

**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE REKLAMCILIK ANABİLİM DALI
HALKLA İLİŞKİLER VE REKLAMCILIK BİLİM DALI**

**SAHNE SANATLARINDA GÖSTERGELER: TİYATRO
AFİŞLERİ ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ:
ROLAND BARTHES'İN GÖSTERGEBİLİM ŞEMASI
ÜZERİNE İNCELEME**

JAVİD ZEYNALOV

20811501006

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
DOÇ. DR. NURİ PAŞA ÖZER**

KONYA-2023



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Javid ZEYNALOV		
	Numarası	20811501006		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Anabilim Dalı / Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tezin Adı	Sahne Sanatlarında Göstergeler: Tiyatro Afişleri Üzerine Göstergebilimsel Analiz: Roland Barthes'in Göstergebilim Şeması Üzerine İnceleme		

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Javid ZEYNALOV

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans eğitimi süresince değerli bilgilerini ve engin tecrübelerini bizler ile paylaşan Necmettin Erbakan Üniversitesi Halkla İlişkiler ve Reklamcılık bölümü hocalarına, özellikle tez çalışmamın hazırlanması süresince değerli zamanını ayırarak, sabırla beni dinleyip yol gösteren, sorunlarımın çözüme kavuşmasında yardımlarını esirgemeyen değerli danışmanım Doç. Dr. Nuri Paşa ÖZER hocama ve anabilim dalı başkanım Doç. Dr. Ali Erkam YARAR hocama teşekkür eder, şükranlarımı sunarım. Gerek akademik hayatım gerekse tez yazım sürecim boyunca desteğini ve sabrını esirgemeyen babam Firdovsi ZEYNALOV, annem Firuze ZEYNALOVA, kardeşim Fuad ZEYNALOV'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Her zaman yanımda olan ve desteğini esirgemeyen arkadaşlarım Maral NAJAFLI, Goshgar BAYLAROV, Ceyhun HUSEYNOV, Emilya ILGAR ve son olarak ilkokuldan beri benimle bu yolda yürüyen en yakın arkadaşım Umud ORUJOV'a çok teşekkür ederim.

Javid ZEYNALOV



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN
ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Javid ZEYNALOV		
	Numarası	20811501006		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Anabilim Dalı / Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Nuri Paşa ÖZER		
Tezin Adı	Sahne Sanatlarında Göstergeler: Tiyatro Afişleri Üzerine Göstergebilimsel Analiz: Roland Barthes'in Göstergebilim Şeması Üzerine İnceleme			

Geçmişten günümüze sanatın bir iletişim aracı olarak insan için yeri ve önemi konusunda yapılan araştırmalarda geldiğimiz nokta araştırmacılar tarafından her zaman büyük bir beklenti ile karşılanmıştır. Günümüzde sanatsal göstergenin iletişim araçlarından biri olarak görülürken, bu iletiden faydalanmanın en etkin ve verimli yolunun araştırılması gerekmektedir. Bu çalışma Azerbaycan Akademik Milli Dram Tiyatrosu ve Konya Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen gösteri afişlerinin göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle analiz edilmesi ve sanatsal iletişim dili olarak görülen göstergelerin açıklığa kavuşturulması amacıyla ortaya koyulmuştur.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde sanatın kavramsal çerçevesi ve sahne sanatları ve onun bir parçası olarak değerlendirilen afişin önemi ve yeri ele alınarak bilgiler verilmektedir. İkinci bölümde göstergebilim ve sanatsal iletişim aracı olarak değerlendirilen gösterge yaklaşımının göstergebilimciler tarafından anlamlandırılması ele alınmıştır. Üçüncü bölümde önceden belirlenmiş olan gösteri afişlerinin içeriğinde bulunan sanatın iletişim dili olarak nitelendirdiğimiz göstergenin, göstergebilimsel çözümlemesi olarak bilinen göstergenin anlamlandırılması şeması kullanılarak yorumlanması ve bulgular üzerinden tez çalışmasının sonucunda araştırmada gelinen yerin incelenmesi ile sonlandırılır.

Anahtar Kelimeler: Sahne Sanatları, Göstergebilim, Tiyatro, Afiş, Roland Barthes



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN
ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



ABSTRACT

Author' s	Name and Surname	Javid ZEYNALOV		
	Student Number	20811501006		
	Department	Public Relations and Advertising / Public Relations and Advertising		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Doç. Dr. Nuri Paşa ÖZER		
	Title of the Thesis/Dissertation	Sings In The Performing Arts: Semiotic Analysis on Theater Posters: Research on Roland Barthes' Semiotic Scheme		

From the past to the present, the point we have reached in research on the place and importance of art as a communication tool for human beings has always been met with great expectation by researchers. Today, while it is seen as one of the communication tools of artistic sign, it is necessary to investigate the most effective and efficient way to benefit from this message. This study has been put forward in order to analyze the performance posters staged at the Azerbaijan Academic National Drama Theater and Konya State Theater with the method of semiotic analysis and to clarify the indicators seen as the language of artistic communication.

The study consists of three parts. In the first chapter, the conceptual framework of art and performing arts and the importance and place of the poster, which is considered as a part of it, are given information. In the second part, the interpretation of the sign approach, which is considered as a semiotics and artistic communication tool, by semiotics is discussed. The third chapter concludes with the interpretation of the sign, which we describe as the communication language of art, in the content of the predetermined show posters, using the signification scheme known as semiotic analysis, and the examination of the place reached in the research as a result of the thesis study over the findings.

Keywords: Performing Arts, Semiology, Theatre, Ads, Roland Barthes

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
KİSALTMALAR	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT KAVRAMI, SANATIN ÖĞELERİ VE SAHNE SANATLARI ÖRNEĞİNDE: AFİŞİN ÖNEMİ VE YERİ

1.1. Sanat Kavramı	3
1.2. Sanatın Amacı ve Görevi	4
1.3. Sanat Felsefesi/Estetik	6
1.3.1. Platon’a Göre Estetik	10
1.3.2. Aristoteles’e Göre Estetik	11
1.4. Sanatla İlişkili Temel Kavramlar	13
1.4.1. Mimesis Kavramı	13
1.4.1.1. Platon’a Göre Mimesis	13
1.4.1.2. Aristoteles’e Göre Mimesis	16
1.4.2. Katharsis Kavramı	18
1.4.2.1. Aristoteles’e Göre Katharsis	20
1.5. Oyun Kavramı	22
1.5.1. Schiller’in Oyun Kuramı	23
1.5.2. Huizinga’nın Oyun Kuramı “Homo Ludens”	26
1.6. Sahne Sanatları	27
1.6.1. Tiyatro	29
1.6.2. Dans/Bale	31
1.6.3. Opera	33
1.7. Afişin Tanımı ve Afişin Önemi	34
1.8. Afiş Sanatıyla İlgili Temel Kavramlar	37
1.8.1. Afiş Türleri	37
1.8.1.1. Reklam Afişleri	38
1.8.1.2. Kültürel Afişler	40
1.8.1.3. Sosyal Afişler	41
1.9. Afiş Sanatının Tarihsel Gelişimi	43
1.9.1. Azerbaycan’da Afişin Tarihi	45
1.9.2. Türkiye’de Afişin Tarihi	51

İKİNCİ BÖLÜM

GÖSTERGEBİLİM, GÖSTERGELERİN SANATSAL İLETİŞİM MODELİ OLARAK ÜZERİNE İNCELEME

2.1. Göstergebilimin Tanımı ve Amacı	59
2.1.1. Ferdinand de Saussure’ün Gösterge Yaklaşımı	66
2.1.2. Charles Sanders Peirce’ın Gösterge Yaklaşımı.....	70
2.1.3. Roland Barthes’in Gösterge Yaklaşımı	76
2.2. Sanatsal Gösterge	82
2.2.1. Umberto Eco’e Göre Sanatsal İletişim Aracı Olarak Gösterge	83
2.2.2. Roland Barthes’e Göre Sanatsal İletişim Aracı Olarak Gösterge	84

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATSAL İLETİŞİM ARACI OLARAK TİYATRO AFİŞLERİ ÜZERİNE: ROLAND BARTHES YAKLAŞIMIYLA GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ YÖNTEMİ PARALELİNDE BİR UYGULAMA

3.1. Araştırmanın Amacı	86
3.2. Araştırma Konusu ve Problemi	86
3.3. Araştırmanın Önemi	88
3.4. Araştırmanın Yöntemi	89
3.4.1. Evren ve Örneklem	90
3.4.2. Veri Toplama ve Analiz Araçları	90
3.5. Araştırma Bulguları ve Değerlendirmeler	91
3.5.1. Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu Gösteri Afişleri	91
3.5.1.1. “Annemin Kitabı” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	91
3.5.1.2. “Boy Çiçeği” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	94
3.5.1.3. “Yaşar” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	97
3.5.1.4. “Cehennem Sakinleri” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	99
3.5.1.5. “Deli Yığıncağı” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	100
3.5.1.6. “Mankurt” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	103
3.5.1.7. “Benim Günahım” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	105
3.5.1.8. “Ölüler” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	106
3.5.1.9. “Karabağname” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	108
3.5.1.10. “Medea” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	111
3.5.1.11. “Lenkeran Hanının Veziri” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	113
3.5.1.12. “Şah Kaçar” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi.....	114
3.5.1.13. “Ah Bu Uzun Sevda Yolu” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	116
3.5.1.4. “Zafer Yolu” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	118
3.5.2. Konya Devlet Tiyatrosu Gösteri Afişleri	120

3.5.2.1. “Çemberin 6 Noktası” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	120
3.5.2.2. “İşıltılı Haşerat” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	123
3.5.2.3. “Kadınlar İstasyonu” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	125
3.5.2.4. “Karanlıkta Komedi” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	127
3.5.2.5. “Kurbağa Vırak” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	128
3.5.2.6. “Kuru Gürültü” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	131
3.5.2.7. “Özgürlüğün Bedeli (Montserrat)” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	133
3.5.2.8. “Yanlış Pencere” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	135
SONUÇ	137
KAYNAKÇA	143

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Gösterge Türleri ve Örnekleri	75
Tablo 2: “Annemin Kitabı” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	93
Tablo 3: “Boy Çiçeği” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	94
Tablo 4: “Yaşar” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	97
Tablo 5: “Cehennem Sakinleri” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	99
Tablo 6: “Deli Yığıncağı” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	101
Tablo 7: “Mankurt” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	103
Tablo 8: “Benim Günahım” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	105
Tablo 9: “Ölüler” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	107
Tablo 10: “Karabağname” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	109
Tablo 11: “Medea” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	111
Tablo 12: “Lenkeran Hanının Veziri” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	113
Tablo 13: “Şah Kaçar” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	115
Tablo 14: “Ah Bu Uzun Sevda Yolu” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	116
Tablo 15: “Zafer Yolu” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	118
Tablo 16: “Çemberin 6 Noktası” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	121
Tablo 17: “İşıltılı Haşerat” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	123
Tablo 18: “Kadınlar İstasyonu” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	125
Tablo 19: “Karanlıkta Komedi” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	127
Tablo 20: “Kurbağa Vırak” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	129
Tablo 21: “Kuru Gürültü” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	131
Tablo 22: “Özgürlüğün Bedeli (Montserrat)” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	133
Tablo 23: “Yanlış Pencere” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi	135

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1: “Pepsi” Reklam Afişi Örneği	40
Şekil 1.2: “Konya Medeniyet Beşiği” Kültürel Afişi Örneği.....	41
Şekil 1.3: “Her 60 Saniyede Bir Tür Yok Oluyor” Sosyal Afişi Örneği	43
Şekil 1.4: “Lenkeran Hanının Veziri” Gösteri Afişi	46
Şekil 1.5: A. Azimzade “Kurtulmuş Azerbaycan” (1921) Sosyal Afiş	48
Şekil 1.6: A. Azimzade “Sona Kadar Beklemek” (1923) Sosyal Afiş	48
Şekil 1.7: Azerbaycan Devlet Müzik Komedi Tiyatrosu “Derviş Mestelişah” Gösteri Afişi	49
Şekil 1.8: Azerbaycan Devlet Dram Tiyatrosu “Sevilla Yıldızı” Gösteri Afişi	50
Şekil 1.9: C. Cabbarlı adına Erivan Devlet Azerbaycan Dram Tiyatrosu “Sevil” Gösteri Afişi	50
Şekil 1.10: Devlet Türk Tiyatrosu “İblis” Gösteri Afişi	51
Şekil 1.11: Azerbaycan Devlet Rus Dram Tiyatrosu “Jizn Tak Korotka” Gösteri Afişi	51
Şekil 1.12: Ferah Tiyatrosu Gösteri Afişi	53
Şekil 1.13: Alfabe Tasarımı	54
Şekil 1.14: İnci Diş Macunu Reklam Afişi (1927)	55
Şekil 1.15: Sümer Bank “Yerli Mallar Pazarı” Konulu Reklam Afişi	55
Şekil 1.16: Orman Çiftliği Bira Fabrikası Reklam Afişleri	56
Şekil 1.17: Tamek “Yegane Kalite Konserve” Sloganlı Reklam Afişi	57
Şekil 2.1: Saussure’ün Göstergebilim Şeması	68
Şekil 2.2: Saussure’ün Göstergelerin Düzenlenmesi Kategorisi	69
Şekil 2.3: Peirce’ün Göstergebilim Şeması	71
Şekil 2.4: Peirce’ün Göstergeler Sınıflandırması	72

Şekil 2.5: Peirce’ün Gösterge Türleri Kategorisi	74
Şekil 2.6: Barthes’in Gösterge Şeması	77
Şekil 2.7: Barthes’in Göstergenin Anlamlandırma Şeması	81
Şekil 3.1: “Annemin Kitabı” Gösteri Afişi	92
Şekil 3.2: “Boy Çiçeği” Gösteri Afişi	94
Şekil 3.3: “Yaşar” Gösteri Afişi	97
Şekil 3.4: “Cehennem Sakinleri” Gösteri Afişi	99
Şekil 3.5: “Deli Yığıncağı” Gösteri Afişi	101
Şekil 3.6: “Mankurt” Gösteri Afişi	103
Şekil 3.7: “Benim Günahım” Gösteri Afişi	105
Şekil 3.8: “Ölüler” Gösteri Afişi	107
Şekil 3.9: “Karabağname” Gösteri Afişi	109
Şekil 3.10: “Medea” Gösteri Afişi	111
Şekil 3.11: “Lenkeran Hanının Veziri” Gösteri Afişi	113
Şekil 3.12: “Şah Kaçar” Gösteri Afişi	115
Şekil 3.13: “Ah Bu Uzun Sevda Yolu” Gösteri Afişi	116
Şekil 3.14: “Zafer Yolu” Gösteri Afişi	118
Şekil 3.15: “Çemberin 6 Noktası” Gösteri Afişi	121
Şekil 3.16: “İşıltılı Haşerat” Gösteri Afişi	123
Şekil 3.17: “Kadınlar İstasyonu” Gösteri Afişi	125
Şekil 3.18: “Karanlıkta Komedi” Gösteri Afişi	127
Şekil 3.19: “Kurbaga Vırak” Gösteri Afişi	128
Şekil 3.20: “Kuru Gürültü” Gösteri Afişi	131
Şekil 3.21: “Özgürlüğün Bedeli (Montserrat)” Gösteri Afişi	133

Şekil 3.22: “Yanlış Pencere” Gösteri Afişi	135
---	------------

KİSALTMALAR

ADAMDT	Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu
Akt.	Aktaran
ASSC	Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti
Bkz.	Bakınız
BM	Birleşmiş Milletler
Çev.	Çeviren
KDT	Konya Devlet Tiyatrosu
M.Ö	Milattan Önce
NATO	North Atlantic Treaty Organization
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
TDK	Türk Dil Kurumu
TV	Televizyon
Vd.	Ve diğerleri
Yun.	Yunanca
yy.	Yüzyıl

GİRİŞ

Sanatsal iletişim aracı olarak gösterge, göstergebilime verimli bir zemin olduğu yönünde düşünceler vardır. Göstergebilimin gelişmesi her zaman büyük ilgi odağı olmuş ve buna en etken nedenin, bu alana özgün çalışmaların devam etdirilmesidir. 19. yy'ın sonu, 20. yy'ın ilk yıllarında göstergebilimin dilbilimden bağımsız bir şekilde yorumlanması ve onun bir üst dalı olarak görülmesi süreci başlanmıştır. Araştırmalardan elde edilen bilgilere göre dünyada göstergebilimin oluşumu dilbilimin bir parçası olarak görünsede zaman ilerledikçe bu bilim dalının dilbilime yönelik herhangi konularda ortak görüşleri sergilese de farklı anlamlar çağrıştırarak görsel iletilerin yorumlanması olarak değerlendirilmiştir.

Araştırmalar, göstergebilimin etkili yolunun sahne sanatları olarak değerlendirilen gösteri sanatının ileti dilinde geçtiğini göstermektedir. Paralel çalışma süreci, her iki alanın ortak iletişim kanallarının olması ve bu sürecin bilgi ile yürütülmesi iletişim alanı için önemlidir. Öyle ki, her şey iletişimin ürünüdür ve iletişimin bizlere yönelik her zaman tutum ve davranışlarımıza, bu bağlamda zihinsel, duyuşsal vd. evrelerimize etkisi çok fazladır.

Nitekim, göstergebilim daha çok iletişimin eleştirel bakış açısı ile değerlendirilmesi yönünü tercih ettiği açıktır ve eleştirel bakış açısının ciddi ve gündeme göre analiz edebilmek için, sanatın günümüzdeki görselliği ve ileti dilini araştırılması gerekmektedir. Örnek olarak, Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu ve Konya Devlet Tiyatrosu tarafından sahnede sergilenen sanatsal gösterilerin, afişlerine yönelik Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme yönteminin uygulanması, ileti dilinin farklılığı açısından herhangi bir öneme eş değer olması yönünde bilgiler vermektedir. Her iki tiyatronun afişlerin kullanımıyla, göndermede bulunduğu sanatsal ileti dili izleyicisi tarafından kısıtlı kodlar barındırdığı için pek fazla anlaşılmayan yanlarının olması, buradaki temel etken izleyicilerin gösteri sahnesinde sergilenen oyunların, afiş içeriği gösterilen tiyatro sahnelerinden oluşmaktadır. Oysaki, sanatsal iletişim aracı olarak afişteki görseller, gösterinin bir parçası olarak dahil edilmiştir.

Eleştirel bakış açısıyla, gösterebilimsel çözümleme yönteminin kullanımıyla bu bilimsel çalışmanın Azerbaycan ve Türkiye’de bulunan tiyatroların gösteri afişlerinin incelenmesi dikkate alındığında, akademik araştırma yapacaklar için başvurulabilecek bilimsel bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Bu tez yazılırken ortaya çıkan hem akademik hem de pratik problemler araştırmalarda yerini alırken, çözüm yolunda göstermiştir. Örneğin, her iki ülkede sahne sanatları ve gösterebilimin eşliğine yönelik hiçbir bilginin yaygın olmaması veya kısıtlı düzeyde olması bu alanların insanlar tarafından algılanmasına ve ileti aracı olarak değerlendirilmesi konusunda araştırmalar yapılması gerektiğini göstermiştir.

Kültürel afişler olarak değerlendirilen tiyatro afişleri veya gösteri afişleri olarak değerlendirdiğimiz görsel içerik, bilgi etkileşimi düzeyinde algılanmazken, kendi gücünü kaybetmektedir.

Bu çalışmanın temel amacı, gösterebilimsel yöntemden, tiyatro oyunlarının gösteri afişleri üzerine değerlendirmelerin izleyiciye yönelik iletiyi işlevsel ve yardımcı olacak bir araç olarak değerlendirilip, değerlendirilmeyeceği yönünde bir formül üretmek ya da bir reçete sunmak iddiasının araştırılmasına yöneliktir.

Yazılan bu tezde etkin araştırma ve değerlendirme sürecinin başarıyla tamamlanabilmesi için başta sahne sanatları ve gösterebilim olmak üzere çeşitli bölümlerde araştırma yapılmıştır. Bu nedenle akademik çalışmalarda tarihe bakmak, ilerlemenin tarihsel sürecini analiz etmek, eğilimi anlamak, araştırmak ve gelecekteki süreçleri belirlemek için önemlidir. Bu koşullar doğrultusunda, tezde zaman zaman tarihsel bilgilere yer verilmiş ve detaylandırılmıştır. Bu noktada gösterebilimsel yaklaşımın sahne sanatları olarak değerlendirilen tiyatronun içerik bütünün bir parçası olarak görülen gösteri afişlerine getirisi, araştırılmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT KAVRAMI, SANATIN ÖĞELERİ VE SAHNE SANATLARI

ÖRNEĞİNDE: AFİŞİN ÖNEMİ VE YERİ

1.1. Sanat Kavramı

Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre sanat kelimesi yaratıcılık olarak tanımlanır ve Arapça kökenlidir. Latince sanat kavramı (ars), "insan duygularını tarif eden vasıta" olarak kullanılmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>).

Geçmişten günümüze kadar, sanat kavramı tanımı konusunda birden fazla görüşler veya yaklaşımlar öne sürülmüştür. Bu görüşler veya yaklaşımlar zaman içerisinde doğru olarak kabul edilmiş, ancak diğer bir yandan ise inkâr edilmiştir (Soykan, 2013: 141-142).

Sanat kavramının tanımı ile ilgili olarak literatür araştırmaları yaptığımız zaman Platon ve Aristoteles'in görüşlerinin daha fazla ilgi odağı olduğu yönünde yaklaşımlar bilinmektedir. Birbiri ile çelişen bu iki görüş, halen dünyadaki seçkin araştırmacılar tarafından sorgulanmaktadır (Çarkçı, 2009: 8).

Sanatın gerçek olanı ifade etmek görevini üstlendiğini düşünen Platon, sanatı gerçek olarak anlamlandırır ve "İdea"lar dünyasını gösteren bir ayna olarak öngörmüştür. Platon'a göre, gerçek olarak tanımladığımız şeyin, "İdea"lar aleminde kopyası olarak öngörülen sanatın, sanatçılar tarafından aktarılmasına gerek görülmemektedir. Platon'a göre, aktarılma aşamasında sanatçı kişiliğin gerçek olana müdahale kaygısı ve bundan dolayı insanoğlunun derinlerinde hapsedilmiş duyguları, özgürlüğe kavuşacağı için sanatçıyı tehlikeli görmektedir (Çelik, 2014: 7-8).

Aristoteles'in sanata ve sanatçıya yönelik bakış açısını Platon'un düşünceleriyle karşılaştırsak büyük ölçekte farklılık görebiliriz. Aristoteles'e göre, sanat veya sanatçı gerçek olandan daha öteye giderek, gerçekleşmesi mümkün olabilecek olayları yansıtabileceğini düşünmektedir. Platon, gerçek olana müdahale etmesi açısından, sanatçıyı "İdea"lar dünyasından dışlar ve bu tutumda bulunan sanatçı kişiliği lanetlemiştir. Aristoteles kendisinin öğretmeni olan Platon'ın, sanatçı

kişiliğe olan görüşlerini eleştirmiş, sanatçı kişiliğin insan üzerinde büyük bir rol üstlendiğini söylemiştir. Aristo sanatçı kişiliğin, insanoğlunun derinlerinde yatan, kötü duygulardan arınması için, daha örnek ve daha etkili eserler yaratması yaklaşımında bulunur (Gürten, 2009: 54-55).

Ünlü Rus sinema yönetmeni ve senarist Andrey Tarkovski'e göre, sanatın varoluş sebebi dünyanın mükemmel bir yer olmadığıdır. Sanat dünyayı insanlar için yaşanabilecek bir yere dönüştürmektedir. Sanatı insansız, insanı sanatsız düşünemeyiz, bu iki değer birbirine zincirle bağlanmıştır. Sanat insanı değişime sürükler, bu değişimle insanın tüm zorunluluklarından uzaklaşması gerektiğini öngörmektedir (Erez, 2014).

Sanat insanın içinde derinlerde saklanmış olan, gerçeği anlatım biçimlerinden en temel olanıdır. Sanat halka açık bilinç türü olarak tanımlanmaktadır. Sanat için en önemli olan, gereksinim gösterge olarak nitelendirmiştir. Gerçekliği ve güzelliği kendisinde bulundurmeyen sanat eseri ile karşılaşmamız imkansızdır diyebiliriz, sanat yalnızca estetik güzelliği insanlar tarafından algıлана bileceğini savunmaktadır (Alizade, 1998: 55).

Sanat insanın en temel ihtiyaçları olarak sıralanan, barınma ihtiyacının görsel yansımasıdır. Freud'a göre, sanat insanın kendisinde saklanan, kötü duygularından korunması için, savunma görevini üstlenmektedir (Cüceloğlu, 2014: 99).

Birbirine uzlaşma giren veya çelişen farklı sanat tanımları, sanatçı kişilik tarafından üretilmiştir. Bu tanımlar sanatçı kişiliğe has olan, kişisel emek ve çalışma ürünü olarak var olmaktadır, bu değerler sisteminin var olmadığı aşamada, sanatı kavramsal çerçeveden anlamlandıramayız (Gürten, 2009: 57).

1.2. Sanatın Amacı ve Görevi

Sanatsal içeriğin sanatçı tarafından kurgulanması sanat eylemi olarak değerlendirilir ve iletişim modeli olarak görülmektedir. İnsanoğlunun doğayla

iletişim halinde var olduğu bilimsel açıdan kanıtlanmıştır. Sanatçı kişilik tarafından kurgulanan sanatın temel amacı gerçekliği ortaya çıkarması ve güzelliğin en salt örneğini izleyiciye sunmaktadır. Sanatçı gerçekliği ve güzelliğin ne denli hayata olan, bakış açımızın değişme sürecinde, bize yardımda bulunması zorunluluğu, pek çok düşünürler tarafından sorgulanmaktadır (Aşkar, 2011: 3-5).

Sanatçı tarafından üretilen eserler, sanatçıya ve izleyiciye kendisini keşfetmeyi, bunun yanı sıra kendisini geliştirme fırsatını tanımaktadır (Ören, 2015: 211).

Sanatın ilkel topluluklarda anlayış biçimi daha çok korku veya çekinme olarak anlatılmaktadır. Platon’a göre, sanat kutsaldır ve bir değer olarak bu nedenle yüce tanrılara atfedilmek için yaratılmalıdır. Nitekim, ölümlü insanın hayat serüveni veya karşılaştığı olaylar pek önem taşımamıştır. Platon’a göre, sanatçı kişiliğin eserlerinde ölümlü insana yer vermesi ve onu en tepe noktaya çıkarması gerçekliği gölgeler ve sanatı en temel amacından saptırmıştır (Platon, 2016: 40-42).

Sanatın ve sanatçı kişiliğin önemini Aristoteles’in “Poetika” eserinden öğrenebiliriz, insanın yaşamı boyunca sanatı bir değer olarak algılamasında en temel araç olarak bu eseri önerebiliriz. Aristoteles’e göre, sanat gerçekçi bir dünyanı taklit ettiği için bizler için değerlidir. Yazara göre sanat insana hizmet ettiği için kutsaldır. Sanatın temel amacı, insanoğlunun gerçekte olanı bilişsel ve duygusal yönden algılanarak üretilmesini temin etmektir. Sanatçının içi evrensel olanı, olabilir olanı sağlam bir olay örgüsüyle geneli yansıtabilmektir. Bu yansımalar sanatçı kişilik tarafından, taklit edilerek insanın estetik duygu ve düşüncelelerini bilinçlendirir, ona eşsiz hazzı tatdırmıştır (Ören, 2015: 212-213).

Sanat eserlerinde Aristo kötülüğün var olmasını ve bunun insana gösterilmesinin gerektiği yönünde düşünmektedir. Yazar kötülük ve iyiliğin karşılaştırılmasından doğan arınma eyleminin insan için önemli olduğunu dile getirmiştir. Sanatın işlevsel boyutunu, insanın güzel olana yaklaşmasını, kötü duyguları en derinlerde hapsetmesini ve doğruyu savunması olarak görmektedir.

Sanat insana hizmet eder, amacı bireyi duygusal açıdan rahatlatmak ve eğlendirmektir (Yetişken, 2012: 29-31).

İnsanın yaşadığı doğada, tüm bu olayların onu kuvvetli bir biçimde etki izlenimi yöntemlerinin yaygın olduğuna yönelik kanaate varırsak, sanatın görevi insanı etkileyebilecek olayların saf çürük edilmesi, gerçekçi olanı yansıta bilmek ve eşsiz duygu yükünü ve estetik hazzı oluşturmamızda bize yardım elini uzatmasıdır (Ören, 2015: 4).

Sanatın toplum ve birey üzerindeki olumlu etkisinden var olmasını düşünmemiz yeterlidir. İnsan bilincinde olan ve duygusal aleminde görüntülen, sanat hiçbir zaman kendi önemini ve gücünü kaybetmemiştir. Toplumla özdeşleşen, toplumun endişelerini ve tüm sorunlarının işlendiği, insana ait değerlerin ve duyguların göz ardı edildiği bir sanata hiçbir zaman rastlanmamıştır. Sanat insanların hiçbir farkındalaşmayı gözetmeksizin, bir arada yaşamasını, özgür olmasını, coşkulu ve barış içerisinde hayatlarına devam etmesini sağlamaktadır. Tüm bu gerekçeleri kendisinde taşıyan sanat, kendisine ait olan gizemi korumaktadır. İnsanı sanatsız, sanatı insansız düşünmemiz gerçekçi bir yaklaşım değildir. İnsanoğlu kendisini geliştirmesine yardımcı olan, sanatın üstlendiği amaç ve görevleri yerine getirmeye çalışmıştır (Gürten, 2009: 57-58).

1.3. Sanat Felsefesi/Estetik

Felsefe sanatı düşünce olarak algılar, düşüncenin oluşumuna ve sürdürülebilirlik açısından değerlendirmektedir. Sanat felsefesi sanatın ve sanatsal eserlerin ortaya çıkış sürecini, sanatsal öğelerin var olmasını ve ne denli gerekli olduğunu anlamdıran felsefe dalı olarak bilinmektedir. Sanat felsefesi sanat yapıtlarının işlenme amacını belirlemiştir. Sanatsal yapıtların nasıl üretildiği ve insana ne gibi katkıda bulunduğu, felsefeciler tarafından sorgulanmaktadır. Sanatsal yapıtların varoluşu, kültürel oluşumun ve toplumsal değerlerin gerektiği düşünce izlenimini hemen akabinde getirmiştir. Kültürel doku içinde birleşen toplumsal değerler, sanatsal yapının özeği üzerinden yorumlanması gerektirmektedir. Kültürel

değerlerin oluşumunda toplumların davranış ve tutumlarını algılamamız gerekli olacaktır (Özden, 2002: 63-64).

Sanat felsefesi sanat düşüncesinin ne olduğunu ve bu oluşumda neyin gerektiğini, biz insanlar için öğrenir ve sorgulamaya hizmet eder. Sanatın içerdiği felsefi yaklaşımın, anlam boyutu insana doğada gerçek olanı algılaması gerektiği yönünde çağrışımlarda bulunmaktadır (Samsun, 2021: 66).

Sanat felsefesinin “estetik”ten ayrıldığıyla ilgili, birden fazla tanımlar vardır. Bunlardan en önemlisi, sanat felsefesinin estetiğe yönelik faktörleri ve konteksti yani dinî, ahlak ve topluluk değerlerini dikkate alarak, tabiattaki güzel olanı değil de, sanat bünyesi olarak mükemmeli ve orantılı güzeli konu olarak ele aldığını söyleyebiliriz. Sanat felsefesinde güzel olanı, bir değer olarak algılamak yerine, sanatın gerçek ve doğal ile olan ilişkisinin hangi ölçekte yer verildiğine ve işlenme biçimine, yönelik belirtiler açıklığa kavuşturulması gerekir (Gürten, 2009: 58-59).

Sanat felsefesi temelini oluşturan mimesis ve katharsis kavramları, sanatın gerçekçiliğini ve sanatın doğasını gözlemlemekte bizlere yardımcı olur ve sanat felsefesinin belli bir güzelliğin ve estetik değer oluşturulması için yöntem ve teknikler geliştirdiği bilinmektedir. Bu amaç doğrultusunda yapılan araştırmalarda estetik kavramı söz konusu olmuştur (Çelik, 2014: 6-7).

Estetik kavramının felsefi açıdan, ilk tanımıyla ilgili görüşlerin Platon’a ait olduğu söylenmektedir. Platon’a göre, bütün şeylerin “Güzel olandan pay aldığı için güzeldir” ifadesiyle karşılaşırız. O estetik kavramına yönelik varsayımlardan yola çıkarak, sanatın bizlere sunduğu, düşünsel etkinliğin bizi, metafizik güzele ve idealizme dayalı bir sanat olgusunun görünümüne yer vermiştir. Ancak, estetik terimi 1750 yılında alman filozof A. Baumgarten tarafından “duyusal bilginin birikimi, konusunun ise duyusal yetkinlik” olarak tanımlanmıştır. Baumgarten’in “Aesthetica” adlı eseri günümüzde estetik felsefenin yorumlanması açısından bizlere yol göstermiştir. Baumgarten’e göre, estetik felsefenin başlıca amacı, güzel olanı anlamlandırmak ve onun biz insanlar tarafından önemini sorgulamaktır. Estetik

ifadesi eski Yun. “aisthesis” kelimesinden gelir ve ilk kez A. Baumgarten tarafından kullanılmıştır ve Baumgarten’e göre, insanın iki tür yetisi bulunmaktadır. Aşağı ve yukarı bilgi yetisi olarak belirlenmiştir. Baumgarten aşağı bilgi yetisinin ortaya koyduğu düşünceyi duyuşsal olarak algılar ve estetiğı araştırmaya yönelik çağrışım olarak değerlendirir. Yukarı bilgi yetisini ise zihinsel bilgi alanı yani, açık ve seçik bilgilerin yorumu olarak nitelendirmiştir. Yukarı bilgi yetisinin mantıkla olan ilişkisinden bahseden Baumgarten, her iki bilgi yetisini birbirinden ayırmaz, ikisinin de amacının gerçeğı aramak olarak ifade etmektedir (Çelik, 2014: 16-17).

Her ne kadar estetiğı felsefi yönden algılayan ilk kişı Platon olduğıyla ilgili araştırmalar olsa bile, alman filozofu A. Baeumler’e göre, “*bir güzelliğ teorisini değıl, ama bir sanat teorisini Aristotel kurdu*” olarak yorumda bulunmuştur. Platon’ın fikir ve görüşlerinin oluşumunda kendisinin öğretmeni olan, Sokrates’in önemini göz önünde bulundurursak, güzeli felsefi açıdan nitelendirmesinde Sokrates’ten öğrendiğı bilgilerden etkilenmesinin ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır (Kavuran, vd., 2013: 49).

Estetik felsefenin hammaddesini oluşturan “güzelliğ” kavramı ilk çağlardan 18. yy’a kadar iyi ve doğru olanın yorumu olarak algılanmıştır. I. Kant estetik felsefenin sınırlarının çizilmesiyle “güzel” kavramını salt bir estetik kavram olarak, bilincimize yerleştirmiştir. Kant’a göre, “güzel” kavramı 4 önermeden oluşmaktadır ve 4 önermenin detaylı bir şekilde incelenmesi gerektiğini savunmaktadır (Gürten, 2009: 61).

İlk önermeye göre: Güzel olan şeyin hiçbir karşılık gözetmeksizin hoşlanma veya hoşlanmama ile yargıda bulunma yetisidir. Burada ele alınan “karşılık” ifadesi yarar olarak düşünülmektedir. Kant’a göre, bir objenin veya bir şeyin yararlı olması insan için isteme yetisini oluşturur. Bu isteme yetimiz ağır basmaktadır ve sanat eserini isteme yetisinden sıyrılarak, karşılık gözetmeden seyretilmesi gerekmektedir (Gürten, 2009: 62).

İkinci önermeye göre: “Güzel, kavramsız bir şekilde, genel olarak hoş giden şeylerdir.” Bu düşünceni biraz açarsak, beğeni işinde herhangi bir keyfililikten söz konusu edilmemiştir. Kant’a göre, estetikte bilgi oluşumuna göre, güzel olanı arka plana atılmasına neden olmuştur. Örneğin tiyatro gösterisinde “ben bu sahneyi biliyorum” söylenilmesi estetik ilginin göz ardı edilmesi olarak görülmektedir. Sizin tiyatro gösterisine gösterdiğiniz ilginin, bir bilgi üzerine düşüncenin varoluşu sanatsal estetiğe ilgi duyulmaması olarak açıklanır (Gürten, 2009: 62).

Üçüncü önermeye göre: “Güzellik, objede bir ereğin bulunduğu tasarımı olmaksızın, bir objenin ereğe uygun olmasının formudur.” Bu önermede kullanılan “ereğin” ifadesi TDK’nin tanımına göre, gerçekleştirme amacıyla tasarlanan ve ulaşmak istenilen şey, maksat, hedef, gaye olarak tanımlanır (<https://sozluk.gov.tr/>). Kant’a göre, estetikte bireye ait maksatın kavrayış şekli olarak anlamlandırılmasıdır. Yine örnek olarak, tiyatro gösterisi zamanı sahnelenen bir olayda düşünce çatışmasının oluşumu, sizin bakış açınız tarafından yorumlanan maksatın ne olduğunu veya neden oluştuğunun önemi salt seçim olarak açıklanmıştır (Gürten, 2009: 62).

Dördüncü önermeye göre: “Güzel kavramsız olan zorunlu bir hoşlanmanın konusu diye bilinen şeydir.” Bu önermede anlatılmak istenilen “beğeni yargılarının” zorunluluk olarak görülmesidir. Kant zevklerin tartışılmaması gerekliliğini reddetmektedir ve Kant’a göre, zevkler tartışmaya açık bir şekilde ifade edilmelidir ve hiçbir salt zevk yoktur ve zevkler bireye özgün kodlanır ve bireyler birbirilerinin zevklerini tartışarak estetik anlayışı biçimlendirilir (Gürten, 2009: 63).

Kant’ın yukarıda bahsettiğimiz görüşler üzerinden, estetik felsefenin sınırlarının belirlenmesinde rolünü aktarmış bulunmaktadır. Öyleyse, sanat felsefesinin estetik yapısının öğrenilmesi açısından Platon ve Aristoteles’in görüşlerinin önemini tez çalışmasının diğer alt başlıklarında vurgulanması gerekmektedir.

1.3.1. Platon’a Göre Estetik

Platon’un düşünce tarihinde ilk kez güzeli kavramsal açıdan ele alarak değerlendirmelerde bulunmasına yönelik bilgilerden bahsetmiştik. Platon tarafından güzel olanın ne olduğuyla ilgili salt bir tanımın oluşmadığını açıkça görebiliriz. Buna örnek olarak Hippias ve Timaios’un diyaloglarında güzel olanın tanımıyla ilgili fikirler seslenmiştir. Platon “Devlet” adlı eserinde estetiği “bir davranış iyi ve doğru olarak yapılmışsa güzel olarak” anlatmıştır (Ülger, 2013: 17).

Platon güzelin çeşitli aşamalardan geçerek evrim geçirdiğine inanır ve ilk olarak duysal ve metafizik evrelerden geçtiğini, en sondaysa formel ve geometrik açıdan incelenerek salt bir estetiğe ulaşılabilceğini söylemiştir (Ülger, 2013: 18).

Platon insana özgün birçok yetinin var olmasını ve bu yetilerin insan ruhunun, bir zamanlar “İdea”lar dünyasında hissettiğini ve ideaları anımsamasından dolayı bilinir olduğunu ifade etmektedir. Platon’a göre, güzel olanın “İdea”lar aleminde, her şeyin üstünde güneş gibi parladığını ve gerçek olana yani akla ışık tutulması anlatılmıştır. Güzelliğin ideaların en salt örneğini olarak karşılaştırılan Platon, gerçekçilik bilgisinin aktarılmasında yardımcı olduğunu yazmıştır (Çelik, 2014: 7-8).

Platon güzelliğin duysallıktan metafiziğe doğru ilerlediğini, en sondaysa gerçek olana “İdea”ya ulaştığını saptamıştır. Metafizik güzel kavramına ulaşılması için gelişme kaydetmesini, bu gelişmeninse birkaç ana hatlardan oluştuğunu öğreniriz ve ana hat olarak seslenen aşağıdakilerdir;

- Duyusal ahlak
- Entellektüel
- Mutlak güzel

Estetik felsefenin orantılı olduğunu ve orantıya dayalı olduğunu söyleyen Platon’a göre, ölçü iyiliğin ve güzelliğin temeli olarak algılanmalıdır. Buna örnek olarak, bir canlının güzel olması için, bütün uzuvlarının aynı simetrik ölçüde olması

gerekildiği düşünölmüştür. Zira insanoğlunun bir bacağının uzun veya bir diğerrinin kısa olması, güzelliğı sınırlamaktadır. Platon'ın sanatsal estetiğı yönelik düşöncelerinde tekil ve sonlu olan şeylerin her birinin ister filozof, isterse de sanatçı tarafından kabul edilmemesi gerektiğini savunmaktadır (Özden, 2002: 79).

En sona gelindiğinde Platon güzel olanın kategorisinden bahsederek, beden güzelliğinin önemli olduğunu belirtmiştir. Platon güzelliğı insanoğlunun “İdea”ya, yani Tanrı'ya ulaşmasına yardımcı olduğunu ve Erosun buradaki önemini de vurgular. Platon'a göre, Tanrı'ya ulaşmış kişi hem de gerçek olana, hakikate ulaşır (Ülger, 2013: 18-19).

Benzer düşönceni İslam'ın mistik veya manevi yüzü olarak görölen tasavvuf yaklaşımında görebiliriz (Talibzade, 2015: 125).

1.3.2. Aristoteles'e Göre Estetik

Sanat felsefesinin estetiğı olan görüş ve fikirlerini, algılayış biçimlerini geliştirmesinde Aristoteles'in kaleminden çıkan eserlerin öneminden bahsetmemiz gerekli olacaktır. Sanat felsefesi ve sanatın estetiğı kuramıyla ilgili düşöncelerini “Poetika” ve “Metafizik” adlı kitaplarında belirtmiştir. Aristoteles kendisinin öğretmeni olmuş ünlü filozof Platon'la ister sanat üzerine isterse de diğerr konularda fikirleri çelişmektedir. Aristoteles sanatı daha çok realist bakış açısından yorumlamış ve güzel olanın mekânsal açıdan ideayı uzayda değil de tümel olarak algılanan dünyada var olmasını açıklamıştır (Kavuran, vd., 2013: 55-56).

Aristoteles güzel olanın en yüksek biçimlerini derleyip toplamış ve bu biçimleri düzen, simetri ve belirlilik olarak tescillendirmiştir. Yapılan literatür çalışmaları sonucunda, çoğı kez karşılaşılan araştırmalarda, bahsedilen estetik biçimlerden oluşann örneklerle incelenmesi gerekmektedir. Aristo güzelliğinin orantılı şekilde var olabileceğini ve insanlar için yararlı olduğunu iddia etmektedir. Güzelliğı hem duyuşsal hem de bilinçsel olarak algıladığımız zaman, sanatın önemini ve onun insan üzerindeki etkisini yorumlanması gerekecektir (Özden, 2002: 86).

Aristoteles'e göre, güzel olan şey duyumdan oluşur. Bu duyumlar 3 tipe ayrılır ve aşağıdakilerdir;

- Özel
- Ortak
- İlineksel

Duyuların ahenkli ve orantılı olması Aristoteles'e göre, güzelin matematiksel tanımını olarak ifade edilmektedir. Aristotel orantısız ve ahenksiz şekilde tanımlanan duyuların, insan için hiçbir fayda sağlamadığını dile getirmiştir. Buna örnek olarak, sofranızda çeşitli yemekler vardır ve sizin karnınızın doymuş olduğunu, bildiğiniz halde yine aynı masada yeme içme faaliyetine devam ederseniz, akabinde rahatsızlanmanızdan dolayı hastahaneye gidilmesi gerekmektedir. Sizin için faydalı ve haz verebilecek bir şeyin, ahengini ve oranını bozmanız size fayda sağlamaz. Güzelin sağladığı haz duyusunun bütün insanlar için aynı olması bize özgüven ve zevk vermektedir (Yetişken, 2012: 33-34).

