

2026 EYLÜL/ SAYI 4

ISSN: 3062-1712

studi'ou

İstanbul Okan Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Dergisi



— İSTANBUL —
OKAN ÜNİVERSİTESİ

Kapak Görseli: Wirestock, "Part of the building made of white pieces of metal going on top of each other", Magnific, erişim tarihi 29 Eylül 2026, https://www.magnific.com/free-photo/part-building-made-white-pieces-metal-going-top-each-other_10834394.htm.

Cover Image: Wirestock, "Part of the building made of white pieces of metal going on top of each other," Magnific, accessed September 29, 2026, https://www.magnific.com/free-photo/part-building-made-white-pieces-metal-going-top-each-other_10834394.htm.

studi'ou

İstanbul Okan Üniversitesi

Sanat ve Tasarım Dergisi

2026 EYLÜL - SAYI 4

İstanbul Okan Üniversitesi Adına İmtiyaz Sahibi:

Prof. Dr. Güliz Muğan

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:

Prof. Mehmet Reşat Başar

Editörler:

Dr. Öğr. Üyesi Burak Kaplan

Dr. Öğr. Üyesi Damla Taymaz

studiou@okan.edu.tr

Yayın Koordinatörleri:

Arş. Gör. Ahmet Batuhan Toğaç

Arş. Gör. Didem Toy

Arş. Gör. Mehmet Naim Kara

Arş. Gör. Zehra Selen Sert

İdari Koordinatör:

Kenan Öztop

Kapak ve Grafik Tasarım:

Nil Duru Özden

Arş. Gör. Didem Toy

Arş. Gör. Zehra Selen Sert

İdare Yeri:

İstanbul Okan Üniversitesi Tuzla Kampüsü, 34959

Akfırat - Tuzla/İSTANBUL

Tel: 444 65 26 Fax: 0 (216) 677 16 47

Yayın Türü: Yaygın Süreli

Yayın Tarihi: 30.09.2026

YAYIN KURULU

Prof. Mehmet Reşat Başar

Doç. Dr. Nergis Ataç

Doç. Dr. Seyhan Yardımlı

Dr. Öğr. Üyesi Burak Kaplan

Dr. Öğr. Üyesi Damla Taymaz

Dr. Öğr. Üyesi Dilek Tina Winchester

Dr. Öğr. Üyesi Özgün Arın

Dr. Öğr. Üyesi Özgün Pelin Özyol

Dr. Öğr. Üyesi Sema Yalçın

Dr. Öğr. Üyesi Sinan Savaş

Studi'OU, İstanbul Okan Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi tarafından yayınlanan, hakemli, bilimsel ve uluslararası bir akademik dergidir. Dergi, sanat, tasarım ve mimarlık alanlarında yürütülen kuramsal, eleştirel ve uygulamalı araştırmaların yayınlanmasını sağlayarak, disiplinler arası bilgi üretimine ve akademik etkileşime katkıda bulunmayı hedefler.

Derginin öncelikli amacı; sanat, tasarım ve mimarlık alanlarında yürütülen özgün çalışmaları akademik kamuoyuna kazandırmak, bu alanlardaki kuramsal tartışmalara ve pratik uygulamalara yönelik bilimsel bilgi birikiminin gelişimine katkı sunmaktır.

Studi'OU, sanat, tasarım ve mimarlık alanlarında çalışan akademisyenleri, araştırmacıları, sanatçıları, tasarımcıları ve mimarları bir araya getirerek, bilimsel bilgi üretiminin yanı sıra yaratıcı ve eleştirel pratiklerin de görünür kılındığı, akademik standartlara uygun bir yayın platformu oluşturmayı hedeflemektedir.

Studi'OU is a peer-reviewed, scholarly, and international academic journal published by the Faculty of Art, Design and Architecture at Istanbul Okan University. The journal seeks to contribute to interdisciplinary knowledge production and academic interaction by publishing theoretical, critical, and practice-based research in the fields of art, design, and architecture.

The primary aim of the journal is to introduce original studies in art, design, and architecture to the academic community, while fostering the development of scholarly knowledge that informs both theoretical debates and practical applications within these fields.

By bringing together scholars, researchers, artists, designers, and architects, Studi'OU aspires to create a platform that not only promotes the production of scientific knowledge but also highlights creative and critical practices, all in accordance with academic standards.

Studi'OU dergisi hakemli bir dergidir. Dergideki yazılar, kaynak göstermek koşuluyla alınabilir. Yayınlanan yazıların tüm sorumluluğu yazarlarına aittir.

Studi'OU is a peer-reviewed journal. Articles published in the journal may be reproduced provided that the source is cited. The authors are solely responsible for the content of the published articles.

