nostaljik bir sığınak değil, insan birikiminin sınırlılığını ve kırılganlığını daha da görünür kılan bir imkândır. Böylece hem Lovecraft hem de Beksiński’de zamanın eserlerde yer alışı biçimi, öznenin geçiciliğini ve savunmasızlığını vurgulayan ortak bir söylem üretir. Lovecraft’ın tarihselliği niçin verimli bulduğunu vurgulayan mektubu bu noktada açıklayıcıdır: “İnsanlığın uzun tarihiyle kurulan bağ başlı başına şiirseldir; hatta en grotesk geleneklerin hazları bile sahibidir. Bu haz direkt olarak nesnelerin niceliklerinden doğan bir estetik değildir fakat yüksek bir kültürel birikimle yüklü olmalarından ötürü hayal gücü için sıçrama tahtası görevi görür” (Lovecraft, 1968, s. 303). Bu ifadede Lovecraft, tarih ve gelenekleri yüzeysel bir süs ya da nostaljik bir dekorasyon malzemesi olarak değil, hayal gücünü besleyen ve aynı zamanda insanlık durumunun

sınırlılığını görünür kılan bir alan olarak konumlandırır. Beksiński'nin zaman anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde, tarih ve kültürel kalıntılar, her iki sanatçı için de insanın kozmik ölçekte ne kadar küçük ve geçici olduğunu hatırlatan bir arka plan işlevi görür.

Bu nedenle Lovecraft'ın zamana yaklaşımında ortaya çıkan geçmiş vurgusu, basit bir eski günlere özleminden çok, faniliği ifşa eden bir boyut kazanır. Fawver'in tespiti bu varoluşsal yönü açıkça ortaya koyar: "Lovecraftyen yaklaşımda, hem geçmiş hem gelecekte insanlığın kaçınılmaz yazgısı yıkımdır. Zamansız unsurların çoktan insanları tüketmiş olması düşüncesi tüm anlatılarının temelinde yer almaktadır. Bu kaçınılmazlıkla başa çıkmak; onu bilinçten dışlayarak geçmiş ve geleceğin ezici kötülüklerine psikolojik bir savunma hattı kurmaktan geçer" (Fawver, 2009, s. 250). Fawver'a göre Lovecraft'ın kozmikizmi, geçmiş ve geleceği insanı teskin eden bir süreklilik hattı olarak değil, kaçınılmaz yıkım fikrini taşıyan iki uç olarak kodlar. Bu da zamanı, teselli üreten bir mitoloji olmaktan çıkarıp, insanı kendi sonluluğuyla yüzleştiren bir düzlem hâline getirir.

Beksiński'nin zaman anlayışı bu bağlamda okunduğunda, sanatçının eserlerinde hem anlam hem de zamana ilişkin doğrudan bir anlatı kurmaktan sistemli biçimde kaçındığı görülür. Resimlerinde belirgin tarihsel referanslar veya somut zamansal işaretler bulunmamasına rağmen, güçlü bir "geçmişlik" ve "-miş" duygusu hissedilir. Bu durum, tabloları yalnızca belli bir döneme ait sahneler olmaktan çıkarır; aksine, yaşanmışlığın kendisine duyulan güveni sarsan, tarihselliğin çözüldüğü bir eşik işlevi görür. Kalıntı formundaki yapılar, figürler ve mekânlar, belirli bir tarihsel bağlama işaret etmek yerine, her tür somut kökenden kopmuş bir zaman deneyimi üretir. Resimlerindeki parçalanmış bedenler, yıkıntı hâlindeki yapılar ve belirsiz peyzajlar, üst üste binmiş ve ayrıştırılamayan zaman katmanlarının çürümesi gibi okunabilir. İzleyici ne bütünüyle geçmişe ne de belirlenebilir bir "şimdi"ye yerleştirebildiği bu sahneler karşısında, zamanın sabit bir referans alanı olmadığını deneyimler. Beksiński'de zaman, kökeni ve hedefi belirsiz bir akış olarak, özneyi de bu akışın içinde çözülmeye zorlar.

Lovecraft'ın kurduğu evrende de zaman, benzer biçimde, insan ölçeğinin çok ötesinde işleyen kozmik bir akış olarak tasarlanır. Tanrısal varlıklar, kadim ırklar ve uygarlıklar, insan tarihinin öncesine ve sonrasına uzanan, neredeyse zaman dışı bir varoluş düzleminde konumlanır. Bu evrende insan için geçmiş, süreklilik sağlayan bir köken anlatısı değil, çoğu zaman yalnızca var olmak ve artık var olmamak arasında, kısa ve kırılgan bir aralık anlamına gelir. Evans'ın belirttiği gibi: "Lovecraft için gelenek yanılsamaydı. Gelenekler sadece yaşamımızı onlara yüklediğimiz önem kadar anlamlandırır fakat kozmik ya da bilimsel bir anlam ifade etmezler. Kozmosun kayıtsızlığı ya da içimizdeki kötülükten bizi koruyamazlar" (Evans, 2004, s. 191). Buradan hareketle Lovecraft, insanlık tarihini ve kültürü şekillendiren anlam sistemlerini, evreni gerçekten kavrayabilecek yapılar olarak değil, öznenin kendi kırılganlığını geçici olarak örten maskeler olarak ele alır. Kozmik tehdidin belirdiği anda bu maskeler dağılır ve özne, kendisini herhangi bir gelenek ya da tarih anlatısının koruyamayacağı bir çıplaklık içinde bulur. Lovecraft için insan merkezli tarih anlayışının ötesinde işleyen kozmik bir gerçeklik; Beksiński için ise kökensel referanslarını kaybetmiş, askıda bir zamansallık hâlidir. Her iki yaklaşım da insanın anlam kurma çabasının sınırlılığını açığa çıkarır ve zamanı, sabit bir zemin olmaktan çok, belirsizleşen ve özneyi yerinden eden bir deneyim alanına dönüştürür. Beksiński'nin yalnızca tek tek tabloları değil, genel olarak yaratıcı evreni de kozmikizm perspektifinden okunabilir. Resimlerinde farklı tarih ve kültürlerle aittmiş gibi duran kalıntıların tek bir belirsiz geçmiş içinde sıkışmış görünmesi, bu kozmikist çerçevenin görsel bir karşılığıdır. Beksiński'de geçmiş, unutulmuş olan her şeyin özünün yoğunlaştığı, ancak artık somut olarak geri çağrılmayan bir nokta gibidir. Kültürler, yapılar ve varlıklar, Lovecraft'ın yanılsama olarak gördüğü düzenler gibi, formlarını yitirerek tanınmaz hâle gelir. Geriye kalan, yalnızca insanın değil, onun öncesinin ve sonrasının da silinip gittiği; sonunda geçmişin bile geride kalmadığı bir zamansal uçurumun hissidir.



Görsel 6. Zdzisław Beksiński, Untitled, Suntaya Yağlı Boya, 1980

Zaman ve gerçeklik ekseninde belirginleşen kozmikist yaklaşım, iki sanatçı açısından kristalize olduğu bir başka uzama, rüya alanına taşındığında yeni bir derinlik kazanır. Hem Beksiński hem de Lovecraft için rüyalar, kozmik korkunun ve tinselliğin yoğunlaştığı ayrıcalıklı bir ifade düzlemidir.

Erken yaşlardan itibaren rüyalar, Lovecraft'ın anlatı evrenini kurmasında belirleyici olmuştur. Özellikle Rüya Döngüsü (*Dream Cycle*) olarak adlandırılan metinlerinde rüyasal etki, baskın bir estetik ve anlatı unsuru hâline gelir. Houellebecq, Lovecraft'ın rüyalarla ilişkisini şu şekilde özetler: “Lovecraft için rüyalar bir bakıma onun iyi bildiği özel alanıydı. Çok az yazar onun gibi rüyalarını sistematik kullanmıştır; malzemesini sınıflandırır ve üzerinde çalışırdı. Bazen heyecanlandığında bir rüyanın hemen ardından öyküsünü kaleme alırdı” (Houellebecq, 2019, s. 21). Görüleceği üzere Lovecraft, rüyaları yalnızca esin kaynağı olarak değil, kurmaca evrenini besleyen ve yapılandıran bir arşiv olarak kullanır. Rüyaların yaşamındaki yerini erken dönem deneyimleriyle ilişkilendiren Lovecraft'ın bu yönüne dair Joshi, sanatçının çocukluk anılarından şu kesiti aktarmaktadır: “Büyükannemin ölümü, ev halkını asla tamamen kurtulamayacağı bir karanlığa sürükledi. Annemin ve teyzelerimin siyah kıyafetleri beni o kadar çok korkutup sarstı ki, sırf biraz olsun rahatlamak için gizlice onların eteklerine parlak kumaş veya kâğıt parçaları tutturdum” (Joshi, 2013, s. 35).

Bu dönemde sıkça gördüğü kâbuslar, yetişkinlik döneminde kaleme aldığı Bilinmeyen Kadath'a Düş Yolculuğu (*The Dream-Quest of Unknown Kadath*, 1927) adlı metninde karşımıza çıkan gece zebanisi (*night-gaunt*) yaratıkları için doğrudan esin kaynağı olmuştur. Uyku Duvarının Ötesi (*Beyond The Wall of Sleep*, 1919) ise, daha dolaylı bir biçimde, yazarın rüyalara bakış açısını ele veren metinlerden biridir. Beksiński ise yaratıcı erkini rüyaların spontanlığı üzerinden tanımlar; Lovecraft'tan farklı olarak anlatısal değil, görsel bir rüya kayıtçısı gibidir. Bununla birlikte, her iki sanatçıyı ortak bir zeminde buluşturan temel ilke, “rüyasal akış”ın belirleyiciliğidir. Rüya, her iki evrende de bilincin gündelik gerçeklik sınırlarını aşarak başka bir düzleme geçtiği, fakat bu düzlemin mutlak bir kaçış alanı değil, varoluşsal bir sorgulama mekânı olarak işlediği bir yapıya sahiptir. Bu bağlama dönük somut bir gösterge olarak duran şu cümle oldukça dikkat çekicidir: “Düş yaşamında madde ve ruhun, dünyada bilindiği gibi, mutlak surette sabit olmadığını; zaman ve mekânın uyanıkken anladığımız anlamda var olmadığını kestirebiliriz. Bazen daha az maddi olan bu yaşamın bizim asli yaşamımız olduğuna ve yeryüzü küresi üzerindeki değersiz varoluşumuzun ikincil ya da sadece varlığı dolaylı kanıtlardan çıkarılan bir olgu olduğuna inanıyorum” (Lovecraft, 2001c, ss. 657–658). Bu ifade, Lovecraft'ın rüyayı yalnızca psikolojik bir durum olarak değil, gerçekliğin farklı bir düzlemde yeniden kurulduğu ontolojik bir alan olarak gördüğünü gösterir. Aynı noktada, Beksiński'deki tinselliğin de rüya düzleminde okunabilir olduğu söylenebilir.

Her iki sanatçının eserlerinde kurulan dünyalar, rüya aracılığıyla gerçekliğe ek bir katman ekler; izleyicinin ya da okurun karşılaştığı şey, gerçeklikten kaçıştan çok, gerçekliğin biçim değiştirerek yoğunlaştığı bir ara bölgedir. Lovecraft, yazdığı bir mektupta fantezi gerçeklik ilişkisini şöyle konumlandırır; “Gerçek bir sanat formu olarak fantezi anlayışım, gerçeğin yadsımasından çok uzantısıdır” (Lovecraft, 1971, s. 196).

Bu cümle, düşsel olanın gerçekliğin karşısı değil, onun farklı bir yorumu olduğunu ortaya koyar. Kozmikizmin anlam ötesi tarafına temas eden bu yaklaşım, Lovecraft mitosunu sıradan doğaüstü anlatılardan ayırır. Çünkü burada amaç yalnızca olağanüstü olanı sergilemek değil, insanı kendi varoluşsal önemsizliğiyle yüzleştirmektir. Faig ve Joshi’nin ifadesiyle: “Lovecraft, aktardığı olayların hayal ürünü olmanın ötesinde gerçek olduğunu kanıtlamak ister, böylelikle insanın evrendeki önemsizliğini vurgular. Yalnızca rüyalarını yazıya dökme değil, doğa kanunlarının askıya alındığı anların inandırıcılığını arttırmak için gerçeklik algımızı kasten bulandırır” (Faig & Joshi, 1980, s. 13).

Lovecraft için rüyalar bu nedenle çok katmanlı bir işleve sahiptir: Hem kurmaca malzemesinin kaynağıdır, hem gerçekliğin sınırlarını esneten bir deneyim alanı, hem de kozmikizmin varoluşsal sorgulamasını tetikleyen bir araçtır. Bu yanılsama ve gerçeklik karışımı yalnızca metin içi düzeyde kalmaz; Lovecraft, kurduğu evreni başka yazarlar için de açık ve genişletilebilir kılarak, bu kozmik dünyanın gerçeklikle kurduğu ilişkiye meta düzeyde bir derinlik kazandırır. Bu noktada en çarpıcı örnek, Necronomicon adlı kurgusal büyü kitabıdır. Deli Arap Abdul Alhazred’e atfedilen bu hayali metin, Lovecraft’ın öyküleri arasında dolaşan ve kozmik sırları barındıran bir düğüm noktasıdır. Sahte bibliyografyalar, diğer yazarların göndermeleri ve metin içi referanslar aracılığıyla Necronomicon, gerçek bir kitapmış hissi uyandıracak kadar inandırıcı bir kurguya dönüşür. Lovecraft bu stratejisini şu sözlerle temellendirir: “Zihnimin bir yanı, diğer yanının ürettiği şeye hayranlıkla kanmalıdır” (Lovecraft, 1971, ss. 192–193). Burada amaç, kurmacanın yalnızca metin içinde değil, okurun gerçeklik algısında da bir “bozulma” yaratması; kurgunun, gerçeklik duygusunu dışarıya doğru esnetmesidir. Bu çerçeveyi Beksiński bağlamında, özellikle rüyalar üzerinden düşündüğümüzde sanatçının plastik yetisi ve form anlayışını da daha iyi konumlandırabiliriz. Beksiński kendi rüya imgelerine dair şunu söyler:

“Başkalarının rüyaları ve hayal güçleri farklı çalışıyor olabilir, ancak bende her zaman ışık gölge oyunu ve perspektif açısından gerçekçi olma eğilimindeki imgeler ortaya çıkar” (Banach, 1999, ss. 5-6). Bu ifade, onda “rüyaların fotoğrafını çekme” isteğini açığa vurur. Rüyasal akışın kendisini bozmayacak biçimde, o akışın görsel karşılığını kurmak ister. Böylece Beksiński için de fantezi, gerçeğe dışarıdan eklemlenen bir hayal ürünü olmaktan çok, gerçekliğin içine sızan, onu içeriden dönüştüren bir unsur hâline gelir. Lovecraft’ta bu sızıntı, daha çok mitos, metinlerarası göndermeler ve sahte-belgesel anlatım teknikleri üzerinden, yani kültürel ve anlatısal düzlemde ortaya çıkar. Beksiński’de ise plastik yeti, ışık-gölge kullanımı ve üst üste binen görsel öğeler aracılığıyla işler. Beksiński’nin resimleri, izleyiciye tek ve kapalı bir anlam sunmak yerine, onun kendi rüya deneyimi ve kişisel gerçekliğiyle tamamlayacağı açık uçlu imgeler kurar. Böylece her iki sanatçıda da rüya, kozmikist bakışın önemli bir uzantısı hâline gelir; gerçekliği sabitlemek yerine sarsar, insan merkezli anlam düzenlerini gevşetir ve özneyi bilinmeyenle yüzleşmeye çağıran bir ara-uzam yaratır.

4. Sonuç

Beksiński’nin gerek sanatsal üretimi gerekse sanata dair teorik yaklaşımları, onu yalnızca bir ressam olarak değil, varoluşun karanlık katmanlarını deşen çok boyutlu bir figür olarak değerlendirmeyi zorunlu kılar. Sanata bakışını Lovecraft’ın kozmikist yaklaşımıyla birlikte düşündüğümüzde, ortaya çıkan tablo, varlığın alışıldık görünme biçimlerinin dönüştüğü bir alanı işaret eder. İki sanatçı arasında belirgin farklar olsa da, ikisinde de ruha dokunan

unsurlar, evrenin gölgede kalan, doğrudan kavranamayan bölgelerinden gelir. Maddi dünyada kendini dolaysızca değil, ancak izler ve tezahürler üzerinden gösteren bu boyut, her iki sanatçının çalışmalarında derinlikli bir odak noktasıdır.