Aristoteles'e göre, bireyler doğada karşılaştığı şeylerin, kopyasını oluşturma görevini üstlenmektedir. Genelde kopyalanarak oluşturulan şeylerin güzel olup veya olmaması bize olan etkisi, duyuşsal yeti örneğinde hoşlanma olarak öngörülmüştür. Doğal bir şekilde imrendiğimiz veya beğenmediğimiz bir nesnenin, bir şeyin taklit edildikten sonra, bizler tarafından hoşlanılması güzel olarak bilincimize yer etmektedir. Buna yazarın cesedin resime aktarılması ve bizim bu sahneyi duyuşsal yeti olarak algılamamız yeterli olacaktır (Özden, 2002: 90).

Aristoteles'in güzele ilişkin görüşlerini ve yorumlarının Platon'ın konuya ilişkin görüşleriyle karşılaştırdığımız zaman farklı yanlarının olduğunu söylemek mümkündür. Aristoteles güzel olanın yeryüzünde bulunduğunu ve insanlar için sanatsal güzelliğin varoluşumuna yönelik önemini anlatmıştır (Polat, 2018: 34).

1.4. Sanatla İlişkili Temel Kavramlar

1.4.1. Mimesis Kavramı

Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre mimesis kelimesi benzetme, öykünme olarak tanımlanır ve Arapça kökenlidir. Mimesis ifadesi Antik Yunan dili olarak öngörülen ve günümüzde kullanılmayan Grekçede mimeisthai kelimesinden doğmuştur (<https://sozluk.gov.tr/>).

Antik çağdan, günümüze kadar ulaşan mimesis kavramı sanata yönelik tanımların temelini oluşturmaktadır. Benzetme, öykünme veya taklit olarak geçen mimesin tanımıyla ilgili Platon'dan, Brecht'e kadar uzanan, uzun bir süre diliminde görüşlere ve söylentilere yer verildiğini, literatür araştırmaları zamanı öğrenilmesi mümkündür (Gürgün, 2021: 353).

Doğanın taklit edilerek sanat eserinin oluşumuna, kaynak sağlayan kavramsal açıdan yorumlanan mimesis, taklit edilerek ulaşılması mümkün olan veya olmayan her şeyin sanat olduğunu nitelendirir. Taklit kavramını Platon ve Aristoteles'e göre, ne olduğunun veya ne olması gerektiğini tam benimseyerek önemini anlatılması yönünde çalışmaların sürdürülmesi gerekmektedir (Ercan, 2008: 28-29).

Genelde taklit anlayışının kavramsal açıdan sistematik şekilde incelenmesi Platon'a dayanmaktadır. Platon doğanın taklit edilerek bir kopyasının yaratılmasını delilik olarak görsede, Aristoteles için gerçekçiliğin taklit olunması gerekli olduğunu ve bunun önemini kendisinin "Poetika" adlı kitabında açıklamaya çalışırken, Aristoteles'e göre, gerçek olanı temsil eden, doğanın taklitini sanatsal iletilerde görmektedir (Danış, 2019: 6-7).

1.4.1.1. Platon'a Göre Mimesis

Sanatı duyuşsal ve bilişsel olarak algılamamızda sanatla ilişkili kavramların incelenmesi gerekliliğinden bahsedilmesi önem taşımaktadır. Mimesis kavramının ünlü Yunan filozofu Platon tarafından nasıl yorumlanması ve nelerden oluştuğunun öğrenilmesi gerekli olacaktır. Kavramla ilgili düşünce oluşumu ve sınırlarını

belirleyen ilk kişi Platon olarak bilinmektedir ve bu kavrama yönelik Platon'ın düşüncesi içinde bulunduğumuz evreni, gözle görülen her nesnenin mimesisten “taklit”ten oluştuğunu açıklamıştır. İçinde bulunduğumuz evrenin bir parçası olarak değerlendirilen dünyada varolan her şeyin iyi ve kötü olarak bir taklitten oluştuğunu ileri sürmektedir. Varlığın somut şeklini, “İdea”lar aleminde gören ve gerçekçiliğın düşünsel yetiler doğrultusunda kavramsal olarak, somut şekilde öğrenilmesi gerektiğini Platon ifade etmektedir (Işık, 2019: 104-107).

Sanatın “İdea”lar aleminin duyusallığına yönelik çeşitli işlenme biçimleriyle taklit edildiğini Platon “Devlet” adlı kitabında örnekler üzerinden aktarmıştır. Ancak, filozof zararlı ve ahlaki açıdan tehlikeli olduğuna göre, takliti “İdea”lar aleminden uzak tutmaktadır. Temelde nesnel şeylerin öğrenilmesi gerektiğini, düşünsel yetilerin oluşumuyla yaratıldığını söyleyen filozof, içinde bulunduğumuz hayatın gerçek olan “İdea”lar aleminin kopyası olarak değerlendirmektedir. Sanatın taklitle dayalı olmasını filozofun “Devlet” adlı kitabında birden fazla yerde işlendiğine yönelik başlıklar altında görölmektedir (Strauss, 2019: 15).

Platon’a göre, sanatsal icranın, kutsal icracı tarafından ortaya konulduğunu belirtir ve bu düşünceyi kendi felsefesinde merkezi bir yere konumlandırır (Uslu, 2012: 121).

Felsefi bakış açısından yorumlanması gereken kavramları filozof kendi eserlerinde benzetmelere yer vererek anlatmıştır. Örnek olarak aşağıdakilerdir;

- İdealar alemine yönelik mağara örneğı
- Taklitle yönelik sedir örneğı
- Gerçekliğe yönelik ayna örneğı

Platon sanatın yaratılma eylemini üç başlıkta ele almıştır. Her şeyi veya nesnelere ait üç sanat eylemi görüşüyle ilgili, herbirinin ayrılıkta değerlendirilmesi gerekmektedir. Yazar üç sanatsal eylemin herbirinin önemini, gerekliliğini veya sınırlarını kendi kitabında biz okuyuculara aktarmıştır. Kullanma sanatı, yapma

sanatı ve benzeme sanatı olarak isimlendirilmiştir ve bu sanatsal eylemler bütünü üç gruba bölen yazar, onları şöyle analiz edilmesinden yanadır. Kullanma sanatına olumlu bakış açısından değerlendirmiş, yapma sanatının kabul edilebilir yanlarının da mevcut olduğunu, ancak benzetme sanatını itinayla reddetmektedir (Ülger, 2013: 22-24).

Benzetme sanat eylemine yönelik, tereddütlü bakış açısını sedir örneğiyle değerlendirmiştir. Platon’a göre, duyuşal dünyada varolan sedir nesneli, “İdea”lar aleminde önceden var olduğundan dolayı yansıma örneğidir. Platon’a göre, sedir nesnelini gerçek olan hayatta zihinsel olarak algıladığımız zaman, gözlerimizin önüne gelen resim örneği, “İdea”lar aleminde varolan sedirin görsel algılanış biçimidir. Hayal etme gücüyle, gerçek olana yakın benzetme eyleminde bulunduğumuz sedirin, marangoz tarafından yaratılması taklit değildir. Ancak, marangoz tarafından işlenmiş olan sedire, yeni bir ahenk katan ressamın, taklit olunanın kopyasını çıkarmasından dolayı filozof, bu eylemi gereksiz olarak değerlendirmiş ve uygun görmemektedir (Ülger, 2013: 20-21).

Ressam şövalenin önünde sedir nesnelinin birçok bakış açısından değerlendirebileceği için, taklit olunanın sayısız şekilde kopyasını üretme çabasıdır. Bir sedir nesnelini uzaktan, yakından, ters veya düz olarak varolan tüm simetrik açılardan işleyebileceği için, bu benzetme eylemi taklit olarak değerlendirilir. Platon’a göre, “İdea”lar aleminde varolan gerçeğin, kendisine özgün ruhdan uzaklaşmasına neden olabilmesi için, ressamın işini gereksiz olarak görür ve onun bu tür eylemlerden kaçınması gerekliliğini uygun görmüştür (Ülger, 2013: 23-25).

Sedir nesnel örneğinin üç farklı yaratma eylemini yazar şöyle açıklamaktadır “Üç türlü sedir olmadı mı şimdi? Biri asıl sedir ki, onu yalnız Tanrı yaratabilir diyebiliriz”. Bu anlamda Platon kutsal icracı tarafından yaratma eylemi dışındaki, bütün yaratmaları taklit olarak değerlendirmiştir (Turan, 2015: 4).

Genelde Platon’a göre, taklitin duyular dünyasının birebir yansıtılması yönünde yararlı olabilme kanaatine varmaktadır. “İdea”lar alemini duysal ve bilişsel olarak öğrenilmesi için, filozof taklitin sınırlıklarını belirler ve sanatçının bu sınırlar doğrultusunda sanat etkinliğini sürdürebileceğini açıklamıştır (Gürgün, 2021: 361-362).

1.4.1.2. Aristoteles’e Göre Mimesis

Aristoteles sanat felsefesine yönelik görüşleri ve tutumlarıyla sanata yönelik farklı algılanış biçimini oluşturmuştur. Sanata ve sanatçıya olan değerin en üst zirvede konumlanmasını ve onların Platon’dan farklı olarak devlet içerisinde üstün konumda yer almasından yanadır. Aristoteles mimesis kavramının temelini oluşturan takliti, kopyacılıktan daha öteye giderek üretim veya yansıtmak olarak algılamamız gerektiğini öngörmektedir (Bağır, 2018: 43).

Taklitin ontolojik ve epistemolojik olgusunun zenginleştiren Aristoteles, taklitin insandan önceden var olmasını ve insanın bilgiye yönelmesinde ilk etken araç olmasından bahsetmiştir. İnsanın doğası itibarıyla taklitle olan meyli, onu kötü olan her şeyden önce uzaklaşmasına yardımcı olmuştur. İlk insanın diğer canlı varlıklardan korunması için, onlar gibi davranması gerektiğini ve bu eylemin taklit olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Farklı sesler çıkararak kendisini büyük devasa korkutucu yaratıklardan koruyan insan, sanat yardımıyla düşsel ve duysal alemini de korunması gerektiğini öğrenecektir (Işık, 2019: 139-140).

Aristoteles kendisinin “Poetika” eserinde çeşitli sanat alanlarından bahsederek, onların herbirine yönelik, farklı olarak öğrenilmesi gereken taklitin icra ediliş şekillerinin olduğunu söylemektedir. Resim ve tragedyanın taklitle daha fazla içli dışlı olmasından dolayı, sanatçı kişiliğe özgün taklit şemasının oluştuğunu anlatmıştır. Bu nedenle, takliti sanatçı tarafından sergilenme biçimlerini üç kategoriye ayırmaktadır. Taklit etmede kullanılan araç, taklit edilen nesneler ve taklit şekli olarak belirtilmiştir. Aristoteles sanatı doğanın bir kopyası olarak kısıtlamaz, bunun yerine sanatı sanatçı tarafından yeniden yaratma veya yeniden şekillendirme

şeması olarak değerlendirir. Örnek olarak, sanatın bu imkanlarının sürdürülebilmesi için taklit edilen şeyin öyküleme veya gösterme yoluyla işlenmesi gerekliliğinden söz etmiştir (Bağır, 2018: 44).

Aristoteles taklitin öğrenmeye yönelik etki yönünü şöyle açıklar “Kötüye karşı katlanma isteği insanın merak ve öğrenme azminden gelmektedir”. Ancak, çok pis kokan hayvan ölüleri veya midemizi bulandıran lodos bu gibi kötü şeylerin resimde zevk vermektedir. Bu zevk taklitle dayalıdır ve haz oluşturmaya yeltenir (Turan, 2015: 6-8).

Aristoteles hocası Platon’ın faydasız olarak irdelediği ve zararlı olabilme ihtimalinin fazla olduğunu göz önünde bulundurarak, sanatın gerçeği gölgelediğiyle ilgili görüşlerine katılmaz ve kendisine özgün düşünceleriyle hep hocasıyla çatışmaktadır. Buna örnek vermek gerekirse, hocasından farklı olarak taklitin bilişsel olarak algılanılması gerektiğini belirtir ve bu iki şeyi birbirine bağlayan gücün bağ olduğunu düşünmektedir (Ülger, 2013: 16).

Aristoteles mimes’in kavramsallaştırması yönünde pek çok farklı görüşlerde bulunmuştur. Bunlardan en önemli olarak uygun görebileceğimiz görüş, taklitin kavramsal niteliğini oluşturmamızda sanatçı kişiliğin üzerine düşen sorumluluktan bahsedebilmektedir. Kendi hocasından farklı olarak o sanatın işlevsel boyutunu ve sanatçı kişiliğin gerekliliğinin önemini bizlere aşılama özendirmiştir (Polat, 2018: 18-20).

Aristoteles kötü ve zararlı olabilecek şeylerin taklit edilmemesi doğrultusunda, kendi hocasının keskin tutumundan farklı bir görüş içindedir. Aristoteles’e göre, insanların arasında iyi ve kötü niyetlere sahip olabilecek kişilerin, birbirlerinden farkındalığı gibi taklitler de taklit nesnesi olarak insanın iyi veya kötü olup olmamasına göre, ayrılıkta değerlendirilmesi yaygındır. Doğada varolan kötülüğün sanat aracıyla işlenilerek sanatçı tarafından taklit edilmesi gerekliliğini yazar savunmaktadır. Öyle ki, sanatçı kötü karakteri taklit etmekle kötü olanı veya

kötülüğü sergilemekte esas gayesi insanlarda kötülüğe yönelik kendilerini muhafaza etme gerekliliğine vurgu yapmaktadır (Danış, 2019: 18-21).

Öyle ki, doğayı taklit eden, malzemesini doğadan alır ve ona idea veren, onu harekete geçiren ve ereksel nedenine kavuşmasında, varlığı belirsiz olarak algılanan bir şeye sanat vasıtasıyla bir değer şeması oluşturur ve Aristoteles’e göre, taklit sanatın öncesi olarak değerlendirilirken, katharsis ise sonu olarak saptanmıştır (Gürgün, 2021: 356-357).

1.4.2. Katharsis Kavramı

Sanatın temel kavramlarının oluşmasında filozofların etkisini açıkça görebiliriz. Genel olarak sanatsal kavramların biz okuyucu veya araştırmacılar tarafından bilişsel veya duysal olarak algılanılmasında filozofların düşünceleri, yorumları veya buna yönelik çıkarımları ele alınarak birinci elden kaynak olarak gösterilmektedir (May, 2016: 33).

Katharsis kavramının kökeni Aristoteles’e kadar uzanır ve kelimenin grekçede “katharos” kelimesinden türenmesi öngörülmektedir. Kelimenin anlamı temizlenme, arınma veya duygusal boşalma olarak kullanılmaktadır. Katharsis teriminin ilk kez Aristoteles’in “Poetika” eserinde ele alındığı bilinmiştir. Öyle ki, Aristoteles sanat türlerine özgün duygusal boşalma veya temizlenme evresinin olduğunu “Poetika” eserinde yansıtmaya çalışmıştır. Aristoteles’e göre, katharsise müzik ve tragedyalarda daha sık karşılaştığımızdan dolayı, biz insanlar üzerindeki etkisi büyük düzeyde belirtilmiştir. Tragedyalarda sıkça katharsisin “pathos” sahnelerinde işlenildiğini anlatılırken, katharsis büyük bir olay karşısında yaşanan duygusal boşalma anı olarak değerlendirilir. Kurmaca kişinin anlamsal karşılığını bulduğu yer olarak ifade edilmektedir. Trajik sonda ortaya çıkan acı ve korku hissederek duygusal boşalmanın, arınmanın yaşanmasına yöneliktir (Polat, 2018: 21-22).

Birçok sanat teriminin kavramsal açıdan ilk deneyimlerin ve bu konuda görüşlerin Platon ve Aristoteles tarafından geliştirildiği bilinmektedir. Ancak, Platon tarafından katharsis kavramının sanat felsefesi olarak algılanılması gerektiğine yönelik bakış açısının belirtildiği görülmemiştir. Platon katharsis kavramını “Devlet” adlı eserinde şerefli ve adalet sahibi olan idarecileri bu kelimeyle tanımlamaktadır. Bu nedenle kavramsal açıdan değerlendirildiği zaman, Aristoteles’in katharsis terimiyle ilgili görüşlerinin incelenmesi gerekli olacaktır (Turan, 2015: 2-3).

Ünlü Rus yazar ve edebiyat eleştirmeni V.Belinski’e göre, sanat içeriklerinin temelinde katharsis duygusu bulunmaktadır. Sanat eğer seyircide temizlenme veya saflaşmaya yönelik hiçbir kıpırdama oluşturmazsa, bu anlamda sanatı icra eden sanatçı tarafından insan için yeri ve önemi sorgulanması gerekmektedir. Öyle ki, Belinski tiyatro gösterisi esnasında katharsis geçirmeyen seyircinin haklı olarak salonu terketmesini doğru bulurken ve ona göre sanat seyircisinin zevklerini okşamalı veya onu tatmin etmelidir. Bu işlevsel boyutun aktarılmasının önemli olduğunu vurgulamaktadır. Öyle ki, Belinski seyircisinin tatmin veya zevklerini okşamaktan kaçınan sanatsal içeriğin büyük hüsrarla karşılanmasını kaçınılmaz olarak görmüştür (Belinski, 1948: 11).

20. yy’da S.Freud tarafından geliştirilmiş “Psikanaliz ve Sanat Eleştirisi” teknik açıdan yeniliğe yönelik bir biçimi kapsamış ve genellikle ruhsal çözümlemeye psikanaliz’e dayalı yeni bir teknik yöntem oluşturmuştur. Ruhsal çözümleme sanat felsefesinin, temelini oluşturan eleştiriye yeni ruh kazandırmıştır. Öyle ki, bu ruh sanatın sınırlıklarını ve işlevsel boyutunu yeniden algılanmasında bizlere yardımcı olmaktadır. Freud tarafından geliştirilen yöntemin sanatçının bilinçaltı dünyasındaki dürtüleri ortaya çıkararak, bilinçaltı verilerin yorumlanmasını ve analiz edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu verilerin yorumlanmasından yola çıkarak, sanatçının sanata yönelik etkisini tanımlamak ve sanatın nedenlerinin oluşmasının araştırılması için kaynak sağlaması gerektiğini öngörmüştür (Çelik, 2014: 44).

20. yy’da katharsis kavramının E. Bernays ve S.Haupt tarafından ele alındığını ve iki farklı fikir örneğinin oluşması görülmektedir. Haupt’a göre,

katharsisin her zaman duygulara hitap etmediğini ve bu sebeple katharsisi bilinçsel olarak da algılanılması gerektiğini savunurken, katharsis her zaman bilişsel ve zihinsel olarak insanı kötü duygulardan arınmasını sağlamıştır. Bernays katharsisi tıp olarak isimlendirir ve Bernays’a göre, Aristoteles “Poetika” eserinde temizlenme olgusunun eski çağlarda tıp alanında ruhsal hastalıkların tedavisinde kullanıldığını ifade etmektedir. Bernays’a göre, herkesin psikolojik açıdan etkilendiği korku eylemlerinin, hepimizde gerçekleştiğini, ancak herkesin farklı şekilde, farklı boyutlarda algıladığını söylemektedir. Bernays katharsisi cismani şekilde temizlenme olarak değerlendirilmesinden yanadır (Alizade, 1998: 58).

1.4.2.1. Aristoteles’e Göre Katharsis

Aristoteles katharsis kavramına yeni bir bakış açısı veya yeni bir doku kazandırmıştır. Aristoteles’in katharsise yönelik fikirlerini yorumlarken, Platon’un bu terime yönelik düşüncelerinin anlamlandırılması yönünden farklı düşünmektedir. Aristoteles’e göre, katharsisin insanlar için önemi vazgeçilmez olarak değerlendirir ve filozof katharsis eyleminin insan için her şeyden önce kendisini rahatsız edecek şeylerden uzaklaşması yönünde nitelendirmektedir. Aristoteles’e göre, katharsis insanların bilincini ve zihnini güçlendirir ve onları sürekli ruhsal olarak ayakta tutan temel değerlerden biri olarak ifade etmektedir (Kavuran, vd., 2013: 60-61).

Aristoteles insanın doğası itibarıyla, en derinlerde bastırılmış kötü duygulara sahip olduğunu ve bu duyguların sanatın katharsisin yardımıyla dışa vurularak temizlenmesi gerektiğini uygun görmektedir. Öyle ki, Aristoteles en derinlerde bastırılmış kötü duyguların insana zorluk yaşata bileceğini ve fazla yüklenmesinden dolayı hiçbir sanatsal tatmin duygusunun gerçekleşmediğini öngörmektedir. İnsanın duygusal olarak boşalması için, sanatçının faaliyetini göz önünde bulundurulması gerekliliğini ifade etmiştir (Çelik, 2014: 13).

Aristoteles sanatçının bu yardıma koşmasını müzik ve tragediyalarda gerçekleştiğini “Poetika” eserinde anlatmaktadır. Aristoteles katharsisin işlevsel boyutunu korku ve acıma duygularından oluşan temizlenmeden oluştuğunu iddia

eder ve katharsisin bizlerde oluşturduğu haz verici eylemle birlikte, didaktik yönünün de işlenmesi gerektiğini savunmaktadır. Aristoteles'e göre, tragediyaların içeriğinin eğitsellik şeklinde oluşturulması gereklidir (Polat, 2018: 22).

İnsanın doğasında bir başkasının başına gelen olaylardan, ders çıkartılması bilinciyle karşılaştırılması yaygın olarak bilinmektedir. Aristoteles'e göre, insanoğlunun Oedipius, Medea veya Prometheus'un başından geçmiş olaylardan ders çıkartması, onun güçlü yanlarına vurgu olarak değerdendirilir. Zira mitoloji kahramanı olarak adı geçen karakterlerin, kötü duygularının gafletine kapılmalarına göre, söz konusu olan felaketin insan içinde tekrarlanabileceğini söyler ve buna sebep olarak kötü duyguların, insanların içlerinde var olduğuuna rastlanılması şeklinde anlatılmıştır. Bahsedilen kahramanların erdemli olması gerekliliğini şart olarak değerdendirilir. Ancak, izleyici tarafından haksızlığa uğramasına boyun eğmesi veya ses çıkarmaması izleyiciyi de kathartik etkinin oluşulmayacağını ifade etmektedir. Bunun getirdiği diğer bir kanaatse, izleyici tarafından tragedya kahramanı rol model olarak görülmeyeceği anlatılmaktadır (Bağır, 2018: 44).

Aristoteles'e göre, tragedyanın kendisine özgün ahlaki yönünün olduğunu ve bu hususta sanatçı tarafından özenle işlenilmesi gerektiğini savunurken, tragedya yazarı bir konuyu ele aldığı zaman, erdemli kişilere yönelik ahlaki kaygının oluşmasından yana olmasını gerektirmiştir. Aristoteles'e göre, tragedya kahramanı olarak rol model görülen karakterlerin mutluluktan zillate, kötüünse gayr-ı ahlaki olarak, zilletten mutluluğa erişmesinden kaçınılması gerektiğini lüzum görmüştür (Can, 2006: 68).

Aristoteles'e göre, tragedyalarda öldürülecek veya kötü duygular taşıması, kahramanlar arasında akrabalık ilişkilerinin ifade edilmesini ve bunun izleyici tarafından fark edilmesi yönünde kurgulanmasını önemli kılmıştır. Öyle ki, Oedipusun kendi babasını öldürmesi veya annesiyle evlenmesi, bu gibi hikayelerin yansıtılmasıyla, kahramanın kendi gözlerini kör etmesi bizler de katharsis bağlamında acıma ve korku duygularını uyandırmıştır (May, 2016: 39-41).

1.5. Oyun Kavramı

Oyun bizlerin iç ve dış dünyamızda bir şeyleri öğrenme, bulma, algılama, yönetme vd. öğrenimlerimize ilişkin iletişim kurma ve gözlemlleme süreci olarak ifade edilmektedir. Oyunun doğası itibarıyla bilişsel ve duysal olarak algılanılması gereken eylem veya faaliyet olarak değerlendirilir. Oyun belirlenmiş bir zaman ve mekan ile sınırlanmış, insan dürtülerinden oluşmaktadır. Hiçbir demografik, coğrafi veya diğer özellikleri gözetmezken, oyun eylemi geçmişten günümüze kadar sürdürülmektedir. Yaşadığı veya var olduğu süreç boyunca insanoğlu oyun oynama gayretinde bulunmuş ve bunun üzerinden kolaylıkla gelmiştir (Öksüz, 2017: 53-55).

Genel olarak oyun insandan ve kültürden önce var olmaktadır. Öyle ki, hayatın tüm evrelerinde kendisini sergilemektedir. Oyun bir bakıma günlük hayatta karşılaştığımız ve tanık olduğumuz eylemlerden uzak kalma isteğidir (Duran, 2016: 11).

Oyunu anlamak ve yorumlamak ister zihinsel ister içgüdüsel, isterse de psikolojik veya fizyolojik olarak enformasyon sağlamaktır. Öyle ki oyun ilk insanın temel ihtiyaçları arasında bulunmaktadır. Buna örnek verirsek, iletişim amaçlı birbirine kenetlenerek dans eden veya yabani hayvanlardan korunmak için onlar gibi davranmaya çalışan insan oyunun bir parçası olarak değerlendirilir. İnsan üzerinde oyun eyleminin faaliyeti, kendisini algılamaya başladığı evre olarak kabul edilen çocuklukla ilgili çeşitli görüşler vardır. Alizade'ye göre, eğitici ve öğretici yanlarımızın oyun vasıtasıyla çocukluktan pekiştirilmektedir (Alizade, 1998: 35-36).

Gogol'a göre, insan oyunla ilk kez ana rahmindeyken tanışır ve sonra hayat veya ölüm arasındaki uzun veya kısa olarak öngörülen siyah çizgi üzerinde bu eyleme devam etmektedir. Platon'a göre, insan kutsal tanrının oyuncağıdır ve bizler bu oyunun birer parçası olmak için bir araya geliriz. Bir bütün olarak istek ve tutku uyandıracak şekilde oyuna devam edilmesini gerektirmiştir (Beşikçi, 2021: 18).

Schiller oyun kuramını sanatla olan bağlantısı doğrultusunda, birbirine sıkı sıkıya kenetlenmiş ağaç gibi görmektedir. İkisini de birbirinden ayrı olarak tanımlanmasını gereksiz olduğunu ifade etmiştir. Schiller ne oyunun ne de sanatın bir başka amaca bürünme gereksinimin olmadığını düşünmüştür. Schiller'e göre, sanat ve oyunun temel amacı sergilenmektir. Oyun oynamakla, sanat gösterilmekle vazifelenmiştir. Öyle ki, sanatçı ve çocuk özgürdür, oyun vasıtasıyla gündelik hayat kaygılarından uzaklaşarak, kendisi tarafından kurgulanan oyunun gerçekçi olmayan dünyada sergiler ve insanı yalnız oyun oynarken insan olduğunu düşünen Schiller, insanın sanatla özgürleşmesine inanmaktadır (Öksüz, 2017: 57).

Oyun kavramına yönelik 20. yy'da Huizinga tarafından yeni bir kuram oluşturulmuş ve bu bakış açısı "Homo Ludens" olarak tanımlanmıştır. Huizinga'ya ait fikirlerin oyun kavramına yönelik sorulara yanıt aradığını görebiliriz. Huizinga sahne sanatları olarak değerlendirdiğimiz tiyatro sanatının oyunla olan ilişkisinden "Homo Ludens" eserinde bahsetmiştir ve burada insana özgün varoluşunun temelini gösteri sanatının tüm sanatlarda olduğu gibi ve hatta bütün sanatlar arasından daha öteden gelerek dışarıda varolan dünyadan, toplumdan, politika ve kuramsal koşullardan mutlak etkisini belirtmiştir. Tarihin tüm boyutlarına farklı tutum ve davranışların izlenimi yalnız tiyatro sahnesinde gerçekleşmektedir (Çakmak, 2012: 46-47).

1.5.1. Schiller'in Oyun Kuramı

Schiller 18. yy'da Almanya'da yaşayan ve sanat felsefesine yönelik yaratıcı ve entelektüel düşüncelere sahip bir yazar olarak kendisinden söz etmektedir. Sanatın insana yönelik bilişsel, ruhsal, içgüdüsel davranışlar atfetmesini ve buna yönelik insanoğlunun estetik deneyimlerinin oluşmasına doğrudan etki göstermesini, yazarın "İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine" adlı genellikle içeriği mektuplardan oluşan kitabında ifade edilmiştir. Sanat ve insan ikileminde "oyun" kavramına yönelik düşüncelerini özgürlük, sevgi ve estetikle harmoni ederek yorumlamaya çalışmıştır. Schiller'in yukarıda bahsettiğimiz kitabın içeriğiyle ilgili temel fikri Kant'tan etkilenecek oluşturduğuna yönelik tespitler vardır. Genel olarak bu kitapta bulunan

mektupların, estetik kuramına yönelik salt fikirlerin oluşturduğunu ve bu yapının oyun kuramına göndermelerde bulunduğunu açıkça görülür. Schiller bireyin düşünsel ve zihinsel olarak gelişiminin sonucunda sanat yapıtlarına olan ilgisini ve “duyumsal dürtü”nün oluşumuyla oyuna yönelik salt fikirler yürütebileceği kanısındadır (Manav, 2022: 236).

Oyun kavramıyla ilgili teoriğe dayanan görüşleri incelediğimiz zaman, yazarın oyun ve sanatın birbirinden kopmayan birlikteliğinden söz eder ve her ikisinin “çıkarsız zevk”e dayandığını savunurken, bu bağlamda her iki kavramın ortak koşullarda gelişebileceğine inanmıştır. Schiller için oyun sanatsal yanıt olarak ele alındığı zaman insanın düşsel, bilişsel ve ahlaki açıdan olumlu değişimine hizmet etmek gayesinden kopmamıştır. Genel olarak pozitif etkileşimin duyarlı topluluklarda oluştuğunu ve bu düşüncelerin salt bir dille savunulduğu öngörülür. Buna örnek olarak, Fransız ihtilalinden sonraki dönemde Fransız halkının oyuna ve sanata olan tutum veya davranışlarının incelenmesini lüzum görmüştür. Kendi mektuplarında sanatı bireysel ve toplumsal değişimin hammaddesi olarak görmektedir. Örnek olarak, hayat telatümlerinin insan kişiliğini yıprattığını ve sanatın insanı özgür kılması veya kişinin estetik eğitiminin sürdürebildiği süreçte toplumun iyileşebileceğini savunmaktadır. Oyun ve sanatsal yapının amacı bireyin dönüşüm sürecini sürdürebilmektir. Schiller’e göre, sanatın insanı özgürleşme olanağı olarak görüldüğü halde bile, sanatın üretim aşamasında var olduğu dönemin belirleyici unsur olarak değerlendirilmesini uygun görür. Bulunduğumuz çağın sanat ile ilişkisini ve toplumun her bir ferdinin sanatsal yapıya tutum ve davranışlarını olumlu yönde değişimini yazar kendi mektuplarında dile getirmiştir (Manav, 2022: 237-239).

Schiller toplumun hammaddesini oluşturan insanın özgür bir varlık olarak değerlendirilmesini göz önünde bulundurur ve buna ilişkin tutumun insanın iyi ve güzeli çağrıştırmasını sanatsal doğasına özgün olduğu kanaatindedir. Öyle ki insanın özgürleşme yolunda sanatsal yaratımlara çok şey borçlu olduğunu ve oyunun bu tartıda yüksek değer taşıdığını görmektedir. İlkel sanatsal yapıtların genelinde oyun vasıtasıyla insanın özgür bir varlık olarak değerlendirildiğini unutmamıştır. Aslında,

insanın özgür olma isteği, onu çeşitli zorluluklara sürüklemiş ve oyuna tabii tutularak cezalandırılması yönünde mitlere konu olmuştur (Çolakoğlu, 2015: 84-85).

Oyun dürtüsünün bilişsel ve duysal özellikleri bir arada bulundurması, ortak uyumun sağlanmasına zemin yaratmıştır. Ortak uyumun zemini insandaki akılsal yönün, duysal düşünceye olan ağır basma olasılığını ortadan kaldırmıştır. Antik Çağdaki sanatsal yapıların içeriğine göz gezdirdiğimiz zaman, oyunun bir parçası olarak değerlendirilen insanın bilişsel ve duysal evrelerin arasında sıkışıp kaldığına şahit oluruz. Kahramanın aklını veya duyularını takip etme zorunluluğunda kalarak ikisinden birini tercih etme olasılığı daha yüksektir ve rasyonalizm dönemine kadar oyunun başlıca içeriğini oluşturmuştur. Her iki yetinin ortak uyumunun gelişmediği, sanatsal yapının özgürleşme arzusunu gölgelenmesine neden olmuştur. Schiller oyun dürtüsünün insanı özgürleştirme gerektiğini savunmaktadır. Akıl ve duyuların barışık bir biçimde ilerlemesi, oyun dürtüsünün amacına ulaşılacağı kanısına varmaktadır (Manav, 2022: 241-242).

Schiller insanın genlerinde yatan oyun oynama isteğini şöyle yorumlamaktadır “Çünkü insan, nihayet bir kerede söyleyiverelim, kelimenin tam anlamıyla nerede insansa, yalnızca orada oynar ve yalnızca oynadığı yerde tam insandır” (Schiller, 2020: 72-73). İnsanoğlunun tabiatına uygun olarak oyun oynama isteğinin gölgelenmesi, insanın insan olabilme hakkının elinden alınması yönünde değerlendirilmiştir. “Oyun” kuramı insanoğlunun geçmişten günümüze kadar yüzyıllardır durmaksızın sürdürülebilirlik kazanması açısından tek ve son sanatsal yapıdır (Schiller, 2004: 10).

Schiller’e göre, insanın özgür olması için, içinde bulunduğu zorunlu hallerden uzak kalması gerektiğini, akıl ve duysal duyuların ortak özelliklerini kendisinde taşıyan sanat ve oyun birlikteliğinden oluşan estetiğe, gönül vermesi gerektiğini dile getirmiştir (Turan, 2019: 512).

Toplumun hammaddesini oluşturan bireyin oyun ve sanat arasında kurduğu ilişki, karşılıksız gütmeksizin oluşumu ve burada insanın derinlerinde hapsedilmiş

kötü olarak algılanan akılsal, düşünsel ve ahlaki duyuların ortadan kaldırılmış yerini iyiliğe, güzelliğe ve özgürlüğe bırakması ile son bulmuştur (Çolakoğlu, 2015: 88-89).

Yukarıdaki bilgileri değerlendirdiğimiz zaman 18. yy'da sanat felsefesinde oyun kavramına yönelik fikirlerin ilki olmasını ve gelişim sürecine yol açtığı kanaati yönünde olmuştur.

1.5.2. Huizinga'nın Oyun Kuramı “Homo Ludens”

Huizinga oyun kavramına yönelik “Homo Ludens” olarak değerlendirilen ancak oynayan insan anlamını taşıyan yeni teori keşfetmiştir. Huizinga oyunun kendisine özgün olan doğasında, emredici kuralların baskın yönünün, zamansal ve mekansal sınırlarıyla çerçevelenmiş, bir nevi amaca sahip olan ve sevinç duygusundan oluştuğunu açıklamıştır. Huizinga kültür ve topluma yönelik oyunun önemini tanımlamaya çalışmıştır (Beşikçi, 2021: 4-5).

Huizinga insanın tabiatında oyuna olan istek ve arzunun her şeyden önce varoluşunu ve bu faaliyetin kültürden önce gerçekleştiğini açıklamıştır. İnsanın oyuna yönelik ilişkisini akılsal mantık yönünden anlatılmasını ve oyunun tabiatını sınırlandırmasına yönelik bir faaliyet içerisinde olduğu için, yazar bu girişimi görmezden gelmiştir. Oyun eylemini gerçekleştiren şeyin, insanın oyuna özgün hazzın oluşmasını ve bu hazzın insanı tam olarak kendisinden kopma hali, aşırı tahrikten veya hazdan kaynaklanmasını belirtmiştir. Oyunun temelini oluşturan bu değerlerin açıklanması yönünde faaliyetlerin sonucunda “Homo Ludens” kitabı yazar tarafından 1938 yılında ilk kez felemenkçe yayımlanmıştır (Gönül, 2019: 583).

Huizinga'a göre, insanın oyun faaliyetine olan ilişkisi ritüellik açısından kutsal eylemin icrası olarak değerlendirilmiştir. Oyuna yönelik bilgilerin oluşturulmasında, oyunun ilkel av törenlerinde veya dini bayramlar esnasında bilgi yarışmalarından kaynaklandığını yazar vurgulamaya çalışmıştır. Yarışmaları, törenleri ve bilmeceleri “Homo Ludens” kitabında yazar oyun faaliyetleri olarak

tanımlamıştır. Oyun varlığının inkâr edilemeyeceğini ve bunun insana yönelik irrasyonel bir olgudan oluştuğunu dile getirmiştir (Sağlam, 2021: 2782).

Oyunun gözle görülmeyen ruhsal alemi eğlendirmek amacıyla oluşum süreci, rekabete dayalı olduğunu anlayabilmek için Huizinga tarafından oyunun çeşitli müsabakalarda rekabet içerisinde gerçekleştiğini söylemektedir. Yazar oyunun bir şeyin üstesinden gelinebilmesi amacıyla oynatıldığını ve karşılığında ise galip kişilere hediye verilmesiyle neticelendiğini ortaya koymuş ve bu bilgilere kutsal metinlere dayanılarak içeriğinin oluşması yönünde değerlendirme yapmıştır (Sağlam, 2021: 2783).

Huizinga “Homo Ludens” kitabında işlevsel ve kavramsal olarak oyun kuramına yönelik 20. yy’da yeni bakış açısı veya yeni doku kazandırmıştır. Gönül’e göre, “Oyun yelpazesini ibadetten hukuka, savaşa, şiire, müziğe dansa kadar genişletir. Arkaik toplum ve modern toplumları karşılaştıran yazar, böylece oyuncu insanın yüzyıllar içindeki fark edilmelerini, dönüşümünü de sorgular” (Gönül, 2019: 585).

1.6. Sahne Sanatları

Türk Dil Kurumu’nun tanımına göre sahne sanatları birleşik kelimesi gösteriye dayalı tea, gölge oyunu, raks vb. sanat anabilim dalı olarak tanımlanır (<https://sozluk.gov.tr/>). Sanatın geçmişten günümüze değişimi ve sınıflandırılması belirli akımlar sonucunda gerçekleşmiştir. Sanat olgusunun insanoğlu için önemini, sanatla ilişkili temel kavramlardan bahsedilerek anlatılması yönünde değerlendirmeler vardır. Öyle ki, bu gibi temel kavramların mevcut olması sanatın sınıflandırılması yönünde bizlere yardımcı olacaktır.

Sanatın sınıflandırılması süreci birçok şartları göz önünde bulundurarak oluşmaktadır. Daha çok sanatın ifade edilmesi için tipoloji ve ontoloji yönlerinden yola çıkarak sınıflandırılması gerekmektedir. Bu anlamda mimari, resim, heykel, minyatür gibi belli bir nesneyi şekil verilerek yapılan sanat bölümüne “plastik

sanatlar”, edebiyat, müzik gibi ses ve metne verilen sanat bölümüne “fonetik sanatlar”, dans, bale vd. sportif oyunlar gibi insan fiziğine dayalı sanat bölümüne “ritmik sanatlar”, tiyatro, sinema, fotoğrafçılık gibi birbirine benzemeyen disiplinlerin birbiriyle araya geldiği sanat ekolüne “karma sanatlar” olarak tanımlamıştır (Gürten, 2009: 87-88).

Yukarıda bahsedilen sanatlar belirli mekan ve zaman doğrultusunda insanlar tarafından büyük ilgi odağı olmuştur. Ancak, insanoğlunun kendi doğasına özgün sanata yönelik ilgisinin azalmasıyla, bazı sanatların insanlar üzerindeki öneminin zayıflamasına neden olmuştur. Bu bağlamda sahne sanatları, gösteri sanatları veya sunum sanatlarına yönelik ilgi yüzyıllardır inişli çıkışlı performanslar sergilense bile, günümüz itibariyle insanların ilgi odağı olarak kendi yerini korumaktadır (Kaçmaz, 2009: 19).

Sahne sanatları canlıdır, kolektiftir ve tekrarsız eşi benzeri görülmeyen duygu akışını sağlamakta yükümlü kılınan, bir değer olarak tanımlanmaktadır. Kolektif olarak değerlendirilmesinde temel sebep birden fazla sanatın veya zanaatın bir araya gelerek oluşması ile yaranmaktadır. Örneğin, tiyatro: dekorasyon, müzik, ışık tasarımı, giyim, makyaj vd. birlikte bir araya gelerek yapılan emeğin ürünüdür. Diğer bir yandan sahne sanatlarına özgün her yüzyılda yeni teorilerin, bakış ağıların, kavram ve kuramların oluşturulması ağısından sanatın gelişime yönelik ağık bir tutumda olması görülmektedir (Alizade, 1998: 36-40).

Sahne sanatlarında canlılık temel olarak diğer sanatlardan seğıilmiştir ve tekrarsız olması ve enerjiye dayalı bir sanat yönü olduğundan insan için önemi kuşkusuz ki, en tepede konumlanmıştır. Tarihsel gelişim baz alınarak kronoloji değerlendirmelerde tiyatro, opera ve dans/bale gelişimini ve günümüzde eğitim düzeyi ağısından profesyonel çalışmaların yürütülmesine yönelik kısaca değerlendirmelere yer verilecektir (arkı, 2019: 10).

1.6.1. Tiyatro

Tiyatro en ilkel tanımıyla insanların oturduğu yer olarak bilinir, ancak daha sonralar mekân olarak algılanırken, günümüzde bir sahnede seyircilerin önünde dramaların sergilenmesine yönelik gösterilerin gerçekleştiği yer olarak bilinmektedir. Tiyatro Eski Yun. “theatron” yani görme yeri kelimesinden türemektedir. Tiyatro insan kişiliğini göz önünde bulundurur ve temel amacı insanlara hizmet etmektir. Tiyatroya özgün terimler ve kavramların veya kuramların ifade edilmesi bu sanatın insanlar üzerindeki etkisinin güçlü olmasının göstergesidir (Fuat, 2010: 9-10).

Temel olarak tiyatro sanatının ana vatanı Eski Yunanistan olarak bilinmektedir. Tiyatro sahnesinde sergilenen edebi metin piyes, sanatsal içeriğe ise gösteri olarak tanımlanır ve ilk tiyatro gösterilerinin metninin oluşturulması için Eski Yunan tanrısı Dionysos’un önemini vurgulayabiliriz. Eski Yunan mitolojisine göre Dionysos şarap ve sosyal olarak faydalı olan şeylerin tanrısı olarak temsil etmektedir. Medeniyetin destekçisi ve onun insanlar için, medeniyeti göklerden yerlere indirmesiyle, güzel olanı algılamaya yol gösterir ve yardımcı rolünü üstlendiği bilinmektedir. Kimi araştırmacılar Dionysos’u tiyatro tanrısı olarak görür ve böyle değerlendirmeler de vardır (Fuat, 2010: 34-35).

Tiyatro gösterilerinin konusu haline gelmiş olan, Dionysos insanların bolluk ve bereket, zarafet içerisinde yaşamalarını sağladığına göre, insanlar tarafından onun adına düzenlenen bağ bozumu şenliklerinde, tiyatro gösterilerinin salt örneği olarak bilinmektedir. Bağ bozumu şenlikleri insanlar tarafından şarap tüketilerek, baş döndürücü ayinlerin seslenmesiyle, insanlar arasındaki huzur ve barış ortamı oluşturulurken, ayinler sırasında dans ederek ilahiler söyleyen insanlar, tanrıya olan minnet duygularını ifade etmiş ve onlara yakarmışlardır (Çarkçı, 2019: 36).