BİLİM VE DANIŞMA KURULU *SCIENCE AND ADVISORY BOARD*

- Prof. Dr. Güliz Muğan** / İstanbul Okan Üniversitesi
Prof. Mehmet Reşat Başar / İstanbul Okan Üniversitesi
Prof. Dr. Bülent Vardar / İstanbul Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Demet İrkli Eryıldız / İstanbul Okan Üniversitesi
Prof. Dr. Ezgi Karaata / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Guntram Koch / Philipps-Universität Marburg
Prof. Dr. Oğuz Makal / İstanbul Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Rifat Şahiner / Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Süreyya Çakır / İstanbul Okan Üniversitesi
Doç. Dr. Ece Vitrinel / Galatasaray Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan Erkıılıç / Mersin Üniversitesi
Doç. Dr. Nergis Ataç / İstanbul Okan Üniversitesi
Doç. Dr. Ozan Özpay / Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Seyhan Yardımlı / İstanbul Okan Üniversitesi
Doç. Dr. Sinem Budun Gülas / İstanbul Aydın Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Arda Karaböcek / İstanbul Beykent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ash Ildır / İstinye Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bahar Kılıç Adilçe / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Başak Özkendirci / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Burak Kaplan / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ceyhun İlsever / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Damla Taymaz / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Dilek Tina Winchester / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hüsnü Çağlar Doğru / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İrem Ceylan Engin / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kamile Öztürk Kösençig / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Meltem Ezel Çırpı / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mesut Batuhan Çankır / İstanbul Aydın Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Miray Boğa / Iowa State University
Dr. Öğr. Üyesi Murat Çetinkaya / Beykoz Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Murat Tırpan / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nikolaos Vryzidis / University of West Attica
Dr. Öğr. Üyesi Özgün Arın / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özgün Pelin Özyol / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem Çiçek Ünal / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Reşat Fuat Çam / İstanbul Bilgi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sema Yalçın / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sevil Alp / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sinan Savaş / İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şaha Aslan / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tuğba Gülal / İstanbul Aydın Üniversitesi

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Sunuş Foreword	i
Araştırma Makaleleri Research Articles	
Prag Üzerine İniş Yapan Zeplin: Dox Centre for Contemporary Art'ta "Gulliver" Projesi <i>A Zeppelin Landing on Prague: The "Gulliver" Project at the Dox Centre for Contemporary Art</i>	
Oğuz MAKAL	4
Dijital Sanattan Yeni Medyaya: Algoritmik Üretim, İzleyici Etkileşimi ve Katılım <i>From Digital Art to New Media: Algorithmic Production, Viewer Interaction, and Participation</i>	
Ebru Gamze IŞIKSAÇAN	18
Kent Çeperinde Değişen Konut Dokusu: Şile'de Sosyo-Mekânsal Dönüşümün Analizi <i>Changing Housing Fabric in the Urban Periphery: An Analysis of Socio-Spatial Transformation in Şile</i>	
Mehmet Emre AYSU, Fatmanaz KELEŞ BAĞCIVAN	32
Görüşler / Diyaloglar Perspectives / Dialogues	
Kitap İncelemesi: Lütü Akad Sinemasında Uyarlamalar: Tamamlanamamış Bir Yüksek Lisans Tezi <i>Book Review: Lütü Akad Sinemasında Uyarlamalar: An Unfinished Master's Thesis</i>	
Ahmet Batuhan TOĞAÇ	49

SUNUŞ

İstanbul Okan Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi Studi'OU'nun dördüncü sayısı, çağdaş müzecilik, yeni medya, mimarlık ve sinema alanlarından üç araştırma makalesi ve bir kitap incelemesini bir araya getirir. Birbirinden bağımsız araştırmacılar tarafından farklı disiplinlerde ele alınan bu çalışmalar, mekânın, metnin ve teknolojinin sosyokültürel dönüşümüne odaklanarak ortak bir kavramsal zemin oluşturur. Yeniden üretim, yeniden işlevlendirme ve yeniden anlamlandırma süreçleriyle ilişkilendirilebilecek bu dönüşümler, sanatsal, kültürel ve toplumsal boyutlarıyla ele alınır.

Bu ortak kavramsallık, Oğuz Makal'ın incelediği endüstriyel yapının kültürel bir mekâna dönüşümünden Ebru Gamze Işıksaçan'ın ele aldığı teknolojinin sanatsal üretimdeki değişen rolü ve izleyici katılımına, Mehmet Emre Aysu ve Fatmanaz Keleş Bağcıvan'ın araştırdığı sosyo-mekânsal değişimden Ahmet Batuhan Toğaç'ın değerlendirdiği sinematografik uyarlama süreçlerine kadar izlenebilir.