Bu bağlamda Beksiński'nin resimlerindeki figürler, mekânlar ve formlar, temsil ettikleri belirli şeylerden çok, ait oldukları dünyanın tortularını taşır. Görünen, tam anlamıyla kendisine denk düşmez; her görüntü aynı anda bir fazlalığa, artakalan ve tam açıklanamayan bir şeye işaret eder. Benzer biçimde Lovecraft'ın evrenindeki Cthulhu gibi varlıklar da insan zihninde bir bütün gibi algılansa da, aslında tanımlanamayan, fazlası hep geride kalan bir gerçeklik duygusu yaratır. Beksiński'nin imgeleri de belirli ve tek bir şeyi anlatmaktan çok, izleyicinin kendi algısı çerçevesinde anlam kurmasına alan açar. Ortak nokta, bilincin kendi sınırına kadar ilerleyip, kendisine yabancı bir oluşla karşılaşmasıdır. Tam da bu noktada kozmikizmin temel noktası olan insan merkezli bakışın çözülüşü belirginleşir. Evrenin yalnızca insanın algısına göre düzenlenmiş bir yer olmadığı fikri, hem görünür olanı hem de görünmeyeni yeniden düşünmeye zorlar. Beksiński'nin “önemli olan gizli olandır” sözü bu durumu özetler: Buradaki “giz”, basit bir sembolik derinlik değil, her görünürde fazlasının bulunması ve bu fazlanın hiçbir zaman tam anlamıyla ele geçirilememesidir. Lovecraft'ın dünyasında da bu fazlalık belirleyicidir; insan, kendi varoluşunun ötesindeki unsurları anlamaya çalıştıkça, kurduğu anlam çöker ve yerini yokluk, boşluk ya da dehşet hissine bırakır. Görünen hiçbir zaman kendisini bütünüyle açmaz; her görünen, ardında görünmeyeni ima ederek özneyi kendi sınırına doğru çeker. Beksiński bunu resim sanatı üzerinden, Lovecraft ise edebiyat yoluyla kurar. Böylelikle ikisi de dünyayı sadece temsil edilecek, açıklanacak hazır anlamlar bütünü olarak sunmak yerine, baştan sona girift, çarpık ama çekici bir giz alanı olarak ortaya koyar. Bu giz, karanlık olduğu için değil, hiçbir zaman tam olarak sabitlenemediği için gizlidir. Beksiński'de izleyiciden kendi anlamını kurması beklenir; Lovecraft'ta ise görünürde kurulan anlamların, eninde sonunda bir yanılsamaya dönüştüğü gösterilir. İki sanatçının deneyimde birleştiği nokta, anlamı netleştirmek değil, anlamın geri çekilişini ve çözüldüğü anı hissettirmektir. Böylece dünya, insan için merkezine yerleşebileceği bir yer olmaktan çıkar; anlaşılması güç, fakat sürekli kendine çağıran tuhaf bir alan olarak belirir. Korku deneyimi de kendini buradan, görünen ile görünmeyen arasındaki gerilimden ve insanın merkezde olmadığını fark ettiği o eşiği sezmesinden doğar.

Kaynakça

- Aydoğdu, H. (2010). *Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojik ontolojisi* [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi].
- Aydın, A. (2020). Merleau-Ponty'nin bedenlenme fenomenolojisi: Bilinç ve beden bütünlüğü. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 1, 77–90.
- Czopik, J. (1978). Photographing dreams: Conversation with Zdzisław Beksiński (A. Teshner, Çev.). *Tygodnik Kulturalny*, 35. <http://www.dmochowski.gallery.net>
- Evans, T. H. (2004). Tradition and illusion: Antiquarianism, tourism and horror in H. P. Lovecraft. *Extrapolation*, 45(2), 176–195.
- Faig, K. W., Jr., & Joshi, S. T. (1980). H. P. Lovecraft: His life and work. In K. W. Faig, Jr., & S. T. Joshi (Eds.), *H. P. Lovecraft: Four decades of criticism* (pp. 1–19). Ohio University Press.
- Fawver, K. (2009). Present by safe: The anthropocentrism of time in H. P. Lovecraft's fiction. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 20, 244–261.
- Gyllenhammar, D. (2024). *Beksiński, disarticulated* [Lisans bitirme projesi, Western Washington University]. Western CEDAR. https://cedar.wvu.edu/wvu_honors/874
- Harman, G. (2012). *Weird realism: Lovecraft and philosophy*. John Hunt Publishing.

Houellebecq, M. (2019). *H. P. Lovecraft: Against the world, against life* (D. Khazeni, Çev.). Cernunnos. (Orijinal eserin yayım tarihi 1991).

Javet, D. (2010). *The pen(s) that never stops writing: The Lovecraft mythology, or the expansion of a literary phenomenon* [Lisans tezi, Université de Lausanne]. Academia.edu. https://www.academia.edu/6652633/The_Pen_that_Never_Stops_Writing_the_Lovecraft_Mythology_or_the_Expansion_of_a_Literary_Phenomenon?source=swp_share

Joshi, S. T. (2013). *I am Providence: The life and times of H. P. Lovecraft (Vols. 1–2)*. Hippocampus Press.

Koptseva, N. P., & Reznikova, K. V. (2015). Three paintings by Zdzisław Beksiński: Making art possible “after Auschwitz”. *Journal of Siberian Federal University: Humanities & Social Sciences*, 8(5), 879–900.

Lovecraft, H. P. (1968). *Selected letters II: 1925–1929* (S. T. Joshi ve D. E. Schultz, Ed.). Hippocampus Press.

Lovecraft, H. P. (1971). *Selected letters III: 1925–1929* (A. Derleth ve D. Wandrei, Ed.). Arkham House.

Lovecraft, H. P. (2001a). Adsız kent. H. F. Nemli (Çev.), *H. P. Lovecraft toplu eserleri içinde* (ss. 657–671). Dost Kitabevi.

Lovecraft, H. P. (2001b). Cthulhu’nun çağrısı. H. F. Nemli (Çev.), *H. P. Lovecraft toplu eserleri içinde* (ss. 1166–1210). Dost Kitabevi.

Lovecraft, H. P. (2001c). Uyku duvarının ötesi. H. F. Nemli (Çev.), *H. P. Lovecraft toplu eserleri içinde* (ss. 657–671). Dost Kitabevi.

Lovecraft, H. P. (2001d). Uzaydan düşen renk. H. F. Nemli (Çev.), *H. P. Lovecraft toplu eserleri içinde* (ss. 1368–1410). Dost Kitabevi.

Sokolowska-Smyl, B. (2014). Zdzisław Beksiński’s paintings of the “fantastic period” as an expression of early childhood experience. *Creativity: Theories – Research – Applications*, 1(1), 156–165. <https://doi.org/10.15290/ctra.2014.01.01.11>

Şan, E. (2016). Sanat yapıtının fenomenolojisi. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14, 49–63.

Taşkın, F. (2021). Husserl’in temel kavramları. *Dört Öge*, 19, 151–169.

Węgrzyn, K. (2024). Inhabitants of the non-sites of memory: A guardian mole (by Czesław Miłosz) and crawling death (by Zdzisław Beksiński). *The Polish Journal of the Arts and Culture: New Series*, 19(1), 75–89. <https://doi.org/10.4467/24506249PJ.24.005.20480>

İnternet Kaynakları

Banach, W. (1999). *Artistic road of Zdzisław Beksiński*. BOSZ. https://www.beksinskiarchiwum.net/archiwum1/publistyka_medialna_dotyczaca_beksinskiego/teksty_napisane_o_beksinskim_w_jezykach_obcych/english/about_the_artist_by_w_banach_bosz_1999.pdf

Lovecraft, H. P. (2009). *Notes on writing weird fiction*. The H. P. Lovecraft Archive. <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/nwvf.aspx>

Tesinblog. (2018, 24 Ağustos). *Liliana Śnieg-Czaplewska “BEX@: Korespondencja mailowa ze Zdzisławem Beksińskim”*, PIW, Warszawa 2005 (fragmenty o Tomku Beksińskim). WordPress. <https://tesinblog.wordpress.com/>

2018/08/24/liliana-snieg-czaplewska-bex-korespondencja-mailowa-ze-zdzislawem-beksinskim-piw-warszawa-2005-fragmenty-o-tomku-beksinskim/

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Beksinski, Z. (ca. 1955). Untitled [Photograph, DG-2002]. Dmochowski Gallery. Retrieved February 27, 2025, from http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=34&picture=2002

Görsel 2. Beksinski, Z. (1971). Untitled [Oil on fiberboard, DG-2484]. Dmochowski Gallery. Retrieved February 27, 2025, from http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=52&picture=2484

Görsel 3. Beksinski, Z. (1972). Untitled [Oil on fiberboard, DG-2492]. Dmochowski Gallery. Retrieved February 27, 2025, from http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=52&picture=2492

Görsel 4. Beksinski, Z. (1996–1997). Untitled [Digital photomontage, DG-2693]. Dmochowski Gallery. Retrieved February 27, 2025, from http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=54&picture=2693

Görsel 5. Beksinski, Z. (1980). Untitled [Oil on fiberboard, DG-2491]. Dmochowski Gallery. Retrieved February 27, 2025, from http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=52&picture=2491

Görsel 6. Beksinski, Z. (1980). Untitled [Oil on fiberboard, DG-2441]. Dmochowski Gallery. Retrieved February 27, 2025, from http://beksinski.dmochowskigallery.net/galeria_karta.php?artist=52&picture=2441

Ferdî KARAÖNÇEL

Doç. Dr., Malatya Turgut Özal Üniversitesi, ferdikaraoncel@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0001-9519-1003

Mehmet Ali YÜKSEL

Araştırmacı, mehmetaluyuksell@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0009-0003-8380-5313

TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Aydın Yöresi Kırık Havalarının Müzikal Özellikleri

Özet

Ege Bölgesi'nin kültürel dokusu içerisinde önemli bir yere sahip olan Aydın ili, tarihsel süreçteki birikimiyle zengin bir musiki geleneğini bünyesinde barındırmaktadır. Bu kültürel çeşitlilik, yöreye ait halk ezgilerinin melodik ve ritmik karakterine doğrudan yansımıştır. Mevcut araştırma kapsamında; TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresi kırık havaları bilimsel bir yaklaşımla incelenerek; makamsal yapı, ritmik yapı, sesli süre değerleri, sessiz süre değerleri, konuları, kaynak kişileri, derleyenleri ve notaya alan kişiler gibi teknik parametreler açısından analiz edilmiştir. Çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmak adına literatür taraması ve belge inceleme tekniklerinden yararlanılmıştır. İncelenen eser notaları içerik analizine tabi tutulmuş; elde edilen bulgular görselleştirilerek yorumlanmıştır. Yapılan analizler sonucunda; Aydın yöresi kırık havalarında baskın olarak Hüseyini ve Hicaz makamı dizilerinin kullanıldığı, ritmik açıdan ise 9/8, 4/4 usullerinin diğerlerine oranla daha yüksek bir kullanım sıklığına sahip olduğu saptanmıştır. Yoğun olarak kullanılan perdelere bakıldığında; kullanılan perdelerin ağırlıklı olarak la, do, re, mi seslerinden oluştuğu, sesli süre değerlerinde 8'lik ve 16'lık değerlerin ön plana çıktığı görülürken sessiz süre değerlerinde ise sekizlik sessiz süre değerinin baskın olduğu tespit edilmiştir. Konular açısından yapılan incelemelerde "aşk-sevda" konularının yoğun olarak tercih edildiği görülürken, kaynak kişilerde yöre ekibi, derlemecilerde ve notaya alan kişilerde ise Muzaffer Sarısözen'in ön planda olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Aydın Yöresi, Aydın türküleri, kırık havalar.

The Musical Characteristics of "Kırık Hava" Songs from the Aydın Region in the TRT Turkish Folk Music Repertoire

Abstract

Aydın province, which holds a significant place within the cultural fabric of the Aegean Region, embodies a rich musical tradition shaped by its historical accumulation. This cultural diversity is directly reflected in the melodic and rhythmic character of the local folk melodies. Within the scope of the current study, the *kırık hava* (measured folk melodies) of the Aydın region available in the TRT Turkish Folk Music repertoire were examined through a scientific approach and analyzed in terms of technical parameters such as modal (*makam*) structure, rhythmic structure, note values (durations), rest values, thematic contents, source persons, collectors, and notation transcribers. To establish the theoretical framework of the study, literature review and document analysis techniques were utilized. The musical scores of the analyzed works were subjected to content analysis, and the obtained findings were visualized and interpreted. As a result of the analyses, it was determined that the *Hüseyini* and *Hicaz makam* scales are predominantly used in the *kırık hava* of the Aydın region, and from a rhythmic perspective, the 9/8 and 4/4 meters (*usül*) have a higher frequency of use compared to others. Regarding the heavily used pitches (*perde*), it was observed that they

predominantly consist of la, do, re, and mi notes. While eighth (8'lik) and sixteenth (16'lık) note values come to the forefront in note durations, the eighth rest value was found to be dominant in rest durations. In terms of thematic analysis, "love and affection" themes were found to be heavily preferred; furthermore, local ensembles stood out among source persons, while Muzaffer Sarısözen was prominent among both collectors and notation transcribers.

Keywords: Aydın Region, Aydın folk songs, measured folk songs (kırık havalar).

1. Giriş

Ege Bölgesi'nin güneybatısında, Büyük Menderes Havzası'nın bereketli toprakları üzerinde konumlanan Aydın ili, köklü geçmişi kadar coğrafi yapısıyla da bölgesel bir cazibe merkezidir. Kentin topografik sınırları ve konumu incelendiğinde, Anadolu'nun batısında yer alan Aydın, kıyı Ege bölümünde bulunmaktadır. Aydın ilinin komşuları arasında; Manisa, Denizli, İzmir ve Muğla illeri yer almaktadır (URL1). Çevresi verimli ovalarla kaplı olan Aydın, Büyük Menderes Havzası üzerinde kurulu olup Akdeniz ikliminin egemen olduğu bir konumdadır. Güneyinde Menteşe Dağları kuzeyinde ise Aydın Dağları ile çevrilidir. Bu topografik ve iklimsel zenginlik, kentin sadece ekonomik şartlarını değil, aynı zamanda insan faktörünü ve bu faktörün şekillendirdiği folklorik dokuyu da doğrudan etkilemiştir. Bu elverişli coğrafyanın sunduğu imkanlar, Aydın'ın tarih boyunca kesintisiz bir yerleşim yeri olmasını ve güçlü bir tarihsel kültürel miras biriktirmesini sağlamıştır. Aydın ilinin tarihi yapısı incelendiğinde M.Ö. 7000 yılına dayanan ve bu yörede yaşayan insanlar ile ilgili bilgi veren el yapımı kayıtlara rastlanılmaktadır (URL2). Farklı medeniyetlerin kültür birikimini taşıyan bu topraklar üzerinde kurulan "Aydınogulları Beyliği, 14. yy.'ın sonlarında Osmanlı Devleti'ne katılmıştır" (URL2). Bu tarihsel derinlik, kentin edebi ve sosyal kimliğinin yanı sıra günümüze kadar canlılığını koruyan zengin musiki geleneğinin de temel harcını oluşturmuştur.

Toplumsal yapıların maddi ve manevi kültür unsurlarını harmanlayarak geleceğe aktarmasında sözlü gelenek ürünleri hayati bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, toplumların kültürel değerlerini ve benliklerinin gelecek nesillere iletilmesinde önemli rol oynayan türküler, bulundukları yörelere ait yaşanmışlıkları yansıtmaktadır (Karaönçel, 2022:9). Türk halk musikisinin en dinamik ve karakteristik şubelerinden birini oluşturan bu eserler, bireysel ve kolektif hafızanın estetik bir dille dışı vurumu olarak kabul edilmektedir. Nitekim, "yaşanmışlıkları anlatan en kapsamlı değerler incelendiğinde ilk sırada türkülerin yer aldığı görülmektedir" (Karaönçel & Karaönçel, 2023:60). Anadolu'nun her köşesinde farklı bir bölgesel kimlikle tezahür eden bu müzikal miras, ait olduğu coğrafyanın sosyo-kültürel dokusunu ve insani ilişkilerini bünyesinde barındıran en birincil kaynak niteliğindedir. Söz konusu bu müzikal birikim ve yöresel kimlik Ege Bölgesi ekseninde ele alındığında, şüphesiz akla ilk gelen olgu zeybeklik kültürüdür. Aydın yöresi halk oyunları ve müzikleri, Ege zeybek geleneğinin tüm ayırt edici özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Ege Yöresi halk kültürü bağlamında ele alındığında; yörenin en önemli müzikal unsuru olan "zeybeklik" kültürünün, Aydın ilinde en yoğun şekilde temsil edildiği görülmektedir. Aydın yöresinde yaşayan ve zeybeklik kültürüne, yöre müziğine etki eden Yörük Ali Efe gibi kişiler ile ilgili bilgilere tarihsel belgeler vasıtası ile ulaşılmaktadır (Gençoğlu, 2019: 95).