Tiyatro alanında ilk kez oyuncu olarak tanımlanan kişi Tepsistir, ancak onun gerçekten de var olduğuyla ilgili bilgilerin gerçek olup olmadığı araştırmacılar tarafından incelenmektedir. Tiyatro gösterilerinin temelini oluşturan tragedya’nın ünlü yazarları Aiskhylos, Sophokles, Euripides olarak bilinmektedir. Tragedya

sözcüğü Eski Yun. tragoidia'dan türemiştir ve tragos (keçi) ve oïdie (türkü) kelimelerinin birleşmesiyle, keçilerin türküsü anlamına gelmektedir. Yukarıda bahsettiğimiz her üç tragedya yazarının eserlerinin konusu Eski Yunan mitolojisine dayanmaktadır. Genel olarak tiyatroda sergilenen piyeslerin mitoloji ile yakınlığını görebiliriz. Aristoteles “Poetika” eserinde tragedya ve komedyadan bahseder ve üç tragedya yazarına yönelik övgülerde bulunmaktadır. Komedyacı olarak ilk bilinen yazar Aristofanestir ve onun kaleminden çıkan ilk komedyacı eseri “Kurbanlar” olarak bilinmektedir (Fuat, 2010: 36-37).

Tiyatro çeşitli dönemlerde farklı yaklaşımlarda, farklı izimler doğrultusunda kendi faaliyetine devam etmiştir. Bu farklı yaklaşımlar tiyatroya özgün konseptlerin oluşmasına yardımcı olmuştur. Örnek olarak, okul, tapınak, kilise, barometre, ayna vd. olarak tiyatro konseptleri olarak algılanmıştır. Tiyatro farklı dönemlerde tanrıların yeri olarak öngörülerek ve tanrıların hayatından esinlenen piyesler sergilenmiştir. Ancak, daha sonraları bunun yanlış olduğu öngören yazarlar ve araştırmacılar ölümlü insana yer verilmesi gerektiğini savunmuştur (Alizade, 1998: 49).

Dünya tiyatro tarihinde kendi eserleriyle renk katan ve seçilmeyi başarmış birkaç yazarın ismini söyleyebiliriz. Örneğin: D. Alighieri, G. Boccaccio, J. Molière, W. Shakespeare, F. Schiller, Denis Diderot, Anton Çehov, Maurice Maeterlinck, Samuel Beckett vd.

Günümüz tiyatrosunun sergilediği estetik tutumlar itibarıyla Klasisizm, Romantizm veya gerçek dışı olsa bile 19. yüzyılda gerçeklik akımı daha çok ön plana çıkmaya başlamıştır. Eski dönemden 19. yüzyıla uzanan zaman diliminde insanın çok büyük güçlere sahip olduğunu ve önemli varlık olarak değerlendirildiğini görmekteyiz. Yazarlar insana yönelik belirgin bir gücün artık olmadığını ve her şeyin belirlenmiş bir güç tarafından yönlendirildiği gerçeğini doğrulamıştır. Tiyatro eğitime yönelik insanların bilinçlendirilmesinde temel araçlardan biri olarak görülür ve bu bakımdan önemlidir (Talibzade, 2015: 47-48).

1.6.2. Dans/Bale

İnsana özgün hareketlerin sanat dallarıyla olan ilişkisinden bahsetmemiz gerekli olacaktır. İnsanın var olduğu andan günümüze kadar ulaşan sanat dalı olarak, ifade edilen dansın önemini ve amacının öğrenilmesi gereklidir. İnsanoğlu doğada sürdürülebilirlik açısından kendisini dışarıdaki yabani hayattan korumaya çalışmıştır. Sanat dallarının insanların iletişimle olan ilişkisinin güçlendiğini ve burada dansın önemini öğrenmek için detaylı araştırmaların incelenmesi çok önemlidir. İnsan kendisine ait olan duyularını, dürtülerini, sevinçlerini, küslüklerini veya tüm sezgilerini anlatabilmek için, dansı bir dil olarak tanımlamıştır (Gürten, 2009: 94).

Dansın kimler tarafından keşfedildiği veya nerede sergilendiğiyle ilgili kesin bilgi bulunmamaktadır. Dans belirli bir amaç ve gaye doğrultusunda bireysel veya kolektif şekilde sunulmuştur. Dans insanın iç alemini bedensel hareketlerin yardımı ve müzik eşliğinde dışa vurularak ifade edilmektedir (Fuat, 2010: 11-12).

İlk insanoğlunun dans örneklerinin nelerden oluştuğunu Azerbaycan'da bulunan, Bakü şehrine yakın bir konumda yerleşen Kobustan ilçesinde “Kobustan Milli Parkı” olarak geçen mekanda kaya tasvirleri üzerinde bulunmaktadır. 2007 yılında UNESCO tarafından dünya mirası olarak değerlendirilmiştir ve kaya üzerinde petroglif görüntülerden gördüğümüz kadarıyla insanlar kolektif şekilde dans etmektedir. Bu dans biçimi “Yallı” olarak isimlendirilir ve geçmişten günümüze kendisine özgün içtenliğini koruyarak insanlar tarafından sürdürülmektedir (Gürten, 2009: 95).

Dans insanlar tarafından mutluluk, özgürlük veya sıkıntılardan uzaklaşmaya yönelik duygular içeren bedensel hareketler olarak değerlendirilmiştir. Danslar dört farklı kategori olarak biz insanlar tarafından öğrenilmesi için sıralanmıştır. Bunlar sosyal danslar, eğlence dansları, dini ve ölüm dansları olarak ifade edilmektedir. Her toplumun kendisine özgün dansların olduğunu ve bazı halklar dansın korunmasına önem vermiştir (Çarkçı, 2019: 13).

Sanatın Eski Yunan ve Roma topraklarında geliştiğini görebiliriz, ancak Orta Çağ döneminden Rönesans'a kadar yasaklanmasına nedenin, dini gerekçelerin sert bir şekilde uygulanmasından kaynaklandığını sanat tarihçilerinden öğrenmek önemli olacaktır (Fuat, 2010: 70).

Rönesans döneminde sanat dallarına yönelik değerin üstün kılınması, sanat dallarında yeni tekniklerin, yeni sanatsal içeriklerin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Saraylarda sanatsal içeriklere yer verilmesiyle, dans sanatının şiir ve müzikle ilişkisi yeni gösterilerin oluşmasına sebep olabilmektedir. Bale kelimesi İtalyanca ballare (dans etmek) olarak karşılığını bulmuştur. Bale dansının İtalyanlar'a özgün olması bilinsede, Fransa'da saray bahçelerinde gerçekleşen balolarda, sıkça karşılanmasına yönelik bilgiler, sanat tarihçileri tarafından biz okuyuculara aktarılmıştır (Fenmen, 1986: 7-8).

Fransa kralı IV. Henry tarafından büyük ilgi görerek desteklenen bale sanatı, tüm Avrupaya ünü yayılmış ve 16. ve 17. yy'da İsviçre ve Danimarka ülkelerine kadar uzanan yayılma süreci gerçekleşmiştir. Bu dönemden itibaren sanasal içeriğin profesyonellik açısından dansçılar tarafından şık kostüm ve peruk kullanarak dans gösterisi yapılmıştır. Bale sanatına "Commedie del Arte" oyunlarında çok büyük yer verilir ve sanatsal içerik olarak değerlendirilmiş ve tiyatro sanatına yaklaşması bu dönemde gerçekleşmiştir (Gürten, 2009: 97-98).

Bale sanatı 19. yüzyılda Çarlık Rusya'sı tarafından büyük ilgi görmüş ve kendisinin en güzel dönemini geçirmiştir. Çar I. Nikolay döneminde Rusya'da bale dansı tiyatro sahnelerinde sergilenmiş ve büyük ilgiyle karşılanmıştır. Rus klasik müzik bestecisi olan Çaykovski tarafından beğenilmiş ve en güzel örnekleri onun tarafından oluşturulmuştur. Bunlara yönelik: Kuğu gölü, Uyuyan güzel, Fındıkkıranı gösterebiliriz. Bale sanatının günümüzdeki değeri insanlar tarafından yaygınlığını korumaktadır (Karp, 1980: 37).

1.6.3. Opera

Opera sanatı Florensa kökenli olup, İtalyanca kelime anlamı “eser”dir ve operanın iki sanat bölümünün birlikteliğinden üretildiği araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir. Bu sanat dalları tiyatro ve müzik olarak nitelendirilir. Tiyatro ve müziğin harmonik ilişkisinden oluşmasına ayrı bir sanat tanımı olarak opera keşfedilmiştir. Opera sanatı tiyatrodaki sözü, müzikteki sesi eksiltmez aksine güçlendirmeye çalışmıştır. İlk opera örneklerinin recitativolardan oluşması ve ileti dilinin ritimsel özellikleri arasında güftenin anlamı müzik unsurundan gelmektedir. Güfte ifadesinin Türkçe tanımı müzik eserlerinin yazılı metni olarak sözlükte yer almıştır (Fuat, 2010: 83-84).

Opera sanatı müzikli dram olarak ortaya çıkmıştır ve ilk opera eseri olarak bilinen “Dafne” eseri J. Peri tarafından bestelenmiştir. Eserin ilk gösterilme yeri Polazzo Corside yerleştiği söylenilir. Eserin notaları günümüze kadar elimize ulaşmamış ve gizli bir sır olarak kalmıştır. 16. ve 17. yy’da gerçekleşmiş devrimler sonucunda eser kaybedilmiştir ve bu bilgi olaya neden şeklinde yorumlanmıştır (Gürten, 2009: 101).

Opera sanatına yönelik ilginin üst kademede oluşması, bu sanat dalında toplumsal eşitliğin bir nevi statüsünün olmadığına işaret etmektedir. Hakkında bahsedilen opera sanatı daha çok varlıklı ailelerin veya devlet adamlarına yönelik bir haz duygusunun oluşturduğuna sebep olmuş ve merakla karşılanmıştır (Attepe, 2021: 4).

Florensa’da operanın yaygın bir şekilde insanlara ulaştırılması ve sanatçı kişiliğin oluşturulması yönünde G. Bardi tarafından oluşturulan Camerata grubunun önemi bağlamında değerlendirilmiştir. Önceleri grup olarak faaliyet girişiminde bulunan Camerata, insanların yoğun ilgisine yönelik akademi faaliyetine devam etmiştir. Bardi’ye göre, şiir ile müziğin uyumu opera sanatına yönelik ilginin çoğalmasına sebep olmuştur. Ancak, Camerata akademisi sözün müziğin notları altında ezildiğini, melodramı kendisinin yerini operaya bırakmıştır (Attepe, 2021: 5).

Dünya opera tarihinde kendi eserleriyle renk katan ve sevimliyi başarmış birkaç opera sanatçısının ismini sayabiliriz: J. Peri, C. Monteverdi, A. Scarlatti, R. Wagner, L. Beethoven, W. Mozart, M. Mussorgski vd.

1.7. Afişin Tanımı ve Afişin Önemi

Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre afiş kelimesi “Bir şeyi duyurmak veya tanıtmak için hazırlanan, kalabalığın görebileceği yere asılmış, genellikle resimli duvar ilanı, ası” olarak tanımlanır ve Fransızca kökenlidir. Genel tanımı bilgiye yönelik herhangi bir iletişim olanağının kitlelere ulaştırmak veya bilgi olanaklarını tanıtmak olarak yorumlanmıştır. Afişin içeriği tipografi ve görsel göstergelerden oluşurken, kapsamıysa iletinin gönderici ve izleyici arasındaki bağlantıyı görsele bağlamasıdır. Fransızcadan dilimize geçen afiş kelimesi dilimizde oldukça sık sık kullanılmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>).

20. yy'da kitle iletişim kuramlarına yönelik farklı araştırmalarda bulunan Althusser'e göre, afiş görsel iletişimin bir aracı olarak değerlendirilmektedir ve burada iletişimin gönderici ve izleyici arasındaki kültürel bağ oluşturan gösterim tipi görevini üstlenmektedir. Belirli kodların içerisinde fikri veya düşünceleri gösteren afiş, etkili ve akıcı olması gerekmektedir (Becer, 2011: 11-12).

Afişi genel olarak tanımlarsak, grafik ürünler olarak belirtilse de iletişimde veya sanat da bir yapı oluşturmuştur. Afişin ilk ortaya çıktığı dönemlerde grafik tasarıma büyük ölçekte kayması görülmektedir. Ancak, 15. yy'dan itibaren yukarıda bahsettiğimiz gibi afişler daha çok iletişimde veya sanatsal yapıtlarda gösterime sunulduğuna yönelik bilgiler mevcuttur (Özpolat, 2020: 275). Afiş kitlelerin ilgi odağına yönelik etki etmek becerilerine sahiptir ve ilgi çekiciliğin büyük ölçekte olmasına sebep sanat ürünü olarak algılanmasıdır. Genelde sanatsal yapı içerik olarak zengin olduğu için, bilişsel ve duyuşsal evrelere yönelik dürtüleri tetiklemeye çalışmıştır. Gösterişli bir afişin yaratım aşaması tasarımcı tarafından kurgulanır ve onun gösterişli dünyasını aksettirmektedir (Dündar, 2022: 169).

Geçmişten günümüze kadar afişin tanımıyla ilişkili farklı halklara özgün bilgiler vardır ki, Eski Yunan’lılar ve Eski Roma’lılar afişin ilk örneklerinde gösteri tanıtımına ve ticarete yer vermiş ve şehrin meydan alanları olarak bilinen “agora”da gösterime sunmuşlardır. Bu afişlerin tasarımı siyah ve renkli çamur tabletlere kazıtılan bildirilerden oluşumu ve insanların bilgi erişimine yönelik kolaylık sağlamıştır. Sonraki dönemlerde matbaanın icadıyla kâğıt afişlerin basım işlemleri hızlanmış ve resmi daireler tarafından afişe yönelik büyük ilgi duyulmuştur (Serin, vd., 2016: 116).

Afişin sanata ve tasarıma yönelik en başlıca görevi hedef kitlenin dikkatini çekmek ve onların üzerinde etki bırakmanın yolunu bulmaktır. Günümüzde, afişin içerik olarak birey üzerinde etki bırakması için, ileri düzeyde bilgisayar teknolojisinden yararlanıldığı görülmüştür. Artık, afişlerin tasarımsal olarak yapım aşaması bilgisayar üzerinden biçimlendirilir ve bu afişin kısa sürede yapımını sağlamıştır. Afişin kitleni ele alması için, anlaşılabilir mesajlar vermesi ve ele aldığı konu hakkında, bireyde düşünce üretebilmesi zorunludur. Görsel iletişimin bir parçası olan afiş, kendisine özgün dilsel ve görsel içeriklerden oluşumu ve bu evrede tasarımcının anlamı güçlendirmesi için iletişim kanallarını takip etmesi gerekli olacaktır (Özpolat, 2020: 275).

Becer’e göre, afişin bir diğer önemi, iletişim kanallarında yaygın olabilmesi için çeşitlilik sunmasıdır. Afiş sanat ve tasarımdan yola çıkarak bilişsel ve duyuşsal yönden farklı içerikler sunarak, iletişim kanallarında kendisine özgün mecra oluşturmaktadır. Becer’e göre, akılda kalıcı ve etki bırakan afiş yapısının değerlendirme kriterleri bulunmaktadır ve örnekleri aşağıdakilerden oluşmaktadır (Becer, 2011: 202-204).

- Afişte iletici ve gönderici tarafından oluşturulan mesajların kitle tarafından algılanabilir olması için kısa ve öz olması gerekmektedir.
- Kullanılacak mesajın uyarıcı ve çarpıcı olması arz edilmektedir.

- Kitlenin dikkatini afişe yönelik çevirmesi için, tasarımsal öğelerin kullanılması zorunludur.
- Bireyin akılsal olarak karmaşıklığa sürükleyecek görsellerin ve metinlerin kullanılmaması uygun görülür.
- Afişte tasarım içerik olarak kendisine özgün olmalı ve diğer benzer konulardaki afişlerden ayırt edilebilmesi şartı bulundurulmalıdır.
- Afişler ne kadar içerik olarak etki bırakması için tasarlansa bile, afişin asıldığı mekânın konumu ve uzamsal ilişkileri dikkate alınmalıdır.
- Afişteki mesajın kısa olmasındaki en büyük etken bireylerin yürüyerek veya açık havada okuması için kısıtlı zamana sahiptirler.
- Tasarımda kullanılan görsellerin büyük boyutlarda kullanılması tavsiye edilmiştir.
- Afişte kullanılacak renklerin kontrast oranı canlı ve çarpıcı olarak ayarlanması gerekmektedir.
- Tasarımda kullanılacak sloganların apayrı olması ve eşsiz bir etki yaratması öngörülmektedir.

Becer'e göre, afişin değerlendirme kriterlerinden başka afişin değerlendirme ölçütleri vardır ve 3 yere bölünmektedir. Değerlendirme ölçütleri genellikle kodlanmış göstergenin anlamlandırılması aşamasında bireye yardımcı olması yönünde gereklidir (Becer, 2011: 202).

1. Mesaj: Tasarımcı; afiş vasıtasıyla ileteceği mesajı izaha kavuşturmalı, iletmesi gereken bilgiyi mümkün olduğunca direkt bir biçimde iletecek görsel bir sistem oluşturmalıdır.

2. Mesaj-İmge Bütünlüğü: Tasarımın özünü oluşturan düşüncenin resim yoluyla mı, illüstrasyon veya tipografi kullanılarak daha iz bırakıcı biçimde vurgulana bileceği araştırılmalı, mizahi, trajik veya soyut imgelerin hangisinin ifadenin daha da güçlendirdiğine katkı sağladığı düşünülmelidir.

3. Sözel Hiyerarşi: Tasarımcı, afişte yer alacak başlık, alt başlık veya slogan gibi sözel enformasyon akışı arasında izleyiciyi mesajdaki önemiyet listesine göre belirleyecek hiyerarşik bir yapı kurmalıdır.

Toplumsal açıdan ele alındığı zaman, afişin önemi değiştiği konuya yönelik bireylerde tutum ve davranışlar sergilemesine katkı sağlayarak onu üst sıralara

taşıması gerekmektedir. Afişin öneminin bir diğer tespiti, zaman ve mekân ilişkisinden hiçbir zaman kopmaması ve günümüzün tüm değişimlerine ayak uydurmasını beraberinde getirmiştir. Geçmişten günümüze kadar hedef kitlenin iletişim aracı olarak görülen afiş estetik ve sanatsal boyutun vazgeçilmezi olarak değerlendirilir. Afişin iletişim aracı olarak demokratik yanı ve buna ek olarak toplumsal yapının ürünü olması, onun önemini ve değerini üst sıralara taşımıştır. En sonda afişin toplum arasında iletişim aracı olarak, önem teşkil etmesi genel amacı olarak bilinmektedir (Teker, 2009: 40-42).

1.8. Afiş Sanatıyla İlgili Temel Kavramlar

1.8.1. Afiş Türleri

Zaman içerisinde iletişimin insan için önemi ve yeri tartışılmaz olarak kalmaktadır. Günümüzde, iletişimin en temel ihtiyaçlar arasında bulunmasına yönelik yorumu Maslow'un “İhtiyaçlar Hiyerarşisi” teorisinden alıntı olarak verilmiştir. Afişinde bu temel ihtiyacı karşıladığına yönelik bulgular bulunmaktadır. Öyle ki, bu bulguların yukarıdaki başlıkta ele alındığını görebilirsiniz ve temelde insanoğlunun iletişime yönelik ihtiyacı farklı gruplara ve kategorilere bölünmesi, afişin iletişim aracı olarak ortam ve içerik açısından gruplara ayrılmasında temel etken olarak belirlenmiştir. Bu grupların oluşmasına sebep olarak iletişimin farklı türlerden ve içeriklerden oluşması kanaatine varılmıştır. Afişin tür ve içeriklere bölünmesi, etkili ve akılda kalıcı olabilmesi için düzenlenmesi genel tabiridir. Afişin türlerinde farklılık olsa bile, afişin işlevsel niteliği aynı kalmaktadır. Türsel olarak farklılık daha çok afişte kullanılan görsel ve metinsel dil içeriğinde görülmektedir. Görsel ve metinsel dil içeriğinin farklı olması, kitleye yönelik etkileşimin iletini algılanma sürecinde değişimde görülmüştür. Değişimin afişin odaklandığı konuların algılanış ve işleyiş biçimlerinde görebiliriz ve genel olarak afiş türlerini meydana getiren değişik etmenler ileti, hedef kitlesi, mevzusu, afişin amacı olarak tespit edilmiştir. Bir diğer değişik etmen olarak değerlendirilmesi gereken husus ise afişlerin estetik ve canlı bir gösterge olması ve ait olduğu ülkenin sosyo-kültürel özelliklerini yansıtmasıdır (Dereoğlu, 2001: 60-65).

Afiş mekansal olarak iç ve dış olmak üzere iki ortamdan oluşurken, içerik olarak ise reklam, kültürel ve sosyal olarak üç gruba ayrılmaktadır ve belirtilen grupların “Ticari olan” ve “Ticari olmayan” afişlerden oluşması yönünde kategorize edilmiştir (Dündar, 2022: 169).

1.8.1.1. Reklam Afişleri

Reklam iletişim araçlarından biri olup, insanları kendi isteklerine yönelik tutum ve davranışlarını ikna etmek ve belirli bir düşünceye yönleltmek açısından güçlü etkiye ve iz bırakıcı etkiye sahip olmuştur. Reklamın insanlar üzerindeki etkisinin ihtiyaç ve taleplere yönelik bilgi vermekten ziyade daha çok propaganda amaçlı bildirilerden oluşması bilinirdir. Özer ve Zengin’e göre, reklamın niteliğine ve izlediği politikaya bağlı olmak üzere, ürün ve hizmetlerin var olmayan ihtiyaçları ortaya çıkarmasıyla, tüketicilerin zihninde algı ve manipülasyon oluştururken, reklam materyalizmi, güvensizliği, doyumsuzluğu ve aç gözlülüğü arttırmayı başarmıştır. Nitekim günümüzde tüketime yönelik algı operasyonu yapılmasında, reklam insanları manipüle etmeyi gayet başarılı şekilde yürütebilecek donanımına sahiptir (Özer ve Zengin, 2020: 3-4). Reklamın bireyin toplumsallaşma evresinde tüketici davranışına ve tüketici zihniyetine uyguladığı değişimlerin, bireyde tutum ve davranışlarına yönelik gözle görülür hale gelmesi, tüketim toplumunun ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür. Toplum içerisinde bireyin kendi kişiliğini oluşturma sürecinde reklamlardaki söylem dilinden güç almasına pek sıkça karşılıyoruz. Reklam, etkileme gücüne ve iz bırakması söylem dilinin kullanımıyla gerçekleşir ve ileti dili kodlarla örülmüştür (Özer ve Yazar, 2019: 107). Becer’e göre, reklam afişi “Bir ürün ya da hizmeti tanıtan afişlerdir”. Reklam afişi ise “Ticari olan” amaçlı ürünleri ya da hizmetleri insanlar tarafından yaygın olarak kullanılmasına odaklanmıştır. Reklam afişleri ekonomik sistemde pazarlamacıların vazgeçilmezi olarak görülür ve teknolojinin gelişimi, reklam afişlerinin içeriğine yönelik görüntü ve etkileşimi güçlendirse bile, sunum açısından kendisini halen eski ulaşım mecralarında göstermesine devam etmektedir. Ulaşım mecraları dedikte tren, metrobüs, otobüs gibi vb. olarak akla gelir ve insanların yaygın olduğu cadde ve sokaklarda kendisini billboard ekranlarında görüntüleyerek, hedef kitlesinin

dikkatine yönelik enformasyon akışını sağlamasına katkıda bulunmaktadır. Reklam afişlerinin kullanılması şirketlerin, kurumların veya ürünlerin pazar paylarının artışına hizmette bulunur ve rekabet açısından güçlü ortamı oluşturur. Becer'e göre, reklam afişi hizmeti tanıtması adına 6 farklı sektörde yaygın olarak kullanılabilir (Becer, 2011: 201).

1. Moda
2. Endüstri
3. Kurumsal reklamcılık
4. Basın-Yayın
5. Gıda
6. Turizm

Reklam afişlerinin gerçekçi olabilmesi için, inandırıcılıktan uzak bir yol çizmesi uygun değildir ve afişin ticari başarısı doğruyu ve güveni aksetmesinden geçtiğini ve izleyicide afişte kullanılan, ürünün ihtiyaç olarak algılanması ve ürünün giderilerek ihtiyacına ulaşmış olmasına yönelik aktarılmıştır. Reklam afişlerinin hedef kitleyi alıcı duruma düşürmesi için popüler kültürün öneminde göz önünde bulundurulması gerekecektir. Öyle ki, birey popüler kültürün içeriği olarak bilinir kişinin x ürünü veya hizmeti önermesinden yola çıkarak, tüketim ihtiyacını yapılandırır. Halk tarafından popüler olan ünlü bir aktörün, haber spikerinin veya ünlü modelin tüketiciye çağrışımında bulunmasına yönelik reklam afişleri mevcuttur. Bu çağrışımlar genellikle buyurucu bir dili değilde, daha çok sizin yararınızı düşünen bir dilsel ileti yumağının oluşumuyla ortaya çıkmıştır. Buradaki başlıca amaç ürünün veya hizmetin satışını artırmak ve ihtiyaç hiyerarşisini yapılandırması yaygın olarak bilinir (Karamustafa, 1980: 82-83).



Şekil 1.1: “Pepsi” Reklam Afişi Örneği

Kaynak: bit.ly/3poCse0 adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 04.05.2023)

1.8.1.2. Kültürel Afişler

Kültürel afişler genellikle ticari kaygıların bulunmadığı ve hedef kitlenin bilgilendirilmesi veya yönlendirilmesi adına tasarlanarak, insanların hizmetine sunulmuştur. Mekansal olarak iç ortamlarda oluşturulur ve toplumun bilinçlenmesine yönelik sosyo-kültürel faaliyetlerin tebliğine yönelik düzenlenir ve kültürel afişin içeriksel olarak anlatı dilini, tasarımcının yaratıcılığı ve eleştirel düşüncesi oluşturmuştur. Becer'e göre, kültürel afişin eğlence, konferans, tören, balo, dinleti, film, tiyatro, resim sergisi vd. gibi kültürel etkinliklerin topluma duyurulması açısından tanımı verilmiştir (Becer, 2011: 202).

Topluma yönelik sosyo-kültürel faaliyetlerin çağrışımına yönelik mesajların etki ve iz bırakma açısından güçlü ve yaygın olduğunu görebiliriz. Kültürel afişler sanatsal yapının toplumda didaktik yönünün aşılmasına ve estetiğin bu bağlamda yüksek düzeyde bulundurarak, kötü ve yararsız olandan uzak kalabilmesine odaklanır. Bu odak yönün toplumda oluşturulmasına tasarımcının daha özgür olmasında mutlak etkisi vardır. Kültürel afişler genellikle işleniş biçimi açısından tasarımcının bireyin ait olduğu toplumun kültürel değerlerini araştırmasıyla şekillenmiştir (Umur, vd., 2011: 479).

Kültürel afişlerin ilk örneklerini 19. yy'ın sonu 20. yy'ın başlarında Paris şehrinin sanat ve eğlence ortamlarında şekillendiği konusunda bilgiler mevcuttur. Bu dönem “Art Nouveau” olarak bilinir ve Chéret ve Grasset'in tasarladığı sosyo-kültürel etkinliklerin sürdürülebilirlik açısından büyük öneme sahip olduğu anlatılmaktadır. Sosyo-kültürel etkinliklerin tiyatro, opera, dans ve sirk olması, kültürel etkinliklerin iletişim aracı olarak Fransa'da yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Chéret ve Grasset tarafından yapılan kültürel afişler sokaklarda sergilenerek, toplumun hafızasında akılda kalıcı ve etki bırakma evresini başlatmıştır. Bu afişler Paris toplumunun sanata yönelik sevgisini ve ilgisini yeniden eskisi gibi güçlendirmiş ve toplumun eski kültür seviyesine geri dönmesine yardımcı olmuştur. Ülkesinin toplum kültürüne olan katkısından ziyade, kendilerinden sonra gelen afiş tasarımcılarına ilham kaynağı olduklarıyla ilgili düşünceler vardır (Becer, 2011: 100-101).



Şekil 1.2: “Konya Medeniyet Beşiği” Kültürel Afişi Örneği

Kaynak: bit.ly/3JxKSGK adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 04.05.2023)

1.8.1.3. Sosyal Afişler

Günümüzde, sosyal afişlerin içerik dili toplumun sosyal bir konuya yönelik bilgilerini yenilemek, düşünme tarzını etkilemek veya mesajın arkasında gizlenen

anlamsal bütünün analiz edilerek yorumlanması gerekmektedir. Sosyal afişler aşırı tüketim alışkanlığı ve ticari başarıya yönelik algının toplumda yer edinmesine karşı çıkmıştır. Becer'e göre, sosyal afişler sağlık, ulaşım, sivil savunma, trafik, çevre gibi konularda eğitici ve uyarıcı nitelikteki afişlerin yanı sıra, politik bir düşünceyi ya da siyasi bir partiyi tanıtan afişler ise sosyal afişler grubunda yer almaktadır (Becer, 2011: 202).

Sosyal afişlerin didaktik yönünün sosyal alanlarda daha yaygın olduğunu görebiliriz ve afişte kullanılan dilin gönderici-izleyici birlikteliğinin birbirilerini tamamlaması için, tasarımcının konuya yönelik bilgi akışının üst düzeyde olması gerekmektedir. Afiş tasarımcısının sosyal içerikli afişleri yaratma evresi, toplumun sosyolojik yapısını göz önünde bulundurarak oluşturulur ve bireylerde bilinçlenmeye yönelik değişimlere açık olmasını gerektirmektedir. Sosyal içerikli afişlerin toplumda saygınlık görmesi, tasarımcının entellektüel bilgi yapısının ileri düzeyde olmasının göstergesidir. Artık, bireylerin tüm toplu ulaşım araçlarında ve ulaşım mekanlarında veya şehir hayatında sosyal afişlere denk gelmemesi imkânsız olarak görülür. Öyle ki sosyal afişlerin bilgilendirme amacı devlet otoritesinin saygısını kazanarak, kendi yerini en tepeye ulaştırmıştır. Tüm dünyada olduğu gibi artık Türkiye ve Azerbaycan'a ait resmi devlet kurumlarının sosyal medya hesaplarında sosyal içerikli afişlerin üretilmesi ve paylaşılması yaygın hale gelmiştir (Umur, vd., 2011: 479).

Sosyal afişlerde kullanılan görsel unsurların ve metinsel dilin yaygınlaşması

1. Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında ve sonraki dönemde gerçekleşmiştir. Sosyal afişlerin hem içerik hem de üslup olarak 1. Dünya Savaşı ve 2. Dünya Savaşları sonrası farklı görünümde toplum tarafından algılanması görülmektedir. Her iki savaşın kurbanı olan halkların, toplumsal yapı bütününün gerilediğini görürüz ve bu sanatsal iletişimin ürünü olarak kabul ettiğimiz afişte de bu gerileme yaşanmıştır. Dolayısıyla sosyal afişlerin görseli veya metni toplumun yaşamına ayna tutar ve toplumsal değerlerin sanatsal estetiğin harmonisinden oluştuğunun göstergesidir (Alakbarova, 2020: 36-37).



Şekil 1.3: “Her 60 Saniyede Bir Tür Yok Oluyor” Sosyal Afişi Örneği

Kaynak: bit.ly/440QLEG adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 05.05.2023)

1.9. Afiş Sanatının Tarihsel Gelişimi

Yeryüzünde bulunan insanoğlunun iletişime yönelik ilk çalışmalarının ortaya çıkışı el becerisinin kullanımına dayanmaktadır. Daha yaratılışının ilk dönemlerinden itibaren insan iletişimin görselliğine önem vermiş ve bir takım çizimlerle içinde bulunduğu, sosyal çevrenin mevcut görüntüsünü çizerek, biz gelecekteki insanların geçmişteki, ilkel iletişim örneklerine yönelik düşünce yapımıza katkı sağlamıştır. Aslında, bu gibi faaliyetlerin bilerekten oluştuğuna tam emin değilizdir ve ilkel insanın iletişim amaçlı çizimlerini grafik tasarımın ilk örneklerinden bahsetmemiz gerekecektir. Bu çizimlerin keşfedildiği yerlerin konum itibarıyla Kuzey İspanya, Güney Fransa ve Kuzey Azerbaycan'da bulunan mağaralar olarak ortaya çıkması arkeolojik kazı çalışmaları sayesinde saptanmıştır (Becer, 2011: 83-84).

Mağaralarda bulunan boğa ve bizon resimleri afiş tasarımının vazgeçilmezi olarak bilinen illüstre öğelerinin ilkel görünümüdür. İnsanoğlunun yazınsal iletişimi bulmasıyla, tipografi çalışmalarının ilk gelişim sürecini başlatmıştır. Afiş sanatına olan ilginin toplumun sosyo-kültürel etkinliklerinde boy göstermesi, iletişim aracı olarak yaygınlaşmasına çığır açmıştır (Becer, 2011: 84).

İlk afiş örneklerinin taş veya mermer duvarların zeminine kazıtılarak ortaya çıkışı M.Ö 18. yy'a ait olan Hammurabi Kanunları olarak bilinen içeriği yazılı yasalardan oluşan eserde görülmektedir (Brockmann, 2004: 25).

Genellikle herhangi bir ürünün veya hizmetin tanıtımına yönelik mesajın iletilmesinde insanların yaygın olduğu mekanların kullanımı önemlidir. İlk afiş tasarımlarının Antik Çağ döneminde pazar meydanlarında, kiliselerde veya saraylarda duyurularak, insanlarda akılda kalıcı izler bırakılmaya çalışılmıştır. Afiş sanatının tarihsel gelişimine toplumların yazı ve görsel iletişim araçlarına olan ilgisinin önemi katkı göstermiştir.

Afiş sanatının üretim sürecinin hızlanması, yapım aşamasındaki zorlukların aradan kalkması 15. yy'daki matbaanın icadıyla gelişmiştir. Sosyo-kültürel etkinliklerde afişin kullanımı 17. yy'da tiyatro gösterileri için yapılarak, sanatsal iletişimin yaygınlaşmasına yardımcı olmaktadır. Afiş sanatında taş baskı tekniklerinin uygulanması 18. yy'ın sonlarına doğru başlayarak devam etmiş ve afişin görsel temasının içeriğini geliştirmesi, sanat akımlarının ortaya çıkışına zemin yaratmıştır. Taş baskı tekniğini Alman asıllı Alois Senefelder tarafından bulunması, kendisinden sonra gelen akımların genellikle afişin görsel ve metinsel içeriğine akıcılık ve dinamiklik katmış ve afişin temel niteliğini güçlendirmiştir. 1867 yılında Jules Charet tarafından Sarah Bernard'ın yönettiği oyun için yapılmış afiş büyük beğeni toplamış ve 19. yy'ın sonu Fransa halkının sosyo-kültürel açıdan tatmin etmiştir (Demir, 2020: 120).

1. ve 2. Dünya savaşlarının patlak vermesi, afiş sanatının sosyo-kültürel sürdürülebilirlik açısından, toplumun hassasiyetine etki gösterme olasılığını bir daha kanıtlamıştır. Bununla birlikte afişlerde savaşa yönelik temalara değinilerek, siyasi propagandanın işlenmesine ve toplumsallaşma evresinde sosyo-kültürel etkinliklerin amacını ve öneminin niteliğini değiştirmiştir. Görsel iletişim alanı olarak, afişin toplumsal ve siyasi olaylara baskı göstermesi, kültür endüstrisinin özgürleşme tutumuna zarar vermiştir (Erzen, 2008: 703).

Afişin günümüzde popüler olmasının temel nedeni iletişim gücünün yaygın olması ve sosyo-kültürel doyumsuzluk duygusunun baskın olmasıdır. Afişin ticari yönü bakımından pazarlama aracı olarak çeşitlilik ve kapsayıcılık kültürünün giderek süt ürünleri, temizlik malzemeleri gibi ürünlerinin tanıtımına yönelmesi, dönemsel değişikliklerin oluşmasına yol açarak, hızla yükselen sanat türü olmasına fayda göstermiştir (Demir, 2020: 122).

Afiş sanatının toplumsallaşma evresinin en önemli aşamasının ilk dönemi 19. yy'ın ortaları ve 20. yy'ın ilk çeyreğinde ortaya çıkan ve yeni boy gösteren çeşitli sanat akımlarının ortaya çıkışıyla yaygın alanını genişletmesi olarak görüldü. Bu sanat akımları Op Art, Pop Art, Kübizm, Fütürizm, Sürrealizm ve Art Nouveau olarak bilinmektedir. Genelde sanat akımlarının ortaya çıkışı, sanatsal içeriğin yaygınlaşmasına ve niteliğini güçlendirmesine yardımcı olarak, sanatsal yapının bir ürünü olarak afişi güçlü kılmıştır (Becer, 2011: 101).

1.9.1. Azerbaycan'da Afişin Tarihi

Azerbaycan'da grafik tasarımın tarihi M.Ö 12. yy'a dayanır ve bu tarihten itibaren burada yaşayan insanoğlunun görsel iletişime yönelik el becerilerinin ilkel örnekleri "Kobustan" ve "Kemigaya" olarak bilinen dağlık bölgede yerleşen kaya tasvirlerinden oluşmaktadır. Öyle ki Azerbaycan'da grafik tasarımın tarihi M.Ö dayansa da, afiş sanatının tarihsel gelişim süreci 19. yy'ın ortalarında gelişmiştir. Feodal düzenin hiyerarşik yapısı milletin sanata yönelik eğilimini engellemiş ve toplumun sanata olan ihtiyacını gölgede bırakmıştır. Genellikle Azerbaycan sanatının farklı kültürel dokulara sahip olması, bu topraklarda yaşayan insanların mitolojik anlatı ve kıssalarının yaygın olmasına yönelmiştir (Alakbarova, 2020: 9-10).

Azerbaycan afiş sanatının ilk örnekleri sosyo-kültürel faaliyet olarak bilinen tiyatro gösterilerinden oluşur ve yapılan araştırmalara göre, afişlerin içeriği metinsel bilgilere dayanmış ve arap veya kiril alfabesinin kullanımı yaygın olarak bilinmektedir. Azerbaycan'da modern millî tiyatronun kuruluşuna resmiyet kazandırmak için 1873 yılının martın 10-da Bakü'de realnı mektep şakirtleri

tarafından gösterilen “Lenkeran Hanının Veziri” gösterinin afişinin olduğu malumdur. Bu tarihten itibaren hem Azerbaycan’nın milli tiyatrosunun hem de afiş sanatının tarihsel gelişim süreci başlamıştır (Akın, 2011: 5596).

20. yy’ın başlarına kadar afişlerin tasarım işlemlerinin rejisör veya aktörler tarafından oluşturulmuş olması, bu sanatsal alanın yeterli düzeyde ilgi görmediğinin kanıtıdır. Bu dönemde Şark insanın cehaletle mücadelede olduğu görülmektedir. Zira, toplumsal değişimin sanatsal iletişim aracı olarak duyurulmasının önü kesilmiş ve toplumsal yapının büyük çoğunluğu, sanatsal yapıya karşı çıkmak zorunda bırakılmıştır. Sahne sanatları ve onun benzeri olan sanat istikametinin insanlara erişimi, yine toplumun bir parçası olan gerici kesim tarafından kısıtlandığı görülmektedir. Genelde bu statüde olan insanların toplumun özgür temellerinin oluşturması gereken şeylerden korktuğu görülür. Bu konulara yönelik sanatsal içeriklerin “Molla Nasreddin” dergisinde sıkça kullanılarak ve analitik düşünme yöntemi uygulanarak incelenmesi yönünde örnekleri vardır. Korkunun getirdiği bilinçsiz eylemlere örnek olarak, milli tiyatronun fedailerinin haksızlığa uğramasının yaygın olduğu bir dönemden bahsetmemiz gerekecektir. Öyle ki bu fedailerin takip edilerek baskı ve şiddet görmesi, sanatın toplumsallaşma sürecinin gerilemesine neden olmuştur.



Şekil 1.4: “Lenkeran Hanının Veziri” Gösteri Afişi

Kaynak: az.wikipedia.org/wiki/Sərgüzəşti-vəzir-xani-Lənkəran adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 05.05.2023)

Azerbaycan’da afişin gelişimi 20. yy’dan itibaren başlamış ve buradaki temel etken nedenin ülkenin 1920 yılında SSCB’nin bir üyesi olarak yer almasıdır. Her ne kadar özgürlüğü ve bağımsızlığı elinden alınsa da Azerbaycan halkının sanata yönelik tutum ve davranışları değişmiştir. Bundan sonra afişlerin içeriğinin başlıca konusu komünist rejimin görüş ve fikirlerini savunmak olmuştur (İbrahimzade, 2005: 138).

ASSC toplumunda sanata ve sanatçı kişiliğe yönelik ilginin konumu en üst tepededir ve bu sanatın çeşitli alanlarda olduğu gibi, afiş sanatına da yansımış ve uzmanlaşma dönemi ve gelişim süreciyle devam etmiştir. Afiş sanatına yönelik uzmanlaşma döneminin önde gelen isimlerine A. Azimzade, G. Halıkov, İ. Ahundov, H. Hüseyinov vd. (İbrahimov, 2004: 20).

A. Azimzade Azerbaycan’da afiş sanatının kurucularından biri olarak bilinir ve afişin gelişimine yönelik katkısı fazladır. Onun yarattığı afişlerin türselliğine baktığımız zaman, genellikle kültürel ve sosyal tanıtımlı konulara yönelik afişlerin yaratıcılığının genelini kapsamıştır. Devrimci yanı ve komünizm ilkelerine ilişkin yapmış olduğu afişlerde burjuvazi yapıya karşı çıkmış, insanın bilişsel ve duyuşsal olarak sömürülmesini şiddetle kınamıştır. Her ne kadar Azimzadenin verimlilik açısından 1920-1930 yılları değerli görülse de 20. yy’ın ilk çeyreğinde “Molla Nasreddin” dergisinin iç ve dış kapakları için yapmış olduğu afişler Şark dünyasının afiş sanatına yönelik örneklerinin önünde gelir. 1920-1930 yılları arasında “Zenginlerin Düğünü”, “Yoksulların Düğünü”, “Kız Doğdu”, “Yeni Alfabe Uğrunda”, “Kurtulmuş Azerbaycan”, “Eski eş ve yeni biri”, “Sona Kadar Beklemek” vb. afişlerin büyük ilgi toplaması onun sanatında gerçekçiliğe ve düşünmeye olan eğilimin üst düzeyde olmasının göstergesidir (İbrahimzade, 2005: 135).