Yöre tarihine ait "bilimsel belge olarak nitelendirilen tüm bu malzemelerin genele yakını Osmanlıca içerikli olduğundan her türlü tarihsel-kültürel müzikoloji çalışmalarında olduğu gibi Halk Müziği ve Kültürü Araştırmaları için de Osmanlıca Türkçesi'nin önemine dikkat çekmek gerekmektedir" (Gençoğlu, 2019: 95). Bu durum, halk müziği araştırmalarının yalnızca işitsel bir saha çalışmasından ibaret olmadığını, aynı zamanda köklü bir arşiv ve metin analizine dayanması gerektiğini göstermektedir. Sözlü geleneğin yazılı arşiv belgeleriyle desteklenmesi, yöre zeybek musikisine ait bulguların tarihsel meşruiyetini ve bilimsel geçerliliğini en üst seviyeye çıkarmaktadır. "Türk halk müziği repertuarında yer alan zeybeklere bakıldığında "zeybek" türünde Aydın yöresinin önemli bir yeri olduğu görülmektedir (Gençoğlu, 2019:100). Yapılan çalışmalarda Aydın'ın, kendine has müzikal yapısı ve zengin oyun karakteriyle Ege Bölgesi'ndeki diğer birçok kültür çevresini de yapısal olarak derinlemesine etkilediği belirtilmektedir (Türk, 2012). Aydın'ın toplumsal belleğinde derin izler bırakan bu musiki geleneği, icra ortamlarının sosyolojik yapısına ve cinsiyet rollerine göre de şekillenmiştir. Yöredeki ses davranış kalıpları incelendiğinde, erkek icracıların zeybek ezgilerini

tamamen bireysel bir solo disipliniyle seslendirdikleri görülürken, kadınların icra ortamlarında ise bir liderin öncülüğünde şekillenen ve tam bir koro olmasa da birden çok kişinin katılımıyla yürütülen kuralcı bir seslendirme üslubu dikkat çekmektedir (Mirzaoğlu, 2001).

Aydın yöresi musikisine asıl özgünlüğünü ve teknik derinliğini kazandıran unsur ise, icra ortamlarına göre keskin sınırlarla ayrılan çalgı çeşitliliğidir. Yörede meydanlar ve açık hava icraları söz konusu olduğunda, “Oyunlara en az iki zurna ve bir davuldan oluşan çalgı takımı eşlik eder. Zurnalardan biri dem tutar, diğeri de ezgiyi çalar. Bu özelliği sebebiyle yöre müziklerinde basit çoksesliliğin varlığından söz edebiliriz” (Karademir, 1991, aktaran Türk, 2012: 6). Buna karşın, kapalı mekanlarda ve kadınlara mahsus eğlencelerde durum tamamen değişmektedir. Aydın halk dansları ezgilerine açık alanda davul ve zurna eşlik ederken; kapalı alanlarda gerçekleştirilen icralarda ise cümbüş, darbuka, tef, cura, bağlama ve keman gibi enstrümanlar ön plana çıkmaktadır. “Kadın oyunlarına çoğunlukla cümbüş, darbuka, tef bazen de kemandan oluşan ‘ince saz’ adı verilen çalgı grubu eşlik etmektedir” (Okdan, 2014, aktaran Bulut & Turan, 2024: 2437). Bu bağlamda icra ortamlarının kendi içindeki ritüelleri ve repertuar geçişleri incelendiğinde, “Erkeklerin düğün eğlencelerinde, davul-zurna, düğünün belli bir saatinden oyuna ara vererek, 'oturak havası' tabir edilen 'uzun hava' tarzında ezgiler çalar. Zurnanın çaldığı uzun hava tarzındaki türküler, ezginin belirli yerlerinde zurnanın susup, izin vermesiyle dinleyiciler tarafından söylenir” (Mirzaoğlu, 2001:83-84). Aydın zeybek ezgilerinin ve türkülerinin icrasındaki teknik ustalık, enstrümanların kullanım kabiliyetine de doğrudan yansımıştır. Genel bir değerlendirme yapıldığında “Aydın, Muğla, Manisa, Kütahya gibi iller zeybek türkülerinin ve danslarının yoğun olarak görüldüğü illerdir. 9/2’lik, 9/8’lik ve 9/4’lük usul de çok sayıda türkü ve dans bulunmaktadır” (Eroğlu, 2017: 525). Bu durum, söz konusu illerin sadece coğrafi olarak değil, müzikal yapı ve ritmik hafıza bakımından da ortak bir kültürel havzayı paylaştıklarını göstermektedir.

Bu havza içerisinde Aydın yöresi, usul çeşitliliğinin en karakteristik biçimde sergilendiği bir merkez olarak öne çıkmaktadır. Alan araştırmalarında yöre ustaları, “zeybek ezgilerinin ve türkülerinin en dikkat çekici ve ustalık isteyen başlıca karakteristiği dokuz zamanlı bir ritme geniş ses aralıklarına, ezgi içinde aksaklık veren duraklamalara sahip olmasıdır” (Mirzaoğlu, 2001:88). Nitekim analiz verilerinde de “yöre oyun havalarının çoğunluğunun bir oktav ses aralığından fazla olduğu (%74,99), yörede kullanılan Kaba Zurnanın ses genişliği bakımından zengin bir ses aralığına sahip olmasından ve yörede görülen makamsal zenginlikten kaynaklandığı düşünülmektedir” (Bulut & Turan, 2024:2437). Bu yüksek oran, Aydın yöresi kırık havalarının ve zeybek ezgilerinin icra edilmesi esnasında hem enstrüman hakimiyeti hem de ses sınırları bakımından ciddi bir teknik beceri gerektirdiğinin somut bir kanıtıdır. Dolayısıyla yöre musikisi, basit mahalli ezgilerin ötesinde, geniş bir ses atlasına ve gelişmiş bir makamsal çeşitliliğe sahiptir.

Usul bakımından da muazzam bir çeşitlilik sunan yöre repertuarında, “9/4’lük usulün yöreye hâkim olduğu görülmektedir. Bunu 9/8’lik (kıvrak zeybek) ve 9/2’lik (ağır zeybek) usullerin takip ettiği Aydın yöresinde 'Her Gün Sarhoş' ve 'Eklemedir Koca Konak' gibi dört zamanlı bazı istisnai örnekler de görülmektedir. Aynı durum, yedi zamanlı ritmik yapıya tek örnek olarak bilinen 'Altı Kızlar' isimli oyun için de geçerlidir” (Bulut & Turan, 2024:2437-2438). Repertuvarındaki bu usul çeşitliliği ve istisnai ritmik yapılar, Aydın musikisinin monotonluktan uzak, dinamik ve ritmik yönden son derece heterojen bir yapı barındırdığını ortaya koymaktadır. “Müziğin atımını belirleyen birimlerin usûl ile vurgulanışından oluşan kalıptır. Eşit şiddetteki birimlerin, eşit olmayan şiddetteki birimlere dönüşümü ile ortaya çıkan katmandır” (Emnalar, 1998: 109).

1.1. Problem Durumu

TRT Türk Halk Müziği Repertuarına kayıtlı olan Aydın yöresine ait kırık havalar müzikal hususiyetleri bakımından incelendiğinde kullanılan makamlardaki, ritmik kalıplardaki, perde ve nota süre değerlerindeki zenginlik göze çarpmaktadır. Bu zenginlik, yörenin tarihi dokusu ve musiki kültüründeki birikimin türküler ile hayat bulması olarak karşımıza çıkmaktadır. Yöre musikisinde görülen bu teknik ve estetik zenginlik, eserlerin icra zorluğunu artırırken aynı

zamanda bilimsel bir analizi de zorunlu kılmaktadır. Literatürde zeybek kültürü genel hatlarıyla ele alınmış olsa da Aydın yöresi kırık havalarının makamsal yapılarını, usul kalıplarını, ses genişliklerini ve nota-sessiz süre değerlerini istatistiksel bir veri modellemesiyle bütüncül olarak ortaya koyan müstakil çalışmaların eksikliği dikkat çekmektedir. Bu durum, yöre repertuarının yapısal sınırlarının tespiti noktasında akademik bir boşluk yaratmaktadır.

1.2. Problem Cümlesi

TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan Aydın yöresi kırık havalarının müzikal özellikleri nelerdir? şeklinde oluşturulmuştur.

1.3. Alt Problemler

Problem cümlesi ışığında oluşturulan alt problemleri;

- 1) Aydın yöresi kırık havalarının makamsal yapılarına ilişkin dağılımı nasıldır?
- 2) Aydın yöresi kırık havalarının ritmik yapılarına ilişkin dağılımı nasıldır?
- 3) Aydın yöresi kırık havalarında kullanılan perdelerin dağılımı nasıldır?
- 4) Aydın yöresi kırık havalarının sesli süre değerlerinin dağılımı nasıldır?
- 5) Aydın yöresi kırık havalarının sessiz süre (es/sus) değerlerinin dağılımı nasıldır?
- 6) Aydın yöresi kırık havalarının kimlik özelliklerinden olan;
 - a) Konu,
 - b) Kaynak kişi,
 - c) Derleyen kişi,
 - d) Notaya alan kişi dağılımları nasıldır? şeklinde kurgulanmıştır.

1.4. Araştırmanın Amacı

Bu doğrultuda gerçekleştirilen mevcut araştırma, TRT Türk Halk Müziği repertuarındaki Aydın yöresi kırık havalarını nicel ve nitel yönleriyle analiz ederek bu müzikal mirasın yapısal kodlarını somutlaştırmayı amaçlamaktadır. Elde edilen sayısal verilerin, grafiksel dağılımların ve yapısal tespitlerin, hem müzik eğitimi kurumlarındaki eğitim-öğretim sürecine kuramsal bir kaynak sağlaması hem de Türk halk müziği analitiği alanında yapılacak gelecek çalışmalara metodolojik bir altyapı sunması hedeflenmektedir.

1.5. Araştırmanın Önemi

Elde edilen sayısal verilerin, grafiksel dağılımların ve yapısal tespitlerin, hem müzik eğitimi kurumlarındaki eğitim-öğretim sürecine kuramsal bir kaynak sağlaması hem de Türk halk müziği analitiği alanında yapılacak gelecek çalışmalara metodolojik bir altyapı sunması açısından bu araştırma büyük bir önem taşımaktadır.

1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma;

- TRT Türk Halk Müziği Repertuarı içerisinde yer alan Aydın yöresine ait kırık havalar ile sınırlıdır.

2. Yöntem

Bu bölümde araştırmanın amacı ve alt problemleri doğrultusunda takip edilen yöntem hakkında bilgiler verilmektedir. Ayrıca araştırmanın modeli, TRT Türk halk müziği repertuarında bulunan Aydın yöresine ait kırık havaların incelenmesindeki genel yapı, veri toplama teknikleri ve verilerin analizine yer verilmiştir.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Aydın yöresi kırık havalarının müzikal özelliklerini incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman incelemesi yöntemiyle yürütülmüş betimsel bir araştırmadır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı ve görsel materyallerin sistematik biçimde analiz edilmesine dayanan bir veri toplama yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu doğrultuda araştırmada TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların nota kayıtları, repertuar bilgileri ve arşiv verileri incelenmiştir.

Araştırmada yalnızca repertuvarındaki eserlerin betimlenmesini değil, aynı zamanda incelemesi yapılan kırık havaların; makam, usül, perde kullanımı, sesli süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu yapısı, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişi değişkenleri açısından sistematik biçimde çözümlemesini kapsamaktadır. Bu açıdan araştırma, betimsel içerik analizi yaklaşımına dayalı doküman incelemesi niteliği taşımaktadır. Betimsel içerik analizi, mevcut materyallerin belirli kategoriler doğrultusunda sistematik biçimde sınıflandırılarak frekans ve eğilimlerinin ortaya konulmasını amaçlayan bir yöntem olarak değerlendirilmektedir (Creswell, 2014; Krippendorff, 2018).

Bu çalışmada Aydın yöresine ait kırık havalar, TRT Türk halk müziği repertuarındaki mevcut nota kayıtları üzerinden incelenmiş ve eserlerin müzikal özellikleri belirli kategoriler altında sınıflandırılarak grafikler aracılığıyla betimlenmiştir. Böylece Aydın yöresi kırık havalarının müzikal karakteristiğinin bütüncül biçimde ortaya konulması amaçlanmıştır.

2.2. Verilerin Toplaması

Çalışma verileri, TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların nota kayıtları üzerinden elde edilmiştir. Veri toplama sürecinde öncelikle TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havalar tespit edilmiş, ardından bu eserlerin nota dökümleri ve repertuar künyeleri ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

Verilerin toplanması sürecinde her eser için standart bir inceleme formu kullanılmıştır. Bu form kapsamında eserlerin makam dizisi, usül yapısı, kullanılan perdeler, sesli süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu yapısı, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişi bilgileri sistematik biçimde kayıt altına alınmıştır. Özellikle perde kullanımları ile sesli süre değerlerinin belirlenmesinde eser notaları tek tek incelenmiş ve aynı perde farklı oktavlarda bulunsada dahi ortak perde sınıfı içerisinde değerlendirilmiştir. Veri toplama süreci tamamlandıktan sonra tüm bilgiler elektronik ortama aktarılmış ve analiz sürecine hazır hâle getirilmiştir.

2.3. Verilerin Analizi

Araştırma verilerinin analizinde betimsel içerik analizi yaklaşımı kullanılmıştır. “İçerik analizi, insan davranışlarını ve doğasını belirleme üzerinde doğrudan olmayan yollarla çalışmaya imkân tanıyan bir tekniktir” (Büyüköztürk vd., 2018: 259). “İçerik analizinde temelde yapılan işlem birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 55). Aydın yöresinin müzikal özellikleri bakımından analizi yapılan kırık havalar; elde edilen istatistiksel veriler aracılığı ile bilgisayar ortamında grafiklere dönüştürülerek çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

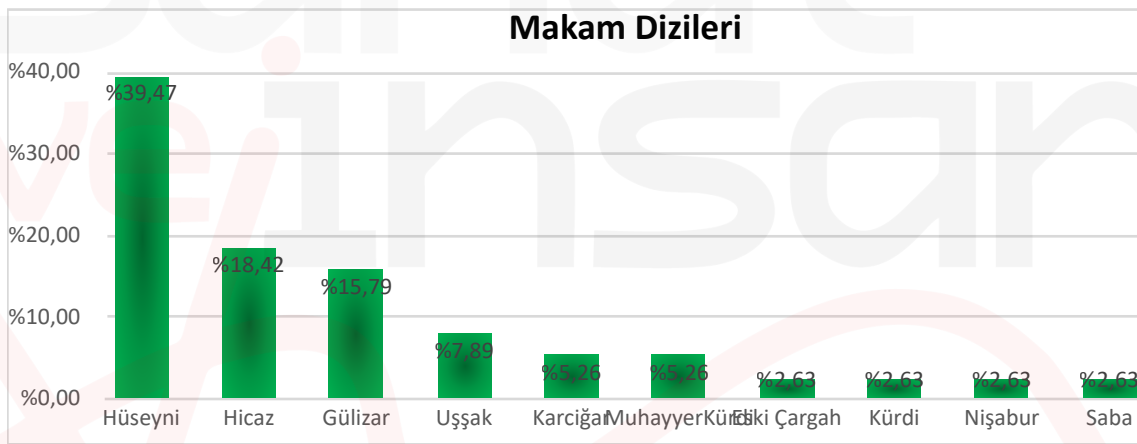
Bu bölümde, TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan Aydın yöresi kırık havalarının yapısal ve müzikal özelliklerinin belirlenmesi amacıyla yapılan analizler sonucunda elde edilen veriler yer almaktadır. TRT Türk Halk Müziği Repertuarında yapılan taramalar ve incelemeler neticesinde, Aydın yöresine ait toplam 37 adet "Kırık Hava" tespit edilmiştir.

Yöre bütününde ele alınan bu 37 kırık hava; makamsal dizi, usul, kullanılan perdeler ve nota süre değerleri gibi teknik hususiyetlerin yanı sıra; eserlerin arka planını oluşturan konu, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan bilgileri açısından da detaylı bir içerik analizine tabi tutulmuştur. Bu doğrultuda elde edilen tüm bilimsel veriler, istatistiksel grafikler ve tablolar aracılığıyla görselleştirilerek yöre musikisinin karakteristik yapısı ekseninde yorumlanmıştır. Araştırmanın bulguları, tezin giriş bölümünde ortaya konulan alt problemlerin sırası takip edilerek sunulmuştur.

3.1. Aydın Yöresi Kırık Havalarının Makamsal Yapılarına İlişkin Bulgular

Araştırmanın birinci alt problemi olan "Aydın yöresi kırık havalarının makamsal yapılarına ilişkin dağılımı nasıldır?" sorusuna yanıt aramak amacıyla, TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan 37 kırık hava makamsal dizi özelliklerine göre tasnif edilmiştir. Elde edilen bulgulara ait yüzdelik dağılımlar Grafik 1'de ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 1).

Grafik 1. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Makam Dizileri

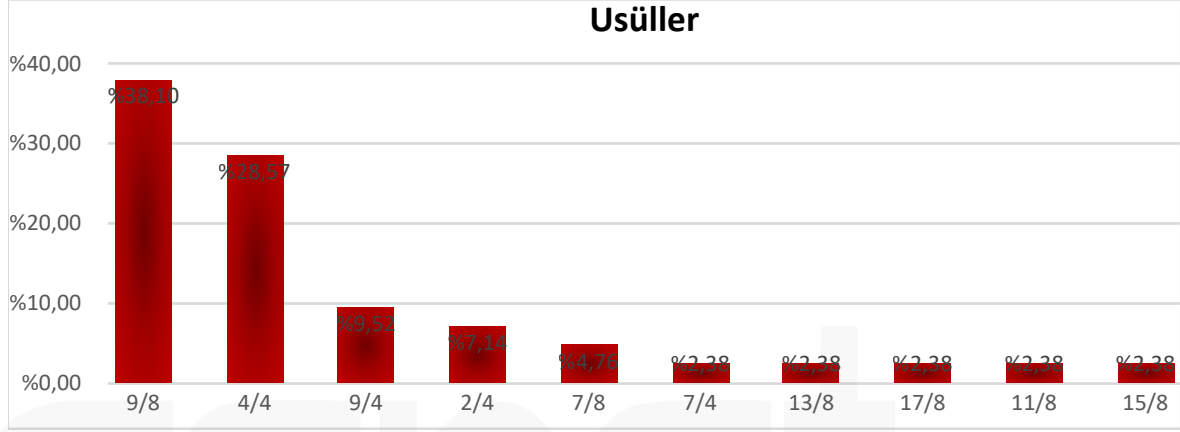


Grafik 1 incelendiğinde, TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların toplamda 10 farklı makam dizisi üzerinde şekillendiği görülmektedir. Yöre repertuarında en yüksek kullanım sıklığına sahip makam dizisinin %39,47'lik oran ile Hüseyini makamı dizisi olduğu tespit edilmiştir. Bunu sırasıyla %18,42'lik oran ile Hicaz ve %15,79'luk oran ile Gülizar makamı dizileri takip etmektedir. Analiz edilen diğer makam dizilerinin ise daha düşük yüzdelere seyrettiği belirlenmiştir. Nitekim Aydın yöresine ait kırık havalar üzerinde yapılan analizlerde, bir eserde bir geçkili (Hüseyini-Hicaz) makam dizisi kullanımına rastlanılmıştır. Bu durum, yöre repertuarının tekdüzelikten uzak, makamsal geçişkenliğe ve melodik zenginliğe imkân tanıyan dinamik bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, Nişabur, Eski Çargâh ve Saba gibi makam dizilerine ait örneklerin de havuzda yer alması, Aydın yöresi kırık havalarının melodik örgü açısından zengin bir çeşitlilik barındırdığını destekler niteliktedir.

3.2. Aydın Yöresi Kırık Havalarının Ritmik Yapılarına İlişkin Bulgular

Araştırmanın ikinci alt problemi olan "Aydın yöresi kırık havalarının ritmik (usul) kalıplarına ilişkin dağılımı nasıldır?" sorusuna yanıt aramak amacıyla, TRT Türk Halk Müziği repertuarındaki 37 kırık havanın ölçü ve usul yapıları analiz edilmiştir. Elde edilen bulgulara ait yüzdelik dağılımlar Grafik 2'de ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 2).

Grafik 2. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Usüller

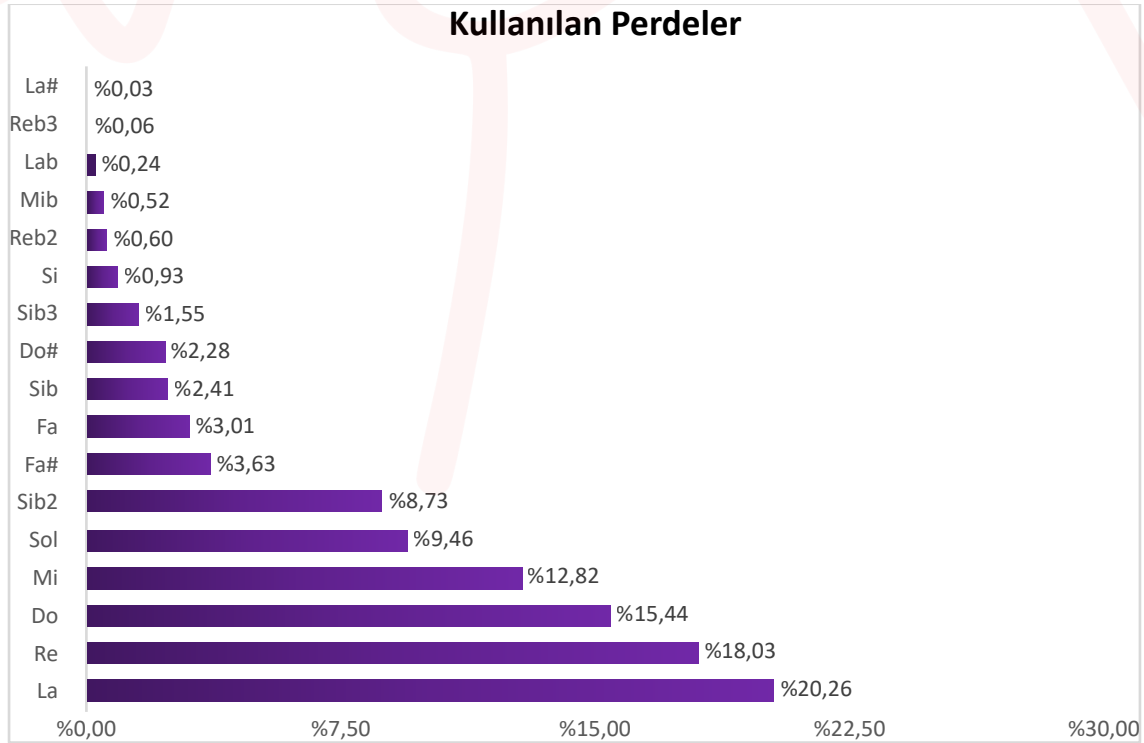


Grafik 2 incelendiğinde, repertuvarda en baskın usül yapısının %38,10 gibi yüksek bir oranla 9/8'lik aksak usül kalıbı olduğu tespit edilmiştir. Bunu sırasıyla %28,57'lik oran ile 4/4'lük ve %9,52'lik oran ile 9/4'lük usüller takip etmektedir. Diğer ritmik kalıpların ise daha düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı belirlenmiştir. Yörenin ritmik zenginliğini gösteren en dikkat çekici bulgulardan biri olarak; Aydın yöresi kırık havalarında iki kez üç değişmeli (9/8+13/8+17/8, 4/4+7/8+9/8) bir kez ise iki değişmeli (11/8+15/8) usül kullanımına rastlanılmıştır.

3.3. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Perdelere İlişkin Bulgular

Araştırmanın üçüncü alt problemi olan "Aydın yöresi kırık havalarında kullanılan perdelerin dağılımı nasıldır?" sorusuna yanıt aramak amacıyla, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait 37 kırık havanın notalarında kullanılan perdeler analiz edilmiştir. Elde edilen bulgulara ait yüzdelik dağılımlar Grafik 3'te ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 3).

Grafik 3. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Perdelerin Dağılımı



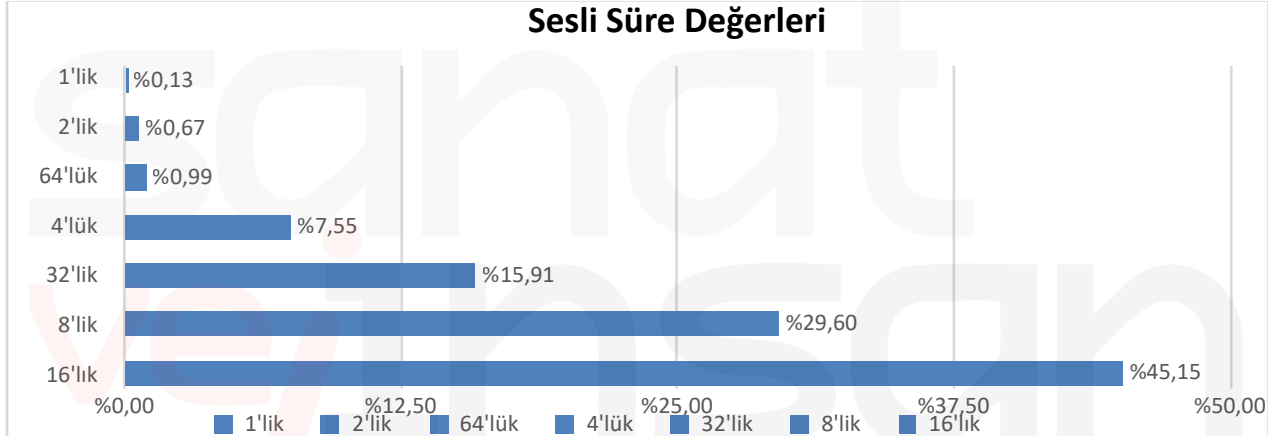
Grafik 3 incelendiğinde, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların notalarında kullanılan perdeler üzerinde yapılan analiz sonuçlarına göre; ilk sırada %20,26'lık oran ile La perdesi, ikinci sırada

%18,03'lük oran ile Re perdesi, üçüncü sırada %15,44'lük oran ile Do perdesi ve dördüncü sırada ise %12,82'lik oran ile Mi perdesinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Diğer perdelerin ise daha düşük oranlara sahip olduğu görülmüştür.

3.4. Aydın Yöresi Kırık Havalarının Sesli Süre Değerlerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın dördüncü alt problemi olan "Aydın yöresi kırık havalarının sesli süre değerlerinin dağılımları nasıldır?" sorusuna yanıt aramak amacıyla, TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Aydın yöresine ait 37 kırık havadaki tüm sesli notaların süre değerleri analiz edilmiştir. Elde edilen bulgulara ait yüzdelik dağılımlar Grafik 4'te ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 4).

Grafik 4. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sesli Süre Değerleri

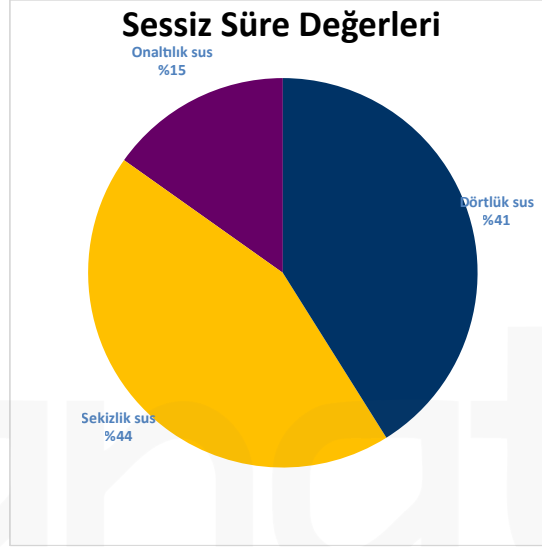


TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havalarda kullanılan sesli süre değerleri incelendiğinde; %45,15'lik oranla ilk sırada 16'lık sesli süre değeri, ikinci sırada %29,60 ile 8'lik sesli süre ve üçüncü sırada ise %15,91'lik oranla 32'lik sesli süre değerlerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Yoğun olarak tercih edilen bu sesli süre değerleri dışında kalan diğer süre değerlerinin ise repertuarda daha düşük oranlara sahip olduğu belirlenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, Aydın yöresi kırık havalarının melodik ve ritmik dokusunun çok büyük oranda kısa süreli 16'lık ve 8'lik sesli süre değerleri üzerinde inşa edildiği görülmektedir. Müzikal açıdan değerlendirildiğinde, 16'lık ve 8'lik sesli süre değerlerinin bu denli baskın olması, yöreye ait kırık havaların tempolu, dinamik, kıvrak ve zeybek kültürünün getirdiği o ritmik hareketliliğe tam uyumlu bir karakter sergilediğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, 32'lik sesli süre değerlerinin de %15,91 gibi azımsanamayacak bir oranda seyretmesi, Aydın yöresi ezgilerinin düz ve yalın bir yapıdan ziyade; halk müziği icra geleneğinde "çarptırma", "süsleme" ve "tavır" olarak adlandırılan teknik bezemeler açısından oldukça zengin bir melodik örgüye sahip olduğunu göstermektedir.

3.5. Aydın Yöresi Kırık Havalarının Sessiz Süre Değerlerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın bir diğer alt problemi olan "Aydın yöresi kırık havalarının sessiz süre (es/sus) değerlerinin dağılımları nasıldır?" sorusuna yanıt aramak amacıyla, TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Aydın yöresine ait 37 kırık havanın bünyesindeki tüm sessiz süre (es/sus) değerleri analiz edilmiştir. Elde edilen bulgulara ait yüzdelik dağılımlar Grafik 5'te ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 5).

Grafik 5. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sessiz Süre Değerleri



TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların sessiz süre değerleri incelendiğinde, eserlerde üç farklı sessiz süre değerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Elde edilen veriler incelendiğinde yöre repertuvarında en yoğun kullanılan sessiz süre değerini %44'lük bir oranla sekizlik sessiz süre değerinden oluştuğu görülmüştür. Bunu çok yakın bir dağılımla, %41'lik bir oranda karşılık bulan dörtlük sessiz süre değerleri takip etmektedir. Havuzda yer alan son sessiz süre değerinin ise %15'lik oranla 16'lık sessiz süre değerinden oluşmaktadır. Türk halk müziği icra geleneği ve genel şarkı söyleme dinamikleri açısından değerlendirildiğinde; sessiz süre değerleri yalnızca müzikal birer sessizlik anı değil, aynı zamanda ezgilerin cümle yapılarını ayıran nefes bölümleridir.

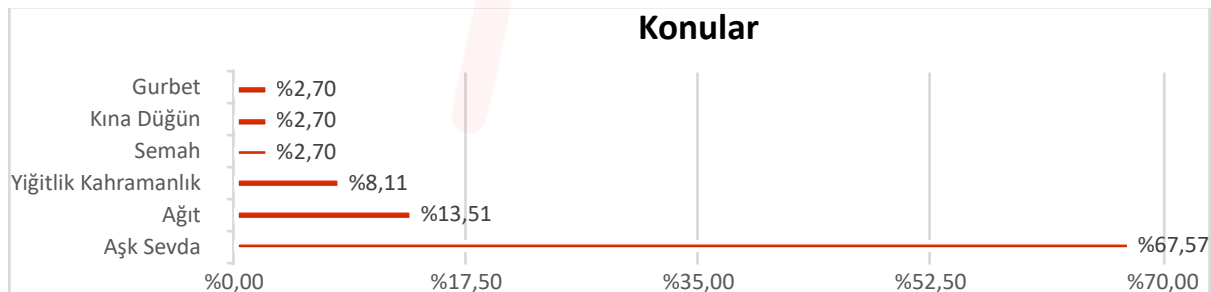
3.6. Aydın Yöresi Kırık Havalarının Kimlik Bilgilerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın bir diğer alt problemi içerisinde yer alan; konu, kaynak kişi, derleyen kişi ve notaya alan kişiler başlıklarına yanıt aramak amacıyla, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan 37 kırık hava konu, kaynak kişi, derleyen kişi ve notaya alan kişiler açısından ele alınarak ayrı başlıklar halinde sunulmuştur.

3.6.1. Konu Dağılımlarına İlişkin Bulgular

TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların tematik içerikleri incelenmiş, eserlerin ele aldığı konular analiz edilmiştir. Yapılan analizler sonucunda elde edilen yüzdelerik dağılımlar Grafik 6'da ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 6).