Şekil 1.5: A. Azimzade “Kurtulmuş Azerbaycan” (1921) Sosyal Afiş

Kaynak: bit.ly/3JrL4Hl adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 05.05.2023)



Şekil 1.6: A. Azimzade “Sona Kadar Beklemek” (1923) Sosyal Afiş

Kaynak: bit.ly/3puBKvD adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 05.05.2023)

Azerbaycan'daki afişlerin gelişim sürecinde görselliğin reklam afişleri ve sosyal afişlerde daha yaygın kullanıldığını ve bunun yanı sıra kültürel afişlerinse içeriksel açıdan metinsel veriler üzerinden oluşumu görülmektedir. 20. yy'da Azerbaycan'da tiyatronun gelişimi, siyasi dairenin değişimine dayanır ve bu dönemden itibaren modern tiyatro yükselişe geçmeye başlamıştır. Ancak, tiyatro

Kaynak: C. Cabbarlı adına Azərbaycan Devlet Tiyatro Müzesinin arşivi (Erişim Tarihi: 05.05.2023)



Şekil 1.8: Azərbaycan Devlet Dram Tiyatrusu “Sevilla Yıldızı” Gösteri Afişi

Kaynak: C. Cabbarlı adına Azərbaycan Devlet Tiyatro Müzesinin arşivi (Erişim Tarihi: 05.05.2023)



Şekil 1.9: C. Cabbarlı adına Erivan Devlet Azərbaycan Dram Tiyatrosu “Sevil” Gösteri Afişi

Kaynak: C. Cabbarlı adına Azərbaycan Devlet Tiyatro Müzesinin arşivi (Erişim Tarihi: 05.05.2023)



Şekil 1.10: Devlet Türk Tiyatrosu “İblis” Gösteri Afişi

Kaynak: C. Cabbarlı adına Azərbaycan Devlet Tiyatro Müzesinin arşivi (Erişim Tarihi: 05.05.2023)



Şekil 1.11: Azərbaycan Devlet Rus Dram Tiyatrosu “Jizn Tak Korotka” Gösteri Afişi

Kaynak: C. Cabbarlı adına Azərbaycan Devlet Tiyatro Müzesinin arşivi (Erişim Tarihi: 05.05.2023)

1.9.2. Türkiye’de Afişin Tarihi

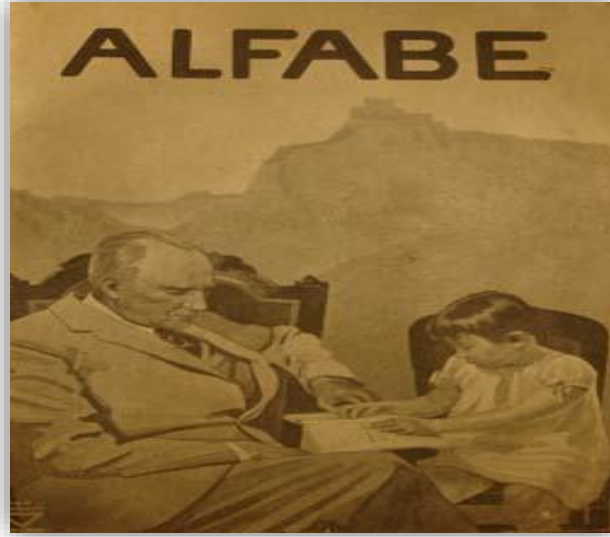
Türkiye’deki afiş sanatının tarihsel gelişim sürecini ele aldığımız zaman, grafik tasarımın yaygınlaşmasına yönelik bilgilerin birlikte paylaşılmasında yarar vardır. Öyle ki, ne olursa olsun afiş tasarım ve sanatın düzenli ilişkisinden ortaya çıkmıştır. Ülkemizde grafik tasarımın ve afiş sanatının sosyo-kültürel faaliyet olarak varoluşu ve gelişimi Batı’ya nazaran gecikmesine ve geride kalmasına sebep

olmuştur. Yine Azerbaycan’da olduğu gibi Türkiye coğrafyasında sanata yönelik yenilikçi akımların takip edilmediği görülmektedir. Genellikle Batı’lılar Türklerin sanata ve bilime yönelik tutum ve davranışlarının gereksinimini veya sürdürülebilirlik açısından devamlılığı olmamasının nedenlerini, halkın geleneklerinin devlet ve askerî anlayışlar üzerinde baskın olmasıyla ilişkilendirmiştir (Yüksel, 2018). Zira, Batı’nın tüm tarihsel dönemlerde en başlıca ilgi odağı sanat tutkusu ve sanat akımlarını keşfetme veya kültürleşme sürecini geliştirmek gayesidir. Becer’e göre, bir diğer nedenin ise Türk toplumunun İslami inanç ve inanış değerlerinin ileri düzeyde baskıcı olması, inanç ve inanış değerlerine göre yüzün yani resim yoluyla betimlemesini yasaklanmıştır (Becer, 2011: 112).

15. yy’da matbaanın icadı ve yeni baskı tekniğinin buluşumu Türkiye coğrafyasına ve bunun akabinde Osmanlı devletine ve toplumuna entegrasi 18. yy’ın başlarında “Lale Devri” (1718-1730) olarak bilinen dönemde gerçekleşmiştir. Osmanlı toplumunda grafik tasarımın görsel iletişim aracı olarak görülmesi ve toplumsal işlevsellik kazanması açısından matbaanın kurulması bir dönüm noktası olarak bilinmektedir. Bu dönüm noktasının yenilikçi ortam içinde sürdürülebilmesinde hiç şüphesiz ki İbrahim Müteferrika’nın emeği ve faaliyeti göz önünde bulundurulmalı ve kendisi tarafından 1727 senesinde ilk Türk basımevi kurulmuş ve toplamda 17 tane kitabın basımı gerçekleşmiştir. Müteferrika’nın vefatından sonra Osmanlı toplumunda basım sanatına yönelik ilginin azalmasını görürüz ve 20. yy’a kadar hiçbir gelişim olmamıştır (Becer, 2011: 112-113).

Osmanlı Devleti’nde 19. yy sonu ve 20. yy’ın başlarında sanat biçimi olarak, afişin kısa sürelik bile olsa yaygınlaşması görülür ve bu süreç Osmanlı’nın Batıya yönelik reformları takip etmesiyle gerçekleşmiştir. Yukarıda belirttiğimiz tarihlerde afiş sanatı türsellik açısından kültürel, sosyal, reklam amaçlı içeriklerle dikkat çekmeye çalışmış ve gelişim göstermiştir. Afişlerin konusu Balkan Savaşlarında yetim kalan çocuklara yardım amaçlı metinsel bilgilerden ve Dar-ül Bedayi ve Ferah Tiyatrosu için düzenlenmiş tanıtıma yönelik, eski harflerden oluşmuş içeriksel afişler yer almıştır. Dar-ül Bedayi ve Ferah Tiyatrosu için yapılan afişlerin ülkemizin sosyo-kültürel etkinlik olarak değerlendirilen tiyatro alanında ilk afiş örnekleri olduğuna

Ülkemizin afiş sanatına modern çizgi ve teknikler kazandıran İhap Hulusi eğitimini Almanya’da Ludwig Hohlwein’in sanat atölyesinde almış ve 1925 senesinden itibaren ülkemize geri dönerek bilgi ve birikimlerini uygulamaya başlamıştır. Eğitimine devam ettiği dönemde, İstanbul’da ilk afiş sergisini açmış ve kendisinden söz ettirmeye çalışmıştır. İhap Hulusi Görey’in yapıtlarının özünü oluşturan Kuzey Avrupa grafik üslubu Cumhuriyetin kurucusu Atatürk tarafından büyük ilgiyle karşılanmış ve devlet kurumlarının görsel iletişim bağlamında kitap kapağı, afiş örneklerinin kendisi tarafından yapılması uygun görülmüştür. Örnek olarak 1932 yılında ilkokul birinci sınıflarında öğrenciler için, okutulan Alfabe kapağının tasarımı verilebilir (Demir, 2020: 121).



Şekil 1.13: Alfabe Tasarımı

Kaynak: bit.ly/3NN9mOS adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 06.05.2023)

İhap Hulusi çalışmalarında imge ve tipografi tekniklerinin etkili bir şekilde, kullanımı ve renk kompozisyon ilişkisinin ileri düzeyde olması gözlenmiştir. Buna ek olarak afişlerinde ışık ve gölge efektlerinin kullanımı, geleneksel motiflerin modern üslupta yorumlanmasını görebiliriz. İhap Hulusi ülkemizde 1950’li yıllara kadar en çok afiş yapan grafik tasarımcı olarak bilinmektedir. Hulusi beyin afiş örnekleri listesine “İnci Diş Macunları”, “Kızılay”, Milli Piyango, “Piyale Makarnaları”, “Aygaz”, “Kodak”, vd. çeşitli çalışmaları vardır (Yavuz, 2018: 1201).



Şekil 1.14: İnci Diş Macunu Reklam Afişi (1927)

Kaynak: bit.ly/3PANpUB adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.05.2023)

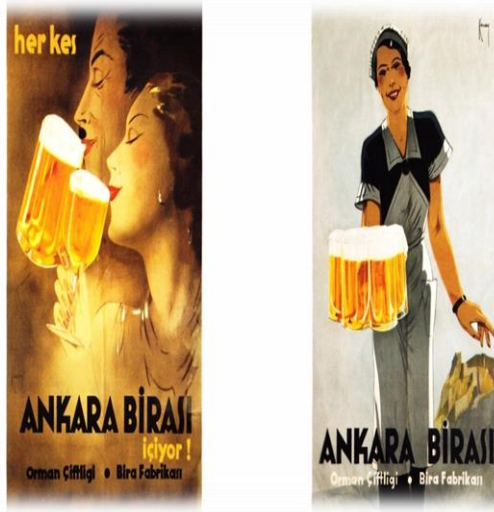


Şekil 1.15: Sümer Bank “Yerli Mallar Pazarı” Konulu Reklam Afişi

Kaynak: bit.ly/440NVQ6 adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.05.2023)

Cumhuriyetin ilk yıllarında görsel iletişim alanında, kendisinden söz ettiren bir diğer tasarımcı Kenan Temizan olmuştur. Temizan’ın Almanya’da grafik tasarım alanına yönelik eğitim alması, kendi yaratıcılığında afiş sanatına yönelik renk kullanımları ve dikkat çeken kompozisyonların işleniş biçimlerini oluşturmasına

katkı sağlamıştır. Gerçekçi figürlerin kullanımı onun afiş sanatında imge unsurlarını temelini oluşturmuştur. Kendisinin Türkiye’deki afiş tasarımı yaygın olarak fotoğraf kullandığı ve figüratif yaklaşımlar üretmiştir. Uzun süre Almanya’da yaşayan ve orada çalışan Temizan’ın ülkesindeki faaliyeti 1943 yılından başlayarak yaygınlaşmıştır. Grafik tasarım alanına yönelik uzmanlık dersleri vermiş ve bu alanın meslek olarak değerlendirilmesine çaba göstermiştir. 1950 yılında “Marshall Yardım Planı” kapsamında düzenlenen BM Afiş Müsabakası’nda Türkiye’ni temsil etmiş ve birinci yere layık görülmüştür. Paris’te düzenlenen uluslararası afiş yarışması etkinliğinde 12 bin afiş arasından beşinciliği ülkemize kazandırırken, bir diğer uluslararası afiş yarışması olarak bilinen, NATO’nun afiş yarışmasındaysa Türkiye’ni temsil ederek üçüncü yeri kazanmıştır. Ülkemizde afiş sanatına yönelik, tasarımları arasında “Orman Çiftliği Bira Fabrikası” için hazırladığı reklam afişleri oldukça popülerdir (Yavuz, 2018: 1201).



Şekil 1.16: Orman Çiftliği Bira Fabrikası Reklam Afişleri

Kaynak: bit.ly/436Ixtu adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.05.2023)

Türkiye’de afiş sanatının tarihsel gelişim sürecinde, kendisinden ağız dolusu konuşulması gereken bir değer duayen isim Münif Fehim Özarmandır. Kendisinin grafik tasarıma yönelik hiçbir eğitiminin olmadığı halde, bu alana yönelik el becerilerinin kaynağını dedesi Abdülkadir Efendi’ye dayandığı söylenilmektedir. Abdülkadir Efendi dönemin Osmanlı Miniyatür sanatının en önde gelen isimlerinden biri olarak bilinir. Özarman’ın küçük yaşlarından sanat yaşamına başlamış ve tiyatro

gösterilerinde hem oyuncu olarak hem de yaptığı afiş ve dekor çalışmalarıyla kendisini bu alana yönelik tutkusunu güçlendirmiştir. Özarman'ın ünlü karikatür sanatçısı Cemil Cem'den özel dersler alması, ileride onun ilk çalışmalarının karikatür alanına yönelik faaliyeti gerçekleşmiştir. Sanatçının “Galatasaray Sergileri” olarak bilinen kültürel etkinlik faaliyetinin ilk ikisinin afişlerini yapması, onun afiş ve kitap kapağı tasarımcılığı konusunda önemli bir yere sahip olduğu dönemdir. Afiş tasarımında siyah beyaz taramaları, güçlü ve rengarenk desenler ve anlatım üslubu ile dönemin en önemli Oryantalizm temsilcisi olmuştur. Özarman “Akbaba”, “Cumhuriyet”, “Son Posta”, “Kelebek”, “Fağrur” gibi çeşitli dergi ve gazetelerde çalışmış ve iç kapağını resmetmiştir (Dinçeli, vd., 2016: 400).



Şekil 1.17: Tamek “Yegane Kalite Konserve” Sloganlı Reklam Afişi

Kaynak: <https://www.oguztopoglu.com/2012/02/tamek-yegane-kalite-konserve-nostaljik.html>
adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 07.05.2023)

Ülkemizin grafik tasarım alanında ve afişte gelişim sürecinin hızlanmasında diğer bir etken nedenin 1928 yılında Mekteb-i Sanayi-i'nin Güzel Sanatlar Akademisine çevrilmesi ve dönemin önde gelen isimlerin burada eğitim vermesi olmuştur. 1932 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nin başına Fransa'da eğitimini tamamlayan Mithat Özer getirilmiş ve kendisi tarafından afiş atölyesi kurulmuştur. 1960 yılından başlayarak afiş tasarımının gelişim sürecinin bir diğer evresine geçiti gerçekleşmiş ve evreye katkı gösteren isimler Tarık Uzman, Faruk Morel, Fikret

Akgün, Yurdaer Altıntaş vd. olmuştur. Toplumun afiş kültürüne yönelik kültürel etkinliklerin yaygınlaşması, sergilerin büyük ilgisine sebep olmuş ve ilk kez Türk sanat dergilerinin afişe yönelik araştırma yazılarının yayımlanması başlanmıştır. Bu gibi faaliyetlerin Türk afiş sanatının gelişimine önemli katkıda gösterdiği bilinmektedir (Demir, 2020: 121).

İKİNCİ BÖLÜM GÖSTERGEBİLİM, GÖSTERGELERİN SANATSAL İLETİŞİM MODELİ OLARAK ÜZERİNE İNCELEME

2.1. Göstergebilimin Tanımı ve Amacı

İletişim alanına yönelik çalışmalara yeni bir yaklaşımın ortaya çıkmasıyla, iletişimin yeni evresini ve dönemini başlatan bu yaklaşımın iletişimi bir proses veya çağ olarak değil de, anlamlama sürecinin oluşturulmasına yönelik kapsam alanı olarak değerlendirir ve iletişim alanın gerçekleşmesi için, göstergelerden oluşan bir anlam bütünü yaratmasını gerektirir, bilhassa ileti yumağının iki farklı tür yorumlama biçimini bulması ve geliştirmesi gerektiği arz edilmiştir. İletinin iki farklı tür yorumlanması dedikte, sizin ve karşınızdaki kişinin ilk anda oluşturduğu anlam sürecinin ilişkisi ele alınarak yorumlanmasına denilmiştir. Herhangi bir iletinin anlamlandırılması, bu yapılandırılmış ilişki dizisinin analizi üzerine yoğunlaşan bilim dalına göstergebilim adı verilir ve Fiske’ye göre, “göstergelerin ve onların çalışma biçimlerinin araştırılmasına göstergebilim denilir” (Fiske, 2019: 122).

Göstergebilim, dilin ve diğer sembolik sistemlerin nasıl anlamlar ürettiğini, iletişimi nasıl etkilediğini ve nasıl yorumlandığını inceleyen bir disiplin aracıdır. Bu disiplin, sembollerin kullanımını ve iletişimi, kültürel ve toplumsal bağlamlarda nasıl etkilediğini araştırır. Göstergebilim alanına yönelik birkaç terimin dilbilim alanın birleşiminden doğan ögeyi belirtmek için kullanıldığı belirtilmektedir. Barthes’e göre, göstergebilimin göstergeleri ve gösterge dizgelerini ele aldığı, kimi durumlarda ise çelişkili yaklaşımları birleştiren ve kuram içinde bulunan teorileri inceleyen bir dal olarak nitelendirmiştir. Göstergebilimi yalnızca şuurlu ve maksatlı bildirim akışına ve bu açıdan kavranabilir ifade yöntemleriyle karşılaştıranlar vardır, ancak anlatım sürecinin iki farklı aşamadan oluştuğuna inanılır. Zira, anlam aktarma ve anlamlama süreci olarak belirlediğimiz bu iki aşamanın, göstergebilimin bünyesinde algılanması ve araştırılması uygun görülmüştür. Yukarıda bahsettiğimiz yeni bir inceleme alanı olarak değerlendirilen, göstergebilimin değişik biçimlerde yorumlanması vardır ve kimine göre dilbilimin bir alt alanı olarak değerlendirilsede, kimine göre de bağımsız bir bilim dalı olarak değerlendirilmiştir. Bu süreçte bağımsız bir bilim dalı olarak değerlendirmesinde etken nedenin Peirce’ın bu alana yönelik düşüncelerinin

olmasıdır. Her iki bilim dalının kapsam ve yöntem açısından çeşitlilik gösterdiğini anlarız ve bu çeşitliliğin göstergebilimin uygulama yöntemlerinde ortaya çıkmıştır. Genellikle matematiksel ve mantıksal yorumlama biçiminden kişisel yorum ve yaklaşımlara doğru uzanan oluşum döngüsü, bu alanın gelişimine halen devam ettiğinin tescilidir. Öyle ki, 19. yy’ın sonlarında ortaya çıkan bilim dalının şuan günümüzde bile yeni yaklaşımlar ve görüşler doğrultusunda incelenmesi devam etmektedir (Barthes, 1979: IX-X).

Gösterge olarak değerlendirilen şeyin görüntü içerisinde anlamı olması ve insanlar tarafından her şeyin gösterge olarak nitelik taşıması yaygın bir düşüncedir. Gösterge anlayışının gözle görülen ve elle tutulabilen her nesnenin içerik yapısını araştırması ve anlamlandırması göstergebilimsel analizle gerçekleşmektedir. Nitekim göstergebilim insanbilimlerin ve tüm toplumbilimlerin birçok dalını kapsadığı için, herhangi bir insan etkinliğini göstergebilimsel açıdan yaklaşabilir ve yorumlayabiliriz. Günümüzde göstergebilimin en sık yorumladığı sosyo-kültürel etkinliklerin ileti dili ve anlatım biçimidir (Özer ve Yarar, 2019: 110).

Genellikle hakkında konuştuğumuz bilim dalına yönelik görüşlerin değişimi veya yenilenmesi alanın tarihsel sürecinin gelişimine yöneliktir. Bu bağlamda, bilim dalının tarihsel sürecinin gelişimi döneminden bahsetmemiz gerekecektir. Temel bilgilerden oluşan bu yorumlar, genelde diğer araştırmacı arkadaşlarımızın konuya yönelik enformasyon akışına erişimi için verilmiştir.

Geçmişten günümüze göstergelere yönelik düşünceler dile yönelik görüşlere karışıp kaynasa bile, göstergebilim alanına yönelik bilgilerin J. Locke tarafından “İnsanın Anlama Yetisini Üzerine Bir Deneme” adlı eserinde tanımına yönelik bilgilere yer verilmesi bilinmektedir. Locke’ın nesnelerin anlaşılmasına ve bilginin enformasyon akışını sağlayan iletişimin, göstergelerin tabuları olarak görülse de, dilsel alanın felsefesinin sınırları aşılabilir olarak kalmıştır. Ancak, bu alanın dil bilimine yönelik farklı biçimlerden oluşması 19. yy’ın son evresi ve 20. yy’ın başlarında birbirinden habersiz olan iki düşünür tarafından tespit edilmiştir. Genel tabirle göstergebilimin zorunluğu üzerinde durarak, bu alanın sonraları tartışılmasına

yönelik genel kapsam ve sınırlılıklar belirlendiği söylenmektedir. Amerikalı filozof C. S. Peirce ve İsviçreli modern dilbilimin yaratıcısı olarak bilinen F. de Saussure göstergebilim alanına yönelik ilk fikir üreticileri olarak bilinmektedir (Barthes, 1979: XI).

Amerikalı mantıkçı Peirce'e göre, göstergebilimin bir başka adı mantıktır ve onun deneyimine göre bizim içinde bulunduğumuz dünyayı kavrama ve algılama sorunuyla ilgilenmektedir. Burada esas ilginin üzerinde durması gereken hususların göstergeler, bireyler ve maddeler arasındaki bünye ilişkisinden oluşarak inşa edildiğine yönelerek anlam çerçevesini oluşturmuştur. Peirce'ın göstergebilim alanına yönelik en temel fikirleri "gösterge" üzerinedir ve bu düşünceleri birçok göstergebilimciyi etkilemiştir (Fiske, 2019: 127).

Göstergebilim anlayışının mantıksal özelliği üzerinde durulması yerine bu düşünceye karşı olarak değerlendirilen Saussure'ün yaklaşımını incelenmesi gerekecektir. Saussure'ye göre, göstergebilim toplumsal nitelik taşır ve göstergebilimin "göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim" olarak yorumlar ve dilbilim alanının buradaki yerini tespit etmek için gereksinimine vurgu yapmıştır. Her ne kadar Saussure 20. yy'ın dilbilim alanının gelişimine yönelik hizmetlerinden dolayı "babası" olarak bilinsede, kendisinin göstergebilim alanına yönelik görüşleri dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Hatta dilbilimin, göstergebilimin bir alt dalı olarak değerlendirilmesi ona aittir ve bu iki bilimin birbiriyle bütün içinde ele alınmasını zorunlu kılmıştır (Fiske, 2019: 127).

Göstergebilimin gösterge teorisi üzerine bilimsel araştırmalar yürütüldüğüne ve üç temel çalışma alanı ele alınarak değerlendirilmesi yönünde araştırmalar vardır. Öyle ki, üç temel çalışma alanı yorumlarken, önce gösterge teorisinin ne anlam taşıdığı incelenmesi gerekmektedir. Fiske'ye göre, gösterge "kendisinden başka bir şeye gönderme yapan, duyularımızla kavrayabileceğimiz fiziksel bir şeydir ve varlığı, kullanıcıların onu bir gösterge olarak kabul etmelerine bağlıdır" olarak yorumlamıştır. Göstergebilimin birbiriyle yakın ilişkiler doğrultusunda

sürdürülebilir, üç esas çalışma alanı olduğunu belirtmeliyiz ve bunların içeriğine yönelik bilgiler aşağıdakilerdir;

1. Göstergenin bizzat: Bu alanla ilişkili gösterge türlerinin, türlü anlamların aktarılması için yeni yolların ve göstergeleri kullanarak bireylerle ilişkilendirilen biçimin araştırılmasına yöneliktir. Göstergelerin insanlar tarafından üretilmesi ve benimsenilmesi için, yalnızca, insanların gösterge teorisini kullanması ve anlamlandırması belli değerlendirmeler sonucunda anlaşılır.

2. Göstergeler bütünü içinde var olan kodlar veya sistemlerin: Bu çalışmaların içeriğini, toplumsallaşmanın ve kültürel ihtiyaçların karşılanması için, üretilen kodları ya da kodlar bütünü ileti olarak algılanması için, haberleşme kanallarının kullanımı için, yolların bulunması gerekir ve bunun akabinde yeni kanallara yönelik araştırmaların devam edilmesi zorunludur.

3. Kodların ve göstergelerin işlem görmesi gereken kültürel yapı: Kültürel değişimin gerekliliği ve varoluşunu ve biçimsel türünü kodların ve göstergenin kullanımına yöneliktir.

Bu çalışma alanlarından yola çıkarak göstergebilimin önceliğini metne yöneltirken, bir daha metne yönelik önemin doğrusal süreç modellerinde fazla rastlanılmamıştır. Ancak, birçoğumuz hemen hemen hiçbir yorumda bulunmadan metnin önemini anlamazken, bu yaklaşımın doğrusal süreç modelinde yaygın olduğu hale getirilmiştir. Öyle ki, iki değişik benzerlik arasında bulunan en büyük farklılıkların en temeli bu olarak bilinir. Öbürüyle yaklaşım olarak ele alındığı zaman, alıcının yerleştiği konunun konusuna yöneliktir ve göstergebilim alıcı veya okuyucu arasındaki ilişkide aktif bir rol üstlenir. Göstergebilim “alıcı” yerine “okur” terimini değerlendirilmesinde etken neden “okur” teriminin daha öncelikli kılan yanlarının olmasıdır. Bu önemli yanlara örnek verirse, önemli bir etkinliği ifade etmesi ve okumanın öğrenilen bir şey olmasıdır. Okur kişinin kültürel deneyimi, onun kendi deneyimlerini, tutum ve davranışlarını metinsel içeriğin anlamlandırılmasına katkı sağlamıştır. Anlam bütünü oluşturulması yönünde göstergenin işlevselliği ve rolü daha fazladır (Fiske, 2019: 121-123).

Göstergebilimin amacı, sembollerin dil, yazı, resim, jest, mimik, sembolik davranış ve diğer iletişim araçları aracılığıyla nasıl anlam ürettiğini anlamaktır. İnsanlar arasında iletişimde bulunan sembollerin nasıl anlamlandırıldığı, kültürel,

toplumsal ve tarihsel bağlamlara dayandığı gibi konular göstergebilim tarafından incelenir. Göstergebilim, sembolik sistemlerin dilbilim, sosyoloji, psikoloji, antropoloji ve iletişim gibi çeşitli disiplinlerle olan ilişkisini de ele alır. Dilbilimde semantik ve pragmatik alanlarında, sosyolojide sembolik etkileşimlerde, psikolojide dil ve sembol kullanımının bilişsel yönlerinde, antropolojide sembolik kültürel ifade ve ritüellerde, iletişimde ise anlamlı iletişim süreçlerinde önemli bir yere sahiptir. Göstergebilimin temel amacı, sembolik sistemleri analiz ederek anlamın nasıl oluştuğunu anlamak ve iletişim süreçlerini daha iyi anlamak için bir çerçeve sunmayı hedeflemektedir. Bu bilgiler, dilin nasıl kullanıldığı, anlamın nasıl inşa edildiği, kültürler arasında nasıl farklılık gösterdiği ve iletişimin nasıl etkili bir şekilde gerçekleştirilebilir gibi bir dizi alanda uygulanabilir.

Fiske'ye göre, göstergebilimin anlam modelleri ve göstergeler arasındaki ilişkinin yorumlanması için modellerin 3 öge olarak incelenmesi gerekecektir. Genel tabiriyle ögeler aşağıdakilerdir;

1. Gösterge: kendisinden başka bir şeyi çağrıştıran veya işaret eden bir durum veya olay olarak değerlendirilir.
2. Göstergenin gönderme indirgediği gösterilen olarak ele alınan yaklaşım.
3. Göstergenin kullanıcısı olarak gösteren diye yorumlanan yaklaşım.

Peirce'e göre, göstergebilimin temelini oluşturan göstergeyi, gönderme yaptığı şeyi ve göstergenin kullanıcıları olarak değerlendirilmesi yönünde yaklaşımlar bütünü geometrinin temelini oluşturan üçgenin, üç kenarı olarak nitelendirir ve her kenarın birbirine doğru birleştiğini ve herbirinin diğeriyle ilişkisi değerlendirilerek anlaşılabilir olabileceğini ifade etmiştir. Bu bağlamda ileride birbiriyle hem çelişecek hem de aynı görüşleri savunacak, dilbilimci Saussure bu konuya yönelik görüşlerinde farklı yaklaşımlar sergilemiştir. Saussure'ye göre, "gösterge gerçeklikle yalnızca onu kullanan insanların kavramları aracılığıyla" ilişkilendirir. Öyle ki, örnek olarak araba kelimesinin ister kağıt üzerinde aksetmesi isterse de atmosferdeki ses olarak değerlendirdiğimizde kendisine özgün zihinsel anlayışı vardır ve kişisel değişiklikler (alfabe, kültürel ve yaşam) vd. olsa bile benim

ve sizlerin araba kavramına yönelik zihinsel görüntü aynıdır. Bu kavramın gerçekçi zihniyetle varolan ilişkisi nesneler üzerinden ilişkilendirilmiştir (Fiske, 2019: 123-124).

Göstergebilimin gösterge, gösterilen ve gösteren arasındaki ilişkinin kültürel yaklaşımlara özgü olması, bu bilim dalının kültürel doku ve kültürel kodlar ele alınarak değerlendirilmesini gerektirmektedir. Ancak, kültürel doku ve kültürel kodların insanlar tarafından üretilmesi, göstergebilimin iletişimde yaygın olarak kullanıldığına işaret eder (Fiske, 2019: 130).

Göstergebilim, sembolik sistemlerin analizi ve anlamın oluşumuyla ilgili bazı temel ilkeleri içerir. İşte bu ilkelerle ilgili ifadeler aşağıdakilerdir;

1. Göstergebilim, sembollerin kullanımının ve anlamın nasıl oluştuğunu anlamak için sistemli bir şekilde araştırma yapar.
2. Göstergebilim, sembolik sistemlerin dilbilim, sosyoloji, psikoloji ve iletişim gibi çeşitli disiplinlerle olan ilişkisini inceler.
3. Göstergebilim, sembolik ifadelerin toplumsal ve kültürel bağlamlar içinde nasıl yorumlandığını ve anlamlandırıldığını araştırır.
4. Göstergebilim, sembolik iletişim süreçlerinin bilişsel, sosyal ve kültürel boyutlarını ele alır.
5. Göstergebilim, sembolik ifadelerin dilin yanı sıra resim, jest, mimik ve sembolik davranışlar gibi farklı iletişim araçlarıyla nasıl kullanıldığını inceler.
6. Göstergebilim, sembolik sistemlerin anlam üretimindeki etkilerini ve bu etkilerin kültürel çeşitlilik ve değişkenlik açısından nasıl farklılık gösterebileceğini araştırır.
7. Göstergebilim, sembolik ifadelerin anlamının karmaşıklığını ve çoklu katmanlı doğasını analiz eder.
8. Göstergebilim, sembolik ifadelerin iletişimdeki rolünü ve etkisini anlamak için çeşitli yöntemler ve araştırma teknikleri kullanır.
9. Göstergebilim, sembolik ifadelerin toplumsal normlar, değerler ve inançlarla nasıl etkileşime girdiğini ve bu etkileşimin iletişim üzerindeki etkisini inceler.

10. Göstergebilim, sembolik sistemlerin anlam üretimindeki süreçleri açıklamak ve anlamın toplumsal bağlamlarda nasıl değişebileceğini anlamak için teorik ve analitik yaklaşımlar kullanır.

Göstergebilimin 20. yy'ın ortalarından itibaren anlamlandırma sürecinde yeni izlenimlerin ve görüşlerin varoluşumu, alanın yeni bir yaklaşım düzeyinde nitelik kazanmasına ortam hazırlamıştır. Bu ortamın zemini Fransa'da R. Barthes tarafından oluşturulmuştur ve Barthes toplumsal yaşamın bir parçası olan iletişimin, anlam taşıması ve anlamlama sürecini etkili ve akılda kalıcı iz bırakabilmesi için, göstergebilimsel etkinliğin öneminden bahsetmeye özen gösterirken, göstergebilimin üstbilim olarak nitelik taşımasına çalışmıştır. Barthes'e göre, göstergebilimin temel amacını ister "dünyanın insanoğluna yönelik yaklaşımını" isterse de "insanın insana yönelik yaklaşımının" taşıdığı anlam bütünü araştırmak olarak belirlese de, insan bilimlerinin bakış açılarını yenilemek, dilbilim ve mantıktan ortak düzeyde yararlanarak yöntemsel önermeler bulmak veya yorumlama örneklerini sunmak amacını göz önünde bulundurur. Nitekim, Barthes göstergebilim kuramına özgün ve özel kapsayıcı bir dilin gerekliliğinden bahseder ve bu dilsel görecelik ilkesinin oluşturulmasını savunmaktadır (Barthes, 1979: XV-XVI).

Göstergelerin toplum içindeki yaşamını ve inşası insanlar tarafından gerçekleşmektedir. Ancak, kati ve kesin olmaması, onların değişebilme veya farklı anlamlar kazanabilmesine ve hatta ilk zamandaki anlamının tam tersi olarak yorumlanabilmesi bilinmektedir. Göstergelerin anlam bulması veya anlam olarak görülebilmesi için toplumsal ve kültürel olarak üretilmesi yaygın olarak bilinen kodlar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Öyle ki, göstergelerin toplumsal ve kültürel dokuları ifade etmesi yine kodların aracılığıyla şekillenmiştir. Kodların kullanımıyla birey içinde bulunduğu yaşam dünyasını anlamlandırır ve onu yeniden tasarlar. Nitekim kodlar ve göstergeler kültürü oluştururken, kültürse bu kodları dönüştürür ve anlamlandırmaya çalışır. Her ne kadar göstergeler ve kodlar insanlar tarafından oluşturulsa bile, toplumlar arasındaki farklılıkların göz ardı edilmemesi gereklidir. Zira, gösterge olarak anlamlandırmaya çalıştığımız nesnenin topluma özgün anlam bütünü veya kod örgüsü olabilmektedir (Özer ve Yazar, 2019: 110-111).

Göstergebilimin önemini ve amacının tam olarak ifade etmemiz gerekirse, ister göstergelerin okunması ve anlamlandırılmasına ilişkin, isterse de göstergebilimi oluşturan ve onun araştırılması üzerinde duracağımız, göstergenin işlevi ve genel kavramlarını incelenilmesi gerekecektir. Bunun için göstergebilimcilerin “gösterge” kavramına yönelik düşüncelerinin araştırılması ve akabinde değerlendirirken, kendi çıkarımlarımızı ekleyerek, ikinci bölümün kavramsal çerçevesini oluşturulmasında etkili olacaktır.

2.1.1. Ferdinand de Saussure’ün Gösterge Yaklaşımı

Ferdinand de Saussure 20. yy’ın başında dilbilim alanında önemli bir bilim insanıdır ve göstergebilim alanına da büyük etkisi vardır. Göstergebilim, semiyoloji olarak da adlandırılan, sembolik sistemlerin, dilin ve anlamın yapısal analizini inceleyen bir disiplindir. Saussure, semiyolojinin temelini atan ve modern dilbilimin gelişimine katkıda bulunan bir dilbilimcidir. Saussure’ün 1916 yılında ölümünden kısa bir süre önce öğrencilerinin derste aldığı notlara dayanarak “Genel Dilbilim Dersleri” adlı bir kitabı yayımlanmıştır. Bu kitap daha sonra "Cours de linguistique générale" olarak bilinir ve Saussure’ün dilbilimdeki temel fikirlerini içermektedir. Saussure, dilin iki temel bileşeni olan “langue” (dil sistemi) ve “parole” (dilnin gerçek kullanımı) arasında ayrım yapmıştır. Dilin gerçek kullanımı olan “parole” bireysel ve değişkenken, “langue” toplumsal ve istikrarlıdır. Saussure, göstergebilimi, “langue” düzeyinde dilin yapısını ve sembollerin işleyişini incelemek olarak tanımlamıştır. Saussure, sembollerin iki önemli özelliğini vurgular: ilişkisel ve keyfi. İlişkisel özellik, bir sembolün diğer sembollerle olan ilişkisini ifade etmeye çalışır. Örneğin, kelime “kedi”yi “cat” olarak da ifade edebiliriz ve bu sembolik ilişki diller arasında değişir. Keyfi özellik ise, sembollerin anlamlarının doğal veya mantıksal bir temeli olmadığını ifade eder ve dildeki semboller, toplumun kabul ettiği bir anlaşmaya dayanmaktadır. Saussure ayrıca “anlam” ve “ses seviyesi” arasında bir ayrım yapmıştır. Ses seviyesi, konuşulan veya yazılan dildeki fiziksel seslere (fonetik) ve grafik şekillere (alfabe) atıfta bulunurken, anlam ise sembollerin zihinsel veya kavramsal temsiliyi ifade eder ve dilin işleyişi, sembollerin anlam düzeyindeki ilişkilerini yorumlamaya çalışılmıştır (Barthes, 2021: 27-28).

Saussure'ün göstergebilime yaptığı bu katkılar, dilbilimin yapısal dönüşümünü etkiledi ve daha sonra yapısalcılık adı verilen yeni bir dilbilim yaklaşımının gelişmesine yol açmıştır. Saussure, gösterge kavramına büyük önem veren ve göstergebilimin temel taşlarından birini oluşturan dilbilimcidir. Ona göre, dildeki semboller gösterge olarak tanımlanmıştır. Saussure göstergelerin anlamsal ve yapısal analizini yapmış ve göstergelerin Pierce'deki gibi nesnelerle ilişkilerinden çok, diğer göstergelerle ilişkileri üzerinde yoğunlaşan Saussure, bu nedenle Peirce'in gösterge yaklaşımına yönelik vurguda ayrılmaktadır. Saussure'ün yaklaşımına göre, göstergenin kendisine daha yakından odaklanarak incelenmesi gerekmektedir. Saussure'ün bir diğer yaklaşımına göre gösterge, anlamı olan fiziksel nesnedir ve anlam ile ses ya da grafik şekil arasındaki ilişkiyi ifade etmektedir. Saussure için göstergenin bizler tarafından algılanması ve işlev görmesi için üç temel unsuru vardır ve bunlar şöyledir: gösteren (signifiant), gösterilen (signifié) ve gösterge (signe) olarak yorumlanmıştır. Gösteren, göstergenin ses ya da görüntü gibi algısal yönünü temsil ederken, gösterilen ise gösterenin zihinsel ya da kavramsal anlamını ifade eder. Zihinsel kavram, aynı dili paylaşan ve aynı kültürün bireylerinin tümü için ortak değer olarak algılanır hale gelmiştir (Civelek ve Türkay, 2020: 776).

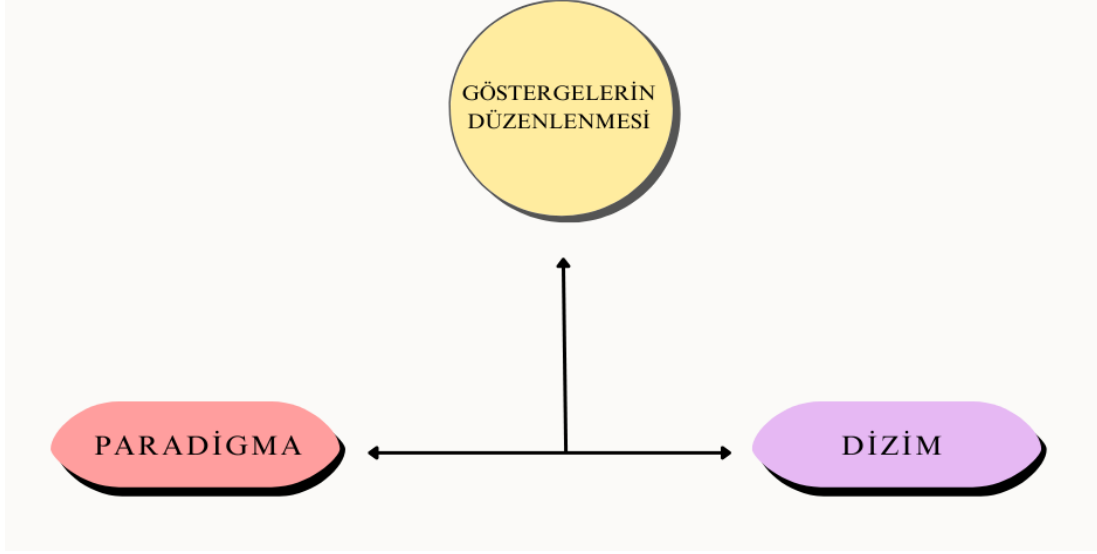
Bu temel yaklaşımları eğer Peirce'in gösterge kavramıyla kıyaslarsak, Saussure'ün göstereni ile Pierce'in göstergesi ve Saussure'ün gösterileni ile Peirce'in yorumlayıcısı arasındaki benzerlikleri hemen görebiliriz. Saussure için bu iki ögenin Peirce'in "nesne"si ya da dışsal anlamla ilişkisiyle Peirce'den daha az ilgilendiğini görürüz ve Saussure bu konu üzerinde durduğunda onu anlamlandırma olarak niteler ve bu konuya karşılaştırmalı olarak daha az ilgi duyduğu için az zaman harcamaya gayret göstermiştir (Fiske, 2019: 127).



Şekil 2.1 Saussure'ün Göstergebilim Şeması

Kaynak: (Fiske, 2019: 128).

Gösterge ise gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi temsil eder. Örneğin, “araba” kelimesi bir gösterge olarak düşünülebilir. Gösteren, kelimenin sesli ya da yazılı hali olan “araba”nın ses ya da grafik şeklidir. Gösterilen ise, “araba” kelimesinin zihinsel kavramsal anlamıdır ve arabayı temsil eder. Gösterge ise “araba” kelimesinin kendisidir, yani gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiye göndermede bulunmaktadır. Çünkü gösterilenlerin gösterenlerle aynı düzeyde belirli bir kültürün ürünleri olarak algılanması ve yorumlanmasını gerektirmiştir. Öyle ki gösterilenler gerçekliği anlayabileceğimiz bir şekilde sınıflandırılması için kullandığımız zihinsel kavramlarken, bir diğer yaklaşımsa, gösterenin her dildeki zihinsel biçiminin kültüre özgü olması ve kültüre dayanması, bir arabanın anlamlandırılmasının kültüre özgü olduğunun kanıtıdır. Gösterilenleri eğer bu anlamda değerlendirirken, bağlı oldukları kültür ya da alt kültür tarafından belirlenen insanlar tarafından üretilmeleri ve aidiyet duygusunu içermesi gerekmektedir. Gösterilenler, bir kültürün üyelerinin birbirleriyle iletişim esnasında kullandıkları dilsel ve göstergesel sistemin parçası olarak nitelendirilmiştir. Herhangi bir gösterilen ve gösterge arasındaki anlamı en iyi belirleyen şeyin, gösterenin dışsal gerçeklikle ilişkisinden ziyade, gösterenin diğer göstergelerle ilişkisine yönelik dikkate alınmalıdır. Saussure’ye göre, gösterenin sistemdeki diğer göstergelerle ilişkisini, değer olarak tanımlar ve anlamı belirtmekte en etken nedenin değer olduğuna göndermede olması yönünde değerlendirmiştir (Fiske, 2019: 128-130).



Şekil 2.2 Saussure'ün Göstergelerin Düzenlenmesi Kategorisi

Saussure'ün gösterge kavramına yönelik bir diğer önermesi, göstergelerin kodlar içinde düzenlendiği için, iki temel yol izlenilmesi gerektiğini düşünmüştür. Bunlardan ilki olarak bilinen paradigmadır ve göstergenin dizgesi olarak belirtilir ve buna örnek verirsek, trafik levhalarının şekilleri olarak bilinen kare, daire, üçgen bir paradigmayı oluşturur ve şekillerin içinde yer alan simgeler dizgesi de bir paradigmayı çağırır. Saussure'ye göre, paradigmanın bir takım özellikleri vardır ve bu genellikle bir paradigmadaki tüm birimlerin ortak özelliklere sahip olmasını ve aidiyet taşıdığına yönelik belirli nitelikleri barındırmak zorunda olduğunu gerektirir. Harflerin yazılı dilin paradigmasını meydana getirmesini, alfabe paradigmasının iki temel özelliğini göstererek açıklamamız gerekecektir. Alfabe bu özellikleri taşıyan paradigma örneğidir ve A-dan Z-ye herhangi bir harf bu içeriğin bir üyesi olarak değerlendirilir. Alfabe paradigmasına rakamlar, kat sayıları veya matematiksel sembollerin yer almadığını bu çıkarımlardan tespit edebiliriz ve paradigmalardaki her birimin, bir diğer birimlerden basitçe ayırt edilebilmesi, paradigmaların ikinci temel özelliği olarak görülmüştür. Bir paradigmadaki göstergelerin arasındaki farkı, onların gösterenleri ve gösterilenleri açısından ele alınır ve buna gösterenin ayırt edici özellikleri denilmiştir. Örnek olarak, kötü el yazısı harflerin ayırt edici özelliklerini ve harflerin dokusunu bulanıklaştırdığı için bizler tarafından algılanması zor olsada, paradigmalar göstergelerin daha ayrıntılı ve akılda kalıcı bir biçimde çözümlemek için yardımcı rolünü üstlenir. Göstergelerin düzenlenmesine yönelik bir diğer

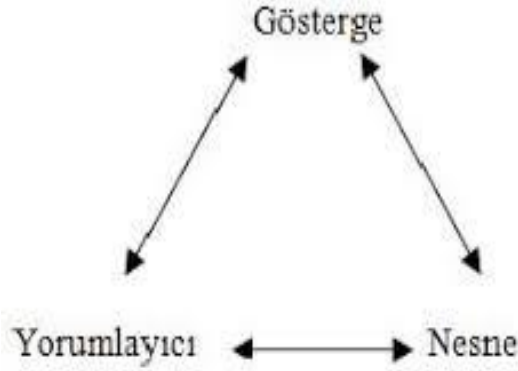
yaklaşımsa, dizimlerdir ve paradigmada seçilen bir birim genelde diğer birimlerle bitişiktir. Saussure'ye göre, yazılı bir sözcük alfabenin harflerinden yapılan, paradigmasal bir seçiminden oluşan görsel bir dizimdir ve kurduğumuz herhangi bir cümle, sözcüklerin diziminden oluşmaktadır. Örnek olarak, kütüphanede kitapların bilim dallarına yönelik kategorize edilmesi, bir dizimdir veya giysi dolabının pantolonlar, gömlekler, başlıkların paradigmalarından yapılan seçimlerin bir dizimi olarak değerlendirilmesi gerekecektir. Dizimler kendiliğinde kurallar ya da uzlaşımlar olarak bilinen boyutlar tarafından birleştirilerek, yaygın olarak kullanılmıştır. Kurallar ya da uzlaşımlara örnek verirsek, dilde gramer, müzikte melodi, yemek masasında görgü, hukukta adalet, estetikte orantı vd. olarak verilebilir. Bir dizimin içinde var olan gösterge, o dizimde bulunan diğer göstergelerle ilişkisinden etkilenir ve göstergenin anlam bütünü kısmen bile olsa, dizimde bulunan diğer göstergelerle ilişkisi düzeyinde belirlenmiştir. Fiske'ye göre, Saussure ve onu izleyen yapısalcı dilbilimcilerin genel olarak, göstergeleri anlamının anahtarını, göstergelerin diğer göstergelerle olan yapısal ilişkisine yönelik araştırmada görür ve bu yapısal ilişkinin çözümlenmesi için paradigmasal, yani seçim yapma ve birleşimi oluşturmamız için dizimlerin incelenmesini yönünde çağrışımlarda bulunmuştur (Fiske, 2019: 144-147).