Grafik 6. Aydın Yöresi Kırık Havalarında İşlenen Konuların Dağılımı

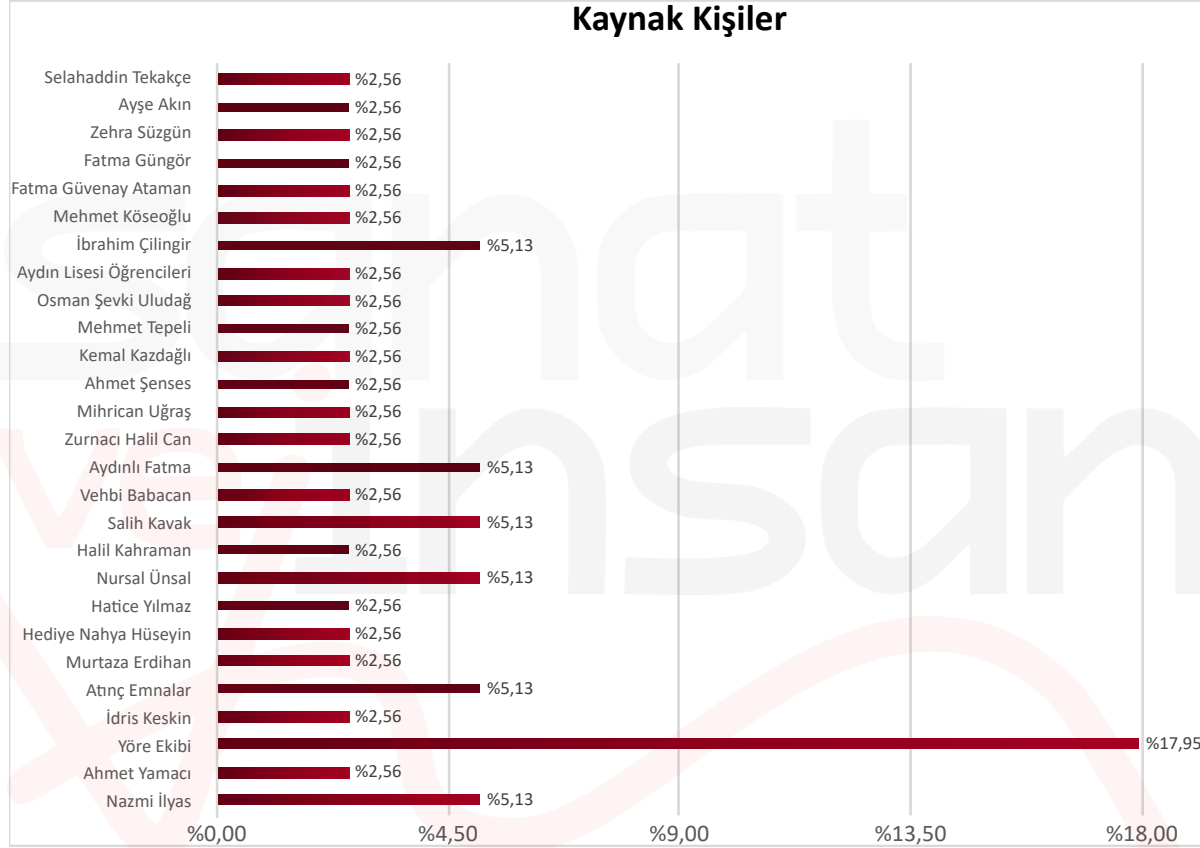


TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların konu dağılımları grafik 6'da net bir şekilde görülmektedir. Yapılan analiz sonuçlarına göre; ilk sırada %67,57 gibi büyük bir oran ile "Aşk-Sevda" konusunun işlendiği tespit edilmiştir. Hemen ardından %13,51 ile "Ağıt" ve %8,11 ile "Yiğitlik-Kahramanlık" konuları takip etmektedir.

3.6.2. Kaynak Kişi Dağılımlarına İlişkin Bulgular

TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların aktarımında ve tescilinde rol oynayan kaynak kişilerin dağılımları incelenmiştir. Yapılan analizler sonucunda elde edilen veriler Grafik 7'de ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 7).

Grafik 7. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Kaynak Kişiler

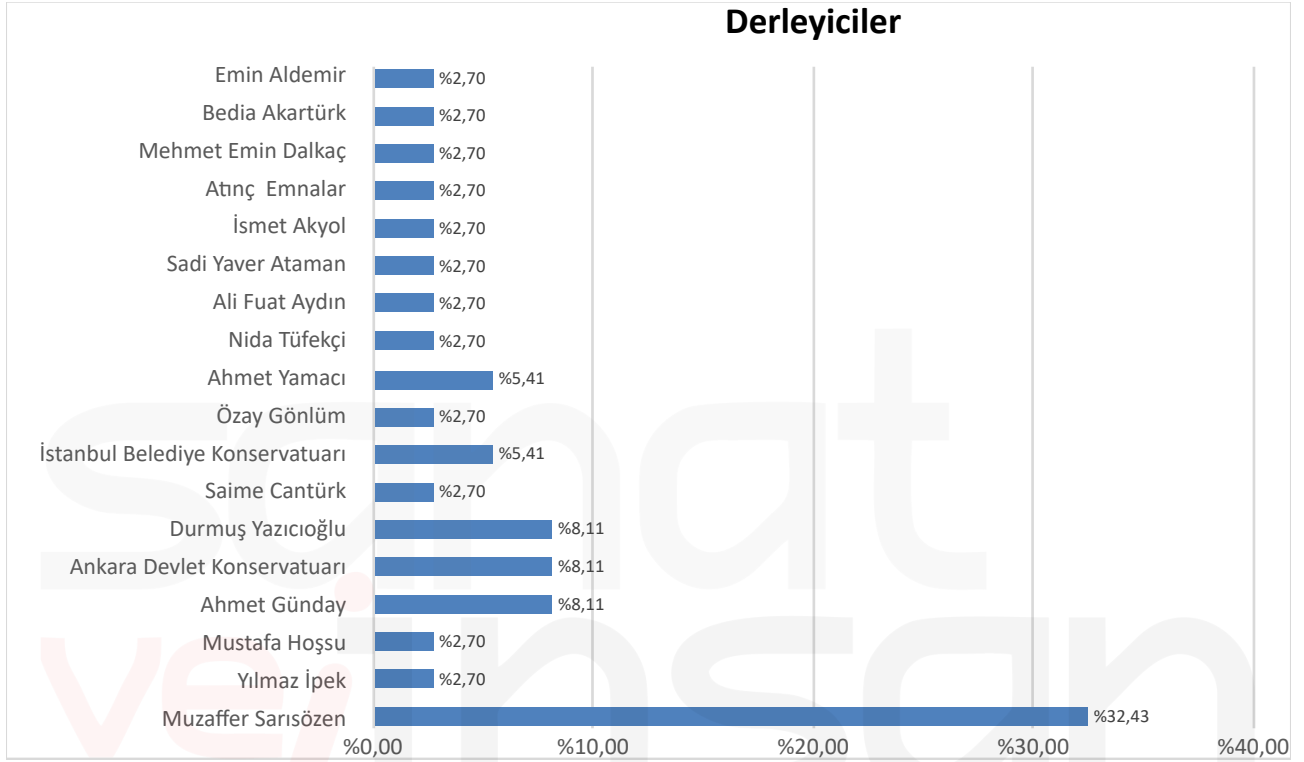


TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların kaynak kişileri incelendiğinde, yöre musikisinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında ve belgelenmesinde belirli isimlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Grafik verilerine göre, incelenen kırık havaların %17,95 gibi önemli bir oranı Yöre Ekibi kaynak gösterilerek derlenmiştir. Diğer kaynak kişilerin ise repertuvardaki eser havuzunda daha homojen ve bağımsız yüzdelere dağılım gösterdiği belirlenmiştir. Türk halk müziği derlemecilik tarihi ekseninde değerlendirildiğinde bu durum; alan araştırmalarında tek bir yerel icracı yerine, yörenin müzik kültürünü kolektif olarak temsil eden mahalli toplulukların veya zeybek ekiplerinin bir arada dinlenerek kayıt altına alındığını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Nitekim Aydın yöresine ait kırık havalar üzerinde yapılan incelemelerde, iki farklı eserin aktarımında ikişer kaynak kişinin ortak icrasına dayalı derleme kayıtlarına rastlanılmıştır. Müzikal arka plan açısından bakıldığında, iki kaynak kişinin ortak icrasıyla repertuvara kazandırılan bu eserler, yöre musikisinin ağız ve tavır birliğini, ortak bellek aktarımını ve icra ortaklığını somut bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bununla birlikte, Aydın yöresi kırık havalarının tek bir kişinin tekelinde kalmadığını, aksine yöre genelinde geniş bir kültürel yaygınlığa ve zengin bir icracı kadrosuna sahip olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

3.6.3. Derleyen Kişi Dağılımlarına İlişkin Bulgular

TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların saha çalışmalarında derlenerek arşive kazandırılmasını sağlayan araştırmacıların ve kurumların dağılımları incelenmiştir. Yapılan analizler sonucunda elde edilen yüzdelik veriler Grafik 8'de ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 8).

Grafik 8. Aydın Yöresi Kırık Havalarında Derleyen Kişiler

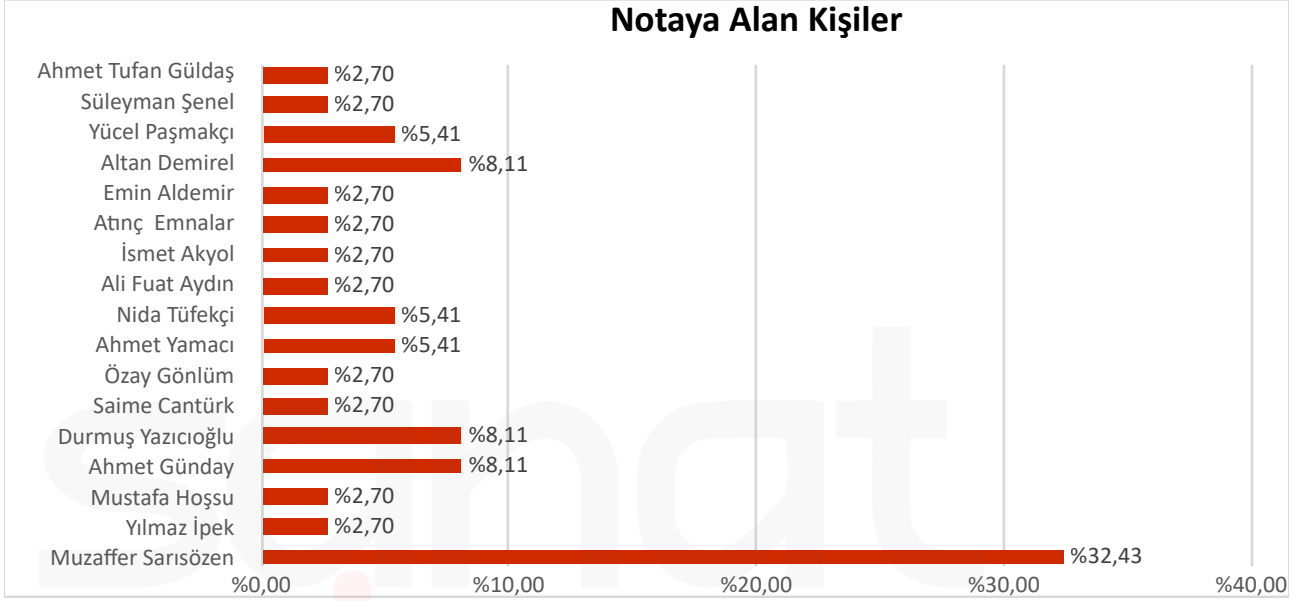


TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların derleyenleri incelendiğinde, %32,43'lük oranla en büyük payın Muzaffer Sarısözen'e ait olduğu görülmektedir. Repertuvara katkı sağlayan ve yüksek oranlara sahip diğer derlemecilerin ise %8,11'lik oran ile; Ahmet Günday, Durmuş Yazıcıoğlu ve Ankara Devlet Konservatuarı olduğu tespit edilmiştir. Tespit edilen diğer derlemecilerin ise daha düşük oranlar ile havuzda yer aldığı görülmektedir.

3.6.4. Notaya Alan Kişi Dağılımlarına İlişkin Bulgular

TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaların işitsel ortamdan yazılı nota metnine aktarılmasını sağlayan kişilerin dağılımları incelenmiştir. Yapılan analizler sonucunda elde edilen yüzdelik veriler Grafik 9'da ayrıntılı olarak sunulmuştur (Bkz. Grafik 9).

Grafik 9. Aydın Yöresi Kırık Havalarını Notaya Alan Kişiler



TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Aydın yöresine ait kırık havaları notaya alan kişiler incelendiğinde, derleme faaliyetlerinde olduğu gibi ezgilerin yazıya dökülmesi sürecinde de %32,43'lük oranla en büyük payın Muzaffer Sarısözen'e ait olduğu görülmektedir. Sarısözen'i sırasıyla %8,11'lik eşit oranlarla Ahmet Günday, Durmuş Yazıcıoğlu ve Altan Demirel takip ederek yöre repertuarının kayıt altına alınmasında öne çıkan diğer önemli isimler olmuşlardır. Grafikte yer alan diğer kişilerin ise genel olarak daha düşük ve birbirine yakın yüzdelere katkı sağladığı görülmektedir.

4. Sonuç

TRT Türk halk müziği repertuarı üzerinde kayıtlı olan Aydın yöresine ait kırık havalar makamsal yapıları, ritmik yapıları, perdeleri, nota süre değerleri, sessiz süre kalıpları, konuları, kaynak kişileri, derleyenleri ve notaya alan kişileri açısından ele alınarak analiz edilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda TRT Türk halk müziği repertuarına kayıtlı toplam 37 adet Aydın kırık havasının yer aldığı görülmüştür. Tespit edilmiş olan kırık havaların notaları müzikal, teknik ve folklorik boyutları bakımından içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiş; elde edilen tüm veriler grafikler aracılığı ile görselleştirilerek yorumlanmıştır.

Yöre kırık havalarının makam yapıları açısından yapılan analizlerine bakıldığında; kırık havaların “Hüseyni, Hicaz, Gülizar, Uşşak, Karcığar, Muhayyer Kürdi, Eski Çargâh, Kürdi, Nişabur ve Saba” makam dizileri olmak üzere toplam 10 farklı makam dizisi ekseninde yoğunlaştığı görülmüştür. Bu makam dizilerinin kullanım yoğunluklarına bakıldığında Hüseyni ve Hicaz makamı dizilerinin yoğun olarak kullanıldığı görülürken, tespit edilen diğer makam dizilerinin ise daha az tercih edildiği görülmüştür. Yöre kırık havalarının ritmik yapıları açısından yapılan analizlerine bakıldığında ise kırık havalarda “9/8, 4/4, 9/4, 2/4, 7/8, 7/4, 13/8, 17/8, 11/8, 15/8” usülleri olmak üzere toplamda 10 farklı usül yapısının kullanımına rastlanılmıştır. Bu usül yapılarından 9/8 ve 4/4 usul yapılarının, tespit edilen diğer ritmik yapılara nazaran daha fazla tercih görülmüştür.

Yöre kırık havalarında kullanılan perdeler ve nota süre değerleri açısından yapılan analizlere bakıldığında; perdelerin büyük bir bölümünün “la”, “re”, “do”, “mi” perdelerinden oluştuğu, diğer perdelerin ise ezgilerin müzikal yapılarına göre şekillendiği söylenebilir.

Aydın yöresine ait kırık havalarda kullanılan sesli süre değerleri incelendiğinde; ilk sırada 16'lık sesli süre değeri, ikinci sırada 8'lik sesli süre ve üçüncü sırada ise 32'lik sesli süre değerlerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı diğer sesli süre değerlerinin ise daha az tercih edildiği görülmüştür.

Kırık havalarda kullanılan sessiz sürelerin analizlerine bakıldığında, yöre genelinde üç farklı sessiz süre değerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu sessiz sürelerin kullanım yoğunluklarına bakıldığında sekizlik sessiz süre değerinin yoğun olarak kullanıldığı görülürken, bunu dörtlük sessiz süre değerinin takip ettiği belirlenmiştir. 16'lık sessiz süre değerinin ise daha az tercih edildiği görülmüştür. Bu dağılımın, Aydın yöresi kırık havalarının ritmik yapısında hareketliliğin ve ezgisel akışın korunması adına daha kısa ve dengeli sessiz süre değerlerine göre şekillendiği söylenebilir.

Yöre kırık havalarının konuları açısından yapılan analizlerine bakıldığında; kırık havaların aşk-sevda, ağıt, yiğitlik-kahramanlık, semah, kına-düğün ve gurbet temaları ekseninde yoğunlaştığı görülmüştür. Bu tematik konuların kullanım yoğunluklarına bakıldığında aşk-sevda konusunun yoğun olarak kullanıldığı görülürken, tespit edilen diğer konuların ise daha az tercih edildiği tespit edilmiştir. Elde edilen bu dağılımın, Aydın yöresi musiki kültürünün sosyo-kültürel yapısında lirik duygu dünyasının ve insani ilişkilerin dışı vurumu olan ezgisel yapılara göre şekillendiği söylenebilir.

Yöre kırık havalarının aktarımında rol oynayan kaynak kişileri açısından yapılan analizlerine bakıldığında; yöre musikisinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında belirli isimlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Kaynak kişilerin dağılım yoğunluklarına büyük bir çoğunluğun Yöre Ekibine ait olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca Aydın yöresine ait iki kırık havada iki kaynak kişinin ortak icrasına ve ortak hafızasına dayalı derleme kayıtlarının kullanımına rastlanılmıştır. Bu durumun, yöre genelindeki müzikal hafızanın belgelenmesinde kaynak kişilerin üstlendiği sosyo-kültürel köprü göreviyle ilişkili olarak şekillendiği söylenebilir.

Yöre kırık havalarını derleyen kişiler açısından yapılan analizlerine bakıldığında; derleyen kişilerin kullanım yoğunluklarına bakıldığında en büyük payın Muzaffer Sarısözen'e ait olduğu görülürken; Ahmet Günday, Durmuş Yazıcıoğlu ve Ankara Devlet Konservatuvarının ise daha düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı tespit edilmiştir.

Eserleri notaya alan kişiler boyutunda yapılan analizlerde de benzer bir dağılımla en yüksek oranın Muzaffer Sarısözen'e ait olduğu görülmüştür. Bu durumun, Aydın yöresi kırık havalarının sadece TRT arşivine kazandırılmasında değil, aynı zamanda resmi nota kayıtlarına uygun şekilde belgelenerek standardize edilmesinde de Muzaffer Sarısözen'in üstlendiği merkezi rol ile şekillendiği söylenebilir.

Kaynakça

- Bulut, U. & Turan, Z. (2024). Aydın Yöresi Halk Dansları Ezgilerinin Usul ve Makam Yönünden İncelenmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2024, Cilt: 17, Sayı: 48, 2427-2442.
- Büyüköztürk, Ş. Vd. (2018). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları (25. Baskı).
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, Quantitative, And Mixed Methods Approaches* (4. baskı). SAGE.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Eroğlu, T. (2017). Türk Halk Müziğinin Türkiye'deki Coğrafi Bölgelere Göre Temel Özellikleri Bakımından İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(41), 513-527.
- Gençoğlu, M. S. H. (2019). Osmanlı Belgelerinde Yörük Ali Efe ve Zeybekler. *Yegâh Mûsikî Dergisi* 2(2), 95-122.
- Karaönçel, F. (2022). *Sivas Yöresi Halk Türkülerinin Müzikal Özellikleri*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Karaönçel, F. & Karaönçel, A. (2023). Elazığ Yöresi Kırık Havalarının Çeşitli Değişkenler Açısından Analizi. *Malatya Turgut Özal Üniversitesi İnsanat: Sanat, Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1, S.58-79.
- Krippendorff, K. (2018). *Content analysis: An introduction to its methodology* (4. baskı). SAGE.
- Mirzaoglu, F. G. (2001). Türkülerin İşlevleri ve Zeybek Türküleri. 76-91.
- TRT (2026). *Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuarı Nota Arşivi*.

Türk, M. A. (2012). Aydın Yöresine Ait 9/4'lük Zeybeklerde Yöresel ve Trt Ritim Saz İcralarının Karşılaştırılması. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2013). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Seçkin Yayıncılık, Ankara.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (10. baskı). Seçkin yayıncılık.

İnternet Kaynakları

URL-1: Aydın Büyükşehir Belediyesi İnternet Sitesi <https://aydin.bel.tr/detail/4377/kentin-cografyasi> (Erişim Tarihi: 21.01.2026).

URL-2: Aydın Büyükşehir Belediyesi İnternet Sitesi <https://aydin.bel.tr/detail/4376/kent-tarihi> (Erişim Tarihi: 07.02.2026).

sanat
ve insan



Ferdî KARAÖNÇEL

Doç. Dr., Malatya Turgut Özal Üniversitesi, ferdikaraoncel@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0001-9519-1003

Yusuf ELİŞ

Araştırmacı, yusufelisguitar@gmail.com, Malatya-Türkiye
ORCID: 0009-0008-6973-9555**TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Bulunan Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarının Müzikal Özellikleri****Özet**

Bu araştırmada, TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Diyarbakır yöresine ait kırık havalar; makam, usûl, perde, nota süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişiler açısından sistematik biçimde incelenmiştir. Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman incelemesi yöntemi kullanılarak yürütülmüş betimsel bir çalışmadır. Araştırmanın çalışma materyalini, TRT Türk halk müziği repertuarında kayıtlı Diyarbakır yöresine ait toplam 88 kırık hava oluşturmaktadır. Çalışma verilerini elde etmek için, TRT Türk halk müziği repertuarında kayıtlı Diyarbakır yöresine ait toplam 88 kırık havaya ait notalar içerik analizi ile analiz edilmiş, elde edilen verilerin frekans ve yüzde dağılımları tespit edilmiş tablo ve grafikler ile görselleştirilerek yorumlanmıştır. Araştırma sonuçlarına bakıldığında; Diyarbakır yöresi kırık havalarında en yoğun kullanılan makam dizilerinin Hüseyini, Uşşak ve Hicaz makamı dizileri olduğu, ritmik yapı bakımından en fazla kullanılan usûllerin 4/4 ve 10/8 olduğu, yoğun olarak “re”, “do”, “la”, “mi” ve “si b 2” perdelerinin kullanıldığı, nota süre değerlerinde ise onaltılık ve sekizlik notaların yoğun biçimde kullanıldığı, sessiz süre değerlerinde ise sekizlik ve dörtlük değerlerin kullanıldığı görülmüştür. Tematik açıdan eserlerin büyük ölçüde aşk/sevda konusu etrafında şekillendiği, kaynak kişiler arasında Celal Güzelses’in öne çıktığı, derleyen ve notaya alan kişiler arasında ise Muzaffer Sarısözen, Mehmet Özbek ve Ahmet Yamacı’nın önemli bir yere sahip olduğu tespit edilmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda Diyarbakır yöresi kırık havalarının, makamsal çeşitlilik, ritmik zenginlik ve güçlü kültürel aktarım unsurlarını bünyesinde barındıran özgün bir müzikal karakter sergilediği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Diyarbakır, Diyarbakır musiki, Türk halk müziği, kırık havalar.

The Musical Characteristics of "Kırık Hava" Songs from the Diyarbakır Region in the TRT Turkish Folk Music Repertoire**Abstract**

In this study, the *kırık hava* (measured folk songs) from the Diyarbakır region within the TRT (Turkish Radio and Television Corporation) Turkish Folk Music repertoire were systematically analyzed in terms of *makam* (modal structure), *usûl* (rhythmic cycle), pitch, note durations, rests, thematic content, source informant, collector, and notation transcriber. This descriptive study was conducted within the framework of the qualitative research paradigm, employing the document analysis method. The research material comprises a total of 88 *kırık hava* registered to the Diyarbakır region in the TRT Turkish Folk Music repertoire. To obtain the research data, the musical scores of these 88 pieces were analyzed using content analysis; the frequency and percentage distributions of the gathered data were determined, visualized through tables and charts, and subsequently interpreted. The results of the study indicate that the most frequently used *makam* scales in the *kırık hava* of the Diyarbakır region are *Hüseyini*, *Uşşak*, and *Hicaz*. In terms of rhythmic structure, the most prevalent *usûls* are 4/4 and 10/8. The pitches "D" (*re*), "C" (*do*), "A" (*la*), "E" (*mi*), and

"si b 2" (a pitch utilized in Turkish folk music) are heavily utilized, while sixteenth and eighth notes predominate in note durations, and eighth and quarter rests are most frequently observed in silent durations. Thematically, the works are shaped largely around the theme of love/romance. Among the source informants, Celal Güzelses stands out prominently, while Muzafer Sarısözen, Mehmet Özbek, and Ahmet Yamacı hold a significant place among the collectors and transcribers. In line with the obtained data, it is observed that the *kırık hava* of the Diyarbakır region exhibit a unique musical character that embodies modal diversity, rhythmic richness, and strong elements of cultural transmission.

Keywords: Diyarbakır, Diyarbakır music, Turkish folk music, rhythmic folk songs (*kırık havalar*).

1. Giriş

Diyarbakır yöresi, tarih boyunca Türk, Kürt, Arap, Ermeni ve Süryani kültürlerinin bir arada yaşadığı çok kültürlü yapısı nedeniyle Anadolu müzik kültürü içerisinde özgün bir yere sahiptir. Kentin tarihsel geçmişi ve kültürel çeşitliliği, şehrin müzikal yapısına; makam çeşitliliği, ritmik zenginlik ve farklı icra tavırları olarak yansımıştır. Diyarbakır halk müziği repertuarı, bir yandan kırsal halk müziği geleneğinin özelliklerini taşıırken diğer yandan kent merkezli musiki anlayışının etkilerini de bünyesinde barındırmaktadır (Giray, 2010; Karakelle, 2019; Martağan, 1991). Özellikle Celal Güzelses başta olmak üzere yörede etkili olmuş kaynak kişilerin repertuar üzerindeki belirleyici etkisi, Diyarbakır müzik kültürünün sözlü aktarım yoluyla günümüze ulaşmasında önemli rol oynamıştır (Küçükuncular, 2019).

Alan yazın incelendiğinde Diyarbakır müzik kültürüne ilişkin araştırmaların büyük ölçüde tarihsel değerlendirmeler, derleme faaliyetleri veya belirli sanatçılar ve türler üzerine yoğunlaştığı görülmektedir (Giray, 2010; Martağan, 1991). Bununla birlikte TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan Diyarbakır yöresi kırık havalarının makam dizileri, usul yapıları, perde kullanımları, nota süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu dağılımları, kaynak kişiler, derleyenler ve notaya alan kişiler bakımından çok boyutlu biçimde incelendiği kapsamlı araştırmaların sınırlı olduğu anlaşılmaktadır (Akgül, Kaya ve Dede, 2022; Küçükuncular, 2019; Uslu, 2020). Mevcut çalışmalar çoğunlukla belirli türlere, sanatçılara veya sınırlı müziksel değişkenlere odaklanmakta; repertuarın çok boyutlu müzikolojik çözümlemesine yeterince yer verilmemektedir.

Bu noktada önemli bir araştırma boşluğu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, TRT Türk Halk Müziği repertuarında içerisinde yer alan Diyarbakır yöresi kırık havalarının makam, usul, perde, nota süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişiler bakımından bütüncül biçimde incelenmesi; hem yöresel müzik kimliğinin bilimsel olarak belgelenmesine hem de Türk halk müziği çalışmalarında karşılaştırmalı analizlere katkı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Özellikle repertuarın yalnızca tematik ya da tarihsel açıdan değil, müziksel parametreler bağlamında sistematik biçimde değerlendirilmesi, Diyarbakır müzik kültürünün nazari özelliklerinin daha ayrıntılı biçimde anlaşılmasına katkı sunabilir.

Türk halk müziği, Anadolu coğrafyasında yüzyıllar boyunca şekillenen tarihsel, kültürel ve toplumsal etkileşimlerin müziksel bir ürünü olarak değerlendirilmektedir. Halk müziği repertuarları, yalnızca melodik ve ritmik yapıların toplamı olmayıp aynı zamanda toplumların kültürel belleğini, kolektif hafızasını, gündelik yaşam pratiklerini ve duygusal ifade biçimlerini yansıtan önemli kültürel miras unsurlarıdır. Bu nedenle yöresel halk müziği repertuarlarının sistematik biçimde incelenmesi, yalnızca müzikolojik çözümlemeler açısından değil; kültürel aktarım, kimlik oluşumu ve müzik eğitimi bağlamında da önem taşımaktadır (Erol, 2009; Nettl, 2015; Öztürk, 2016; Stokes, 2010).

Türkiye'nin farklı bölgelerinde şekillenen halk müziği gelenekleri, tarihsel süreç içerisinde coğrafi, etnik ve kültürel etkileşimlerin bir sonucu olarak özgün bir biçimde şekillenmiştir. Anadolu halk müziğinde makam anlayışı, ritmik yapı, icra tavrı, ezgisel seyir ve söz içerikleri bakımından görülen bölgesel farklılıklar, her yörenin kendine özgü bir müziksel kimlik oluşturduğunu göstermektedir. Özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde görülen müzikal çeşitlilik, tarih boyunca yaşanan kültürel etkileşimler, göç hareketleri ve çok katmanlı sosyal yapı ile ilişkilendirilmektedir.

(Behar, 2019; Erol, 2009; Karakelle, 2019; Stokes, 2010). Bu yönüyle belirli bir yöre repertuvarının ayrıntılı biçimde incelenmesi, yalnızca müziksel yapıların betimlenmesi değil; aynı zamanda o bölgenin tarihsel ve kültürel hafızasının anlaşılmasına katkı sağlayan disiplinler arası bir araştırma alanı olarak değerlendirilmektedir (Nettl, 2015).

Türk halk müziği repertuvarının korunması, belgelenmesi ve kuşaklar arası aktarımında en önemli kurumsal yapılardan biri TRT'dir. TRT bünyesinde bulunan Türk halk müziği repertuvarı, farklı yörelere ait eserlerin notaya alınması, sınıflandırılması ve kaynak kişi bilgileriyle birlikte kayıt altına alınmasını sağlayarak Türkiye'nin müziksel belleğinin korunmasına önemli katkılar sunmaktadır. Repertuvar içerisinde yer alan eserler; yöre, kaynak kişi, derleyen, notaya alan kişi, makam, usul ve tür bilgileri bakımından araştırmacılara önemli veriler sağlamaktadır. Bu nedenle TRT Türk halk müziği repertuvarı yalnızca icracılar için bir repertuvar havuzu değil; aynı zamanda müzikoloji, etnomüzikoloji ve müzik eğitimi alanlarında gerçekleştirilen bilimsel araştırmalar için güvenilir bir veri kaynağı olarak değerlendirilmektedir (Akdoğan, 1996; Özbek, 2014; Özbek, 2018; Uslu, 2020). Nitekim TRT repertuvarı üzerinden gerçekleştirilen makamsal ve ritmik analiz çalışmaları, bölgesel müzik karakteristiklerinin sistematik biçimde belirlenebilmesine imkân sağlamaktadır (Açar ve Şen, 2014; Akgül, Kaya ve Dede, 2022).

Türk halk müziğinde eserler genel olarak uzun hava ve kırık hava olmak üzere iki temel kategori içerisinde değerlendirilmektedir. Uzun havalar serbest ritimli ve ölçsüz bir yapıya sahipken, kırık havalar belirli bir ölçü düzenine bağlı, ritmik organizasyonu belirgin ve çoğunlukla dans, tören veya toplu icra gelenekleriyle ilişkili eserler olarak tanımlanmaktadır (Akdoğan, 1996; Erol, 2009). Kırık havalar; türkü, halay, oyun havası, bar ve benzeri ölçülü halk müziği türlerini kapsamakta olup ritmik yapılarının belirgin olması nedeniyle müzikolojik analizlere daha uygun bir yapı sunmaktadır. Özellikle usul yapılarının, ölçü türlerinin ve nota süre örgülerinin ayrıntılı biçimde incelenmesi, yöresel repertuvarların karakteristik ritmik örüntülerinin ortaya konulmasına katkı sağlamaktadır (Aykent, 2020; Yener, 2020).

Halk müziği çalışmalarında makamsal yapıların incelenmesi, yöresel müzik karakterinin anlaşılmasında temel ölçütlerden biri olarak kabul edilmektedir. Türk halk müziğinde makam kavramı, klasik Türk müziğindeki teorik yapı ile her zaman tam olarak örtüşmemekle birlikte; karar sesi, güçlü ses, seyir özelliği, perde organizasyonu ve arıza kullanımları üzerinden belirli dizisel eğilimlerin tespit edilmesine olanak tanımaktadır (Açar ve Şen, 2014; Behar, 2019; Öztürk, 2015; Uslu, 2020). TRT repertuvarında yer alan eserler üzerinde gerçekleştirilen çalışmalar, özellikle Hüseyinî, Uşşak, Hicaz ve Segâh gibi makam dizilerinin birçok yörede yoğun biçimde kullanıldığını göstermektedir (Açar ve Şen, 2014; Küçükuncular, 2019). Bununla birlikte aynı makam dizisinin farklı bölgelerde farklı seyir özellikleri ve icra tavırlarıyla çeşitlenebildiği belirtilmektedir. Bu durum, halk müziği repertuvarlarında makamsal çözümlemelerin yalnızca isimlendirme düzeyinde değil; ezginin yapısal özellikleri bağlamında değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır (Behar, 2019; Öztürk, 2015).

Usul ve ritmik yapı da halk müziği repertuvarlarının ayırt edici özelliklerinden biridir. Yörelere göre usul yapılarının çeşitlendiği ve değişkenlik göstermesi ilgili yörelerin müzikal yapılarını öne çıkarmaktadır. Ölçü yapıları yalnızca teknik bir ritmik düzenleme olmayıp çoğu zaman dans kültürü, toplumsal törenler ve sözlü anlatım geleneğiyle ilişkilidir. Anadolu halk müziğinde özellikle 2/4, 4/4, 9/8 ve 10/8 gibi ritmik yapıların yaygın olarak kullanıldığı; ancak bölgesel farklılıkların tempo, vurgu ve süsleme bakımından çeşitlilik gösterdiği belirtilmektedir (Aykent, 2020; Yener, 2020). Özellikle Güneydoğu Anadolu halk müziğinde aksak ritimlerin ve düzenli usullerin bir arada kullanılması, bölgesel repertuvarın ritmik çeşitliliğini yansıtan önemli göstergelerden biri olarak değerlendirilmektedir (Karakelle, 2019; Uslu, 2020).