Saussure'ün gösterge kavramı, dilbilimin yanı sıra iletişim çalışmaları, semiyotik, kültürel analiz ve sosyal bilimler genelinde de büyük etki yaratmıştır. Göstergebilim, dilin yanı sıra görsel semboller, jest ve mimikler, sembollerin kültürel ve toplumsal anlamları gibi birçok alanda kullanılır ve Saussure'ün bu kavramsal çerçevesi bu alanlarda da temel bir referans noktası olarak görülmüştür.

2.1.2. Charles Sanders Peirce'in Gösterge Yaklaşımı

Göstergebilimin temelini oluşturan gösterge kavramına yönelik kavramsal çerçevenin oluşumu için önde gelen göstergebilimcilerin yaklaşımlarının bizler tarafından değerlendirilmesi gerekmektedir. Göstergebilim alanında genellikle gösterge kavramına yönelik yenilikçi yaklaşımlardan birini sergileyen Peirce olmuştur. 19. yy'da gösterge yaklaşımının bilim statüsünde bir disiplin olarak

değerlendirilmesi, göstergebilim çerçevesinde yaklaşımın incelenmesi başlanmıştır. Peirce'e göre, gösterge yaklaşımı, semiyotik olarak bilinen bir yaklaşımdır. Charles Sanders Peirce, göstergebilim kavramını geliştirmiş ve sembolik iletişim süreçlerini incelemiştir. Ona göre, insanlar dünyayı göstergeler aracılığıyla algılar ve anlamaya çalışmıştır. Gösterge, sembolün bir alt kümesidir ve semiotikte önemli bir rol üstlenir. Peirce'e göre, gösterge kavramı mantıksal akla dayanır ve gösterge yaklaşımı, göstergebilim alanına özgün bir perspektiften iletişimi ve anlam oluşumunu işaret aracılığıyla açıklamıştır. Peirce'ın gösterge tanımı şöyledir: “Bir gösterge kendinden başka bir şeye nesneye göndermede bulunur ve birisi tarafından anlaşılır” (Fiske, 2019: 125).

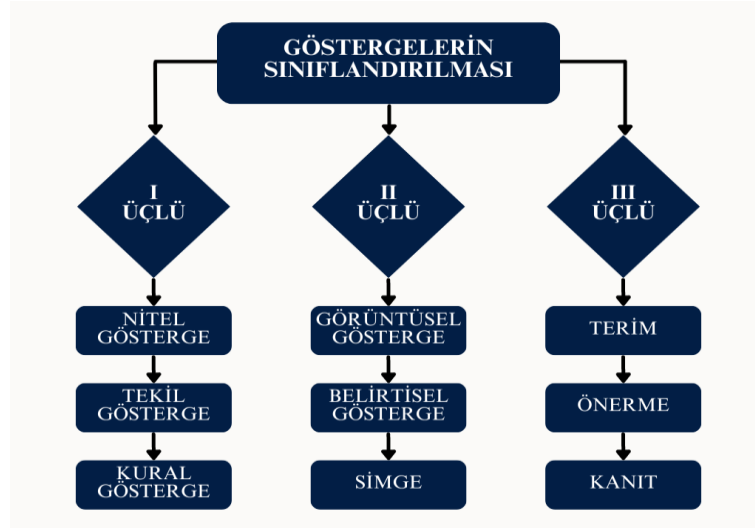


Şekil 2.3: Peirce'ün Göstergebilim Şeması

Kaynak: (Fiske, 2019: 125).

Şemada da görüldüğü gibi Peirce'ın göstergebilimi ele aldığı zaman üç temel unsuru kullandığını görebiliriz. Bu unsurların “gösterge”, “nesne” ve “yorumlayıcı” olarak bilinmektedir. Amerikan göstergebilimin kurucusu olarak kabul edilen Peirce'ın göstergebilim şeması üzerine derin araştırmalar yapan Zeman 1977 yılında “Peirce'in İşaretler Teorisi” adlı eserinde bu şemaya yönelik yorumu şöyledir; “Gösterge birisine seslenir, yani seslendiği kişinin zihninde denk bir gösterge ya da belki de çok daha gelişmiş bir gösterge yaratmıştır. Yaratılan göstergeyi, birinci göstergenin yorumlayıcısı olarak niteliyorum ve gösterge bir şeyi, gösterdiği nesneyi temsil eder” (Akt. Fiske, 2019: 125).

Peirce göstergeleri mantıksal ve kuramsal açıdan değerlendirmelerini üç ayrı üçlü prensip şeklinde sıfatlandırarak çözümlemiştir. Bu prensipler göstergelerin sınıflandırılması olarak bilinmektedir ve üç gruba ayrılır ve her birinin kullanma biçimlerini ve işlevselliğini açıklamamız için incelenmesi gerekmektedir.



Şekil 2.4: Peirce’ün Göstergeler Sınıflandırması

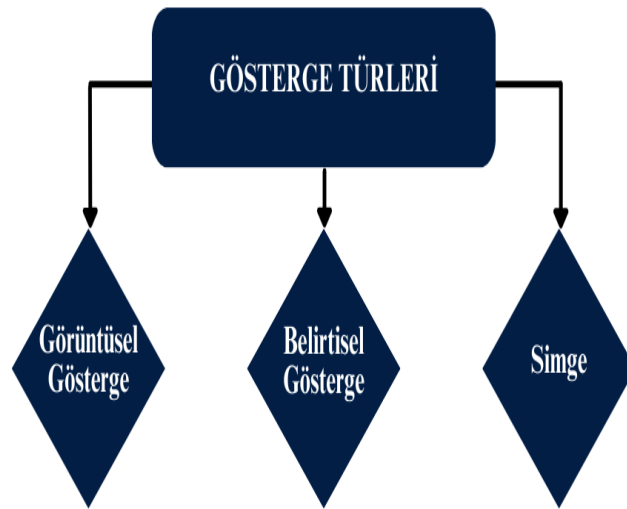
Peirce’ın göstergeleri sınıflandırması aşamasında ilk üçlü olarak ele alacağımız gösterge; nitel, tekil ve kural olarak belirtilmiştir. İlk bakışta bu üçlü sınıflandırma olarak geçen düşünce yapısı göstergenin türsel ilişkisini belirlemeye yöneliktir ve göstergelerin niteliksel olasılıklarını sınıflandırmaya hizmet etmiştir. Nitel gösterge olarak tanımlanan bu yaklaşım göstergenin ilk algıladığımız niteliğine yönelik olsa bile, göstergenin niteliğiyle ilgili hiçbir anlam taşımaz ve bir nesnenin özelliği olarak tanımlanabilir. Örnek olarak, bir kalemin veya markerin kırmızı ve mavi yazması kalemin zorunlu bir özelliği olmadığı için, kalemin niteliğine yönelik hiçbir ilişkisi bulunmazken, sadece bir parçası olarak değerlendirilmesi uygun görülmüştür. Tekil gösterge olarak tanımlanan bu yaklaşım ise birden fazla nitel göstergedен oluşmaktadır ve bir durum veya varoluşu kapsamıştır. En sonda kural gösterge olarak bilinen, ancak kimi kaynaklarda kavramsal gösterge diye bilinen yaklaşımın, kurallar doğrultusunda varoluşu ve bu kuralların insanlar tarafından

belirlenmesi yaygındır. Örnek olarak, etik ve estetik kodlar olarak belirtilmiştir (Özmakas, 2009: 38).

Peirce'in göstergeleri sınıflandırması aşamasında ikinci üçlü olarak ele alacağımız gösterge; görüntüsel, belirtisel ve simge olarak belirtilir ve Peirce tarafından ele alınan ikinci üçlü temel kaynaklarda gösterge türleri olarak geçmektedir. İlk ele alacağımız gösterge türü görüntüsel göstergedir ve ona göre bu türün nesnesiyle yani ait olduğu içerikle benzerlik taşımaktadır. Bu benzeyişin görsel göstergelerde yaygın olduğunu ve dikkatle baktığımız zaman açıkça görerek savunmaktadır. Görüntüsel göstergenin ister görsel isterse de sözsöl olabileceğini açıklamıştır. Peirce'ye göre, teyzemizin fotoğrafı, harita, küre, kadın veya erkek tuvaletlerini simgeleyen işaretlerin, birer görüntüsel gösterge olarak algılanması gerekir ve herhangi bir doğal sesin taklit edilmesi, örnek olarak kuzu meleşmesi, bülbül nağmesi görüntüsel göstergenin dilini oluşturma örneği olarak değerlendirilmiştir. Peirce'in yaklaşımına göre gösterge, nesne, yorumlayıcı arasındaki üçlü ilişkilerin birbirine bağlı olmasa bile, görüntüsel göstergenin nesnesine karşı benzerlik ilişkisi sayesinde düşünsel ve fiziksel bağlılık kurarak taşıdığı niteliği yansıtmaktadır (Fiske, 2019: 132).

Belirtisel göstergenin niteliğini açıklarken, bunun basit olduğuna yönelik bilgilerle karşılarız ve belirtisel göstergenin nesnesiyle olan ilişkisini görüntüsel göstergeyle benzer olduğuna yönelik yorumlar mevcuttur. Bu benzerlik ilişkisine Fiske gönderme yapar ve belirtisel göstergenin nesnesiyle olan ilişkisini varoluşsal bağlantı olarak ele alırken, temel etkeni göstergede görmüştür. Fiske'ye göre, belirtisel gösterge nesnesine yönelik zihinsel çağrışımlarda bulunmaktadır. Örnek olarak, duman ateşin belirtisel göstergesi olarak yorumlanır veya esneme hareketlerinin uyku bozukluğunun belirtisi olarak değerlendirilmiştir. Belirtisel göstergeler, nesne veya durumu temsil etmek için kullanılan sembolik işaretlerdir ve insanların iletişim kurmasında önemli bir rol oynar ve anlamın aktarılmasına hizmet etmiştir (Fiske, 2019: 133).

Gösterge türlerinin en sonu olarak bilinen simgenin belirli bir anlam veya kavramla toplumsal bir anlaşma veya sözleşme yoluyla ilişkilendirilmesi sonucunda, Peirce tarafından örnekler verilerek detaylı araştırılması gerekmektedir. Simgenin göstergeler, dil, yazı, semboller gibi soyut işaretler aracılığıyla temsil edildiği, görüşü ifade etmesi veya onun yerine geçmesi yaygınlık kazanmıştır. Peirce simgenin ister kişisel isterse de tüm toplumları kapsayan bir içeriğe sahip olduğunu belirtmiştir. İçeriksel anlamına kavuşması için simgenin kültürel ve sosyal bağlamlar göz önünde bulundurarak incelenmesi gerektiğini ifade etmektedir. Öyle ki, bir simge toplumun kabul ettiği bir anlamı temsil eder ve bu anlam, belirli bir kültür veya topluluk içinde ortak anlayışlarına dayanmaktadır. Örnek olarak, bozkurt simgesinin ele aldığımız zaman, Türk halklarının ulusal sembolü olarak değerlendirilir ve türklerin kutsal hayvan olarak bilinen bozkurdun soyundan gelmesine yönelik Türk mitolojisinde söylemler vardır. Gösterge türü olarak simgeye bir diğer örnek verirsek, bu adalet için terazi heykeli etkili olabilir (Fiske, 2019: 133).



Şekil 2.5: Peirce'ün Gösterge Türleri Kategorisi

Kaynak: (Fiske, 2019: 133).

Pierce'e göre, gösterge yaklaşımının nesnesiyle arasındaki ilişki düzeyinin bozulması halinde, gösterge birtakım özelliklerini kaybetmiştir. Göstergenin türlerine

yönelik belirgin özellikleri örneklerler üzerinden değerlendirilmesi açısından Merrell'in açıklayıcı bir tablo oluşturduğunu görmek mümkündür.

Tablo 1: Gösterge Türleri ve Örnekleri

Gösterge türü	Görüntüsel Gösterge	Belirti	Sembol
Göstergebilimsel tipi	Benzerlik	Nedensel ya da doğal ilişki	Uyulaşım
Örnekler	Fotoğraf	Duman	Sözcük
	Resim	Hastalık belirtisi	İşaret
	Diagram	Limonun ekşi tadı	Mors Alfabesi
	Müzik notası		Mantıksal Gösterge
	Hoş bir koku		Cebirsel Gösterge
Onları üretebilir ve kullanabiliriz?	Hissederek	Algı	Bir araçla öğrenerek ve uygulayarak
	Duyumsayarak	Çıkarım	
		Etki tepki	

Kaynak: (Akt Özmakas, U. (2009). Merrell, 2000: 37).

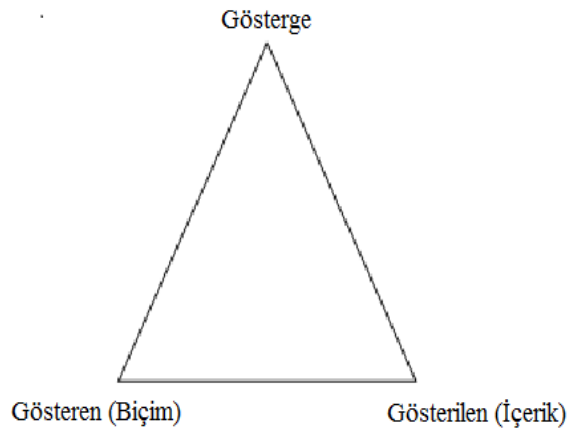
Peirce'in göstergeleri sınıflandırması aşamasında üçüncü ve sonuncu olarak bilinen üçlü olarak ele alacağımız gösterge; terim, önerme, kanıt olarak belirtilmiştir. Peirce kendisi bu üçlü kavramı mantıksal bütün olarak değerlendirir ve bütün göstergeler arasındaki farklılığı ortaya koymak için ilk ikisinin genişletilmesi ve yaygınlaşması üzerine odaklı çalışmalar yapılmıştır. Bu üçlü yaklaşımların birincisi olarak bilinen terim aidiyet duyduğu nesnesinin özelliklerini canlandırır, yorumlayanı açısından ise nitel bir olasılık göstergesi olarak tanımlanabilmektedir. Terim işlevselliği bakımından enformasyon sağlar, ancak enformasyon akışını sağlayan bir nitelik olarak yorumlanması uygun değildir. Önerme ise yorumlayanı olarak gerçekçi ve varoluş göstergesi olarak değerlendirilir ve bilginin iletilmesi yönünde çağrışımlarda bulunmaktadır. Peirce'e göre, önermeler terimlerden oluşur ve önermenin anlaşılması için belirti ve terimin oluşumu sürecinde değerlendirmelerde bulunmuştur. İkinci üçlünün son kavramı olarak bilinen, kanıt yorumlayanı açısından kural göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Kanıt bir simgenin

ve kuralın getirdiği karmaşık göstergelerin bütünüdür ve göstergelerin arasındaki neden sonuç ilişkisini oluşturmaktadır (Civelek ve Türkay, 2020: 777).

2.1.3. Roland Barthes'in Gösterge Yaklaşımı

Göstergebilim alanında 20. yy'da kendisinden fazla söz ettiren bir diğer göstergebilimci Roland Barthes olarak bilinmektedir ve göstergebilimi kendi kişiliğiyle özdeşleştirdiği bir bilim, bir okul olarak tanımlamaktadır. Kendi çıkarımına göre “Göstergebilim bir serüvendir” yani düşünürün başına gelen birşeyken, bu serüveni kişisel olarak algılar, ancak öznel olarak değerlendirildiğinde, Barthes'e göre, bahsettiğimiz bu serüven üç evrede geliştirilir ve göstergebilimin sınırlarını aşmıştır. Bu evreler Barthes tarafından hayranlık, bilim ve metin olarak tanımlanmıştır. Nitekim, bu evrelerin oluşumu Barthes'ın göstergebilim alanındaki faaliyeti ve değerlendirmeleri olarakta bilinmektedir. Yukarıda bahsedildiği üzere ilk evre hayranlık olarak bilinir ve düşünür için söylem üzerine çalışmaların temel konusuna yöneliktir. “Yazının Sıfır Derecesi” ve “Çağdaş Söylenler” adlı kitaplarında Saussure'ün göstergebilime ilişkin yorum ve değerlendirmelerini, hayranlıkla takip ettiğini ve ondan etkilendiğini dile getirmiştir. Göstergebilimi bu evrede ideolojik eleştirinin temel yöntemi olarak ele alır ve bilim dalının 1956'dan itibaren gelişmesini, eleştirel yaklaşımın göstergebilimsel yolları kullanılarak gerçekleştirilmesi için savunmuştur. İkinci evreni bilimsel olarak nitelendirmekteki amacı, göstergebilimi bir bilim olarak değilde, bir sistem üzerine oturtmaya çalışmasıdır. Bu evrede yakın arkadaşları olarak bilinen Greimas ve Eco'nun görüşlerine değinilmektedir. Üçüncü ve son evre olarak bilinen metin evresinde kendisiyle aynı dönemde bulunan birtakım göstergebilimcilerin, göstergebilime yönelik kavramlarına değerlendirmelerde bulunurken, “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş” ve “S/Z” adlı kitaplarını derlemiştir. Metin evresinde gösterene yönelik vurgu yapar ve metin sözcüğünü yazınsal yapıttan uzaklaştırdığı bilinmektedir. Metin aşamasını anlamalama olarak değilde, terimin göstergebilimsel ve psikanalitik anlamıyla gösteren olarak yorumlamıştır (Barthes, 2021: 13-18).

Barthes göstergebilimin toplumda nasıl işlediğini inceleyerek kültürel ve toplumsal yapıları açıklamayı amaçlamıştır. Barthes’e göre, her türlü metin ve görsel imgeler birer gösterge sistemi olarak değerlendirilmiştir. Barthes gösterge yaklaşımının önemli bir temsilcisi olarak bilinmektedir ve Barthes’e göre, gösterge şöyle tanımlanmaktadır: “Gösterge, kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişimde bulunan araçtır. Göstergenin biçim ve içerikten oluşan ikili bir yapısı vardır; “gösteren” biçim, “gösterilen”se içeriğin karşılığı olarak bilinir”. Gösterge, iki temel unsurdan oluşur: gösteren (signifier) ve gösterilen (signified). Gösteren, somut bir şekilde algılanabilen işaretin fiziksel formudur (örneğin, kelime veya görsel). Gösterilen ise gösterenin temsil ettiği anlam olarak ifade edilmektedir. Barthes’ın gösterge yaklaşımı, Saussure’ün gösterge yaklaşımının etkisinde kalmış ve onun yaklaşımlarını içermektedir. Gösterge kavramının çözümlenmesinde Saussure’ün gösteren ve gösterilen olmak üzere temel kavramlarını kendisinin göstergebilim analizinde oluşturken, Barthes, göstergenin varoluşunu gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkisine yönelik, anlamdırma sürecinin etkili olabileceğini yorumlamıştır. Barthes, göstergenin salt bir anlam taşımadığını, iki farklı temel terim üzerinden yorumlamaya çalışmıştır. Bunlar düzanlam ve yananlam olarak bilinir ve göstergebilim alanına yeni ruh getirmiştir (Bircan, 2013: 23).



Şekil 2.6: Barthes'in Gösterge Şeması

Kaynak: (Barthes, 2021: 29).

Barthes'ın göstergebilimin ilkelerini, yapısalcı dilbilimden türenen ve dilbilim metotlarını temel alarak dört büyük başlık altında toplar ve yine buradaki yaklaşımların Saussure'ün etkisinde kalınarak üretilmesi, bu alana yönelik araştırmalar yapan göstergebilimciler tarafından tespit edilmiştir. Bunlar aşağıdakilerdir;

1. Dil ve Söz.
2. Gösterilen Gösteren.
3. Dizim ve Dizge.
4. Düzanlam ve Yanlam.

Yukarıda belirttiğimiz üzere Barthes, yapısal dilbilimin ele aldığı temel kavramların daha geniş ve iletişimin tanımlarının hüdudlarını daha da genişleterek yorumlanması gerektiğini savunmaya çalışmıştır. Barthes'e göre, dil yalnızca “konuşan kitle” içinde eksiksiz olarak ortaya çıkarken, bir söz ancak dilden alınarak kullanılması gerekmektedir. Buradaki temel nokta dil ve sözün birbirine zincirle bağlanarak kopmadan odaklanmaktır. Dil sözün hem ürünü hem de aracı olarak yorumlanabilir ve Saussure'ye göre, tek bir sözün dilbilim olarak değerlendirmesi mümkün değildir. Barthes sözün dilden veya dilin sözden önce oluşmasını açıklığa kavuştururken, ona göre söz herhangi bir bildirişimsel türde kavranıldığı zaman dil olarak değerlendirilir ve dilin bilimine özgün olabileceği önerilmektedir. Öyle ki, bu yaklaşımlardan yola çıkarak Barthes dilbilimin göstergebilimin bir alt dalı olarak görülerek değerlendirilmesine karşı çıkar ve ona göre göstergebilimi, dilbiliminden farklı kılan şeyin teorik açıdan birçok alana yeni çerçeveler sunması ve değerlendirmesi olmuştur. Barthes'ın çalışmaları iletişim, medya, edebiyat, kültür ve sanat alanları üzerinden göstergebilimin toplumsal yapılarını ve anlamlandırma düzeyini analiz edilerek, göstergebilimin yeni bir etkileşim sürecine başlamasına yol açmıştır (Barthes, 2021: 30-37).

Barthes'e göre, Saaussure, göstergebilimin anlamlandırma sürecinde yazar/okur ve metin arasındaki karşılıklı tartışma süreci olabileceğini düşünmezken,

kendisinden sonra gelen göstergebilimcilerin ısrarla metin üzerinde durmasına yönelik tavsiyelerde bulunarak, bu bilimin tarihsel gelişim sürecini zora sokmuştur. Her ne kadar Barthes, Saussure’ün yaklaşımlarını takip etse bile, göstergelerin anlamlandırma sürecinde zıt görüşlerle ve yeni etkileşim biçimleriyle akılda kalıcı bir iz bırakmıştır (Fiske, 2019: 181).

Anlamlandırmanın birinci düzeyi olarak bilinen düzanlam Saussure’ün üzerinde çalıştığı düzeydir ve Barthes için bu düzey göstergeye yönelik zihnimize canlanan ilk görüntü olarak belirtmektedir. Barthes bu düzeyi “Göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ortak ilişkiyi ve göstergenin zihinsel ötesi gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisi” olarak tanımlamıştır. Düzanlam, toplumun her bireyi için göstergeye yönelik ortakduyusal olarak algılanır ve gizli olmayan anlamına göndermede bulunur. Barthes’in bu düzey için ele aldığı örnek, sokak manzarası fotoğrafıdır ve ona göre göstergenin temel anlamı belirli bir sokağın bizler için zihinsel görüntüsüdür. Ancak, bu zihinsel görüntünün birkaç farklı biçimde yorumlana bileceğini açıklarken, şöyle söyler “Ama ben aynı sokağı önemli derecede farklı biçimlerde fotoğraflayabilirim. Renkli bir film kullanabilir, donuk bir gün ışığı seçebilir, yumşak bir odak ayarı yapabilir ve sokağı çocuklar için mutlu, sıcak, şefkat dolu bir oyun alanı haline getirebilirim” ve sözlerine şöyle devam eder “Bir sokak fotoğrafını iki farklı biçimde verilebilir ve bu izafiyet teorisi bağlamında değerlendirilse bile” düzanlamsal anlamı aynı olacaktır. Buradaki temel farklılığı yaratan göstergenin görünmeyen yüzü veya yananlamı olarak değerlendirilmesi, anlamlandırma sürecinin ikinci düzeyi olarak kabul edilmiştir. Barthes yananlam teorisini göstergelerin ele alındığı ve üç yoldan birisini belirlemek için kullandığı bir terim olarak algılamıştır. Yananlamın oluşum süreci kullanıcıların duyusallığı ve heyecanlarıyla veya kültürel değerlerin buluşumundan meydana gelen etkileşim sayesinde gerçekleştirdiği olgusunu desteklemiştir. Barthes’e göre, göstergenin yananlamı yorum ve yorumlayıcı tarafından etkilenir ve yananlamdaki en önemli etken faktör, ilk düzeyde gösteren olarak belirtilmiştir. Şöyle ki, ilk düzey göstereni yananlamın göstergesi olarak verilir (Şekil 2.7). Bizim düşümüzde de canlanan sokak fotoğrafı ile karşımızda duran sokak fotoğrafı arasındaki farklılık biçimsel, görünümsel olarak ele alınarak ve gösterenin altında yer almıştır. Barthes yananlam

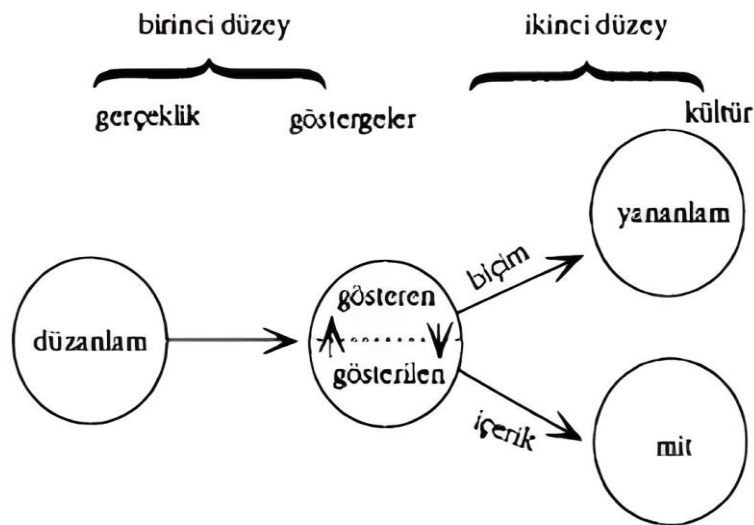
ve düzanlam arasındaki farklılığın fotoğrafçılık sanatında belirgin olduğunu ve yaygın olarak değerlendirildiği zaman önemini vurgulamıştır. Barthes birinci ve ikinci anlamlandırma sürecini şöyle tanımlar; “Düzanlam neyin fotoğraflandığıdır, yananlamsa nasıl fotoğraflandığıdır”. Göstergebilimsel çözümlemenin temel hedeflerinden biri göstergenin yanlış olarak düşünölebileceği için, bu sorunun analitik yöntem ve düşünce çerçevesi bağlamında değerlendirilmesini gerektirmiştir (Fiske, 2019: 181-184).

Barthes’ın kendisi tarafından göstergeye indirgediği bir diğör yaklaşım, mittir ve göstergenin ikinci anlamlandırma düzeyinde işleyişinin, ikinci yolu olarak 1973 yılında geliştirmiştir. Barthes "Mitolojiler" adlı eserinde mitlerin toplumsal ve kültürel yapılarıdaki rolünü ve göstergebilim alanındaki yerini incelemektedir. Barthes mitleri göstergebilimsel bir bakış açısıyla analiz ederken, onların toplumda nasıl işlediğini ve nasıl anlamlar ürettiğini açıklamaya çalışmıştır. Barthes göstergenin anlamlandırma düzeyi olarak verilen şemada, yananlamı gösterenin ikinci düzeydeki anlamı ise mit de gösterilenin ikinci düzeydeki anlamı olarak göstermektedir. Barthes’e göre, bir mit birşey üzerine düşünme, onu kavramlaştırma veya anlamının kültürel gayesidir. Öyle ki, mitler yaşamda karşılaşılan nesneler, olaylar veya kavramlar üzerine inşa edilir ve ana işlevi tarihi doğallaştırmak olarak yorumlanması gerektiğini vurgulamaktadır. Barthes için mitler belirli bir tarihsel dönemde gelişir ve aynı dönemin toplumsal sınıfın ürünü olarak değerlendirilir. Mitler, insanlar tarafından oluşturulması ve kendi kökenlerini siyasal ve toplumsal boyutlarını taşımaktadır ve kısıtlı bir süre zarfında kalıplaşarak yaygınlaşmıştır. Tezimin ilk bölümünde sahne sanatlarının tarihsel gelişim sürecini mitoloji bağlamında ele alırken, mitlerin insanların düşüncelerine ve davranışsal tavırlarına önemli baskılar uygulanması, insanların yaşam düzenlerini belirlemiştir. Antik Yunanistan’da tanrılar ve titanlar güçlü bir ırk olarak bilinir olmasına yönelik düşünceler mit örneğidir. Barthes için mit, hiçbir kültürde evrensel olmamıştır ve genel tabiriyle mit olarak ele alacağımız düşünceler, tüm toplumlarda karşılaşması mümkün olan bir olgu olarak bilinmektedir. Yananlam ve mit terimi göstergelerin anlamlandırmanın ikinci düzeyinde işlenilmesi, uygulamanın temeli olarak görölmüştür. Barthes’e göre, gösterge ve kullanıcı ve kültür arasındaki etkileşimin en

etkin ve en yaygın olduğu düzey ikinci düzey olarak bilinmektedir (Fiske, 2019: 184-190).

Anlamlandırmanın üçüncü ve sonuncu yolu olarak bilinen simgeler Barthes tarafından 1977 yılında geliştirilmiştir ve göstergebilimsel alana yönelik araştırmalarının son dönemine isabet etmektedir. Bu yaklaşım Peirce’ün göstergenin türleri kategorisinde yer alır ve nitekim, Barthes’ın bu düzeydeki yaklaşımlarında Peirce takip etmesi anlaşılmıştır. Barthes simgeyi şöyle açıklar “Bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini mümkün kılan bir anlam bütünüdür”. Barthes’e göre, kişinin Rolls-Royce sahip olması, onun varlıklı olmasının simgesidir. Eğer ki kişi Rolls-Royce satmak zorunda kalmışsa, onun iflas ettiğini ve başarısızlığını çağrıştıran bir simge olarak değerlendirilir. Barthes’ın anlamlandırma düzeyinin üçüncüsü ve sonuncusu olarak bilinen, simgeye yönelik düşüncelerinin ve yorumlarının kısıtlı olmasına rağmen, göstergebilim alanına yeni doku kazandırmıştır (Fiske, 2019: 190-191).

Barthes göstergebilimin bir bilim dalı olarak görülmesine ve gelişmesine büyük katkılar vermiştir ve kendisinden sonra gelen göstergebilimcilerin dil üzerinde yaygınlaşması yerine diğer alanların çözümlenmesi gerektiğini savunmuştur. Göstergebilimin kuramsal tasarısını büyük ölçüde değiştirerek, kendisinden sonra gelen araştırmacılar tarafından figür olarak görülmüştür.



Şekil 2.7: Barthes’in Göstergenin Anlamlandırma Şeması

Kaynak: (Fiske, 2019: 186).

2.2. Sanatsal Gösterge

Sanatsal gösterge, bir eserin içerisinde kullanılan semboller, imgeler, renkler veya formlar gibi unsurların, sanat yapıtının anlamını ifade etmek veya iletmek için kullanıldığı bir ilişkiyi ortaya çıkarmıştır. Gösterge anlayışının dilbilimden ziyade, diğer alanlarda araştırılması ve analiz edilmesi gerektiğini ilk kez Roland Barthes tarafından tespit edilmiştir. Barthes'e göre, gerçek hayatta karşılaştığımız her şey birer göstergeden oluşur ve bizler bu ilişkinin hangi düzeyde olmasının belirlenmesi için, elde edilen bulgular üzerinden yorumlanmasını gerektirmektedir. Sosyo-kültürel faaliyet olarak bilinen tiyatro oyunları, dans gösterileri, sergiler vd. göstergebilim açısından incelenmesi günümüzde yaygınlaşmıştır. Tiyatro oyunları çeşitli gösterge unsurlarıyla ifade edilir ve bu gösterge unsurlarının kullanımı, bizlerde duysal ve estetik etkiler bırakmayı başarmıştır. Tiyatro oyunlarında kullanılan göstergeler toplumun değerleri, inançları, ideolojileri ve kültürel kodlarıyla ilişki halindedir. Tiyatro göstergebilimi, göstergebilim kuramını tiyatroya uygulayarak sahne performanslarının anlamlarını çözümlemeyi amaçlar ve bu bağlamda tiyatro gösterilerinde kullanılan göstergelerin detaylı bir şekilde incelenmesini gerektirir. İzleyicilerin sahnedeki göstergelerle nasıl etkileşime girdiğini, sahnede kullanılan işaretlerin nasıl anlamlandırıldığını ve tiyatronun toplumsal, kültürel ve politik bağlamlara nasıl yansıtıldığını ve tiyatro sahnesinde kullanılan her öge iletiyi seyirciye aktaran birer gösterge olarak değerlendirilmesi söz konusudur. Kullanılan öğelerin, göstergeyle ilişkisini anlamlandırılması etkili bir yaklaşım olarak bilinmektedir. Tiyatro göstergebilimi sahne düzenlemelerini, kostümleri, ışıklandırmayı, sahne efektlerini ve gösteri afişlerindeki görsel unsurları da göstergebilimsel açıdan incelemiştir (Günay, 1999: 113-114).

Sanat ve gösterge arasındaki ilişki, sanat eserlerinin izleyiciler veya okuyucular üzerindeki etkisini de içermektedir. İzleyici veya okuyucu, sanat eserini görsel, işitsel veya edebi semboller aracılığıyla anlamlandırır ve kişisel bir deneyim yaşarken, bu deneyimntoplumsal, kültürel veya bireysel bağlamlara göre değişmektedir. Nitekim, sanatsal göstergenin ifade edilmesinde kodların önemi

fazladır ve göstergelerin düzenlendiği sistem olarak değerlendirilmiştir. Estetik kodlar, sanat eserlerindeki görsel veya işitsel göstergelerin anlamını belirleyen sistem olarak algılanmıştır. Estetik kodlar, bir sanat eserinin algılanma ve yorumlanma sürecinde kullanılan dilbilimsel, görsel, işitsel veya göstergebilimsel kural olarak algılanır ve bu kodlar, izleyicilerin veya gözlemcilerin bir eseri estetik olarak değerlendirmelerine ve anlamlandırmalarına yardımcı olmaktadır. Estetik kodlar, sanatın ifade gücünü ve etkisini artırarak izleyiciye veya gözlemciye estetik bir deneyim sunmuştur. Sonuç olarak bu estetik kodlar, sanat ve gösterge arasındaki ilişkini ve göstergelerin sanatta anlam yaratma sürecindeki rolünü açıklığa kavuşturmuştur (Fiske, 2019: 195-196).

2.2.1. Umberto Eco’ye Göre Sanatsal İletişim Aracı Olarak Gösterge

Umberto Eco 20. yy’da sanat estetiği ve göstergebilim alanında çeşitli çalışmalar yaparak ve önemli katkıları olan birisi olarak bilinmektedir. Göstergebilim alanındaki görüşlerini “Var Olmayan Yapı”, “Genel Göstergebilim İncelemesi”, “Açık Yapıt”, “Günlük Yaşamdan Sanata” vd. adlı kitaplarında açıklar ve sanat, müzik ve film üzerine değerlendirmelerde bulunmuştur. Eco’ye göre, sanatsal gösterge kavramı 20. yy’da göstergebilim alanına yeni ruh kazandırarak ve önemli çalışmaları beraberinde getirmiştir. Eco yapısalcı dilbilimin etkisinden kurtulmasını yakın arkadaşı Barthes’ın yaklaşımlarına bağlar ve onun sayesinde göstergebilimin kalıplaşmış değerlerden uzaklaştığını dile getirmiştir. Eco’ye göre, sanatsal gösterge, bir eserin içerisinde kullanılan semboller, imgeler, motifler veya sözcükler gibi unsurların, estetik deneyimi oluşturmak ve anlamı iletme için kullanıldığı bilinmektedir. Sanat eserlerindeki göstergeler iletinin toplumsal ve kültürel bağlamlara dayanan anlamlar ve çağrışımlar üzerinden yorumlanmıştır (Bircan, 2022: 670-672).

Eco “Günlük Yaşamdan Sanata” adlı eserinde sanatsal göstergelerin işleyişini ve yorumlanmasını incelerken, hayatta bulunan sembollerin çok katmanlı doğasını vurgular ve bunların farklı okumalarla zenginleştirilebileceğini savunmaktadır. Eco’ye göre, sanat eserleri izleyiciler ve okuyucular arasında bir etkileşim yarattığını

ve bu etkileşimin anlamın oluşmasında önemli bir rol oynadığını ileri sürmüştür. Eco'nın sanatsal göstergeye yaklaşımı, sanat eserlerini anlamak ve yorumlamak için kullanılmasına önemli kılar ve Eco'nın semiyotik yaklaşımı, sanatın ve göstergebilimin kesiştiği bir noktada sanatsal göstergenin anlam dünyasını keşfetmeye olanak tanır.

2.2.2. Roland Barthes'e Göre Sanatsal İletişim Aracı Olarak Gösterge

Roland Barthes göstergebilim alanında yaptığı çalışmalarla tanınan bir düşünürdür ve sanatsal göstergelerin analizi konusunda önemli katkılarda bulunmuştur. Barthes sanat eserlerinin sembolik yapılarını ve anlamlarını çözümlemek için göstergebilimsel yöntemler kullanmıştır. Barthes sanatsal göstergelerin toplumsal ve kültürel bağlamlardaki işlevlerini ve anlamlarını incelemeye çalışır ve ona göre, sanat eserleri, semboller, imgeler ve dil aracılığıyla anlamlar yarattığı ve toplumun değerleri, inançları ve ideolojileriyle etkileşime girmiştir. Sanatsal göstergelerin analizi için Barthes, gösteren (signifier) ve gösterilen (signified) arasındaki ilişkiye odaklanır. Gösteren, sanat eserindeki sembolik unsurları (örneğin, bir resimdeki şekiller veya bir şiirdeki kelimeler) temsil ederken, gösterilen, bu sembollerin temsil ettiği anlamı ifade etmektedir. Barthes'e göre, sanat eserlerini göstergebilim açısından çözümlersek, gösterge yapılarını ve anlamlarını toplumsal ve kültürel bağlamlarla nasıl ilişkili olduğunu ortaya koymuştur. Örneğin, bir resimdeki renklerin ve kompozisyonun nasıl bir duygusal etki yarattığını veya bir şiirdeki dilin nasıl toplumsal bir mesajı aktardığını analiz edilmesi gerekmektedir. Sanatsal iletişim aracı olarak değerlendirilen göstergenin çözümlenmesi, Barthes'ın metinlerin ve görsel imgelerin anlamlarını araştırdığı genel göstergebilimsel çözümleme yöntemleri kullanılmaktadır. Barthes'ın gösterge yaklaşımı, sanat eserlerinin anlamını anlamak ve yorumlamak için kullanılan bir araçtır ve sanatın toplumsal, kültürel ve politik bağlamlara nasıl katkıda bulunduğuna yönelik bilgiler vermiştir (Barthes, 2021: 199-205).

Barthes sanatsal göstergelerin açıklığa kavuşturulması için, daha fazla çaba gösterilmesi gerektiğini düşünür ve bundaki temel nedenin, sanatın özel dili

kullanarak iletişime geçmesinde görmüştür. Sanatsal içeriğın dili kendisine özgündür ve bu alana yönelik araştırmaların yapılması ve sürdürölmesi yönünde bir daha düşünölmesi gerekli olacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATSAL İLETİŞİM ARACI OLARAK TİYATRO AFİŞLERİ ÜZERİNE: ROLAND BARTHES YAKLAŞIMIYLA GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ YÖNTEMİ PARALELİNDE BİR UYGULAMA

3.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada sahne sanatlarına yönelik tiyatro gösterilerinde önemli yere sahip olan afişlerin sanatsal iletişim içeriği ve kod açılımı olarak yorumlanması açısından değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Öyle ki, reklam, film vd. üzerine göstergebilimsel çözümleme veya kod açılımı değerlendirmelerine sıkça karşılaşıyoruz ve bu nitelikli içeriklere ulaşılması fazla zor değildir. Ancak, sanatsal içeriğin bir iletişim modeli olarak algılanmasında gösteri afişlerinin kitlelere ulaşma konusunda evrensel bir dil yapısına sahip olmasını göz önünde bulundurulması gerekecektir. Sanatsal iletişimin anlamlandırılması açısından gösteri afişlerinin alıcı veya bir diğer adı olarak bilinen izleyici tarafından bilgi erişiminin sağlanmasına yönelik bakış açısı ve anlatım biçimleri bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Göstergelerin sanatsal aktarımlarda önemli öğeler olarak görülmesi ve gösteri afişlerinde temel içeriği oluşturmasına yönelik bu şekilde araştırmaların olması ve tespit edilerek yorumlanması önemli bir husustur (Gürten, 2009: 21).

Bu amaç doğrultusunda Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu ve Konya Devlet Tiyatrosu'nun tiyatro sahnesinde sergilenen gösterilerin afişleri üzerine göstergebilimsel analiz yöntemi ele alınarak çözümleme yapılacaktır. Ancak, araştırmanın bir diğer amacı tiyatro afişlerinin göstergebilimsel açıdan nasıl ele alındığını, hangi yönlerinin vurgulandığını, sanatsal iletişim modeli olarak görülüp görülmemesine, yönelik hangi yaklaşımların olması yönünde araştırmalar yapılması gereklidir.

3.2. Araştırma Konusu ve Problemi

Sahne sanatları iletişimin estetize edildiği en önemli alanlardan biridir. İnsanın toplumsallaşma sürecinde vazgeçilmez öğe olarak değerlendirilmesi, iletişimin, sanatsal içeriğin etkili ve başarılı olmasında rolü fazladır. İletişim modeli olarak algılanan sanat, kendisine özgün diliyle insanların bilişsel ve duyuşsal alemine

yön vermekte gayet başarılıdır. Sanatsal iletişimin araçları olarak değerlendirilen sahne sanatları, plastik sanatlar veya ritmik sanatları kendisine özgün anlatım diliyle insanlar tarafından büyük ilgi görmüştür. Öyle ki, bu anlatım dilinin oluşturulması ile toplumsal, sosyal ve kültürel faktörlerin öneminden bahsedilmesi gereklidir. Bu araştırmada konu olarak ele alınan toplumsal iletişimin estetik görünüm kazanmasıyla sanatsal iletişimi oluşturduğunu ve bu sanatsal iletişimin ileti dilini oluşturan sanat eserinin hedef kitlesi tarafından algılanması için görsel ve işitsel öğeleri kullanması gerekliliğini anlatılacaktır. Sanatsal iletinin alıcının ruhuna ve duygularına hitap etmesi gerekmektedir ve bu aşamada göstergelerin öneminden bahsedilmesi gerekir. Sanatsal ileti açısından göstergeler kültürel özellikleri ele alarak sınıflandırılması gerekmektedir (Aşkar, 2011: 6).