Perde kullanımı, nota süre değerleri ve sessiz süre örgüsü gibi müzikal parametreler, halk müziği repertuvarlarının melodik karakterini anlamada önemli göstergeler arasında yer almaktadır. Bir repertuvarda belirli perdelerin yoğun biçimde kullanılması, eserlerin tonal merkezleri, karar sesleri ve dizisel yapıları hakkında bilgi verirken; nota süre değerleri melodik hareketlilik, süslemeli yapı ve söz-ezgi ilişkisine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Sessiz süre

değerleri ise nefes alma, cümle sonlandırma ve ritmik vurgu bakımından müzikal organizasyonun önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Güncel çalışmalar, halk müziği repertuvarlarının perde yoğunlukları, nota süre dağılımları ve ritmik örüntüler bakımından sistematik biçimde incelenmesinin, müzikal yapıların daha nesnel biçimde anlaşılmasına katkı sunduğunu göstermektedir (Börekcı, 2023; Öztürk, 2016).

Bu araştırmada, TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan Diyarbakır yöresine ait 88 kırık hava; makam dizileri, usül yapıları, perde kullanımları, nota süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişiler açısından sistematik biçimde incelenmiştir. Çalışmanın, Diyarbakır halk müziği repertuvarının müzikolojik açıdan belgelenmesine katkı sağlaması, bölgesel repertuar çalışmalarına bilimsel bir bakış açısı sunması ve gelecekte gerçekleştirilecek etnomüzikolojik araştırmalara kuramsal zemin oluşturmaya beklenmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Diyarbakır yöresine ait TRT Türk halk müziği repertuvarında bulunan Diyarbakır yöresi kırık havalarının; makam, usül, perde, nota değerleri, sesli süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişiler boyutları açısından özelliklerini sistematik biçimde analiz etmek; bu özelliklerin bölgesel müzik kimliği içindeki işlevini ortaya koymaktır. Çalışmada, Türk Halk Müziği (THM) geleneği içerisinde Diyarbakır'a atfedilen eserler incelenmiştir. Böylece yöreye özgü melodik, ritmik ve biçimsel yapıların halk müziği ekseninde nasıl şekillendiği betimlenmiştir.

Araştırma, yalnızca notasyon düzeyinde değil, aynı zamanda makam, usül, perde, nota değerleri, sesli süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişiler derleyici rolleri ve kurumsal katkılar bakımından da Diyarbakır müzik geleneğini belgeleme niteliği taşımaktadır. Bu doğrultuda, farklı dönemlerde TRT Müzik Dairesi, Kültür Bakanlığı arşivleri ve bireysel derlemeler aracılığıyla kayda alınmış eserler incelenmiştir. Böylece yöre repertuvarının tarihsel gelişimi, derleme dönemlerinin etkileri ve müzikal dönüşümler bütüncül biçimde değerlendirilmiştir (Giray, 2010; Martağan, 1991; Özbek, 2018).

Halk müziğinde genellikle belirtilmeyen makamsal yapıları dizisel analiz yöntemiyle çözümlemesidir. Türk halk müziği repertuvarında makam kavramının çoğu zaman açıkça yazılmadığı, ancak arızalar, seyir yönü, karar sesi ve güçlü ses gibi unsurlardan hareketle dizisel yapıların belirlenebildiği bilinmektedir (Öztürk, 2015; Uslu, 2020).

Diyarbakır yöresi repertuvarında öne çıkan form/tür çeşitliliğini belirlemek ve bu çeşitliliğin bölgesel müzik kültürüyle ilişkisini ortaya koymaktır. Yörede uzun hava, halay, oyun havası, kına havası, türkü, şarkı ve saz eseri gibi farklı türlerin bir arada bulunması hem kırsal hem kentli müzik kültürünün etkileşimini göstermektedir (Karakelle, 2019; Akgül, Kaya ve Dede, 2022). Bu çeşitlilik, Diyarbakır'ın tarih boyunca taşıdığı çok kültürlü kimliğin müzikal bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, bu araştırma Diyarbakır yöresinin müzikal mirasını yalnızca derlenmiş eserlerin kataloglanması düzeyinde değil, aynı zamanda makamsal, ritmik ve biçimsel özelliklerin ilişkisel analizi düzeyinde ele alarak bölge müziğinin teorik ve pedagojik açıdan daha derinlemesine anlaşılmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Çalışma, gelecekte yapılacak etnomüzikolojik ve müzik eğitimi temelli araştırmalara kaynak oluşturmayı hedeflemektedir.

1.2. Problem Durumu

Türk halk müziği, Anadolu'nun farklı coğrafi bölgelerinde şekillenen kültürel, tarihsel ve toplumsal etkileşimlerin bir sonucu olarak zengin bir müziksel çeşitlilik ortaya koymaktadır. Bölgesel halk müziği repertuvarları, yalnızca melodik ve ritmik yapıların taşıyıcısı olmayıp aynı zamanda toplumların kültürel belleğini, yaşam biçimlerini ve tarihsel deneyimlerini de yansıtan önemli bir miras niteliği taşımaktadır (Öztürk, 2016). Bu nedenle yöresel müzik repertuvarlarının sistematik biçimde incelenmesi hem etnomüzikoloji hem de müzik eğitimi alanı açısından önemli bir gereklilik olarak değerlendirilmektedir (Erol, 2009).

Türkiye’de Türk halk müziği repertuvarının korunması ve kayıt altına alınmasında en önemli kurumsal yapılardan biri, TRT Türk halk müziği repertuvarıdır. TRT arşivleri, farklı yörelere ait halk ezgilerinin notaya alınması, derlenmesi ve gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir işlev üstlenmektedir (Özbek, 2014). Bununla birlikte, repertuvarda yer alan eserlerin yalnızca arşivlenmesi değil; makam, usûl, perde yapısı, ritmik özellikler ve tematik içerikler bakımından ayrıntılı biçimde çözümlenmesi de bölgesel müzik kimliğinin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır (Akdoğan, 1996).

Diyarbakır yöresi, tarihsel süreç içerisinde Kürt, Türk, Arap, Süryani ve Ermeni kültürlerinin bir arada bulunduğu çok katmanlı sosyal yapısı nedeniyle müziksel açıdan özgün bir karaktere sahiptir. Bu kültürel çeşitlilik, yöre müziğinde kullanılan makam dizileri, ritmik kalıplar ve icra biçimlerine de yansımaktadır (Martağan, 1991). Özellikle kırık hava türündeki eserler, düzenli ölçü yapıları ve ritmik çeşitlilikleri nedeniyle Diyarbakır halk müziği repertuvarının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bununla birlikte, bu eserlerin müzikal özelliklerini sistematik olarak inceleyen çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir (Küçükuncular, 2019).

Alan yazın incelendiğinde Diyarbakır müziğine ilişkin araştırmaların büyük ölçüde derleme çalışmaları, tarihsel değerlendirmeler veya belirli sanatçılar ve türler üzerine yoğunlaştığı; TRT Türk halk müziği repertuvarında bulunan Diyarbakır yöresi kırık havalarının makam, usûl, perde kullanımı, nota süre değerleri, sessiz süre yapıları, konu dağılımları, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişiler bakımından bütüncül biçimde incelendiği en kapsamlı araştırmaların bazı noktalarda sınırlı olduğu görülmektedir (Giray, 2010; Uslu, 2020). Bu durum, Diyarbakır yöresi halk müziğinin müzikal karakterinin sistematik biçimde ortaya konulmasını güçleştirmekte ve repertuvarın bilimsel açıdan yeterince belgelenememesine neden olmaktadır. Öte yandan halk müziği çalışmalarında makamsal yapıların çoğu zaman yalnızca genel adlandırmalar düzeyinde ele alındığı, perde kullanım sıklıkları, ritmik yoğunluklar ve nota süre değerleri gibi müzikal parametrelerin ayrıntılı analizlerinin yeterince yapılmadığı görülmektedir (Akdoğan, 1996; Yener, 2020). Oysa bu tür analizler, yöresel müzik repertuvarlarının karakteristik özelliklerinin belirlenmesinde ve farklı bölgeler arasında karşılaştırmalı değerlendirmelerin yapılmasında önemli bir rol oynamaktadır (Öztürk, 2016).

Bu bağlamda TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Diyarbakır yöresi kırık havalarının müzikal özelliklerinin sistematik biçimde incelenmesi, yöresel müzik kimliğinin daha kapsamlı anlaşılmasına katkı sağlayacağı gibi, halk müziği repertuvarının belgelenmesi, korunması ve müzik eğitimi süreçlerinde kullanılabilirliğinin artırılması açısından da önem taşımaktadır. Araştırmanın, Diyarbakır yöresi halk müziğine ilişkin literatürde bulunan boşluğun giderilmesine katkı sağlayacağı ve gelecekte gerçekleştirilecek etnomüzikolojik araştırmalar için bir başvuru kaynağı oluşturacağı düşünülmektedir.

1.3. Problem Cümlesi

Çalışmanın problem cümlesi; TRT Türk halk müziği repertuvarında bulunan Diyarbakır yöresi kırık havalarının müzikal özellikleri nelerdir? şeklinde oluşturulmuştur.

1.4. Alt Problemler

Bu araştırmada, TRT Türk halk müziği repertuvarında bulunan Diyarbakır yöresine ait kırık havaların müzikal özelliklerini belirlemek amacıyla aşağıdaki alt problemlere yanıt aranmıştır:

1. Diyarbakır yöresi kırık havalarında kullanılan makam dizileri nelerdir?
2. Diyarbakır yöresi kırık havalarında kullanılan usûller nelerdir?
3. Diyarbakır yöresi kırık havalarında kullanılan perdeler nelerdir?
4. Diyarbakır yöresi kırık havalarında kullanılan sesli süre değerleri nelerdir?
5. Diyarbakır yöresi kırık havalarında kullanılan sessiz süre değerleri nelerdir?
6. Diyarbakır yöresi kırık havalarında ele alınan konular nasıl şekillenmiştir?

7. Diyarbakır yöresi kırık havalarındaki kaynak kişiler kimlerdir?
8. Diyarbakır yöresi kırık havalarının derleyicileri kimlerdir?
9. Diyarbakır yöresi kırık havalarında notaya alan kişiler kimlerdir?

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Diyarbakır yöresine ait kırık havalar ile sınırlandırılmıştır.

2. Yöntem

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan Diyarbakır yöresi kırık havalarının müzikal özelliklerini incelemek amacıyla nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman incelemesi yöntemiyle yürütülmüş betimsel bir araştırmadır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı ve görsel materyallerin sistematik biçimde analiz edilmesine dayanan bir veri toplama yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Bu doğrultuda araştırmada TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan Diyarbakır yöresine ait kırık havaların nota kayıtları, repertuar bilgileri ve arşiv verileri incelenmiştir.

Araştırmada kullanılan yaklaşım, yalnızca repertuvarındaki eserlerin betimlenmesini değil, aynı zamanda bu eserlerin makam, usul, perde kullanımı, sesli süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu yapısı, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişi değişkenleri açısından sistematik biçimde çözümlenmesini kapsamaktadır. Bu yönüyle araştırma, betimsel içerik analizi yaklaşımına dayalı doküman incelemesi niteliği taşımaktadır. Betimsel içerik analizi, mevcut materyallerin belirli kategoriler doğrultusunda sistematik biçimde sınıflandırılarak frekans ve eğilimlerinin ortaya konulmasını amaçlayan bir yöntem olarak değerlendirilmektedir (Creswell, 2014; Krippendorff, 2018).

Bu araştırmada Diyarbakır yöresine ait kırık havalar, TRT Türk halk müziği repertuarındaki mevcut nota kayıtları üzerinden incelenmiş ve eserlerin müzikal özellikleri belirli kategoriler altında sınıflandırılarak frekans ve yüzde dağılımları aracılığıyla betimlenmiştir. Böylece Diyarbakır yöresi kırık havalarının müzikal karakteristiğinin bütüncül biçimde ortaya konulması amaçlanmıştır.

2.2. Çalışma Materyali

Bu araştırmanın çalışma materyalini, TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan ve Diyarbakır yöresine ait olduğu belirtilen 88 kırık hava oluşturmaktadır. Araştırmada herhangi bir örnekleme yöntemine gidilmeyerek çalışma kapsamına ölçütleri karşılayan tüm kırık havalar dahil edilmiştir. Ölçüt olarak; eserin TRT Türk halk müziği repertuarında kayıtlı olması, Diyarbakır yöresine ait olması ve kırık hava niteliği taşıması esas alınmıştır.

Çalışma materyalini oluşturan eserler, TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan nota kayıtları ve repertuar künyeleri dikkate alınarak incelenmiştir. Eserlerin repertuar bilgileri içerisinde yer alan makam, usul, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişi bilgileri kayıt altına alınmış; perde, nota süre değerleri ve sessiz süre değerleri ise notalar üzerinden analiz edilmiştir.

Tablo 1. Çalışma Materyaline İlişkin Bilgiler

Özellik	Açıklama
Veri kaynağı	TRT Türk Halk Müziği Repertuarı
Yöre	Diyarbakır
İncelenen müzik türü	Kırık havalar
Toplam eser sayısı	88
İnceleme türü	Doküman incelemesi

Özellik	Açıklama
Analiz birimi	Nota ve repertuar kayıtları

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırma verileri, TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Diyarbakır yöresine ait kırık havaların nota kayıtları ve repertuar bilgilerinden elde edilmiştir. Veri toplama sürecinde öncelikle TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Diyarbakır yöresine ait kırık havalar belirlenmiş, ardından bu eserlerin nota dökümleri ve repertuar künyeleri ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

Verilerin toplanması sürecinde her eser için standart bir inceleme formu oluşturulmuştur. Bu form kapsamında eserlerin makam dizisi, usül yapısı, kullanılan perdeler, nota süre değerleri, sessiz süre değerleri, konu yapısı, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişi bilgileri sistematik biçimde kayıt altına alınmıştır. Özellikle perde kullanımları ile nota süre değerlerinin belirlenmesinde eser notaları tek tek incelenmiş ve aynı perde farklı oktavlarda bulunsu dahi ortak perde sınıfı içerisinde değerlendirilmiştir.

Veri toplama süreci tamamlandıktan sonra tüm bilgiler elektronik ortama aktarılmış ve analiz sürecine hazır hâle getirilmiştir.

2.4. Verilerin Analizi

Araştırma verilerinin analizinde betimsel içerik analizi yaklaşımı kullanılmıştır. Betimsel içerik analizi, mevcut dokümanların belirli temalar ve kategoriler doğrultusunda sistematik biçimde çözümlenmesini ve mevcut eğilimlerin ortaya konulmasını amaçlayan bir analiz yöntemidir (Krippendorff, 2018).

Araştırma kapsamında elde edilen veriler öncelikle belirlenen kategoriler doğrultusunda kodlanmıştır. Daha sonra bu kodlamalar frekans (f) ve yüzde (%) değerleri hesaplanarak tablolaştırılmıştır. Böylece Diyarbakır yöresi kırık havalarının müzikal özelliklerinin nicel dağılımlarının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Tablo 2. Araştırmada Kullanılan Analiz Kategorileri

Alt Problem Alanı	Analiz Türü
Makam	Makam dizisi sınıflandırması
Usül	Ölçü/usül sınıflandırması
Perde	Kullanım sıklığı analizi
Nota süre değerleri	Sesli süre değeri ve kullanım sıklığı analizi
Sessiz süre değerleri	Sessiz süre değeri ve kullanım sıklığı analizi
Konu	Tematik sınıflandırma
Kaynak kişi	Frekans analizi
Derleyen	Frekans analizi
Notaya alan kişi	Frekans analizi

Kodlanan veriler Microsoft Excel ortamına aktarılmış ve tespit edilen frekanslar ile yüzde dağılımları hesaplanmıştır. Bulgular tablolar halinde sunularak yorumlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.1.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Makamsal Yapı

Diyarbakır yöresi kırık havaları makamsal yapıları açısından ele alındığında, hüseyini makamı dizisinin %44,32 oran ile ilk sırada, uşşak makamı dizisinin %29,55 oranla ikinci sırada ve hicaz makamı dizisinin ise %12,50 oran ile üçüncü

sırada yer aldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen diğer makam dizilerine bakıldığında ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmektedir (bkz. Tablo 3).