Sanatsal iletişimin önemli özelliklerinden biri olarak görülen iletişim türü, interaktif bir niteliğe sahip olması ve doğru etkileşimle iletinin algılanma sürecinde seyircide etkili ve akılda kalıcı iz bırakmaktadır (Özkök, 1982: 208).

Göstergeler sanatın dilinin işlevselliği açısından teknik olarak ifade edileni biçimlendirme ve güçlendirme açısından değerlendirilir. Sanatçı göstergeler sistemini oluşturarak sanatın anlam dilini güçlendirmiştir. Bu sistemin belirli kodlardan oluştuğunu varsayarsak, bu kodların açılımı sürecinin zorluluğundan da bahsedilmesi gereklidir. Öyle ki, bu kodların kültürel, toplumsal, sosyal faktörleri ele alınarak oluşturulmasını algıladığımız zaman, sanatın kendi iletişimsel işlevini algılamamızda göstergelerin tek tek yorumlanması gerekecektir. Bu aşamada göstergelerin yorumlanmasına yönelik literatür taraması yaptığımız zaman C. Peirce, F. Saussure, R. Barthes, U.Eco vd. göstergebilim üzerine araştırmalar yaptığını ve herbirinin kendisine özgün gösterge yaklaşımı üzerine şemalar oluşturulması görülmektedir (Guiraud, 1994: 11).

Sanatın iletişim dilinin yaygınlaşmasında ve bu dilin sanatsal biçimini oluşturan göstergelerin yorumlanmasında R. Barthes'ın kendisine özgün anlatım dili ve göstergebilimsel analizinin oluşturmada göstergelerin anlamlandırma şeması örneği bu araştırmada kavramsal çerçevenin ve uygulama yönteminin kullanılması

araştırmayı detaylandırarak problemin çözüm yolunu ortaya koyacaktır (Barthes, 2018: 50). Araştırmanın konusunu sahne sanatlarında göstergelerin anlatım dilinin ve şemasının önceden belirlenmiş olan tiyatroların gösteri afişleri üzerinden incelenmesi oluşturmaktadır. Bu araştırmanın temel problemi gösteri afişleri üzerinden ele alınarak göstergelerin anlamlandırılması ve kod açılımı aşamasında değerlendirmelerin kısıtlı sayıda olması ve erişim olanağının zor olması nedenleri araştırılarak çözüm yolunun bulunmasıdır. Öyle ki, reklam ve film gibi sanatsal iletişim araçları olarak değerlendirilen yapıtlar üzerine anlatım dili şemalar ve kod açılımı üzerinden yorumlanması nitelikli araştırmalara pek sıkça karşılaşıyoruz.

3.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışmada sahne sanatlarının gelişimi ve verimliliği açısından önemli yere sahip olan tiyatro gösterilerine ve paralelinde gösteri afişlerine yönelik konulara yer verilmiştir. Bu açıdan ele aldığımız zaman tiyatro gösterilerinin oluşumunda ve bu gösterilerde iletilen mesajın bizlere ulaştırılması yönünde atılan en temel çağrışımlardan biri afişlerdir. Öyle ki, tiyatro gösteri afişlerinde aktarılan bilgiye erişmekte izleyicilerin zorluk yaşadığı yönünde değerlendirmeler vardır. Ancak, gösteri afişlerinde kullanılan nesnelerin içerik olarak, gösteriden esinlendiğinden bir çoğumuz habersizizdir. Bu açıdan tiyatro afişlerinin biz izleyicilerde gösteriyle ilgili enformasyon kaynağı olarak değerlendirilmesi gerekirken, enformasyon kaynağına erişim noktasında rolü fazladır (Alizade, 1998: 55).

Sanatsal iletişim modeli olarak tiyatro gösterilerinin insanlara yönelik olumlu yönde bilişsel ve duyuşsal etkilenme evresini oluşturmada, gösteri afişlerinin incelenmesi önem arz etmektedir. Gösteri afişlerinin incelenmesi yönünde içeriklerin önceden belirlenmiş olan R. Barthes'ın göstergelerin anlamlandırma şeması örneğinde incelenecektir. Bu kapsamda yapılan birkaç çalışmanın olması, araştırmaya yönelik önemi artırmıştır (Aşkar, 2011: 4-5).

Bu çalışma sonucunda sahne sanatlarına yönelik gösteri afişlerinin incelenmesi konusunda veya sanatsal içeriğin iletişim dilinin yorumlanmasına

yönelik, bilgi akışının sürdürülebilirlik açısından öneriler sunması, göstergebilimsel çalışmalar doğrultusunda önemlilik açısından değerlendirilmesi gerekmektedir.

3.4. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmanın yöntemi nitel araştırma yöntemlerinden biri olan göstergebilimsel analiz yöntemidir. Çalışmada Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu ve Konya Devlet Tiyatrosu'nun web site ve sosyal medya hesapları üzerinden paylaşılan afişlerin önceden belirlenmiş olan R. Barthes'ın göstergelerin anlamlandırma şeması üzerinden göstergebilimsel analiz yöntemiyle çözümlenecektir. Göstergebilimsel analiz yöntemiyle uygulama kısmının gerçekleşmesi, bu bilimsel çalışmanın Azerbaycan ve Türkiye'de bulunan devlet tiyatroları örneğinde gösteri afişleri üzerine göstergebilimsel analizin yapılması, bir ilk olacağı dikkate alındığında akademik araştırma yapacaklar için başvurulabilecek bilimsel bir çalışma olarak değerlendirilebilir.

Barthes'ın göstergelerin anlamlandırma şemasıyla birlikte C.Peirce ve F.Saussure'ün gösterge şemaları göz önünde bulundurarak araştırmaya katkıda bulunulacağı öngörülmüştür. Araştırmada ele alınacak gösteri afişlerinde karşımıza çıkan göstergelerin anlamlandırma şeması üzerinden yorumlanması yönünde göstergebilimsel analiz yöntemi olarak bilinen çözümleme uygulanacaktır. Barthes'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi, göstergenin sanatsal ileti dilini yorumlanması açısından yaygın olarak kullanılmaktadır ve gösteri afişlerinin sanatsal dil yapısını bu ve benzeri yöntemlerle eleştirel bakış açısıyla yorumlanması, tez içeriğine yeni doku kazandırmıştır. Barthes'ın yönteminin seçilmesinin bir diğer sebebi ise konuyu ve gösteri afişlerini daha derin bir şekilde incelemeye ve göstergeleri birçok farklı yön ve boyutlarıyla analiz etmeye imkân sunmasıdır.

Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu ve Konya Devlet Tiyatrosu'nun gösteri afişleri eleştirel bir bakış açısı ile analiz edilmeye çalışılmıştır. Buradaki afişlerin görsel içeriğine gelindiğinde ise Konya Devlet Tiyatrosu'nun tarihinin çok eskilere dayanmaması açık bir şekilde görülmektedir. Nitekim,

Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu'nun tarihi eskilere dayanmaktadır ve buradaki afiş görsellerine yönelik talep ve istekler yüksek düzeyde olmasını beraberinde getirmiştir. Ancak, her iki tiyatronun görsel afişleri incelendiğinde kültürel anlamların ve estetik kodların birbirinden farkedilmeksizin ortak yanlarının olması görülmektedir. Öyle ki her iki tiyatronun toplumsallaşma süreci ve kültürel yapısı birbiriyle örtüşmektedir.

3.4.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu ve Konya Devlet Tiyatrosu tarafından sergilenen tiyatro oyunlarının gösteri afişleri oluşturacaktır. Araştırmanın örneklemini tesadüfi olmayan örneklem yöntemlerinden kolayda örneklem yöntemidir. Her iki tiyatronun seyirci kapsamında doluluk oranı dikkate alınarak, 2020 ve 2022 yılları arasındaki iki yıl göz önünde bulundurulmuş ve bu doğrultuda çalışma örneklemini belirlenmiştir. Örneklem sürecinin iki yıl belirlenmesinde bir diğer nedenin, 2020 ve 2022 yılları arasında yaygınlaşan pandemi süreci ve sonrası olarak değerlendirilmiştir.

Araştırmanın örnekleme biriminde 14 adet gösteri afişi Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu'nun repertuarından ve diğer 8 adet gösteri afişi ise Konya Devlet Tiyatrosu arşivinden elde edilmiştir. Toplamda 22 adet gösteri afişi üzerine göstergebilimsel çözümleme uygulanmıştır. Konya Devlet Tiyatrosu'nun toplamda iki yıl süre zarfında 8 gösteri üzerinden repertuarın belirlenmesi, bu gösterilerin afişlerini incelenmesi açısından temel etkindir. Ancak, Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu iki yıl süre zarfında, 20'den fazla farklı tiyatro gösterilerini gösterime sunmuştur, bu gözlemler doğrultusunda, her iki tiyatronun gösteri afişlerinin sayısı toplanarak, ortak rakam belirlenerek göstergebilimsel çözümleme uygulanmıştır.

3.4.2. Veri Toplama ve Analiz Araçları

Bu çalışmada veri toplama yöntemi olarak nitel araştırma yöntemlerinden göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılacaktır. Araştırmada kullanılacak verilere

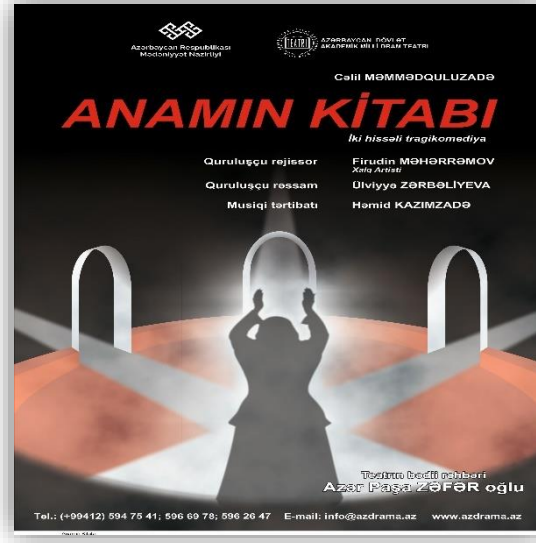
Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu ve Konya Devlet Tiyatrosu'nun resmi web site ve sosyal medya hesaplarına (facebook, instagram, twitter) adreslerine girilerek ulaşılmıştır. Bu tiyatroların 2020 ve 2022 yılları arasındaki sahnelenen oyunların gösteri afişleri elde edilecek ve araştırmada kullanılacak oyunların gösteri afişleri yorumlanmıştır. Bu bilgi verileri oluşturularak sanatsal içeriklerin incelenmesi açısından Barthes'ın göstergelerin anlamlandırma şeması çözümleme yöntemi üzerinden incelenmiştir.

3.5. Araştırma Bulguları ve Değerlendirmeler

Bu bölümde, Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu ve Konya Devlet Tiyatrosu'nun web sitesi ve sosyal medya hesaplarında (facebook, instagram, twitter) yer alan gösteri afişleri incelenerek, sanatsal iletişim aracı olarak değerlendirilen göstergenin farklı gösteri afişi örnekleri üzerinden göstergebilimsel analiz yöntemiyle çözümlemesi yapılmış ve elde edilen bulgular aşağıda detaylı olarak sunulmuştur. Öyle ki gösteri afişlerinde kullanılan nesnelerin gösteriden esinlenerek oluşturulduğu üzerine bilgilere yer verilmiştir. Ancak, temel olarak ele alınan içerik kapsamı afişinin tasarımı üzerinedir. Göstergebilimsel çözümlemenin uygulanması, yan anlam ifadesi analiz edilirken, gösteri afişi üzerinde belirtilen göstergelerin herbirinin farklı anlam ve bakış açısı tarafından yorumlanabilmesi için öncelikle yorum ve yorumlayıcı faktörünü göz önünde bulundurulmasına yönelik değerlendirmelere yer verilmiştir. Bunlara ilaveten, gösteri afişlerinde kullanılan göstergelerin belirli kod açma ve çözme işlemlerine tabi tutularak, uygun kod açılımının nasıl olacağı üzerine de değerlendirmeler vardır.

3.5.1. Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu Gösteri Afişleri

3.5.1.1. “Annemin Kitabı” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.1: “Annemim Kitabı” Gösteri Afişi

Kaynak: Azərbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivindən alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 2: “Annemin Kitabı” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Kahverengi	Güç – Aile
İnsan	Kadın	Anne – Dua Ederken
Işık	Yansıma	Parçalanma – Fikir Ayrılığı
Nesne	Kapı	3 Kapı – 3 Farklı Yol
Nesne	Daire	Ev – Aile Yaşamı
Kıyafet	Kadın	Kapalı Giyim Tarzı

Zemindeki renk, kahverengi güç ve zenginlik çağrıştırır ve buradaki bu belirtilerin aile ilişkisi üzerinden verilirken, toplumsal işlev olarak düşünülmüştür. İnsan figürü olarak afişte kadın görselinin verilmesi, gösterinin adından da belli olduğu gibi anne olgusunun sevgi, şefkat ve fedakarlığı yansıtmaktadır ve kadın figürü tarafından ışığa taraf tutulan ellerin Allah’a yakarış anlamında simgelendiği görülmektedir. Zemin, kadın ve kapının üzerine parçalı şekilde ışık düşmesinin

belirtisi, fikir ayrılığı olarak yoruma açık şekilde bırakılır. Kullanılan kapı görüntüsü, yan anlamda geçiş olarak yol izlenimini ifade eder ve afişteki 3 adet kapı görseli, 3 farklı geçiş dönemine belirtiyken, buradaki 3 rakamı geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zamanı temsil eden zaman belirleyicisi olarak ifade edilmiştir. Afişte verilmiş olan daire görseli yan anlamda ev içerisindeki aile yapısını belirtir ve daire görselinin üzerine düşen ışık ve bu görselin 3 kapı eşliğinde bölünmesi, aile içinde huzursuzluğu yansıtmaktadır. Kadın görselinin kiyafet görünümü kapalı giyim tarzı olması, yukarıda belirttiğimiz üzere insan figürünün anne olarak tanımladığımıza göre, imanlı ve inançlı bir görüntüyü beraberinde getirmiştir.

Kodlar

Gösteri afişinde kullanılan göstergeler kültürel kodlarla ilişki halindedir ve toplum değerleri ile verilebilir. Afişte kullanılan kadın figürünün anne olarak tanımlanması, yalnız gösterinin ismiyle ilişkili değildir ve buradaki hadiselerin sürdürülebilirliği açısından gösteri metninin incelenmesi gerekmektedir. Anne farklı bir kod çağrışımı olarak bu afişte önümüze çıkar ve buradaki temel amaç anne karakterinin ellerini iki yana açarak Allah'a yakarış içerisinde olmasıdır. Buradaki yakarış evlatlarının aile içerisinde düzeni etkilemesi ve huzursuzluğu getirmesi olarak verilmiştir. Bir diğer kod olarak değerlendirilmesi gereken görsel kapıdır ve kapı sayısının 3 olması, 3 farklı düşüncenin, 3 farklı izlenimin, 3 farklı ideolojinin belirtisidir. Buna ek olarak 3 rakamının İslami açıdan öneminden bahsedebiliriz. Ancak İslam'da nümerolojinin yani sayı ve harflere anlam yüklemenin daha çok Türk İslam kültürüne özgün olması bilinmektedir ve nümeroloji yerine ebced olarak literatürde karşılaşırız. Müslüman Türkler'de tasavvuf bakış açısı ve anlayışlarına dayanarak 3 rakamının çok çeşitli biçimlerde tanımlanması yaygındır. Ancak Azerbaycan ve Türkiye toplumlarında yaygın olarak bilinen tasavvuf geleneğinde 3 rakamı üç boyutlu bir dünyada yaşadığımıza işaret eder. Cennet, Cehennem ve Araf olarak bilinen bu yerlerin bizler için önemi, gerekliliği ve niteliğine ilişkin inançlar vardır. 3 rakamının bir diğer anlamıysa insanoğlunun maneviyat yolunun üç aşaması olarak anlaşılır ve bunlar Şeriat, Tarikat ve Hakikât olarak bilinmektedir. Bu maneviyat yolunun afiş görselindeki kapını yol olarak değerlendirilmesi, kapı

sayısını ise 3 farklı yol olarak yorumlanması gerekir, ancak neden 3 rakamının kullanılması sorgulanılmasına yönelik kod açılımı yönünde değerlendirmeyse, anne karakterinin 3 oğlu var ve bu kişiler gösterinin metninde Rüstəm bey, Mirza Muhammedali ve Samet Vahit olarak isimlendirilmiştir. Kapı olarak göstergenin altında yatan kodun açılımının bir diğer anlamıysa, 3 farklı izlenim olarak belirtilen kapı sayısı annenin evlatlarının aldığı eğitim sonucunda ideoloji karmaşası üzerinden değerlendirilmiştir. Nitekim, büyük oğlu Rusya’da, ortancıl oğlu İran’da, küçük oğluyse eğitime Türkiye’de devam eder ve geri döndükleri zaman, annenin evlatlarına “amalıımız, efkarımız ifnayı-vatandır” söyleminden aşıladığı düşüncelere ve duygulara sahip çıkmadığı görülmüştür ve eğitim aldığı ülkenin diline ve inançlarına hizmet eden evlatlar, dairenin kod açılımıysa aile yapısının dengelerinin sarsıtılması olarak bilinmektedir. Kapalı giyim tarzıyla imanlı ve inançlı görünen anne, kendi evlatlarının aile yapısını etkileyen sorunlar yüzünden yine yüzünü Allah’a taraf tutarak ondan yardım dilerken, tüm bunların genelinde aile ile ve toplum ilişkisi altında belirtilen sorunların aslında, toplum genelinde sık rastlanılanılmasına gönderme olarak ifade edilmektedir.

3.5.1.2. “Boy Çiçeği” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.2: “Boy Çiçeği” Gösteri Afişi

Kaynak: Azerbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 3: “Boy Çiçeği” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Gün Batımı	Aşk İlişkisi
İnsan	Erkek	Kadın – Erkek İlişkisi
İnsan	Kadın	Kadın – Erkek İlişkisi
Konut	Ev	2 Ev – 2 Aile Düzeni
Duyu Organı	Göz	Merak, Özlem
Solunum Organı	Burun	Rahatlama
Kıyafet	Kadın	Mini Etek – Genç Giyim Tarzı

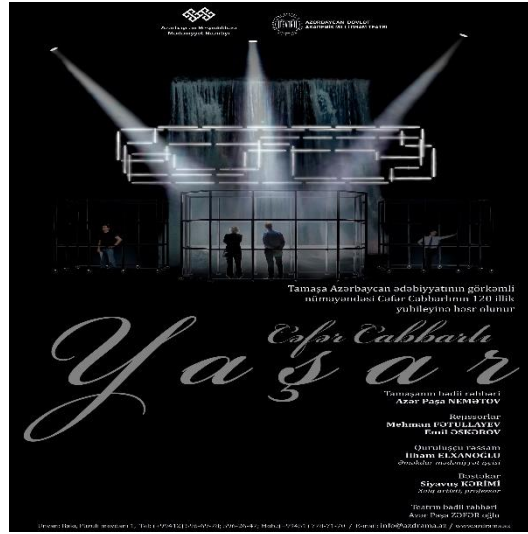
Afiş zemininde bulunan gün batımı, görselde bulunan kadın ve erkek figürlerinin arasındaki ilişkisi üzerine yan anlamda aşk birlikteliği olarak değerlendirilmiştir. İnsan figürü olarak erkek yüzünün kullanımı ve kadın görselinin verilmesi, yan anlamda iki karşı cinsin birlikteliği görüntüsü olarak verilmiştir. İki karşı cinsin arasındaki ilişki gün batımı üzerinden betimlenmesi ilişki düzeyindeki belli sorunlara gönderme olarakta değerlendirilir. Afiş içeriğinde nesne olarak, iki farklı ev görseli arasında kadın figürünün konumlanmasının yan anlam ifadesi iki aile düzeni arasında baskı uygulanması yönünde ifade edilmiştir. Buradaki erkek figürünün bizler tarafından tanımlanması, duyu organı olarak göz ve solunum organı örneğinde burun görselinin verilmesi üzerinden oluşmaktadır. Erkek karakterinin duyu organı olarak verilen gözün yan anlamda merak ve özlem olarak değerlendirilirken, solunum organı olarak burun ise yan anlamda rahatlama olarak kullanılmıştır. Afişte kadın figürünün giydiği mini etek aslında karakterin yan anlamda genç kadın olmasına işaret eder.

Kodlar

Afiş içeriğinde kullanılmış olan göstergelerin, birer kodlardan oluşmasını düşünürken, her birinin farklı değerlere sahip olabileceği anlaşılmıştır. Gün batımı olarak verilmiş olan, güneşin yer değişimi aslında kadın karakterinin hayatında yeniden doğan bir aşk ilişkisi üzerine kod açılımı olarak ifade edilmektedir. Erkek ve kadın figürünün kullanımı burada aile görünümü üzerinden değerlendirilirken, tasarımcı tarafından kadın figürünün üzerinde giysi olarak mini etek kullanımı, genç kadın olgusuna işaret eder ve bu yaş aralığında aile düzeninde sıkça rastlanan sorunların ortadan kalkmasına ilişkin kod açılımının nitelendirilmesi için erkek figürünün görselinde yer verilmiştir. Erkek figürünün güçlü karakteristik yapısı yönünde değerlendirilmesi, gösterinin metninde verilen yaş aralığının 40-45 olarak belirtilmesi açısından yorumlanabilir. Erkek figürünün karakteristik özelliklerine gönderme yapılması için, söz konusu göz ve burun organlarının bir kod olarak tanımlanırken, bu kodların anlamına ilişkin değerlendirmelere yer verilmesi gerekmektedir. Afişte erkek karakterinin kadın figürünü gözleri ile süzmesi veya izlemesi olarak değerlendirilen eylem, toplumsal cinsiyet kodu veya rol davranışı olarak yorumlanabilir ve bu kodun açılımıysa erkeğin doğasında kadına ilişkin aidiyet duygusu veya koruma iç güdüsü olarak verilebilir. Kadın figürü olarak Nargile'nin çocuk yaşta babasını kaybetmesi ve annesinin evlenirken, üvey babası tarafından ev ortamında baskılar görmesi, onun hep özlem içinde yaşamasına ve aile ortamında sorunlar yaşadığına işaret eder ve tüm bu zorluklar karşısında onu mutlu edebilen tek şeyin sevgi olarak görülmesi afiş içeriğinde bulunan göstergelerin tekil kod açılımı olarak verilmiştir. Buradaki erkek figürü olarak değerlendirilen Hesenzade, Nargile'nin aile ortamında karşılaştığı tüm sorunları ve beraberinde onun derinlerinde yatan hasreti, özlemi ve rahatlama ihtiyacını onaran bir baba karakterini yansıtmaktadır. Afiş içeriğinde verilen her iki ev görseline ilişkin kod açılımı bu kadardır. Hesenzade, Nargile'nin hayatında her ne kadar büyük bir yere ve öneme sahipken, aralarında bulunan ilişkinin sevgiye evrilmesi, bir şeylerin ters yönde gitmesi olarak değerlendirilir. Her ne kadar bu karakterlerin birbirilerine olan tavır ve davranışları sevgi olarak değerlendirilse de aralarındaki bu duygusal birlikteliğin bağlılık olarak değerlendirilmesi daha yaygındır. Tüm bu olayların genelinde aile düzenin denge ve uyumun belirli sorunlar karşısında dik durabilmesi için, sevgi ve saygı değerlerinin güçlü olabilmesi yönünde değerler oluşumunda aile ve toplumsal

ilişkilere göndermelerde bulunulmuştur. Zira, 21. yy’da insanların aile yapısına yönelik tutum ve davranışlarının değişmesi, sevgi ve saygı değerlerinin artık insan için büyük bir anlamı ifade etmediği, afişin göndermede bulunduğu belirgin konulardan biri olarak görülmektedir.

3.5.1.3. “Yaşar” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.3: “Yaşar” Gösteri Afişi

Kaynak: Azerbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 4: “Yaşar” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Siyah	Otorite – İsyan
Topluluk	İnsanlar	Kimlik Arayışı
Işık	Yansıma	Parçalanma – Fikir Ayrılığı
Doğa	Şelale	Reform – Hayal Kırıklığı
Nesne	Labirent	Bilinçaltı – Doğru Yol
Nesne	Hapis Hücresi	Kurtulma Çabası

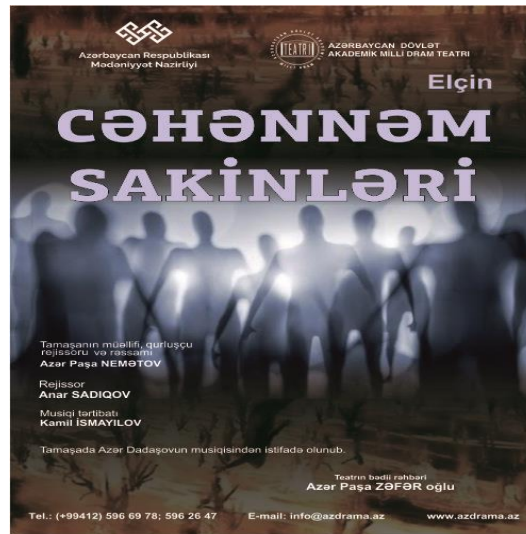
Afiş zeminindeki siyah rengin otoriteye yönelik isyan çağrışımı simgesi olarak gösterilebilir ve bu süreçte topluluklar kendilerini özgür bir insan olarak tanımlasa da otoriteye karşı nasıl ifade edilmesi veya karşı çıkılması yönünde kimlik arayışında olması yan anlamda görülmektedir. Topluluk olarak karşımıza çıkan bireylerin belirli bir fikir ayrılığında olması, kendi içlerinde bir parçalanma görüntüsünü çağrıştırır. Ancak, afiş içeriğinde şelale görselinin buradaki kullanımı, insan topluluğu ve otorite arasında yeni bir düşünce reformunun sağlanmasına yönelik dürtüleri hedef alsa bile, otoritenin topluluk üzerindeki itaat eğiliminin baskın olması, hayal kırıklığına sebebiyet olarak yan anlamda verilmiştir. Otorite olarak değerlendirilen baskın gücün, topluluğu ele alması ve onların bilinçaltı üzerinde etki tepki eğiliminin yüksek düzeyde olması, insanların özgür bir kimliğe yönelik arayış içinde bulunma gereksinimi, doğru yolu bulması üzerinden yan anlamda yorumlanmıştır. Öyle ki, insan topluluğun otoriteye yönelik etki tepki eğilimi, hapis hücresinin görseli yan anlam olarak verilmiş ve buradan kurtularak özgür olabileceği belirtilmektedir.

Kodlar

Gösteri afişinde kullanılan göstergeler kültürel kodlar ve estetik kodlarla ilişki halindedir ve toplum değerleri ile ifade edilirken, toplumsal yapının baskı düzeni gözler önüne serilmiştir. Afişteki topluluk görseli olarak değerlendirilen insanlar şehir ortamında verilmektedir. Şehir ortamında hayatına devam eden bireylerden biri olan Yaşar karakteri gösterinin ana karakteri olarak görülmektedir ve afiş genelinde göstergelerin kod açılımı üzerinde önemli yere sahiptir. Baskın güce sahip olan otorite olarak değerlendirilen kişilerse, şehirde bulunan tarıma yönelik reformlara karşı çıkan insan topluluğudur. Afiş içeriğinde 3 erkek, 1 kadın figürünün verilmesi, buradaki karakterlerin yenilikçi bir yaklaşıma dayanarak, tarım biliminin şehir ortamında uygulanmasını zorunlu görmüştür. Yaşar, Toğrul ve Tanya tarım alanında genç bilim insanı olarak bilinmektedir ve danışman hocaları Belokurov tarafından geliştirilen toprak verimliliği açısından yenilikleri takip etmeleri, şehir kenarında bulunan verimsiz toprakların, verimli ve kullanılabilir hale getirilmesi için çalışmaktadırlar. Buradaki temel amacın kod açılımı verimsiz toprakların, verimli

hale getirilerek pamuk üretiminin yaygınlaşmasını sağlamaktadır. Tüm bu olayların genelinde, tiyatro gösterisinde kullanılan konu SSCB'nin Azerbaycan'a uyguladığı kolektivizasyon politikaları olarak bilinen çalışmalara yönelik gönderme olarak bilinmektedir.

3.5.1.4. “Cehennem Sakinleri” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.4: “Cehennem Sakinleri” Gösteri Afişi

Kaynak: Azerbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 5: “Cehennem Sakinleri” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Ateş	Sıcaklık – Hareketlilik
Topluluk	İnsan Ruhları	Baskı Düzeni
Işık	Yansıma	Parçalanma – Fikir Ayrılığı

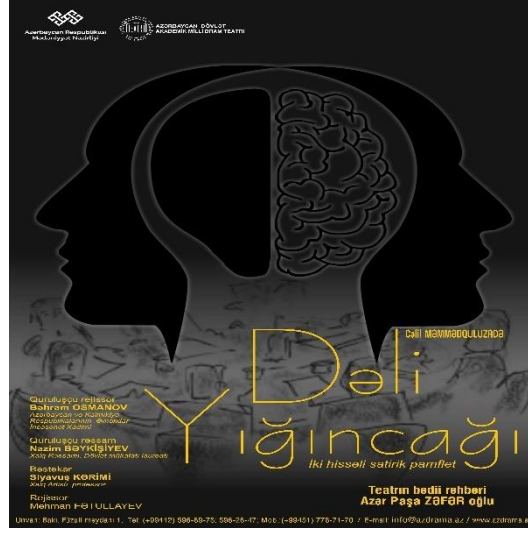
Gösteri afişinin zeminindeki ateş görseli toplumun bir kesimi olarak değerlendirilen aydın ve muhafazakâr kişilerin hayatlarındaki hareketlilik üzerinden yan anlamda yorumlanmıştır. Buradaki hareketlilik yukarıda bahsedilen aydın kişiliğe ve donanımına sahip insanların SSCB tarafından belirli baskılar üzerinden,

hayatlarındaki değişim sürecine işaret olarak yan anlamda ifade edilmektedir. Afişte kullanılan insan ruhları aydın ve muhafazakâr kişileri temsil etmektedir ve bu topluluğun bir parçası olan kişilerin, SSCB tarafından uygulanan baskı sonucunda hayatlarını kaybetmesi ile son bulmuştur. Tüm bu hadiselerin olduğu dönemde, toplumda bulunan belirli bir kesimin, bu baskı düzenine yönelik hiçbir görüş bildirmezken, diğerk aydın kesimin bu baskıya yönelik fikir ayrılığı yaşamasına sebebiyet vermiştir.

Kodlar

Gösteri afişinde kullanılan göstergeler kültürel kodlarla ilişki halinde karşımıza çıkar ve buradaki kodların açılımı için, gösteri afişinde verilen göstergelerin yorumlanması için kodların açılımına yer verilmesi gerekmektedir. Afişteki ateş görseli gösterinin adından da belli olduğu gibi bir bakıma cehennemin simgesi olarak verilebilir. Öyle ki, SSCB'nin 1937 yılında Azerbaycan'a uyguladığı baskı sonucunda ülkemizin aydın ve muhafazakâr kişilerin sürgüne veya kurşuna dizilerek öldürölürken, diğerk kesimin bu olaylara susması, onların bir cehennem sakini olarak görölmesinin kod açılımı yönünde değerlendirilmiştir. Hiçbir suç işlemeyen bu aydın kişilerin başlarına gelen hadiselerin olduğu yer cehennem olarak isimlendirilmiştir. Afiş içeriğinde insan ruhlarının görünümü baskı sonucunda hayatlarını kaybeden aydın ve muhafazakâr kişilerin kod açılımını temsil etmektedir. Tüm bu olayların genelinde, tiyatro gösterisinde ve afiş içeriğinde kullanılan konu SSCB'nin Azerbaycan'a uyguladığı baskı politikaları olarak bilinen propaganda çalışmalarına yönelik eleştirel göndermeleri içermektedir.

3.5.1.5. “Deli Yığıncağı” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.5: “Deli Yığıncağı” Gösteri Afişi

Kaynak: Azerbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 6: “Deli Yığıncağı” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Harabe Köy	Eski Yaşam Tarzı – Bâtıl İnanç
İnsan	Erkek	Erkek Düşünce Yapısı
Sinir Sistemi	Sağ Beyin Tarafı	Yaratıcı Zeka

Afişin zeminindeki harabe köy görseli, eski yaşam tarzını ve beraberinde buraya özgün çoğulcu cehalet ve bağnaz düşünceler olarak bilinen, yanlış ve bâtıl yan anlamda temsil etmektedir. Afişte erkek figürünün kullanımı, bu köydeki erkeklerin düşünce yapısı çerçevesinde değerlendirilebilir. Sinir sistemi olarak bilinen beyin hücresinin sağ tarafı verilirken, erkek figürü üzerinde belirtilmesi, burada hayatını sürdüren erkeklerin düşünce yapısının daha yaratıcı zekaya sahip olduğu duygusunu yan anlam olarak yansıtmaktadır. Ancak, gösteri metnini incelendiği zaman yaratıcı zekanın iki erkek figürü üzerinden yorumlanması gerekmektedir. İki erkek figürünün köy hayatında karşılaştığı yanlış ve bâtıl inançlara yönelik zorluklar, gösteri metninde ve afişte içerik olarak yan anlamda kendi yerini bulmuştur.

Kodlar

Afişte kullanılan göstergelerin birer kültürel kod olarak incelenmesi gerekmektedir ve buradaki kodların açılımı için, afişte bulunan anlamların açıklığa kavuşması gereklidir. Her ne kadar yan anlam olarak göstergelerin çözümlemesi gerçekleşse bile, afiş görselinde göstergelerin birer kod olarak yorumlanması afişin içeriksel betimlenmesi için gerekli olacaktır. Örnek olarak, köy görseli olarak verilen görüntü yanlış ve bâtıl inançlara yönelik konuma işaret etmektedir. Genellikle cehaletin yaygınlığı köy ortamında karşımıza çıkar ve köyde bulunan eski yaşam tarzı ve köylülerin eğitim ortamının belirli seviyelerde olmazken, düzensizliği sergileyen düzenbazlar tarafından kendi çıkarlarına yönelik istekleri beraberinde getirir. Düzenbazlar köy ortamında yaşamını sürdüren insanların dini inançlarına yönelik tutum ve davranışlarındaki sapkın tarafı hedef alarak, onların dini inançları yanlış ve bâtıl olarak değerlendirilemeyeceği için, kötüye kullanmaya çalışması afiş içeriğinin kod açılımı olarak değerlendirilebilir. Ancak, Doktor Lalbyuz ve Molla Abbas tarafından köyde bulunan insanların bâtıl inançları, yaratıcı zekanın gücüne dayanılarak ortadan kaldırılmaya çalışılsa bile, başırlmamıştır. Burada yanlış ve bâtıl inanç olarak değerlendirilmesi gereken düşünce yapısı, eşlerini kaybeden kadınların kendi akrabaları tarafından kendileriyle evlenmesi, dini gereklilik kod açılımı olarak ifade edilmektedir. Buna ek olarak Doktor Lalbyuz ve Molla Abbas'ın karşılaştığı olaylar sonucunda ve tüm bunların genelinde sapkın düşüncelerin baskıcı yönünün devam ettirilmesi, ikili karşıtlık sistemi olarak bilinen akılcılık ve akıl dışılık perspektifinden yorumlanarak kodlar kısmı zenginleşebilir. Doktor Lalbyuz ve Molla Abbas tarafından bâtıl inançların ve hurafelere yönelik köy halkının tutum ve davranışları akıl dışılık olarak görülürken, onların bu bataktan kurtulması için yenilikçi ve yaratıcı tutum ve davranışlar sergileyerek akılcılık görüşünün savunulması afiş içeriğinin genel kapsamını ifade etmektedir. Her ne kadar Doktor Lalbyuz ve Molla Abbas köy ortamındaki cehalet ve bağınaz düşünce yapısını ortadan kaldırmaya çalışsa bile, düzenbazlar köy halkı üzerinde baskıcı yönü, her iki karakterin deli olarak nitelendirilmesine sebebiyet verirken akıl dışı olayların devam etmesi ve köy halkının gerçek olanı görememesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu olayların genelinde, tiyatro gösterisinde kullanılan konu ve afiş görselindeki içerik

18. yy ve 19. yy'da Azerbaycan'da yaygın olan cehalet ve bağınazlık dönemine yönelik toplumsal yapıya eleştirel bakış açısıyla gönderme olarak ifade edilmektedir.

3.5.1.6. “Mankurt” Gösteri Afişinin Göstergibilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.6: “Mankurt” Gösteri Afişi

Kaynak: Azerbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 7: “Mankurt” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Siyah	Otorite – İsyan
İnsan	Erkek	Kimlik Arayışı
Yansıma	Duman	İzlenim

Afiş zeminindeki siyah rengin otoritenin tarihsel yapıyı tahrip ederken, tarih çağını askıya almasını isyan olarak tanımlar ve bu gibi faaliyetlerin tabiata zarar verilebileceği yan anlamda ifade edilmiştir. Afiş görselinde göstergelerin say çoğunluğunun az olması, afişin üzerine düşen anlam yükünün yan anlam olarak detaylı şekilde incelenmesini gerektirmektedir. Zira, afişte iki erkek karakteri görülse de mankurtlaşma olarak bilinen olayın gerçekleşmesi yan anlam olarak insanda iki farklı evrenin varoluşuna işaret eder. Buradaki iki farklı evre olarak tanımladığımız

şey, mankurtlaştırma olayının öncesi ve mankurtlaştırma sonrası olarak düşünülmektedir. Erkek karakterinin bu olaylar sonucunda hafızasını kaybederken, hayatındaki değişimler ve kendisi üzerindeki baskın gücün düşmanlara geçmesi bir kimlik arayışı görüntüsünü yan anlamda çağrıştırır. Afişte kullanılan duman yan anlamda izlenim olarak yorumlanmış ve mankurtlaştırma sürecinden sonra erkek karakterinin kendisine geri dönebilmesi için, annesi tarafından geçmişinin hatırlanması girişimi başarısız olacaktır.

Kodlar

Afişte kullanılan göstergelerin bir kod olarak incelenirken, afiş görselinde bulunan metinlerinde yazılı kod olarak algılanması ve afişin bizlere hangi kültürel veya estetik kodların kullanımıyla çağrışım yapması önem arz etmektedir. Yazılı kod olan “Mankurt” tabiri, Juan-Juanlar’ın düşmanlarına uyguladığı işkence yöntemidir ve bu yöntemin uygulanması sonucunda düşmanların akıl dengelerini kaybetmesine, ulusal kimliğinden uzaklaştırırken, kendisinin sömürmesine diğer bir anlamda zihinsel kölesi durumuna getirecek şekilde kod açılımı olarak ortaya çıkmıştır. Afişteki karakterin bu işkenceye maruz kalmasında temel nedenin “Ana-Beyit” olarak tarihi yapının yani tarihi mezarlığının yıkımı için gelmesi olarak değinilmiştir. Anne Nayman tarafından oğlunun gizletildiği yerin bulunması ve oğlunun kendisine geri dönmesi için girişimlerde bulunması, başarısız olarak sonuçlanmıştır. Ancak, buradaki mankurtlaştırma olayı aslında farklı bir kod açılımını gerektirmektedir. Aytmatov’un doğup ve büyüdüğü ülke olarak bilinen Kırgızistan’ın SSCB rejimi tarafından belirli politikalar uygulanarak sömürülmesi ve burada yaşayan Türk halkının asimilasyona uğraması afiş içeriğinin kod açılımı olarak ifade edilmektedir. Nayman anne karakterinin kendi oğlunun örneğinde, aslında Türk toplumlarının kendi özüne geri dönmesi için, çaba içinde bulunması bir kod olarak algılanabilir. Afiş görselinde bulunan erkek karakteri iki farklı görünümde karşımıza çıkmıştır. İlk görünümü tarihsel yapıya düşman kesilen devlet memuruyken, ikinci olarak ise düşmanları tarafından işkenceye maruz görülmüş ve hafızasını kaybeden bir asker olarak görülmektedir. Tüm bu olayların genelinde, tiyatro gösterisinde kullanılan konu ve afiş içeriğindeki göstergelerin kod açılımı günümüzde mankurtlaştırma

eyləminin davam edilməsi və bu asimilasyona işkenceyə maruz kalmazken bile, uğranılması kendi kimliğini kaybeden insan topluluğuna göndərme olaraq ifade edilmiştir.

3.5.1.7. “Benim Günahım” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.7: “Benim Günahım” Gösteri Afişi

Kaynak: Azərbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivindən alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 8: “Benim Günahım” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Irmak	Akıcı ve Doludizgin Hayat
İnsan	Kadın	Kadın – Erkek İlişkisi
Gökcismi	Ay	Duygu ve Karışıklık
Doğa	Ağaç Dalları	Güç – Birliktelik
Kıyafet	Kadın	Bale Kostümü

Afiş zemininde kullanılan ırmak görseli, kadın figürünün hayat serüvenin doludizgin ve akıcı olmasına işaret eder. Afiş görselinde kadın figürünün belirtilmesi, gösteri içeriğinin kadın karakteri üzerine yapılandığını yan anlamda

göstermektedir. Kadın karakteri her ne kadar güçlü bir imaj çizse bile, afiştirki ay görseli kadın karakteri Nurcahan'ın ilişki durumunun karışık olmasına ve bu karışıklığın duygusal olarak onun hayatına müdahaleler sonucu ortaya çıkmış problemleri yan anlamda ifade etmiştir. Afiştirte doğa görseli işlenirken, ağaç dallarının verilmesi, Nurcahan'ın hayatında yaşanan zorlukların üstesinden gelmesi yönünde yan anlamda yorumlanabilir. Afiştir görselinde görüldüğü üzere kadın figürü bale kostümüyle verilmesi, onun bir balerina olması görünümünü gözler önüne sermiştir.

Kodlar

Afiştir içeriğinde kullanılan göstergeler estetik kodlardan oluşurken, kodların açılımı sonucunda herkes tarafından algılanabilir olması daha yaygın yaklaşımdır. Irmak görselinin kod açılımı ana karakterinin hayat yaşantısına yöneliktir ve buradaki doludizginlik hem aile durumunda hem de iş ortamında verilmektedir. Kadın karakteri yerel bir kod olarak algılandığı zaman, zarafet ve güzellik ifadesi vermektedir. Ancak, aile ortamında eşler arasında yaşanan sorunlar, kadın karakterinin duygusal olarak tükenmişlik yaşamasına neden olmuştur. Nurcahan'ın böylesine psikolojik bir duruma düşerken, onu ayakta tutan şeyin, balerina olarak iş hayatına devam etmesi kod açılımı olarak değerlendirilir. Tüm bu olayların genelinde gösteri afişinde kullanılan göstergelerin aracılığıyla, aile ortamında eşler arasındaki denge ve uyumun belirli sorunlar karşısında dik durabilmesi için, sevgi ve güven ilişkisinin önemi yönünde çağrışımlara göndermede bulunur..

3.5.1.8. “Ölüler” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.8: “Ölülər” Gösteri Afişi

Kaynak: Azərbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 9: “Ölülər” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Merdiven	Bilinçlenme İlişkisi
İnsan	Erkek	Gerçeğe Çağırışım
Nesne	Kapı	Yol – Umut

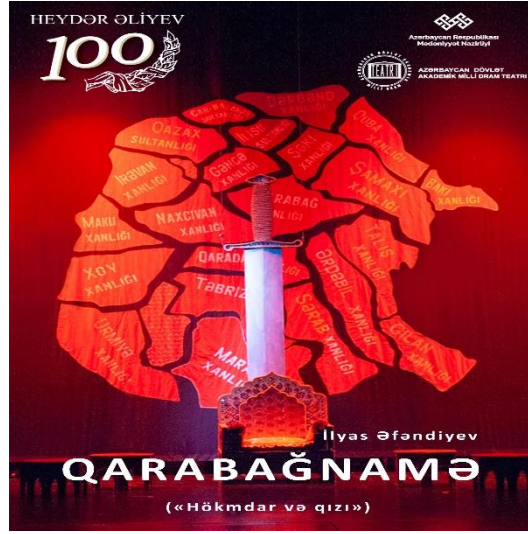
Afiş zemininde verilen merdiven görseli, gösterinin ana teması olarak bilinen cehalet ve bağınaz düşüncelerin hâkim olduğu köy ortamında dini radikalizmin ve problemin çözümüne yönelik insanların bilinçli duruma gelinmesi gerekliliğine gönderme olarak yan anlamda ifade edilir. Bu sorunların yaygınlaşma süreci ve yeri 18. yy ve 19. yy’da Azerbaycan’daki köylerde eğitim seviyesinin istenilenin altında olmasıyla ilgilidir ve feci sonuçları beraberinde getirmiştir. Afişte erkek figürünün eğitilmiş ve yeterli donanıma sahip biri olmasından dolayı, yan anlamda bu olaylara sıcak bakmazken, köy ortamında cehalet ve bağınaz düşüncelere körü körüne inan kişileri doğru yöne ve gerçeğe çağrı yapmaya çalışmaktadır. Her ne kadar zor bir durum olsa bile, karakterimiz bu problemlerin üzerinden gelineceğine inanır ve bu yolda tüm gücünü seferber eder. Kendisinin de eskiden köy ortamında bulunan

insanlar gibi tutum ve davranışlara sahip olması aklına geldiğinde, umutlu geleceğin olabileceğine inanmaktadır. Cehalet ve bağınaz düşüncelerin dini inançlar üzerinden yürütülerek, dini radikalizme yönelik zorluklar, gösteri metnin de ve afişte içerik olarak kendi yerini bulmuştur.

Kodlar

Afişte kullanılan göstergelerin birer kültürel kod olarak incelenmesinin yanı sıra estetik kod olarak değerlendirilebileceği de göz önünde bulundurularak analiz edilmesi yönünde görüşler vardır. Örnek olarak, afiş zeminindeki merdiven görseli bir eğitim seviyesi olarak da değerlendirilir ve erkek figürünün bu merdiven üzerinde durmasının kod açılımı onun belirli bir eğitim seviyesine eş değer olabileceğine işaret etmektedir. Gösteri metninde ve afişin içeriğinde kullanılan göstergelerin 18. yy ve 19. yy'da Azerbaycan'daki köylerde okuma yazma becerilerinin zayıf olmasını nitelendirir ve okuryazarlık bağlamında temel eğitimlerin verilmemesi belirli zorluklara yol açmıştır. Zira, afiş içeriğinde belirtilen erkek figürünün eğitim seviyesi pek iyidir ve eğitimini ortaöğretim okul türü olarak bilinen Güney Kafkasya Öğretmenler Semineri'nden almıştır. Burada öğrendiği bilgilerden yola çıkarak, kendi köyünün eğitim seviyesini pekiştirmek için gayret gösterse bile, köy halkının cehalet ve bağınaz düşüncelerden kurtulamaması yan anlam boyutunda onun içinde bir nükte olarak kalmaktadır. Öyle ki erkek figüre yönelik köy halkı tarafından belirli yasaklar uygulanmıştır. Her ne kadar bu olaylara takılmasa bile, insanların cehaleti irdeleyen sapkın dini inançlara yönelik fanatizm psikolojisi onu derinden üzmüştür. Kefli İskender olarak bilinen kahramanımızın şehirden gelen öğretmeni tarafından aldığı öğütlerle, yeniden köy halkını cehalet ve bağınazlıktan uzaklaşması için girişimlerde bulunması ve afişte verilen kapı görselinin kod açılımı olarak yorumlanmaktadır. Tüm bu olayların genelinde, tiyatro gösterisinde kullanılan konu ve afiş görselindeki içerik 18. yy ve 19. yy'da Azerbaycan'da yaygın olan cehalet ve bağınazlık dönemine yönelik toplumsal yapıya eleştirel bakış açısıyla gönderme olarak belirtilirken, bizler tarafından olayın kod açılımı olarak değerlendirilmiştir.

3.5.1.9. “Karabağname” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.9: “Karabağname” Gösteri Afişi

Kaynak: Azerbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 10: “Karabağname” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Kırmızı	Güç – Arzu
Yeryüzü	Harita	Azerbaycan Hanlıkları
Yazı	Yazı	Duygusal Çağrışım
Nesne	Kılıç	Kibir – Hakimiyet – Kan
Nesne	Koltuk	Han Otağı

Afiş zeminindeki kırmızı rengin gücü temsil etmesi ve buradaki temel arzusunun diğer göstergelerle birlikte yorumlanması gerektiğini yan anlamda ifade eder. Zemindeki kırmızı renk ve harita görseli 18. yy ve 19. yy’da Azerbaycan’da bulunan monarşi sistemi olarak bilinen hanlıklar dönemine göndermede bulunur. Göstergelerin açıklığa kavuşturulması için yan anlam olarak afişte bulunan tipofrafi görselinin önemini vurgulanması gerekir. Öyle ki afişteki tipofrafi görseli olarak karşımıza çıkan “Karabağname” ifadesi aslında 19. yy’da Azerbaycan topraklarının

Çarlık Rusya'sı tarafından işgal edilerek, sömürgeye çevrilmesine yönelik yan anlamında değerlendirilir. Buradaki duygusal çağrışım Azerbaycan topraklarında bulunan hanlıkların birbirleriyle savaşması sonucunda zayıf düşmesi ve Çarlık Rusya'sı tarafından işgal edilmesi ile ifade edilirken, afişte kullanılan kılıç göstergesinin yan anlam ifadesinin belirtisi olarak hanlıkların kibire kapılarak, birbirileri üzerinde hakimiyet kurma isteği kan ile sonuçlanması yönünde yorumlanmıştır. Aynı halkın bir parçası olarak değerlendirilen bu hanlıkların birbirleriyle düşman gibi davranış ve tutum sergilemesi, Çarlık Rusya'sının işine gelmektedir. Afiş görselinde görüldüğü üzere han otağı olarak bilinen yerin yan anlam olarak asaleti temsil etmesi ve burada konuşulan konuların Azerbaycan toprakları için büyük bir önem taşıyacağı ifade edilmektedir.

Kodlar

Afişe konu olan göstergelerin hem kültürel hem de estetik kodlardan oluşması, afiş içeriğini derinleştirirken, kod açılımları üzerinde durulması gerekliliği yönünde değerlendirebiliriz. Örneğin, afiş zeminindeki kırmızı renk hem kültürel hem de estetik kod olarak yorumlanabilir. Ancak, bu göstergenin kültürel kod açılımı olarak yorumlanması bizim işimize gelir ve kırmızı renk Türk kültüründe güç olarak anlama gelir ve bu gücün sağlanması belirli arzular eşliğinde sürdürülmektedir. Afiş içeriğinde kırmızı renk olarak değerlendirilen güç yönergesi Azerbaycan topraklarında hükümrانlık etme arzusu kod açılımı olarak belirtilmektedir. Harita görselindeki kod açılımıysa, Azerbaycan topraklarının dört bir tarafında bulunan hanlıkların bu yerleri zaptederek kendi hükümlerini yerine getirmesi sonucunda Azerbaycan topraklarının bölünmesine sebebiyet olarak anlaşılmıştır. Zira, bu bölünme düşman taraf olarak karşımıza çıkan Çarlık Rusya'sının işine gelirken, Azerbaycan topraklarında yaşanan bu olayların kod açılımıysa, "böl, parçala ve yönet" stratejisinin bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Her ne kadar bu topraklarda yaşayan insanların aynı milli ve dini inançlara sahip olsa bile, birbirleriyle savaşmak mecburiyetinde bırakılmışlardır. Afişte "Karabağname" olarak ifade edilen yazı görseli, aslında Çarlık Rusya'sı tarafından Karabağ Hanlığı'nın işgal edilerek, sömürgesi haline çevrilmesine yönelik gönderme olarak

tespit edilmiştir. Hanlıkların birbirileri arasında savaşların sonucunda güç kaybının yaşanması, Çarlık Rusya'sı tarafından kolayca işgal edilebilir görüntüsünü vermektedir. Kılıç görselinin kod açılımıysa Azerbaycan Hanlıkları'nın güçlerini bir araya getirip düşman üzerinde hakimiyet kurmanın yalnızca savaşarak kazanılabileceği görüntüsüne yöneliktir. Afişte görüntü olarak verilmeyen Gence Hanı olarak bilinen Cevad Han Çarlık Rusya'sına savaş ilan eden hanlarla, kendi sarayında bulunan han otağında bir araya gelerek, savaş girişimini müzakere etmektedirler ve afiş içeriğinde kullanılan han otağının kod açılımı bundan ibarettir. Tüm bu olayların genelinde, tiyatro gösterisinde kullanılan konu ve afiş görselindeki içerik 19. yy'da Azerbaycan Hanlıkları'nın Çarlık Rusya'sı tarafından işgal edilerek sömürmesine çevrilmesi, güç birlikteliğinin sağlanmadan, milli iradenin olmayacağına yönelik eleştirel bakış açısıyla göndermelere yer verilmektedir.

3.5.1.10. “Medea” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.10: “Medea” Gösteri Afişi

Kaynak: Azerbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 11: “Medea” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Siyah	Otorite – İsyan

İnsan	Kadın	Gurur – Sevgi – İntikam
Nesne	Ayna	Yansıma – Büyü

Afiş zeminindeki siyah rengin otoriteye yönelik isyan çağrışımı simgesi olarak gösterilebilir ve her ne kadar kadın figürü kendisini özgür bir insan olarak tanımlasa da işlediği suç nedeniyle otoriteye karşı kendisini nasıl ifade etmesi gerektiğini bilmez ve yan anlam ifadesi ise otorite olarak değerlendirilen gücün kendisini şehir dışına sürgüne gönderilmesi olarak belirtilmiştir. Kadın figürü kendi eşi tarafından ihanete uğraması sonucunda gurur kaybı yaşaması ve beraberinde sevgi ilişkisinin son bulması, yan anlamda onun intikam girişiminde bulunmasına yol açmıştır. Afiş içeriğinde kullanılan ayna yan anlamda kadın karakterinin ihanete uğraması sonucunda onurunu zedelerken, onu farklı bir görünümde karşımıza çıkarır ve kendi eşini ve iki çocuğunu öldürmesine neden olmuştur. Zira, kadın figürünün büyü işleriyle uğraşması, onun ailesine kötülük getirmiştir ve bütün sevdiklerini kaybetmesine ve en sonunda aynada kendi silüetini görmesi, yan anlamda yalnızlık belirtisi niteliğinde aktarılmıştır.

Kodlar

Afişe konu olan göstergelerin hem kültürel hem de estetik kodlardan oluşması, afiş içeriğini derinleştirirken, kod açılımları üzerinde durulması gerekliliği yönünde değerlendirilmesi gerekir. Afişte kültürel kod olarak algılanması gereken aile kavramı içinde değerlendirilen anne karakteri verilmiştir. Afiş zeminindeki siyah rengin otorite olarak nitelendirdiğimize göre, bu gücün kimliği konusunda kod açılımıysa, Olympos Tanrıları olarak bilinmesi yaygındır. Afiş içeriğinde bulunan metin yazısında kadın figürünün ismi Medea olarak belirtilmiştir ve Kolhis Krallığı'nın prensesi olarak olan, bu karakterin eşi tarafından ihanete uğramasının kod açılımı kendi ailesini tümünden yok etmesi olarak bilinmektedir. Medea'nın Antik Dünya'da en büyük büyücülerinden biri olarak bilinir ve burada afiş görselinde büyüün kod açılımı verilmiştir. Medea üvey amcasına yaptığı büyü sonucunda

kendi eşine kavuşur ve onunla birlikteliği büyü üzerine kurulması, Olympos Tanrıları tarafından lanetlenmesine sebep olarak belirtilmiştir.

3.5.1.11. “Lenkeran Hanının Veziri” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.11: “Lenkeran Hanının Veziri” Gösteri Afişi

Kaynak: Azərbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivindən alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 12: “Lenkeran Hanının Veziri” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Deniz	Sahil Kenarı
Doğa	Güneş Işığı	Yaşam – Aydınlanma
Nesne	Koltuk	Güç – Hakimiyet İlişkisi

Afiş zeminindeki deniz görseli, gösteri metninde ve afiş içeriğinde belirtilen olayların yan anlamda sahil kenarı olarak bilinen Lenkeran Hanlığı’nın başkenti Lenkeran şehrinde geçmesine işaret etmektedir. Denize kıyısı olan bu şehrin insanların başından geçen trajikomik olayların anlatımı güneş ışığının yansıması yan anlam olarak ifade edilmektedir. İnsanların başından geçen trajikomik olaylara yönelik Lenkeran Hanlığı’nın veziri Mirza Habib tarafından verilen kararların afiş

içeriğinde güneş ışığı olarak verilmesi, yukarıdaki karakterin yapısal zekasının yan anlamda insan yaşamında aydınlanma düşüncesine ters olması anlatılmaktadır. Her ne kadar kararları bilincimize komik gelse de Lenkeran Hanı önünde dalkavukluk sergilemesi, gücünü artırır ve hakimiyet ilişkisinde söz sahibi olması, yan anlam ifadesinin belirtisi olarak verilebilir.

Kodlar

Afişe konu olan göstergelerin hem kültürel hem de estetik kodlardan oluşması, afiş içeriğini derinleştirirken, kod açılımları üzerinde durulması gerekliliği yönünde değerlendirilir. Afişte kültürel kod olarak algılanması gereken mekansal uzam olarak deniz görselinin verilmesi, sahil kıyısı olan şehir görünümüne göndermede. Ancak, bu göstergenin bir diğer kültürel kod açılımı Lenkeran şehrinin en yakın sahil kıyısının İran toprakları olmasıdır. 19. yy'da Azerbaycan topraklarında milli bütünlüğün sağlanmazken, komşu ülkelerin bu topraklarda devrim ve ayaklanmalar yapılması için girişimde bulunması kod açılımı olarak yorumlanmıştır. 19. yy'da İran'da bulunan Kaçar Devleti tarafından Lenkeran şehrine cehalet ve bağınazlığı temsil eden molla ve hocalar olarak bilinen sahte dini alimler gönderilerek, buradaki halkın dini inançlar üzerinden gerici ve bâtıl inançlara yönelik tutum ve davranışlarının güçlenmesi kod açılımı olarak hedef alınmıştır. Lenkeran Hanlığı'nın veziri Mirza Habib verdiği kararlara sahte molla ve hocalar tarafından uygun görülürken, şeriat görevi olarak tanımlanarak, halkın cahil bırakılması eşliğinde sürdürülmesi, Şark ülkelerindeki toplumların bâtıl inançlara yönelik sapkın tutum ve davranışlarının yaygın olması gönderme şeklinde kod açılımı olarak yer verilmiştir. Örnek olarak, iki kişi birbirinden şikayetçi olmuştur ve vezir tarafından sorunun ne olduğu öğrenildiği zaman, vezirin verdiği karar çok mantık dışı olarak değerlendirilmesinde hiçbir sakınca yoktur. Zira, karşı tarafın atını sakat bırakan kişiye vezir tarafından verilen ceza, atı sakat bırakan kişinin adalet göstergesi olarak, diğer tarafın atının sakat bırakılması yönünde verilen kararın cehalet ve bağınazlığın kod açılımı olarak belirtilmektedir.

3.5.1.12. “Şah Kaçar” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.12: “Şah Kaçar” Gösteri Afişi

Kaynak: Azerbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 13: “Şah Kaçar” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Siyah	Korku – Gizem
Nesne	Kavuk	Güç – Zarafet
Nesne	Minder	Güç – Hakimiyet

Afiş zeminindeki siyah rengin korku simgesi olarak verilmesi, gösteri afişinin metninde adı geçen Şah Kaçar’ın hayatındaki gizemli olaylar sonucunda tüm hayatını korku içinde geçirmesi yan anlamda belirtilmiştir. Afiş içeriğinde kavuk ve minder nesnelere yer verilmesi, söz konusu Şah Kaçar’ın hayatındaki nesnelere özen göstermesine yöneliktir. Bu nesnelerin yan anlam ifadesi güçlü hakimiyet telakkisine işaret eder ve zarafet görüntüsü olarak ifade edilmektedir. Her ne kadar güç ve zarafet ilişkisine yönelse erişilen temel unsur taht kavgası olarak yan anlamda bilinmektedir.

Kodlar

Afişte kullanılan göstergelerin hem kültürel hem de estetik kodlardan oluşması, afiş içeriğini derinleştirirken, izleyici açısından estetik görünüm sağlaması yönünde değerlendirilir. Afiş zemininde bulunan siyah rengin yan anlam ifadesi olarak korku ve gizemi simgelediğini yukarıda anlatmıştık, ancak siyah rengin bir kod olarak açılımı Şah Kaçar'ın çocukluk yıllarından itibaren babasının düşmanı olan Kerim Han Zend tarafından esir tutularak, kendi sarayında kafes sisteminde hayatına devam etmiştir. Özgürlüğünün elinden alınması, onun hayatında bir korku evresi olarak düşünülebilir, ancak Zend tarafından Kaçar'ın ileride ona isyan etmemesi için, onun aile soyunun kurutulması için hadım edilmesi, Kaçar'ın hayatında gizemin kod açılımı olarak görülmektedir. Afişte estetik kod olarak algılanması gereken kavuk ve minder görseli Kaçar'ın esaretten kurtularak şah olmasına giden güç ve hakimiyetin beraberinde zarafet görünümü olarak değerlendirilmiştir.

3.5.1.13. “Ah Bu Uzun Sevda Yolu” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.13: “Ah Bu Uzun Sevda Yolu” Gösteri Afişi

Kaynak: Azərbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivindən alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 14: “Ah Bu Uzun Sevda Yolu” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
----------	----------	------------

Renk	Beyaz	Temizlik – Saflık
İnsan	Erkek	Halk Şairi
Doğa	Ağaç Dalları	Güç – Birliktelik

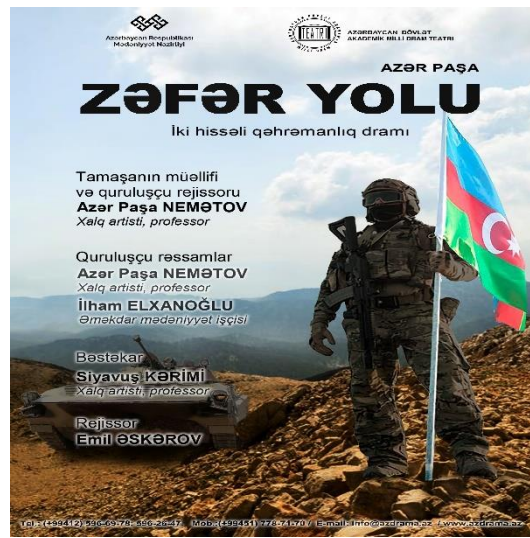
Afişte kullanılan siyah rengin temizlik simgesi olarak verilmesi, afiş içeriğindeki erkek figürün Azerbaycan'ın Halk Şairi olarak bilinen Mikail Müşfik olması ve SSCB'nin 1937-1938 yıl'da Azerbaycan'ın aydınlarına yönelik baskılar sonucu hiçbir günahı olmadan 28 yaşında kurşuna dizilerek infaz edilmesi, yan anlam ifadesi saflık görüntüsü olarak değerlendirilir. Azerbaycan'da Stalin'in baskıları sonucunda, insanların bu korku ortamında günahsız insanların, şüpheli olarak bilinerek ihbar edilmesi yönünde desteğin gösterilmesi sonucunda bilim insanlarının, özgür kalabileceği söylene de Mikail Müşfik buna razı olmazken, diğer arkadaşlarını da kurtarmaya çalışmıştır. Yan anlam ifadesi olarak bu göstergeler birlikteliğin görüntüsü olarak ifade edilmektedir.

Kodlar

Afişte kullanılan göstergelerin hem kültürel hem de estetik kodlardan oluşması, afiş içeriğini derinleştirirken, izleyici açısından estetik görünüm sağlaması yönünde değerlendirilmesi gerekir. Afiş zeminindeki beyaz rengin bir kod açılımı olarak şairin sicilinin temiz olmasına işaret eder ve onun Stalin'in baskıları sonucunda hapsedilse bile, yakın arkadaşlarına yönelik iftira girişiminde bulunulması, istense de bunu aydın kişiliğine yakıştırmazken, bu gibi faaliyet girişimlerinde tanık olmayı reddetmesi özgür bir aydın kişiliğin bu olaylara karşı dik duruşunun kod açılımı olarak verilmiştir. Afişteki ağaç dalları görselinin güç ve birliktelik olarak yorumlanması için bu göstergenin kod açılımı olarak kullanılmıştır. Buradaki güç ve birliktelik şairin yakın arkadaşları olarak bilinen şair Hüseyin Cavit ve Ahmed Cevad'ın vatan haini olarak kurşuna dizilmesi yönünde tanıklık yapması halinde, kendisine uygulanan kurşuna dizilerek infaz cezasının hapis cezasına çevrilerek uygulanması yönünde teklifler alsa da bu istekleri redderek, kendisini ölüme götürmüştür. Tüm bu olayların genelinde, tiyatro gösterisinde kullanılan konu

ve afiş görselindeki içerik 20. yy’da SSCB’nin genel sekreteri olarak bilinen Stalin tarafından Azerbaycan’nın bilim insanlarına yönelik baskılar sonucunda, onların vatan haini olarak ilan edilip infaz edilerek veya hapsedilerek ceza işlemlerinin uygulanması konusu ele alınarak, milli iradeye ve milli düşünceye yönelik yürütülen kara propaganda eleştirel bakış açısıyla eleştirilmesi, afiş içeriğinin ve gösteri metninin kod açılımı olarak belirtilmektedir.

3.5.1.14. “Zafer Yolu” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.14: “Zafer Yolu” Gösteri Afişi

Kaynak: Azerbaycan Devlet Milli Dram Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Tablo 15: “Zafer Yolu” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Taşlı Yol	Zorluk – Başarı – Zafer
İnsan	Erkek	Silahlı Asker
Nesne	Bayrak	Milli Değer – Bağımsızlık
Zırhlı Savaş Aracı	Tank	Savaş – Çatışma
Gökyüzü	Açık Hava	Özgürlük

Kıyafet	İnsan	Azerbaycan Özel Kuvvetleri Giyim Tarzı
---------	-------	---

Afiş zeminindeki taşlı yol görselinin, yan anlam ifadesi belirli bir zorlukların aşılması getirdiği başarı duygusu olarak algılanmıştır. Zeminin taşlı yoldan ibaret olması ve diğer göstergelerinde afiş içeriğindeki ilişkisi göz önünde bulundurulması sonucunda, taşlı yolun savaş görünümü kazanması olarak ifadelendiği yan anlam boyutunda anlaşılmaktadır. Gösteri afişinin adından da belli olduğu üzere, taşlı yolun bizi zafere götürürken, bu yolda erkek figürü olarak silahlı askerin görüntüsü bize ilham kaynağı yan anlam ifadesi olarak kullanılmaktadır. Eğer bir savaş varsa ve onun kazanılması için, silahlı askerlere gerek duyulur. Ancak, afişteki üçrenkli bayrak Azerbaycan Cumhuriyetinin milli değeri olarak görülür ve bağımsızlığın yan anlam ifadesi olarak gösterilmiştir. Afiş içeriğinde kullanılan zırhlı savaş aracı olarak bilinen tank yan anlamda zorlu savaşın getirdiği, çatışma arzusunu ifade etmektedir. Afişteki açık hava görünümü, özgürlük olarak anlaşılır ve yan anlam ifadesi 30 yıl boyunca işgal altında kalmış Azerbaycan topraklarının özgürlüğe kavuşmasının görüntüsü olarak verilmiştir. İnsan figürünün üzerindeki kıyafetin savaş sırasında Azerbaycan Cumhuriyeti Savunma Bakanlığı'na bağlı olan Azerbaycan Özel Kuvvetlerinin kamuflaj giyiminin olması ve bu birliğin üstün başarısı ve azmi halk tarafından takdirle karşılanırken, savaşın büyük ölçekte kısa bir sürede zaferle sona ermesinde, onların kusursuz hizmetlerine yönelik yan anlam ifadesi olarak belirtilmektedir. Afiş içeriğindeki tüm göstergelerin birbiriyle ilişkisini göz önünde bulundurup, tek tek incelenmesi gerekirken, konuya ilişkin daha açıklayıcı anlatım biçimi olmasını gözler önüne sermektedir.

Kodlar

Afiş görselinde kullanılan göstergelerin hem kültürel hem de estetik kodlardan oluşması, afiş içeriğini güçlendirirken, afiş görselinde bulunan göstergelerin kod açılımı olarak ifade edilmesi gerekmektedir. Afiş zeminindeki taşlı yol görselinin, 44 günlük savaş boyunca geçilmesi en zor yer olarak bilinen Şuşa şehrinin, çok kısa bir sürede işgalden kurtulması kod açılımı olarak yorumlanmıştır. Taşlı yollar ve kayalardan etrafı sarılan bu şehrin işgalden kurtulmasında silahlı

askerlerin önemine yönelik göndermede bulunulur. Ağır silahların ve zırhlı güçlerin kullanılmadan bu şehrin ele geçirilmesi, Azerbaycan ordusunun güçlü yanını kod açılımı olarak gösterilmektedir. Otuz yıllık hasretin Şuşa şehrinin merkezinde üç renkli Azerbaycan bayrağının havaya kalkmasıyla son bulması ve bu milli değer in güçlü yanı olarak bilinen bağımsızlığa kod açılımı ifadesine işaret etmektedir. Bunun yanı sıra Ermenistan’la Azerbaycan arasında yaşanmış gerginlikten, sınır bölgesindeki askeri operasyonlardan, çok sayıda insan kaybından ve Azerbaycan topraklarının işgali gerçeğinden endişe duyulduğu belirtilmekte ve devletlerin toprak bütünlüğünün dokunulmazlığı bir daha afişin içeriğinde yan anlam olarak ifade edilmektedir. Afişteki tank görüntüsü estetik bir kod olarak algılanır ve bu kodun açılımı Birinci Karabağ Savaşı’nda Şuşa şehrinin düşmanlar tarafından işgal edilmemesi için, tankçı Albert Agarunov’un gösterdiği büyük kahramanlık sonucunda kendi tankını terketmezken, düşmanlar tarafından şehit edilmesi olarak ifade edilmiştir. İkinci Karabağ Savaşı sonrası Şuşa şehrinin en tepe bölgesine şehit Albert Agarunov tarafından kullanılan tank yerleştirilmiştir ve buradaki tank görseli savaş sonucunda kahramanlık gösterirken, şehitlik mertebesine yükselen kahramanın ruhuna saygı duyulması yönünde kod açılımı olarak yorumlanabilir. Otuz yıllık hasretin bitimiyle, kendi topraklarına kavuşan insanların artık özgür olarak yaşaması ve bu özgürlüğün temelinde Azerbaycan Özel Kuvvetleri üzerine düşen misyon başarıyla sonuçlanması kod açılımı olarak değerlendirilir. Tüm bu olayların genelinde, tiyatro gösterisinde kullanılan konu ve afiş görselindeki içerik 2020 Dağlık Karabağ Savaşı’na ithaf edilmiştir ve 44 günlük süreçteki konuya ilişkin bütün gelişmelerin yorumlanması ister ön isterse de arka cephede milli kimliğin yeniden kazanılmasında büyük paya sahip olan Azerbaycan Silahlı Kuvvetleri’ne minnettarlık duyulmaktadır. Afişteki kodlar, kültür ile yakın bir ilişki içerisindedir ve bu kodlar, toplumdaki kişilerin kültürünü yansıtmaktadır.

3.5.2. Konya Devlet Tiyatrosu Gösteri Afişleri

3.5.2.1. “Çemberin 6 Noktası” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.15: “Çemberin 6 Noktası” Gösteri Afişi

Kaynak: Konya Devlet Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 08.06.2023)

Tablo 16: “Çemberin 6 Noktası” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Renk	Gri	Ciddiyet
İnsan	İnsan Elleri	3 Farklı İnsan Eli – 3 Farklı İnsan Tezahürü
Nesne	Asansör	Ferahlık – Rahatlık
Nesne	Dizüstü Bilgisayar	Teknoloji ve İletişim İlişkisi
Yazı	Harf – Sayı	Duygusal Çağrışım

Afiş görselini incelediğimiz zaman karşımıza ilk çıkan şey, renk içeriğinin gri olarak verilmesi, yan anlamda buradaki olayların belli bir ciddiyet ortamında gerçekleşmesi ve bunun üzerinde durulması gerektiğini ifade etmektedir. Afişteki 3 farklı insan eli olarak değerlendirilen bu görsel, 3 farklı insan karakterini bizler tarafından algılanması gerektiğine yan anlamda işaret eder. Buradaki 3 el görseli, gösteri metninde ve afiş içeriğindeki metinsel yazıda bulunan sayıya yönelik yan anlamda duygusal göndermede bulunur. Karakteristik yapıları farklı olan bu kişilerin, asansörde mahsur kalması sonucunda, başlarına gelmiş olayları birbirilerine

aktarılrken, itirafta bulunmaları, onların görüntü yapısında ferahlık yaşamasına ve vicdan meselesinde rahatlık bulmalarına kolaylık sağlamıştır. Ancak, anlatılan olayların gelişimiyle, karakterlerin birbirileriyle bağlantıları olması yan anlam ifadesi olarak açıklanmıştır. Afişte kullanılan dizüstü bilgisayar görseli yan anlamda karakterlerin gerçek hayatta asansörde mahsur kaldığı süreçten önce birbirilerini tanıdıklarına genel olarak ise iletişim halinde olmalarına göndermede bulunur. İletişimin afiş içeriğinde dizüstü bilgisayarın kullanımı, 21. yy'da yeni iletişim teknolojilerinin enformasyona ulaşımı ve enformasyonun üretilmesi ve paylaşılmasındaki zorlukların ortadan kaldırılması yönünde ifade edilmiştir.

Kodlar

Afiş görselinde kullanılan göstergelerin kültürel kodlardan oluşmaktadır ve onların yorumlanabilmesi için afişte bulunan göstergelerin birbirileriyle olan ilişki bağlantılarının açıklanması gerekmektedir. Afişte gri rengin kullanımı, yan anlam ifadesi olarak ciddiyet olarak algılansa bile kod açılımında üç farklı kişinin karakteristik yapılarına konu olan, hayatlarında gerçekleşen olayların sonucunda hatalara, günahlara, pişmanlıklara yol verdiklerini, tam olarak ise ne yaptıklarının farkına varması olarak algılanmıştır. Hızlı geçen zaman döngüsü, karakterlerin yaptıkları hataları sorgulamalarına vakit tanımaz ve bu figürler yalnız asansörde mahsur kaldıkları zaman bilinçsel olarak pişmanlık hissini algılamaya çalışmaları kod açılımı zamanı elde ettiğimiz bulgudur. Her üç kişinin kendi yakınlarına yaptıkları hata sonucu ile günahsız insanların haklarına girilerek suçlu olabileceği düşünüldüğünde, üç kişinin neden aynı asansörde mahsur kalmalarına sebebiyet olarak anlaşılır ve kod açılımı olarak bizler tarafından betimlenmektedir. Tüm bu olayların genelinde, tiyatro gösterisinde kullanılan konu ve afiş görselindeki içerik insanların sadece birbirileriyle iletişim kurmak zorunda kalmalarına yönelik eleştirel bakış açısıyla eleştirilmiştir. İnsanoğlunun en temel ihtiyaçlarından biri olarak görülen iletişimin, günümüzdeki görünümü kişilerarası iletişim örneğinde, bu ihtiyacın karşılanma gereksinimi içler açısı olarak ifade edilmiştir.

3.5.2.2. “İşıltılı Haşerat” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.16: “İşıltılı Haşerat” Gösteri Afişi

Kaynak: Konya Devlet Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 08.06.2023)

Tablo 17: “İşıltılı Haşerat” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Çöplük	Düzensiz Yaşam Biçimi
Nesne	Koltuk	Rahatlama – Huzur
Nesne	Mutfak Dolabı	Yiyecek Depolama – Saygınlık
Nesne	Duvar	Tutsaklık

Afiş zemininde kullanılan çöplük görseli düzensiz yaşam biçimi olarak değerlendirilir ve yan anlam ifadesi olarak tüketim kültürüne göndermede bulunur. Karakterlerin bu denli gereksiz ihtiyaç üzerine sapkın davranışlar içinde olması, tüketim kültürünün insanlara uyguladığı tutum ve davranışların anlamını bir daha gözler önünde bulundurulması gerektiğini yan anlamda dile getirir. Afiş görselinin tam ortasında koltuk görselinin verilmesi, ana karakterlerin bir şeyleri tüketme eylemi ve tüketme girdabı olarak onları rahatlamaya, huzura götürürken, arkasında çok büyük bir haksızlığı da yol açtığının yan anlam ifadesi olarak verilmiştir. Afiş

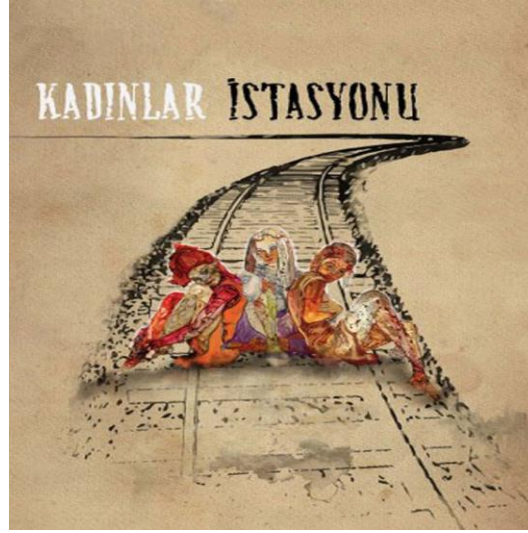
görselinde en arkada yer verilen mutfak dolabı görseli yan anlam boyutunda karakterlerin ev ortamında eksikliklerini tamamlaması zor olarak görülse de konforlu yaşam için bilinçsizce yiyecek depolamanın, kişiye saygınlık getirdiği yönünde yanlış çağrışımlara uzanan yol görünümünü çizmiştir. Afişteki duvar görseli, karakterlerin isteklerinin artması ve lüzumsuz olarak değerlendirilen şeylerin daha da talep edilmesi, karakterlerin kendi dünyalarında ihtiyaç olarak değerlendirdirilen gereksiz şeylere aidiyet duygusu genelinde tutsak olmalarına zemin yarattığı görülmektedir.

Kodlar

Afiş görselindeki kodların kullanımında kültürel kodlara fazla yer verilmesi, afiş görselinin kod açılımındaki anlamların detaylı şekilde yorumlanmasını gerektirir. Ne yazık ki günümüzde tüketim hırsı bir zorunluluk olarak karşımıza çıkar ve insanların tüketmeden var olup olmayacağı yönünde sapkın düşüncelerin de kuvvetlenmesi, afiş görselindeki göstergeler eşliğinde ifade edilmiştir. Afiş zeminindeki çöplük görseli, tüketme hevesi olarak insanların ihtiyaç olarak değerlendirilen, ancak hiçbir şey ifade etmeyen ihtiyaçların görüntüsü olarak kod açılımı yönünde değerlendirilebilir. Zira, afiş içeriğinde ve gösteri metninde tüketimi zorunlu olarak görülen alışkanlıklara yönelik itirafta bulunmamızı ister, ancak yanlış olarak algıladığımız alışkanlıkların hangisinden vazgeçebileceğimiz sorgulanmaktadır. Her ne kadar kahramanlar bu sapkın düşüncelerden kurtulmak isteseler bile, tüketimin insani değerleri nasıl yok ettiğini, tüketim arzusunun getirdiği doyumsuzluğun, insanı vahşi bir görünüme getirdiği kod açılımı olarak ifade edilmiştir. Buna ek olarak afişte ışıltılı haşerat kelimesinin renkli bir panoda verilmesi, ilk bakışta ilgi çekici tipografi örneği olarak değerlendirilse bile, bu kelimenin afiş içeriğinde en üstte konumlanması ve renkli bir panoda verilmesi, akılda soru işareti bırakmıştır. Hakkında bahsedilen bu içeriğin kod açılımıysa ışıltılı yani parıltılı hayatın ve aydınlık olarak kendimiz tarafından tanımlanan gösterişçi tüketim eğiliminin biz insanları değersiz ve zararlı kimselere yani haşerata çevirdiğine gönderme olarak yorumlanabilir. Afiş görselinin merkezinde koltuk görüntüsünün verilmesi, kod açılımı olarak tüketim ihtiyacının bireyde rahatlık

sağlamasına ve huzur olarak algılanan konfor alanını oluşturmaya yer verir. Afiş içeriğinde mutfak dolabı ve onun üzerindeki boş çöplerin verilmesi, insanların tüketim esnasında gıda ürünlerinin israfına yönelik kod açılımı olarak değerlendirilebilir. Tüm bunların genelinde, 20. yy'dan itibaren tüketim kültürünün insanların yaşam tarzında belirli alışkanlıkların tutsaklığı, afişte duvar görseli olarak ifade edilmektedir.

3.5.2.3. “Kadınlar İstasyonu” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.17: “Kadınlar İstasyonu” Gösteri Afişi

Kaynak: Konya Devlet Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 08.06.2023)

Tablo 18: “Kadınlar İstasyonu” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Tren Rayları	Yolculuk – Sefer
İnsan	Kadın	3 Kadın – 3 Hayat İzlenimi
Renk	Kahverengi	Sağlamlık ve Güven İlişkisi

Afiş zeminindeki tren raylarının yan anlam ifadesi ise yolculuk olarak değerlendirilir ve sefer simgesi olarak verilmiştir. Afiş içeriğinde tren rayları

üzerinde 3 kadın figürünün verilmesi, kadın karakterlerinin hayatlarındaki değişiklikler sefer izlenimini yan anlamda göz önüne sermiştir. Kadın karakterlerinin hayatlarındaki duyguların kontrolsüzce yaşanması, afişte kullanılan kahverengi rengin, yan anlam ifadesi duygusal tavırların sağlamlık ve güven ilişkisi üzerinden yorumlanabileceğine işaret eder. Afişte verilen iki kadın figürünün eşlerinden azat olmaya çalışması ve bir kadının aile baskısından uzaklaşmaya çalışması ve bu kadınların yaşadıkları sorunları belli açılardan yansıtmaya çalışması yan anlam ifadesi olarak afiş içeriğindeki tren rayları ve kadın görselleri paralelinde kahverengi rengin anlam ilişkisi belirtilmiştir. Her ne kadar aynı hayatları yaşasalar bile kadın figürlerinin başlarından geçen olaylara yönelik bakış açıları tamamen farklıdır.

Kodlar

Afiş görselinde kullanılan göstergelerin kültürel kodlardan oluşmaktadır ve onların yorumlanabilmesi için afişte bulunan göstergelerin birbirileriyle olan ilişki bağlantılarının açıklanması gerekmektedir. Afiş zeminindeki tren rayları bir kod açılımı olarak kadın figürlerinin gündelik hayatlarındaki sıkıntılardan kurtulması için yeni bir yolculuğun görüntüsü olarak değerlendirilir. Yeni bir yolculuğa çıkmak isteyen kadınlar kendilerini tren raylarında bulurlar ve onları bu yolculukta bekleyen tehlikeden habersizdirler. Kadın figürleri kendi hayatlarında eskiye yönelik her şeyin silinmesine ve her şeye yeniden başlanması gerektiğine inanmaları yönünde agresif davranışlar sergilerler ve tüm bu olup bitenin tren raylarının üzerinde oturan kadın karakterlerinin başına gelen korkunç ve sıra dışı olayların kod açılımı olarak yorumlanabilir. Kadın figürlerinin aile ortamında zorluluklar görmesi, onların duygusal yapıya sahip olması yönünde kod açılımı olarak ifade edilir. Afişteki kahverengi rengi kadın figürlerinin bir araya gelerek, birbirilerine tutunması ve yaşamının güzelliğini hissedebilmek için kod açılımı olarak kullanılmıştır. Eşlerini bıraktıkları için kadın figürleri suçluluk duysalar bile, eşleri tarafından şiddete maruz kalmasının kod açılımı kadın özgürlüğünün kısıtlanması olarak yorumlanmıştır. Hiçbir şekilde cinsiyet farkı gözetmeksizin aile içi şiddet karşısında insanların bu olaylara sakin kalabilmesi eleştirilmiştir. Tüm bu olayların sonucunda artık yaşadığımız dünyanın bir parçası olarak değerlendirilen ve hiç şaşırılmamız

gerekmeyen şeyin kadın ve erkek ilişkilerindeki şiddetli geçimsizlik nedeniyle evlilik birliğinin temelinden sarsılması, boşanma davalarının yaygınlaşması toplumsal cinsiyet eşitliliği bağlamında eleştirel bakış açısıyla yorumlanmıştır.

3.5.2.4. “Karanlıkta Komedi” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.18: “Karanlıkta Komedi” Gösteri Afişi

Kaynak: Konya Devlet Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 08.06.2023)

Tablo 19: “Karanlıkta Komedi” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Renk	Siyah	Korku – Gizem
Nesne	Kibrit	Karanlık ve Aydınlık İlişkisi
Nesne	Ateş Işığı	Hareketlilik – Mekansal Uzam

Afişte siyah rengin kullanılarak korku simgesi olarak verilmesi, gösteri afişinin metninde adı geçen karanlık, gizemli olaylar sonucunda erkek ve kadın figürlerinin yan anlamda korku içinde bir gece geçirmelerine ilişkin ifade edilmiştir. Afiş içeriğindeki kibrit görselinin yan anlam ifadesi karanlık olarak değerlendirilir ve gösteride olayların gerçekleşmesi ışıkların sönmesiyle gelişir. Ancak, kibrit görseli

hem de karanlık odanın erkek ve kadın figürleri tarafından aydınlanması için çaba olarak da yorumlayabiliriz. Afiş içeriğinde kullanılan ateş ışığı yan anlamda gecenin hareketli geçmesine ve kahramanların başına gelen olaylar sonucunda mekansal uzamı anlayabilmek için verilmiştir. Bu olaylara erkek ve kadın figürünün karanlık sebebiyle yaşadığı sakarlıklar ve yanlış anlaşılmaları örnek verebiliriz.

Kodlar

Afiş görselindeki kodların kullanımında kültürel kodlara fazla yer verilmesi, afiş görselinin kod açılımındaki anlamların detaylı şekilde yorumlanmasını gerektirir. Afiş zeminindeki siyah rengin kod açılımı olarak erkek ve kadın figürlerinin birlikte evde kalkıştığı olaylar sonucunda başlarını zora sokmaktadır ve evde elektrik sigortasının arıza vermesi, tüm geceni zifiri karanlıkta geçirmelerine neden olmuştur. Ancak, evin zifiri karanlığa gömülmesi, erkek ve kadın figürlerin birbirilerinin yerlerini tespit etmesi, evde yaşanan sakarlıkları, yanlış anlaşılmaları beraberinde getirir ve böyle bir ortamda davetsiz misafirlerin eve gelişi, ev ortamında mekânsal uzamın kod açılımı olarak değerlendirilir. Olayların karışık olması ve hareketliliğin yaygınlığı, karanlığın karışıklığa ve kargaşaya sebebiyet vermesi olarak ifade edilmektedir.