Tablo 3. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Makamsal Yapı

Makam Dizileri	f	%
Hüseyni	39	44,32
Uşşak	26	29,55
Hicaz	11	12,50
Segah	3	3,41
Saba	3	3,41
Çargah	2	2,27
Karcıgar	2	2,27
Bayati-Şiraz	1	1,14
Mahur	1	1,14
TOPLAM	88	100

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.2.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Ritmik Yapı

Diyarbakır yöresi kırık havalarının ritmik açıdan yapılan analizlerinde, 7 farklı usûlün toplam 89 kez kullanıldığı tespit edilmiştir. En fazla kullanılan usûlün 4/4'lük usûl olduğu ve %43,82 oran ile kullanılarak ilk sırada yer aldığı görülmektedir. Bir kırık havada iki değişmeli usûl kullanımına rastlanılmıştır. İkinci sırada ise % 33,71 oranla 10/8'lik usûl, üçüncü sırada ise %12,36 oranla 2/4'lük usûl yer aldığı tespit edilmiştir. Kırık Havalarda kullanılan diğer usûllerin ise, kullanım sayısının az olmasından dolayı daha düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmektedir (bkz. Tablo 4).

Tablo 4. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Usûller

Usûller	f	%
4/4	39	43,82
10/8	30	33,71
2/4	11	12,36
6/4	5	5,62
6/8	2	2,25
12/8	1	1,12
7/4	1	1,12
TOPLAM	89	100

3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.3.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Perdeler

Diyarbakır Yöresine ait TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan Kırık Havalar perde yapıları açısından analiz edilmiş perde isimleri kırık havaların notalarında olduğu şekil ile adlandırılmıştır. Farklı oktavlardaki aynı isimlerdeki perdeler bir oktav içerisinde değerlendirilmiştir. Kırık havalarının notalarında kullanılan perdeler üzerinde yapılan analiz sonuçlarına göre en yoğun kullanılan perdelerin; “re perdesi (%22,58)”, “do perdesi (%19,82)”, “la perdesi (%14,37)”, “mi perdesi (%13,82)” ve “Si b 2 perdesi (%12,99)” olduğu tespit edilmiştir. Yüksek oranlara sahip olan bu

perdeler dışında kalan diğer kullanılan perdelerin ise kırık havaların makamsal dizilerine veya müzikal yapılarına göre kullanım oranlarının değişkenlik gösterdiği söylenebilir (bkz. Tablo 5).

Tablo 5. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Perdeler

Perdeler	f	%
Do	414	19,82
Do#	315	2,45
Re b	132	1,02
Re	2909	22,58
Re#	1	0,01
Mi b	97	0,75
Mi	1780	13,82
Fa	222	1,72
Fa#	271	2,10
Sol	612	4,75
Sol#	0	0,00
La	1851	14,37
La#	4	0,03
Si b	231	1,79
Si	124	0,96
Si b 2	1673	12,99
Si b 3	108	0,84

3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.4.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sesli Süre Değerleri

TRT Türk Halk Müziği Repertuarında yer alan Diyarbakır yöresine ait kırık havalarda kullanılan sesli süre değerleri incelendiğinde, %42,93 oran ile ilk sırada onaltılık, ikinci sırada %33,64 oran ile sekizlik süre, üçüncü sırada ise %14,08 oran ile dörtlük sesli süre değerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Diyarbakır yöresine ait kırık havaların sesli süre değerlerinin sözlerdeki yapı ile doğrudan ilgili olduğu ve kullanılan makam dizilerine ait melodik yapılarında nota değerlerini etkilediği söylenebilir (bkz. Tablo 6).

Tablo 6. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sesli Süre Değerleri

Sesli Süre Değerleri	f	%
Birlik	2	0,02
İkilik	26	0,20
Dörtlük	1853	14,08
Sekizlik	4429	33,64
Onaltılık	5651	42,93
Otuzikilik	1189	9,03
Altmışdörtlük	14	0,11
TOPLAM	13164	100

3.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.5.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sessiz Süre Değerleri

Diyarbakır yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuvarında bulunan toplam 88 kırık havanın sessiz süre değerleri açısından yapılan analizlerinde en fazla %66,49 oran ile sekizlik sessiz süre değerinin kullanılarak ilk sırada yer aldığı görülmüştür. İkinci sırada %30,03 oran ile dörtlük sessiz süre değeri, üçüncü sırada ise %3,47 oran ile onaltılık sessiz süre değerinin kullanımı görülürken diğer sessiz süre değerlerinin kullanımına rastlanılmamıştır. (bkz. Tablo 7).

Tablo 7. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kullanılan Sessiz Süre Değerleri

Sessiz Süre Değerleri	f	%
İkilik	0	0,00
Dörtlük	173	30,03
Sekizlik	383	66,49
Onaltılık	20	3,47
Otuzikilik	0	0,00
Altmışdörtlük	0	0,00
TOPLAM	576	100

3.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.6.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Konular

Diyarbakır yöresi kırık havalarındaki konu dağılımına bakıldığında %86,36 oran ile “Aşk-Sevda” temasının ilk sırada olduğu görülmektedir. İkinci sırada %4,55 oran ile “Ağıt” teması, üçüncü sırada ise %3,41 oran ile “Kına-Düğün ve Gurbet” temalarının yer aldığı görülmüştür. Tespit edilen diğer temalara bakıldığında ise düşük oranlar ile dağılımda yer aldığı görülmektedir (bkz. Tablo 8).

Tablo 8. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Konular

Konular	f	%
Aşk-Sevda	76	86,36
Ağıt	4	4,55
Kına-Düğün	3	3,41
Gurbet	3	3,41
Sitem	1	1,14
Deyiş	1	1,14
TOPLAM	88	100

3.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.7.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Kaynak Kişiler

Diyarbakır yöresine ait TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan kırık havalarda kaynak kişiler üzerinde yapılan analizler sonucunda ilk sırada %35,23 oran ile Celal Güzelses'e ait olup, İkinci sırada ise %11,36 oran ile İzzet Altınmeşe, üçüncü sırada ise %6,82 oran ile Ramazan Şenses'in yer aldığı görülmektedir. Diyarbakır yöresi Türk halk müziği repertuvarının şekillenmesinde görülen kaynak kişilerin daha belirleyici olduğu söylenebilir (bkz. Tablo 9).

Tablo 9. Diyarbakır Yöresi Kırık Havaalarında Kaynak Kişiler

Kaynak Kişiler	f	%
Celal GÜZELSES	31	35,23
İzzet ALTINMEŞE	10	11,36
Ramazan ŞENSES	6	6,82
Gıyas COŞKUN	4	4,55
YÖRE EKİBİ	4	4,55
Selahattin MAZLUMOĞLU	4	4,55
Cemil DEĞER	4	4,55
Bedri AYSELİ	3	3,41
Yusuf TAPAN	3	3,41
Tarık ÇIKINTAŞ	2	2,27
Selahattin ERKAN	2	2,27
Fethullah ERKAN	2	2,27
Şakire KALAYCI	1	1,14
Lamia BENEK	1	1,14
Celal AYCAN	1	1,14
Saadettin COŞKUN	1	1,14
Cemil CANKAT	1	1,14
Ekrem KURAL	1	1,14
Ahmet YÜKSEKSES	1	1,14
Hafız Celal SEVİMLİ	1	1,14
Hüsnü İPEKÇİ	1	1,14
Ayşe ŞAN	1	1,14
Zehra BİLİR	1	1,14
Ömer TARHAN	1	1,14
Bekir KARAKAŞ	1	1,14
TOPLAM	88	100

3.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.8.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havaalarında Derlemeciler

Diyarbakır yöresi kırık havaalarının derleyenlerine ilişkin dağılım incelendiğinde, en yüksek oranın %26,14 ile “Plaktan” ibaresine ait olduğu görülmektedir. “Plaktan” ibaresinin bu alanda kırık havalara kaynaklık ettiği yönünde olduğu Diyarbakır yöresinin %26,14’ne sahip olan kırık havaaların asıl derlemecilerinin tespit edilemediği düşünülmektedir. İkinci sırada %18,18 oran ile Muzaffer Sarısözen, üçüncü sırada ise %12,50 oran ile İzzet Altınmeşe’nin yer aldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen diğer derlemecilerin ise derleme yaptıkları kırık hava sayılarına göre düşük oranlara sahip olduğu görülmüştür (bkz. Tablo 10).

Tablo 10. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarında Derlemeciler

Derleyiciler	f	%
PLAKTAN	23	26,14
Muzaffer SARISÖZEN	16	18,18
İzzet ALTINMEŞE	11	12,50
Ahmet YAMACI	9	10,23
Soner ÖZBİLEN	4	4,55
Bedri AYSELİ	3	3,45
Mustafa GECEYATMAZ	2	2,27
Emin TURGAY	2	2,27
Mehmet ÖZBEK	2	2,27
TRT Ankara Radyosu THM	2	2,27
Nida TÜFEKÇİ	2	2,27
Selahattin ERORHAN	1	1,14
Celal GÜZELSES	1	1,14
Saadettin COŞKUN	1	1,14
TRT Müzik Dai. Baş. THM	1	1,14
Recep KAYMAK	1	1,14
Işık BAŞEL	1	1,14
Osman ÖZDENKÇİ	1	1,14
Hayri YOLDAŞ	1	1,14
Adnan ATAMAN	1	1,14
Ankara Devlet Konservatuarı	1	1,14
Nuri ESENTÜRK	1	1,14
Zülfüf ALTAN	1	1,14
TOPLAM	88	100

3.9. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular

3.9.1. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarını Notaya Alan Kişiler

Diyarbakır yöresi kırık havalarını notaya alan kişilerin dağılımına bakıldığında en yüksek orana sahip kişinin %34,09 ile Mehmet Özbek olduğu görülmektedir. Bunu sırasıyla %18,18 oran ile Muzaffer Sarısözen, %10,23 oran ile Ahmet Yamacı takip etmektedir. Diğer notaya alan kişilerin ise notaya aldıkları kırık havalarının sayıları açısından düşük oranlara sahip olduğu tespit edilmiş ve dağılımdaki yerlerini almışlardır (bkz. Tablo 11).

Tablo 11. Diyarbakır Yöresi Kırık Havalarını Notaya Alan Kişiler

Notaya Alan Kişiler	f	%
Mehmet ÖZBEK	30	34,09
Muzaffer SARISÖZEN	16	18,18
Ahmet YAMACI	9	10,23
Altan DEMİREL	6	6,82
Salih TURHAN	5	5,68
Soner ÖZBİLEN	4	4,55
Nida TÜFEKÇİ	3	3,41
Saadetdin GÜRHAN	2	2,27
Ali CANLI	1	1,14
Ahmet Turan ŞAN	1	1,14
Neriman Alundağ TÜFEKÇİ	1	1,14
İzzet ALTINMEŞE	1	1,14
Erkan SÜRMEN	1	1,14
Gürsoy BABAOĞLU	1	1,14
Işık BAŞEL	1	1,14
Emin ALDEMİR	1	1,14
Osman ÖZDENKÇİ	1	1,14
Hayri YOLDAŞ	1	1,14
Adnan ATAMAN	1	1,14
Ateş KÖYOĞLU	1	1,14
Nuri ESENTÜRK	1	1,14
TOPLAM	88	100

4. Sonuç

TRT Türk Halk Müziği repertuarında bulunan Diyarbakır yöresi kırık havalarının müzikal özellikleri sistematik biçimde incelendiği bu çalışmanın alana etnomüzikolojik açıdan katkı sağladığı düşünülmektedir. Elde edilen bulgular ışığında, Diyarbakır yöresi kırık havalarının makamsal açıdan büyük ölçüde Hüseyinî, Uşşak ve Hicaz dizileri etrafında şekillendiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum, yöre müziğinin duygusal ifade gücü yüksek, makam merkezli ve sözlü anlatıma dayalı bir müzikal karakter taşıdığını göstermektedir.

Ritmik yapı bakımından 4/4 ve 10/8 usüllerin yoğun biçimde kullanılması, Diyarbakır yöresi kırık havalarının hem düzenli türkü yapıları hem de halay ve oyun kültürüyle ilişkili aksak ritmik özellikler taşıdığını ortaya koymuştur. Perde kullanımlarında özellikle “re”, “do”, “la”, “mi” ve “si b 2” perdelерinin öne çıkması, eserlerin belirli makamsal yapılar çevresinde yapılandığını göstermektedir.

Sesli ve sessiz süre değerlerine ilişkin bulgular, Diyarbakır yöresi kırık havalarının melodik hareketliliği yüksek, süslemeli ve ritmik açıdan canlı bir yapı sergilediğini göstermektedir. Özellikle onaltılık ve sekizlik nota değerlerinin yoğunluğu, yöre tavrının müzikal zaman örgüsü üzerinde belirleyici bir rol oynadığını düşündürmektedir.

Tematik açıdan değerlendirildiğinde, repertuvarda aşk/sevda temasının baskın olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bunun yanı sıra ağıt, gurbet, düğün/kına ve sitem gibi temaların daha sınırlı düzeyde temsil edildiği görülmüştür. Bu bulgu, Diyarbakır yöresi kırık havalarının büyük ölçüde bireysel duygu aktarımına dayalı bir anlatım geleneğini yansıttığını göstermektedir.

Kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişilere ilişkin sonuçlar, Diyarbakır yöresi müzik kültürünün kayıt altına alınması ve korunmasında Celal Güzelses, Muzaffer Sarısözen, Mehmet Özbek ve Ahmet Yamacı gibi isimlerin önemli katkılar sunduğunu ortaya koymuştur. Özellikle TRT Türk halk müziği repertuarının yöresel müzik mirasının günümüze aktarılmasında önemli bir işlev üstlendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak Diyarbakır yöresi kırık havalarının, anadolu halk müziği içerisinde makamsal çeşitlilik, ritmik zenginlik, melodik hareketlilik ve güçlü kültürel aktarım unsurlarıyla özgün bir müzikal kimlik sergilediği söylenebilir. Bu yönüyle araştırmanın, Diyarbakır halk müziğinin sistematik biçimde belgelenmesine katkı sunduğu ve gelecekte yapılacak etnomüzikolojik çalışmalar için önemli bir başvuru kaynağı oluşturması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

- Açar, Y., & Şen, Y. (2014). TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Bulunan Kına Türkülerinin Makam Dizileri Yönünden Analizi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 29, 421–460.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akgül, M., Kaya, E., & Dede, S. (2022). Türk Halk Müziğinde Bölgesel Repertuar Analizlerine Yönelik Bir İnceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 15(84), 215–231.
- Aykent, C. (2020). Doğu Trakya Bölgesi Halk Müziğinde Ritim Kalıplarına Dair Bir İnceleme. *Erdem*, 79, 41–62. <https://doi.org/10.32704/erdem.838421>
- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim Ve Intikal*. Yapı Kredi Yayınları.
- Börekci, A. (2023). Türk Halk Müziği Analizinde Hesaplamalı Yaklaşımlar. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(137), 112–129. <https://doi.org/10.29228/ASOS.67526>
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, Quantitative, And Mixed Methods Approaches* (4. baskı). SAGE.
- Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. Bağlam Yayıncılık.
- Giray, M. Z. (2010). *Diyarbakır Musiki Folkloru*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi.
- Karakelle, A. (2019). *Diyarbakır Yöresi Halk Müziğinin Kültürel ve Müziksel Yapısı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Krippendorff, K. (2018). *Content analysis: An introduction to its methodology* (4. baskı). SAGE.
- Küçükuncular, O. (2019). *Diyarbakır müzik kültürü ve Celal Güzelses'in TRT Repertuarındaki Eserlerine Yönelik Tespitler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi.
- Martağan, S. (1991). Diyarbakır Türküleri. *Ziya Gökalp Dergisi*, 64, 291–313.
- Nettl, B. (2015). *The study of ethnomusicology: Thirty-three discussions* (3rd ed.). University of Illinois Press.
- Özbek, M. (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı* (2. baskı). Atatürk Kültür Merkezi.
- Özbek, M. (2018). *Türk Halk Müziği Üzerine Araştırmalar*.
- Öztürk, O. M. (2015). Türk Halk Müziğinde Makam ve Dizi Anlayışı Üzerine Değerlendirmeler. *Folklor/Edebiyat*, 21(84), 115–132.
- Öztürk, O. M. (2016). Türk Halk Müziğinde Perde Organizasyonları ve Melodik Yapı. *Milli Folklor*, 28(111), 85–101.
- Stokes, M. (2010). *The Republic of love: Cultural intimacy in Turkish Popular Music*. University of Chicago Press.

TRT (2026). Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuarı Nota Arşivi.

Uslu, R. (2020). Türk Halk Müziğinde Makam Ve Ritmik Yapıların Değerlendirilmesi. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 95, 221–238.

Yener, S. (2020). Anadolu Halk Müziğinde Ritmik Yapı Ve Usl İlişkisi. Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi, 3(2), 44–61.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (10. baskı). Seçkin.

sanat
ve insan