3.5.2.5. “Kurbağa Vırak” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.19: “Kurbağa Vırak” Gösteri Afişi

Kaynak: Konya Devlet Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 08.06.2023)

Tablo 20: “Kurbağa Vırak” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Renk	Beyaz	Temizlik – Saflık
İnsan	Kız Çocuğu	Derin Uyku ve İlgisizlik
Doğa	Orman	Huzur – Rahatlık
Konut	Ev	Dar Yer – Kurtulma
Hayvanlar	Kurbağa – Ayı – Kartal	Sevgi ve Hoşgörü Çağrışımı

Afişte kullanılan beyaz rengin temizlik simgesi olarak verilmesi, afiş içeriğindeki kız çocuğu figürünün kendi oyuncaklarına yönelik saf ilişki beslemesi yan anlam ifadesi olarak belirtilmektedir. Aile ortamında kız çocuğunun ebeveynleri tarafından düzenli ilgi görmesi, onun tüm gününü derin uykuda geçirirken, arkadaşları olarak bilinen oyuncaklara yönelik ilgisiz tavır sergilemesi yan anlam ifadesi olarak belirtilmiştir. Her ne kadar oyuncak hayvanlar, küçük kız çocuğuna bağlı olsalar bile, aşırı ilgisizlikten usanıp evden kurtulmaya çalışırlar. Onlar için bir zamanlar huzur olarak görülen ormana geri dönmeleri ve oyuncakçıya ulaşabilmek için ormandan geçmeleri rahatlık seviyesine ulaşmak anlamında yan anlam boyutunda değerlendirilir. Afiş görselinde küçük kız çocuğunun yakın arkadaşları olarak bilinen, kurbağa, ayı ve kartal hayvanları kendi sahiplerine çok olup, ancak ne olursa olsun ilgisizlik canlılar tarafından hiç hoşlanılmayan özellikler arasında yer alması, yan anlamda canlıların birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerine kültürel eleştiri olarak değerlendirilir.

Kodlar

Afiş görselindeki kodların kullanımında hem kültürel hem de estetik kodlara fazla yer verilmesi, afiş görselinin kod açılımındaki anlamların detaylı şekilde yorumlanmasını gerektirir. Afiş zeminindeki beyaz rengin görünümü, çocuk figürü

olarak adı geçen Çiçek'in kendi hayvanlarına yönelik duyguları olarak ifade edilmektedir. Her ne kadar tembel olsa bile, ona arkadaşlık eden oyuncakların evden gitmesine hiçbir zaman razı olmaz ve uyandığında evde oyuncaklarını görmemesi onu şaşırtırken, düşüncelerini dolaylı bir yolla aktarmayı tercih etmesi olaya yönelik kod açılımı olarak değerlendirilir. Düzenli olarak tüm gününü uyuyarak geçirmesi ve oyuncaklarına vakit ayırmayan Çiçek'in terkedilmesi aslında normal bir olay olarak görülmelidir ve buradaki ilgisizliğe yönelik kod açılımı olarak değerlendirilen şeyin Çiçek tarafından kendi oyuncaklarına yapılması sonucunda gerçekleşmiştir. İlgisizlik olarak değerlendirilen bilinçsiz ve sorumsuz davranışlar insana özgün bir şey olarak belirtilir. Ancak, Çiçek oyuncakları olmadan eve geri dönmeyi istemezken, ormana gidip onların izlerini sürmesi, insan ve diğer canlıların birbirleriyle olan ilişki bağlılığını göstermektedir. Küçük kız çocuğu Çiçek'in kendi oyuncaklarına oyuncak dükkanında bulurken, oyuncaklarını üzdüğünü fark etmesi ve bunun sonucunda yaptıklarının hata olduğunu kabul etmesi, insanların diğer canlılardan farklı kılan şey olarak değerlendirilen insanın düşünme, anlama ve kavrama evrelerine sahip olmasına rağmen kötü şeyler yapması eleştirilmiştir. Tüm bunların genelinde, 21. yy'da ortaya çıkan tüketim toplumunda insanların gösterişçi tüketim eğilimi olarak değerlendirilen hayvan sahiplenme arzusu ve bu arzunun kısa süre tatmin edilmesinden sonra sokağa bırakılan hayvanların haklarının hiçe sayılması, insana özgün bir tutum ve davranış olmaması yönünde afiş içeriğinde ve gösteri metninde eleştirel bakış açısıyla değerlendirilmesi kod açılımı olarak ifade edilmiştir.

3.5.2.6. “Kuru Gürültü” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.20: “Kuru Gürültü” Gösteri Afişi

Kaynak: Konya Devlet Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 08.06.2023)

Tablo 21: “Kuru Gürültü” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Renk	Beyaz	Temizlik – Saflık
İnsan	Erkek	Eros ve Aşk İlişkisi

Afişte kullanılan beyaz rengin temizlik simgesi olarak verilmesi, yan anlam ifadesi afiş içeriğinde tam belirtilmeyen ancak gösteri metninin temelini oluşturan Claudio ve Hero arasında geçen saf ilişki olarak ifade edilmiştir. Buradaki saf ilişkinin temelinde yan anlam ifadesi olarak her iki karakterin birbirine deliler gibi aşk duygusunu hissettirmesi ve bu aşkın onları en kısa sürede evlilik uyumu ve doyumu ile ilişkinin güçlenebileceği duygusunu aktarılması yönünde ifade edilmiştir. Ancak, erkek figürü olarak verilen Claudio aşk ilişkisinde her ne kadar kendisine güvense bile, yakın arkadaşları tarafından Hero’ya olan aşkı alay edilirken, demoralize olması Claudio’nun yakın arkadaşları olarak bilinen Benedick ve Beatrice aşka inanmazken, evlilik olgusunu yan anlam boyutunda önemsiz olarak değerlendirilen gereksinim duygusu yönünde ifade edilmektedir. Afiş görselinde kullanılan içeriğin zayıf kalması, izleyici konumunda iletinin alıcı tarafından

algılanabilmesi için afiş içeriğinin yan anlam boyutunda analiz edilmesi yönünde belirli zorluluklar yaşatmıştır.

Kodlar

Afiş içeriğindeki göstergelerin kullanımında kısıtlı sayıda verilmesi, gösteri afişinin göstergebilimsel analizinin yapılması için, kodların incelenmesi gerektiği düşünüldüğü zaman birtakım problemlerin ortaya çıkması görülmektedir. Her ne kadar afişteki görseller yeterli düzeyde olmasa bile, kısa bir nitelik taşısa da analiz edilmesi gereklidir. Afişte kullanılan beyaz rengin temizlik simgesi olarak verilmesi, buradaki saflık ilişkisinin aşk üzerine olmasına işaret eder. Buna ek olarak afiş görselinde Yunan mitolojisinde aşk ve şehvet tanrısı olarak bilinen Eros'a yer verilmesi hem kod açılımı hem de mitsel açıdan değerlendirilmesini gerektirebilir. Yunan tanrısı Eros kadın ve erkek ilişkisinde, erkek için olan aşkın temsilcisidir ve burada gösterinin ana karakteri olarak bilinen erkek figürü Claudio'nun Hero'ya olan aşkına tercüman olur. Afiş içeriğinde görsellik açısından Eros'un sevgi, aşk ve atletizm gibi güçleri sembolize ettiği ve yönettiğinin çocuk görünümünün verilmesi ve elinde ok ve yayı ile yansımasıyla karşılaşırız. Nitekim Eros'un elindeki ok ve yayı yıldırım aşklarının belirtisi olarak ifade edilmektedir. Claudio'nun Hero'ya olan bağlılığı ve ona duyduğu sevginin ne kadar güçlü olmasını Eros ve Psyche arasında geçen saf ve temiz aşk ilişkisi üzerinden kod açılımı olarak yorumlanabilir. Bunun yanı sıra gösteride Aragon Prensi olarak bilinen Don Pedro karakterinin her iki çiftin bir araya gelmesi için çaba göstermesini, Yunan mitolojisinde tanrı Eros'un örneğinde onun fedakar ve yardımseverlik açısından görevlerini temsil edildiği görülmektedir. Claudio ve Hero olarak gösteri metninde geçen bu karakterler birbirilerine tutkulu aşk ilişkisi yaşarken, diğer karakterlerin onları kıskanmasına sebep olur ve bu kıskançlık birbirine aşık olan karakterlerin ilişkisine kötü yansıması kod açılımı olarak değerlendirilir. Her ne kadar kıskançlık duygusu bu aşkı kısa bir süreliğine bitirse de kahramanlar yeniden barışırlar ve aşklarını tazelemek için bu kez evlenerek, mutlu aile tablosu görüntüsü kod açılımı olarak verilir. Tüm bunların genelinde, afiş içeriğinde bulunan göstergelerin kısıtlı sayıda olması, gösteri afişinin sanatsal iletişim aracı olarak değerlendirilen ileti dilinin yeterli düzeyde olmamasına

rağmen alıcı tarafından anlaşılabilir olması için kodların bir araya getirilerek yorumlanması gerektiğini zorunlu kılmıştır.

3.5.2.7. “Özgürlüğün Bedeli (Montserrat)” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.21: “Özgürlüğün Bedeli (Montserrat)” Gösteri Afişi

Kaynak: Konya Devlet Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 08.06.2023)

Tablo 22: “Özgürlüğün Bedeli (Montserrat)” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Beyaz	Gerçekçilik – Saflık
Nesne	Satranç Tahtası	Özgürlük İzlenimi – Planlı Hareket – Kurtuluş
Leke	Kan Lekesi	Hırs – Şiddet İlişkisi

Afişte zemininde kullanılan beyaz rengin gerçekçilik simgesi olarak verilmesi, afiş içeriğindeki Montserrat karakterinin Simon Bolivar olarak bilinen özgürlük savaşçısı karakterine yardımcı bulunması ve sömürülen insanların yanında bulunurken, gördüğü işkencelere rağmen ihanet etmemesi yan anlam boyutunda saflık olarak değerlendirilir. Montserrat bir İspanyol subayı olmasına karşın, İspanya’nın Kuzey Amerika’nı sömürgesi haline çevirmesini doğru bulmaz ve isyan girişiminde bulunan Bolivar’a yardım elini uzatmıştır. Afiş içeriğinde satranç

tahtasına yer verilmesi, Kuzey Amerika’da İspanya yönelik sömürge siyasetine karşı planlı hareket yapılarak, özgürlük izlenimini yan anlamda isyan girişimini çağrıştırır. İsyen sonucunda Kuzey Amerika halklarının kurtuluşu bir hayal olarak görölse de hem toplumsal hem de bireysel boyutta özgürlüğün gerçekleşmesi için, hiçbir sömürüye boyun eğilmemesi yan anlam boyutunda anlatılmaya çalışılmıştır. Afişteki satranç görselinin üzerine damlayan kan lekesi bu isyanı gerçekleştirmek için yoğun çabalar gösteren Bolivar’ın yerini bildiği halde Montserrat tarafından satılmaması sonucunda, Montserrat ve günahsız insanların başına gelen fiziksel işkencenin şiddet olarak algılanması olayın yan anlam olarak değerlendirilir.

Kodlar

Afişte kullanılan göstergelerin hem kültürel hem de estetik kodlardan oluşması, afiş içeriğini derinleştirirken, izleyici açısından estetik görünüm sağlaması yönünde değerlendirilmiştir. Afiş içeriğinde beyaz rengin görsel olarak karşımıza çıkması, gösteri metninde ve afişin metinsel yazısında yer alan Montserrat’ın bir İspanyol subayı olması ve onu diğer sömürge siyasetini uygulayan subaylardan farklı görünümüne sahip olması yönünde kod açılımı şeklinde ifade edilmiştir. İspanyol emperyalizmin zulmü altında ezilen Kuzey Amerika topraklarının, Montserrat için İspanya için hiçbir önem taşımaması, onun Bolivar’ın düşüncesinden etkilenerek, taraf değiştirmesine ve kendisinin saf görünümünün İspanyol komutan İzquierdo tarafından kullanılması saflık olarak kod açılımını belirtmektedir. Afişteki satranç tahtası Kuzey Amerika’nın özgürlük kazanabilmesi için, Bolivar tarafından geliştirilen isyan girişiminin olumlu yönünde çalışmaları sürdürülürken, Kuzey Amerika’nın özgürlük istemi Bolivar’ın temel hedefine çevrilir ve İspanya sömürgesinden kurtuluşun yalnız isyan edilerek yapılacağı için satranç tahtasının kod açılımı olarak verilmiştir. Ancak, afiş içeriğinde bir diğer gösterge olarak değerlendirilen kan lekesi, bu isyan girişimi sonucunda İspanyol Krallığı tarafından masum insanların işkence görmesi, günahsız insanların öldürölmesi sonucunda kan lekesinin kod açılımı olarak görülür. Tüm bu olayların genelinde, gösteride kullanılan konu ve afiş görselindeki içerik yapısı özgürlüğün insan için yaşamsal haklarından en olağanı, en değerlisi olarak görülürken tutsak bir yaşamın insaoğlu

için hiçbir anlam taşımadığına göndermede bulunur ve insan haklarının sömürülmesine yönelik kritik düşünme bakış açısıyla yorumlanmaktadır.

3.5.2.8. “Yanlış Pencere” Gösteri Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi



Şekil 3.22: “Yanlış Pencere” Gösteri Afişi

Kaynak: Konya Devlet Tiyatrosu web arşivinden alındı. (Erişim Tarihi: 08.06.2023)

Tablo 23: “Yanlış Pencere” Gösteri Afişinin Gösterge Dizilimi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Zemin	Sarı	Mutluluk
İnsan	Erkek	Kadın – Erkek İlişkisi
İnsan	Kadın	Kadın – Erkek İlişkisi
Nesne	Pencere	Komşu – Sır

Afiş zeminindeki sarı rengin mutluluk simgesi olarak verilmesi, insan için geleceğe parlak bir ilişki içeriği olarak yan anlamda değerlendirilir. Afiş içeriğin erkek ve kadın figürleri arasındaki çift ilişkisinde belirli sorunların halledilmesi için, her iki taraf birbirine ikinci bir şans olanağını tanır ve buradaki ilişkinin çok derin bağlara sahip olması, birlikteliğin sürdürülmesi açısından yan anlam boyutu olarak

yorumlanmıştır. Afişteki pencere görseli yan anlamda karşı dairede oturan komşularını gözetlerken büyük bir olaya şahit olmalarına ilişkin ifade edilmektedir. Afiş içeriğinde büyük bir olay olarak ifade edilen şeyin karşı daire komşusu Lila Larswald karakterinin ölümüne çiftlerin tanık olunması yönünde belirtilmiştir. Şahit oldukları olayı açıklığa kavuşması için, çiftlerin komşuları Lila Larswald'ın evine gizlice dalmaları ve sonucunda başlarına korkunç olayların gelmesi, afiş içeriğinin yan anlam görüntüsü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kodlar

Afişte kullanılan göstergelerin kültürel kodlardan meydana gelmesi, afiş içeriğini derinleştirirken, izleyici açısından estetik görünüm sağlaması yönünde değerlendirilmiştir. Afiş zemininde sarı rengin kullanımı çiftler arasında birlikteliğinin yeniden başlamasına işaret eder. Ancak, bu birlikteliğin her iki bireye mutluluk getirmesi, afişte bulunan rengin kod açılımı olarak belirtilmektedir. Afişteki erkek ve kadın figürleri arasındaki aile ortamı ilişkisi, aşk olgusuna yönelik olarak ifade edilmiştir. Afiş içeriğinde pencere görselinin yan anlam ifadesi çiftlerin yaşadığı binada, şahit olduğu şeylerin görüntüsü gizem olarak verilmiştir. Zira, bu görselin karşı dairenin penceresinden görüntülenen şeyin kod açılımı Lila Larswald'ın birileri tarafından suikaste uğraması ve çiftlerin bu olaya şahit olduğu izlenimi olarak değerlendirilmiştir. Suikast olayının açıklığa kavuşması için erkek ve kadın figürlerinin komşu evine sızması ve sonrasında ev ortamında gerçek dışı olaylara tanık olması yan anlam boyutu olarak belirtilmektedir. Tüm bu olayların genelinde, gösteride kullanılan konu ve afiş görselindeki içerik 21. yy'da aile ilişkisi ortamında yaşanan sorunların, komşu ilişkilerine yansması ve bunun sonucunda toplumsal duyarsızlık ve yabancılaşma olgusunun yaygınlaşmasına yönelik kritik düşünme bakış açısıyla göndermede bulunulmuştur.

SONUÇ

Yapılan bu çalışmada göstergebilimin üstbilim dalı olarak değerlendirilmesi ve iletişim aracı olarak yerini alması, göstergebilimin faaliyetlerine yönelik önem duyulmasını zorunlu kılmıştır. Bu durum göstergebilimciler tarafından yeni eleştirel yaklaşımların kullanımıyla gerçekleşmiştir. Öyle ki göstergebilimi dilbilimden ayırarak, kelimenin anlamına ve önemine yönelik yaklaşımların başarılı ve etkili olması yaygınlaştı. Çünkü göstergebilim kelimenin anlamlandırma sürecine yönelik faaliyetlere ilişkin araştırmalarda bulunur ve başarısında etkili olan unsur olarak görülmektedir. Göstergebilimin toplumsallaşma yapısı ve kültürel etkisiyle olan yakın ilişkisi, araştırmacıların yaygın olarak bu sürdürülebilirliği devam edilmesine çağrışında bulunurken, alanı önemli kılmıştır. Araştırmada göstergebilim alanına yönelik, fark yaratabilen yaklaşımların veya bakış açılarının her dönem de incelenmesi gerektiğini bizlere hatırlatmıştır. Her yaklaşımın belirli unsurlarının olması, onun araştırılması yönünde bakış açılarını birçok yöne çevirmeyi başarmıştır. Sanatsal iletinin gönderici ve alıcı arasındaki istekleri göz önünde bulundururken, görsel içeriğin yorumlanmasını zorunlu kılmıştır. Öyle ki görsel içeriğin temeli iletişimin yaygınlaşması veya alıcı tarafından algılanmasına hizmet etmektir ve büyük bir araç olarak fark yaratmaktadır.

Çalışmada elde edilen sonuçlara dayalı olarak, içeriğin iletisel dilinin yorumlanması ve sorgulanması onun anlam bütününe büyük ölçüde etkiler ve bu afiş sanatının görsel içeriğinin niteliğini ve onun değerini üst zirveye taşımıştır. Afiş sanatı hem görsel hem de tipografi içeriklerden oluşmaz, bu betimlemelerin bizler tarafından bin bir türlü yorumlanmasının düşünülmesi gerekir. Her bakış açısı iletinin hedefini veya göndermede bulunduğu şeyin önemini güçlendirir ve bizler için sebep sonuç ilişkisine hizmet eder. Hem göstergebilim hem de afiş sanatı gözle görülen ve elimizle dokunduğumuz her şeyin hedefini göstergeye yönelik çevirir ve onu tanımlanmasına yardımcı olmaktadır.

Bu kapsamda afiş görselinin gönderici ve alıcı arasındaki bağlantıyı sıkı tutma gibi bir rolü vardır ve kimi zaman bu bağlantı, belirli kodların, belirli

simgelerin veya anlamların içerisinde görüntülenmiştir. Bizler için, bu etkileşimleri güçlendirecek şeylerin belirlenmesi ve bu yönde araştırmaların yapılması sahne sanatları ve göstergebilimin öğelerin ilişkilerinin incelenmesi, sanatsal göstergelerin etkili ve çarpıcı yanlarının bulunması araştırmanın sonuç ve tartışma yönünü daha önemli kılmaktadır.

Bu çalışmada sahne sanatları olarak değerlendirilen tiyatrunun, sanatsal iletişim dilinin görselliğe dökülmesi afiş sanatı olarak değerlendirilirken, göstergebilimin kullanımıyla izleyici üzerindeki etkinin gücünün belirlenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada, afişin türü, içeriği, kapsamı ve işleniş biçimi gibi unsurların, sanatsal iletişim aracı olarak görülmesinde ne denli hizmet etmesi eleştirel bakış açısıyla yorumlanarak, bulgular ortaya konulmuştur. Bu amaçla sanatsal iletişim aracı olarak, afiş görselinin incelenmesi ve göstergenin bu afiş örneklerinde kullanılması ve değerlendirilmesi geniş bir anlatı dilinin değerini bizlere hatırlatmıştır. Ayrıca, afiş görselinde kullanılan göstergelerin, sanatsal iletişim aracı olarak bize hangi bilişsel ve duyuşsal güdülenmeyi meydana getirdiğinden sanatı üstün bir dal olarak görülmesini zorunlu kılmıştır. Sanatsal yapıt ve onun göndermede bulunduğu iletilerin bizim hayatımızın özeğini oluşturmaktadır.

Öte yandan, eleştirel bakış açısının göstergebilim alanına özgün bir dille kullanımı ve tablolar üzerinden yorumlanması, anlamlandırma düzeyinin göstergeye indirgediği görevi bir daha gözler önüne sermiştir. Dolayısıyla buradan, göstergelerin anlam içeriği belirli evrelerden ve yaklaşımlar doğrultusunda gerçekleşmesi veya gelişimi bizlere kattığı değeri anımsanılması gerekli olacaktır. Anlamlı bir farklılığın görülmesi için sadece, birkaç pencereden veya perspektiften bakılması yeterli olmayacaktır. Buna yönelik, yaklaşımların, izimlerin, teorilerin ve kapsadığı bilimin bakış açısını değerlendirilmesi gerekecektir.

Araştırmanın ana konusu iyi bir gösteri afişinin görsel ve tipografik içeriksel betimlenmesini değerlendirirken, gözden kaçırılmaması gereken birtakım şeyler vardır ve bu kimi değerlendirmelerin eksiksiz yapılması, afiş görselinin bir bütün olarak yorumlanması gerektiğini gerektirmektedir. Görselde kullanılan göstergelerin

her birinin farklı anlamları olsa bile, en sonda her gösterge birbirinden ayrı bir anlam karmasını oluşturmamaktadır. En sonda görsel içerikteki bütün göstergeler birbiriyle etkileşim halinde, iletişim aracı olarak değerlendirilir. Bu nedenle, afiş görselini tasarlariken, tasarımcının izleyicini yüksek çekicilik ve dikkatle analiz etmesi ve bunun sonucunda afiş görselini oluşturması gerekmektedir. Öyle ki afiş görselinin izleyici tarafından karamsarlıkla ve bilgisizliğin getirdiği endişeyle algılanması, sanatsal iletişim dilinin önemini ve kapsamını olumsuz etkileyecektir. Afiş görselleri veya buna benzer birtakım iletişim aracı olarak değerlendirdiğimiz ileti bütünü, ait olduğu toplum yapısında bireyler tarafından anlaşılması ve etkisini çekmesi için tasarlanması, üretilmesi ve kullanılmasını gerektirir.

Özetle, afiş görselinin belirginliği ve iletişim aracı olarak insanlara katkı vermesi, iyi bir ilişkinin göstericisi olarak görülebilir ve izleyicinin her zaman bilgiyi içerecek ve görsel dünyasına hitap edecek şekilde tasarlanması ve yorumlanması gerekmektedir.

Her ne kadar iki farklı ülke olarak değerlendirilse de Azerbaycan ve Türkiye'nin benzer dil, kültür ve toplum değerlerine sahip olması, gösteri afişlerinin içeriksel yapısının ve konularına yönelik ortak yanlarının olması araştırılmıştır. Sonuçta Azerbaycan ve Türkiye'de bulunan devlet tiyatroları örneğinde gösteri afişlerine üzerine benzer ve farklılık gösterebilecek özelliklerin tespit edilmesine ilişkin karşılaştırmalar sonucunda şu hususlara erişilmiştir:

1. Her iki devlet tiyatroların gösteri afişlerinde içerik tasarımı açısından hem görsel hem de tipografik unsurların genel olarak yaygın olarak kullanımı saptanmıştır. Gösteri afişlerini görsel iletişim türü olarak görülse de içerik olarak tipografi örneklerinin de yer alması, afişte bulunan iletinin, alıcı veya izleyici tarafından algılanabilmesi, okunabilmesi, yorumlanabilmesi için büyük önem taşımaktadır. Bu konuda Akademik Milli Dram Tiyatrosu gösteri afişlerinin hem görsel hem de tipografiye yer vermesi, izleyici açısından afişte verilen mesajın algılanabilmesi ve yorumlanabilmesine hizmet etmiştir. Konya Devlet Tiyatro'sunun gösteri afişlerinde genellikle görselliğe yer verilmesi, tipografik unsurların mesajın

oluşturulması ve yorumlanabilmesi için yer verilmemesi, afişin estetik ve işlevsel biçiminde izleyiciye aktarılması konusunda gereken özenin gösterilmemesi tespit edilmiştir.

2. Her iki devlet tiyatroların gösteri afişlerinde bulunan içerik yapısının zenginliği ve özgünlüğü kapsamında, benzerliklerin ve farklılıkların açıklanabilmesi için gösterge olarak görülen görselliğin, anlatım ve kullanım biçimi üzerine şu hususlara erişilmiştir. Bu konuda Akademik Milli Dram Tiyatrosu gösteri afişlerini ele aldığımız zaman içerik yapısının oyun metni ve gösteri metni üzerinden tasarlanması saptanmıştır. Genel olarak afiş içeriğinde gösterge olarak algılanan nesnelere yönelik, görselliğe özen gösterilmiş ve göstergelere geniş yer verilmiştir. Ayrıca, afiş içeriğinde göstergelerin birbiriyle ilişkili ve süreklilik gösteren biçimde okunması, algılanabilmesi ve yorumlanabilmesi izleyici açısından kolaylık sağlanılmaya çalışılmıştır. Araştırma örnekleminde yer alan Konya Devlet Tiyatrosu'nun gösteri afişlerinin içerik yapısının zenginliği ve özgünlüğü kapsamında da incelemelere yer verilmesi gerecektir. Buna ilişkin olarak, Konya Devlet Tiyatrosu'nun gösteri afişlerinin içerik yapısı genellikle oyun metni üzerinden oluşturulması tespit edilmiştir. Ayrıca, afişin içerik yapısının gösteri metninden oluşturulması, tasarımcı tarafından yürütülmektedir ve bu biçimde tasarımlar izleyici baz alınarak gerçekleştirilmektedir. Genel olarak gösteri afişlerinin içeriğinde gösterge olarak algılanan nesnelerin kullanımı, konumu ve yerleşke biçimine daha az özen gösterilmesi saptanmış ve buna paralel olarak afişte göstergelere mahdut yer verilmektedir. Öyle ki afiş içeriğinde göstergelere mahdut yer verilirken, göstergelerin birbiriyle etkileşime girmesi konusunda enformasyon akışının doğru şekilde sağlanılmaması tespit edilmiştir. Buna paralel olarak afişte aktarılan mesajın kullanılabilirlik açısından okunması, algılanabilmesi ve yorumlanabilmesine ilişkin izleyici perspektifinden değerlendirildiği zaman hiç de kolay olmayabilir.

3. Her iki devlet tiyatroların gösteri afişlerinin göstergebilimsel açıdan çözümlemesi gerçekleşirken, afiş vasıtasıyla konusu ve içeriğiyle problemlerin çözümüne ilişkin hangi tavsiye ve önerilerin bulunması tespit edilmiştir. Mantıksal ve eleştirel bakış açısıyla konuların benzerlik ve farklılıklarının yorumlanması

önemli olacaktır. Bu konuda Akademik Milli Dram Tiyatrosu'nun toplamda 14 adet gösteri afişinin çözümlemesi gerçekleşirken, afiş içeriğinde bulunan göstergelerin belirli bir konuya ilişkin problemlerin çözülmesi amacıyla oluşturulduğu saptanmıştır. Akademik Milli Dram Tiyatrosu'nun gösteri afişlerinde yer alan konu şunlardır; fanatizm, bağınazlık, milli egemenlik, milli bağımsızlık, kolektivizasyon, aile içi şiddet vd. olarak değerlendirilir. Bu konulara ilişkin gösteri afişlerinin çözümlemesi gerçekleşirken, içeriksel yapının eleştirel bakış açısıyla daha baskın ve etkili yorumlanılmasını gerektirmiştir. Zira, afişlerde yer alan konuların ülkenin tarihiyle, kültürüyle, toplumuyla özdeşleşme ile çeşitli ilişkiler üzerinden ifade edilmektedir. Bu gösteri afişlerinin konularına yönelik izleyici açısından algılanabilmesi ve yorumlanabilmesi için, izleyicinin teorik ve tarihsel bilgilere hakim olması zorunluluğunu gerektirmektedir. Konya Devlet Tiyatro'sunun toplamda 8 adet gösteri afişinin çözümlemesi gerçekleşirken, afiş içeriğinde bulunan göstergelerin toplumsal ve kültürel değerlere ilişkin bireyin tutum ve davranışlarının hedef gösterilerek incelenmesi amacıyla oluşturulduğu saptanmıştır. Konya Devlet Tiyatrosu'nun gösteri afişlerinde yer alan konu şunlardır; hedonik tüketim, gösterişçi tüketim, aile içi şiddet, özgürlük, aşk vd. olarak değerlendirilir. Bu konulara ilişkin gösteri afişlerinin çözümlemesi gerçekleşirken, içeriksel yapının eleştirel bakış açısıyla baskın ve etkili yorumlanılmasını gerektirmiştir. Bu konuda Konya Devlet Tiyatrosu ve Akademik Milli Dram Tiyatrosu'nun konuları özenle seçmesi ve eleştirel bakış açısıyla yorumlanılarak, izleyicide olumlu yönde iz bırakması daha yaygındır. Ayrıca, Konya Devlet Tiyatrosu'nun gösteri afişlerinde yer alan konuların 21. yy'da yaygın olarak izlenimi, izleyici üzerinde iletinin evrenselliği ve günümüzdeki olaylara ayna tutması bakış açısından vb. ölçekte yorumlanabilir. Bu gösteri afişlerinin konularına yönelik izleyici açısından algılanabilmesi ve yorumlanabilmesi için, izleyicinin teorik ve tarihsel bilgilere hakim olması zorunluluğu aranılmamaktadır.

Çalışmada Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu ve Konya Devlet Tiyatrosu'nun gösterilerinde temel olarak günümüzde bilinen ve kullanılan konulara yönelik eleştirel bakış açısıyla değerlendirmelerin yaygın olduğu ve bu konuların insanlar üzerindeki etkisinin belirgin olmasına göndermelerde

bulunulmuştur. Afişlerin içeriksel yapısının detaylandırılmaması, izleyicinin afiş örneğinde sanatsal iletini anlaması, kavraması ve değerlendirmesinde zorluklar yaşadığını ortaya çıkarmaktadır. Her ne kadar günümüzde belirgin konulara ve tartışmalara yönelik gösterilerden oluşsa bile Konya Devlet Tiyatrosu'nun gösteri afişlerinin alıcı veya izleyici tarafından anlaşılabilmesi için, içeriksel yapısını daha detaylandırması gerekmektedir. Ayrıca, Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu'nun gösteri afişlerinin içeriksel yapısının alıcı veya izleyici tarafından anlaşılabilmesi göstergelerin yaygın kullanımı nedeniyle gerçekleşmektedir.

Tüm araştırma, analiz ve bulgulara dayanarak, Azerbaycan'da ve Türkiye'de gösteri afişlerinin sanatsal iletişim dilinin ortak yanlarının olması ve bu ileti dilinin kullanımıyla değinilen konulara yönelik alıcı veya izleyiciye göndermede bulunması, her iki ülkede sanatın iletişimi bir ifade aracı olarak değerlendirilmesi yönünde hâlihazırda bir gelişme dönemi yaşadığı sonucuna varılabilir. Göstergebilim yöntemi ile incelenen gösteri afişlerinde yananlamsal boyutun ve kod açılımının düzenlama göre daha baskın kullanıldığı görülmektedir. Bu durumun izahına yönelik gösteri afişlerinin değindiği konu ve afişlerin içeriğinde kullanılan görsellerin ve tipografinin günün koşullarına uygun şekilde toplumsal gerçekliğe göndermelerde bulunması olarak yorumlanabilir. Gelişmeyi yavaşlatan birçok faktör olmasına rağmen, her iki ülkedeki sosyo-kültürel faaliyetlere yönelik eğilimin yüksek olması, sanatsal faaliyetlerin sürdürülebilirliği, nüfusun okuma yazma oranı, inovasyondaki eğilimler sahne sanatları ve göstergebilimin birlikteliğini de geliştirecektir. Sonuç itibarıyla Azerbaycan Devlet Akademik Milli Dram Tiyatrosu ve Konya Devlet Tiyatrosu'nun gösteri afişleri incelenirken gelecek çalışmalarda ise araştırma alanına örneklem seçimi farklılaştırılarak yeni sonuçlar elde edilebilir ve kapsamlı bir çalışma yapılması da Azerbaycan ve Türk literatürüne katkı sunulacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- ALİZADE, M. (1998). Teatr : Seyr və Sehr. Bakü: Elm Yayınevi.
- AKIN, Ü. (2011). Azerbaycan Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme: Geçmişten Sovyet Dönemine Kadar. Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, Cilt 17, Sayı 38, 5588-5630.
- ALAKBAROVA. N. (2020). Azerbaycan’da Afiş Tasarımının Gelişimi 1920-2000, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) 208. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ARİSTOTELES, (1987). Poetika. Tunalı, İsmail (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- AŞKAR, F. (2011). Sanatsal İletişim Modeli: Sahne (Performans) Sanatları Üzerine Bir İnceleme. Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, Sayı 25, 1-23.
- ATTEPE, İ. (2021). Opera, Operet ve Müzikal Tiyatronun Tarihsel Gelişimi ve Seçme Klasik Müzikal Tiyatro Eserlerinin Seçme Operetlerle Karşılaştırılarak İncelenmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) 116. İstanbul: İstanbul Okan Üniversitesi Lisanüstü Eğitim Enstitüsü.
- BAĞIR, M. (2018). Aristoteles’in Mimesis ve Katharsis Kavramları Üzerinden Bir Film İncelenmesi: Dogville. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi, Cilt 1, Sayı 2, 36-55.
- BARTHE, R. (2021). Göstergebilimsel Serüven. Rifat, Mehmet (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BARTHE, R. (1979). Göstergebilim İlkeleri. Rifat, Mehmet (Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BECER, E. (2011). İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara: Dost Kitabevi.
- BELİNSKİ, V. (1948). Seçilen Makaleler. Bakü: Bilim Yayınları.
- BEŞİKÇİ, A. (2021). Homo Ludens Paralelinde Dramatik Oyuncunun Özellikleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) 84. İstanbul: Haliç Üniversitesi Lisanüstü Eğitim Enstitüsü.
- BİRCAN, U. (2013). Roland Barthes ve Göstergebilim. Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, Cilt 13, Sayı 26, 17-41.
- BİRCAN, U. (2022). Umberto Eco’da Metin, Mimarlık ve Film Göstergebilimi. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı 31, 668-681.

BROCKMANN, M. J. (2004). History of The Poster. London: Phaidon Press Limited.

CAN, H. (2006). Aristoteles'te Katharsis Kavramı. FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 1, Sayı 2, 63-70.

CİVELEK, M. ve TÜRKEY, O. (2020). Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma. Alanya Akademik Bakış Dergisi, Cilt 4, Sayı 3, 771-787.

CÜCELOĞLU, D. (2014). İnsan ve Davranış. İstanbul: Remzi Kitabevi.

ÇAKMAK, B. (2012). Absürd Tiyatroda “Oyun” Kavramı ve Samuel Beckett'in Oyun Sonu ile Jean Genet'nin Balkon Adlı Oyunlarına Yönelik Karşılaştırmalı Bir İnceleme. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Cilt 34, Sayı 34, 45-71.

ÇAKMAK, C., Yıldız, N., & Uslu, S. (2012). İlkçağ Felsefesi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

ÇARKÇI, J. (2019). Sahne Sanatları Opera Bale Tiyatro Sanatçıları ve Öğrencilerine Yönelik Performans Kaygısı, Özyeterlik Ölçeği Geliştirme Çalışması, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) 367. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa.

ÇELİK, A. (2014). Sanat Felsefesi Eğitiminde Bir Model Olarak İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun Sanat Görüşü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) 185. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

ÇOLAKOĞLU, H. (2015). Schiller'de Oyun ve Sanat Bağlamında Özgürlük Kavramı. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı 34, 82-89.

DANIŞ, E. B. (2019). Aristoteles'in Mimesis Teorisinin Teleolojik Yapısı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) 126. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DEMİR, B. Ç. (2020). Bir Görsel İletişim Türü Olarak Afiş Tasarımı: Postmodern Reklam Afişlerinin Biçimsel Açından İncelenmesi. İktisadi ve İdari Bilimlerde Güncel Araştırmalar Dergisi, 118-136.

DEREOĞLU, N. (2001). Anlatım Aracı Olarak Afiş. İstanbul: Sanat Çevresi.

DİNÇELİ, D., Sevindik, O., & Karatepe, A. K. (2016). 5. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu, 393-411. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

DÜNDAR, F. N. (2022). Afiş Tasarımında Metafor Kullanımı. Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, Cilt 7, Sayı 15, 167-176.

DURAN, S. C. (2016). Güncel Sanatta Oyun Kuramı ve Oyun Kavramı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) 136. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

ERZEN, E. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1-2-3. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

ERCAN, E. (2008). Gösteri Sanatlarının Pazarlanması ve Müzikal Komedi Üzerine Bir İnceleme, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) 141. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EREZ, E. (2014, 9 24). Edebiyat Haber. <https://www.edebiyathaber.net/andrey-tarkovskinin-sanat-anlayisi-ve-zaman-filozoflugu-emek-erez/> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 29.09.2022).

GÖNÜL, G. E. (2019). Johan Huizinga'nın Homo Ludens'i. Söylem Filoloji Dergisi, Cilt 4, Sayı 2, 582-585.

GUİRAUD, P. (1994). Göstergebilim. Yalçın, Mehmet. (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

GÜNAY, D. V. (1999). Tiyatro Göstergebilimi. Dilbilim Araştırmaları Dergisi, 111-123.

GÜRGÜN, H. (2021). Mimesis Kavramı, Üç Yansıma Kuramı ve Bu Kavramın Temel Sanat Akımları Üzerine Etkisi. Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, Sayı 51, 349-365.

GÜRTEN, E. (2009). Sahne Sanatlarında Yönetim ve Etkili İletişim, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) 172. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

IŞIK, M. (2019). Platon ve Aristoteles'te Sanat Eğitimi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) 204. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

İBRAHİMOV, G. (2004). Azerbaycanda Afiş Sanatı. Bakü.

İBRAHİMZADE, K. (2005). Halk-Devlet-Sanat Üçgeni İçinde Azim Azimzade. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cilt 45, Sayı 1, 133-145.

KAÇMAZ, G. (2009). Eğlence Pazarlamasında Sahne Sanatlarının Pazarlanması Ve Bir Uygulama, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) 116. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KARP P. M. (1980). Bale ve Dram. L: Sanat.

- KARAMUSTAFA, G. (1980). Sanat Akımlarının Güncel İşlevselliğe Dönüşmesi Sürecinde Resim-Afiş Etkileşmesi. Araştırma Raporu 82-83.
- KAVURAN, T., & Dede, B. (2013). Platon ve Aristoteles'in Sanat Etiği, Estetik Kavramı Ve Yansımaları. Sanat Dergisi, Sayı 23, 47-64.
- MANAV, F. (2022). F. Schiller'in Sanat Felsefesinde Oyun, Özgürlük ve Güzellik İlişkisi. Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı 29, 235-245.
- MAY, D. (2016). Sanatsal Eylemin Mimesis Bağlamında İzleyiciyle İlişkisi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) 62. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- FENMEN, B. (1986). Bale Tarihi. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- FİSKE, J. (2019). İletişim Çalışmalarına Giriş. S. İRVAN (Çev.). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- FUAT, M. (2010). Tiyatro Tarihi. İstanbul: MSM Yayınları.
- ÖKSÜZ, C. (2017). Oyun Kuramı Bağlamında Roberto Benigni'nin Hayat Güzeldir Adlı Filminin İncelenmesi. Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, 51-76.
- ÖREN, Ş. (2015). Sanatın Doğuşunda İletişimle Aralarındaki Varoluşsal Birliktelik Ve Sanat Eyleminde Psikolojik İletişimin Önemi. Atatürk İletişim Dergisi, Sayı 8, 207-226.
- ÖZDEN, H. Ö. (2002). Hellenizm Öncesi Yunan Felsefesinde Güzellik Anlayışları. Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 17, 61-92.
- ÖZER, N. P. ve YARAR, A. E. (2019). Göstergebilimsel Bir Reklam Analizi: Burger King "Ateş Seni Çağırıyor". Atatürk İletişim Dergisi, Sayı 18, 105-124.
- ÖZER, N. P. ve ZENGİN, A. M. (2020). Arabesk Kültürü Özelinde Orhan Gencebay'ın Rol Aldığı Rexona Reklamlarının İncelenmesi. Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi, Cilt 2, Sayı 1, 1-12.
- ÖZKÖK, E. (1982). Sanat, İletişim ve İktidar. Ankara: Tan Kitap.
- ÖZMAKAS, U. (2009). Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 1, 32-45.
- ÖZPOLAT, K. (2020). T.C. Sağlık Bakanlığı Tarafından COVID-19 Pandemisine Yönelik Yapılan Afiş Tasarımlarının İncelenmesi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 30, Sayı 2, 273-285.

PLATON. (2016). Devlet (1 b.). Ankara: Panama Yayıncılık.

POLAT, A. E. (2018). Aristoteles'in Poetika'sının Sanat ve Etik İlişkisi Açısından İncelenmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,) 78. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SAĞLAM, B. Y. (2021). Johan Huizinga'nın Oyun Kuramı Çerçevesinde Üç Modelle Karagöz-Hacivat Muhâvereleri. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, Cilt 5, Sayı 4, 2780-2798.

SAMSUN, M. (2021). Düşünce Olarak Sanat ya da Kavramsal Sanatın Anlam Sorunu. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, Sayı 50, 64-74.

SCHİLLER, F. V. (2020). İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine. Aytaç, G. (Çev.). Ankara: Fol Yayınları.

SCHİLLER, F. V. (2004). Seçilmiş Eserleri. Bakü: Önder Yayınları.

SERİN, A. Y. , SÜLÜN, E. N. & YAVUZ, E. (2006). Çağdaş Dünya ve Türk Afiş Sanatı Bağlamında, Türk Afiş Ustası İhap Hulusi Görey'in Tamamlanmamış Afişlerine Bir Eleştirel Bakış. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı 17, 113-129.

SOYKAN, Ö. N. (2013). Sanat ve Hakikat. Beytulhikme An International Journal of Philosophy, Cilt 3, Sayı 1, 139-150.

STRAUSS, L. (2019). Platon'un Politik Felsefesi: Devlet. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

TALİBZADE, A. (2015). Min Maska və Bir Mən. Bakü: Təhsil.

TALİBZADE, A. (2015). Teatral Freskalar. Bakü: Təhsil.

TARLAKAZAN, E. (2017). Türkiye Cumhuriyeti'nin İlk Yıllarında Afişlerde İmge Olarak Kadın: Göstergebilimsel Bir Analiz. Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 7, Sayı 1, 180-197.

TDK, Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr>, (Erişim Tarihi: 29.08.2022).

TDK, Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr>, (Erişim Tarihi: 09.01.2023).

TEKER, U. (2009). Grafik Tasarım ve Reklam. İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.

TURAN, E. Y. (2015). Platon'un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat. Tarih Okulu Dergisi, Sayı 22, 1-8.

TURAN, E. Y. (2019). Schiller: Sanatın Oyunda Özgürlük Olarak Yansıması. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 23, Sayı 2, 505-513.

UMUR, G. , EKŞİOĞLU, G. D. , SÖZEN, M. & SÖNMEZ, S. (2011). Dünden Günümüze Afişin Gelişimi ve Algılanabilirliğini Etkileyen Faktörlerin Tespiti. IV. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu. 477-486.

ÜLGER, E. (2013). Platon'un Sanat Kuramın Düşünsel Evrimi. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 1, Sayı 16, 15-28.

YAVUZ, E. (2018). Grafik Tasarım Eğitimi Alan Öğrencilerin Önemli Grafik Tasarımcıları ve Çalışmalarını Tanıma Düzeyi. 6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu, 1197-1214. Cerrahpaşa: İstanbul Üniversitesi.

YETİŞKEN, H. (2012). Aristoteles'te Sanatın Neliği ve İşlevi. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, Cilt 1, Sayı 19, 28-35.

YÜKSEL, G. M. (2018). Türkiye'de Grafik Tasarımında Afiş Sanatının Gelişimi. <https://mgokceyuksel.wordpress.com/2018/01/23/1-2-turkiyede-grafik-tasariminda-afis-sanatinin-gelisimi/> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 05.04.2023).