Bu bağlamlarda, Oğuz Makal, post-sosyalist Prag'ın kültürel yeniden yapılanma sürecini, DOX Centre for Contemporary Art ve Gulliver projesi üzerinden sanat, mimarlık ve kamusal mekân ilişkisi bağlamında inceler. Endüstriyel bir yapının 2008 yılında çağdaş sanat merkezine dönüştürülmesini ve 2016 yılında çatısına eklenen Gulliver projesini tarihsel ve kuramsal bir çerçevede ele alan makale, çağdaş sanat kurumlarının değişen toplumsal işlevlerini tartışır. Parazitik mimari anlayışı ve Jonathan Swift'in edebî mirası üzerinden gelişen inceleme, mimarlığın kültürel bellek, eleştirel düşünce ve kamusal katılım arasındaki ilişkileri yeniden kurma potansiyeline odaklanır.

Ebru Gamze Işıksaçan, dijital sanattan yeni medya sanatına uzanan tarihsel ve kavramsal gelişimi algoritmik üretim ve izleyici katılımı üzerinden değerlendirir. Text Rain yerleştirmesi aracılığıyla sanatçı, yapıt, izleyici ve teknolojik sistem arasındaki ilişkileri dört bileşenli analitik bir çerçevede ele alarak teknolojinin sanatsal üretimdeki değişen işlevini ve izleyicinin anlam üretimine katılımını tartışır.

Mehmet Emre Aysu ve Fatmanaz Keleş Bağcıvan, Şile'nin kırsal ve sayfiye karakterinden kalıcı bir banliyö alanına dönüşümünü konut morfolojisi ve hane halkı yapısındaki değişimler üzerinden inceler. Geleneksel konut dokusuyla yeni yerleşim biçimlerinin karşılaştırılması, kentsel gelişimin kırsal soylulaştırma ve sosyo-mekânsal ayrışmayla ilişkisini irdeler.

Sayının Görüşler / Diyaloglar bölümünde yer alan kitap incelemesinde ise Ahmet Batuhan Toğaç, genç yaşta aramızdan ayrılan, fakültemizin Sinema ve Televizyon Bölümü araştırma görevlilerinden kıymetli Ayşe Pelin Bektaş'ın Lütfi Akad Sinemasında Uyarlamalar (2025) adlı eserini değerlendirir. Bektaş'ın vefatının ardından Deniz Reka Göksu'nun editörlüğünde kitaplaştırılan yüksek lisans tezini konu alan inceleme, eserin edebiyat uyarlamalarına yönetmen merkezli yaklaşımını ve Akad'ın sinematografik dilinde edebî metinlerin yeniden yorumlanışına ilişkin çözümlemelerini ele alır. Bektaş'ın yakın arkadaşı ve meslektaşı olan Toğaç'ın kaleme aldığı bu inceleme, Ayşe Pelin'in anısını yaşatmanın yanı sıra akademik çalışmalarının ve düşünsel mirasının sürekliliğine de katkı sunmayı hedefler.

Son olarak, derginin dördüncü sayısının hazırlanması sürecinde her zaman yanımızda olan, desteği ve yol göstericiliğiyle çalışmalarımıza değerli katkılar sunan Prof. Mehmet Reşat Başar'a içtenlikle teşekkür eder; bilgi ve deneyimleriyle derginin akademik birikimini zenginleştirmek üzere aramıza katılan yeni Bilim ve Danışma Kurulu ile Yayın Kurulu üyelerine şükranlarımızı sunarız. Sürecin her aşamasında özveriyle çalışan yayın koordinatörlerimiz Arş. Gör. Ahmet Batuhan Toğaç, Arş. Gör. Mehmet Naim Kara, Arş. Gör. Zehra Selen Sert'e; koordinasyonun yanı sıra sayının dizgisini üstlenen Arş. Gör. Didem Toy'a ve kapak tasarımını hazırlayan öğrencimiz Nil Duru Özden'e emekleri için gönülden bir teşekkür borçluyuz.

Bir sonraki sayımızda yeniden buluşmak dileğiyle...

Studi'OU Sanat ve Tasarım Dergisi Editörleri

Dr. Öğr. Üyesi Burak KAPLAN

Dr. Öğr. Üyesi Damla TAYMAZ

FOREWORD

The fourth issue of Studi'OU, the Journal of the Faculty of Art, Design and Architecture at Istanbul Okan University, brings together three research articles and one book review spanning the fields of contemporary museology, new media, architecture and cinema. Conducted across diverse disciplines by independent scholars, these studies establish a common conceptual ground by focusing on the sociocultural transformation of space, text and technology. These transformations -closely associated with processes of reproduction, adaptive reuse and re-signification- are examined through their artistic, cultural and social dimensions.

This shared conceptuality can be traced from Oğuz Makal's examination of the conversion of an industrial structure into a cultural venue to Ebru Gamze Işıksağan's analysis of the shifting role of technology in artistic production and audience participation; and from Mehmet Emre Aysu and Fatmanaz Keleş Bağcıvan's investigation into socio-spatial change to Ahmet Batuhan Toğaç's evaluation of cinematographic adaptation processes.

Within these contexts, Oğuz Makal examines the cultural restructuring process of post-socialist Prague through the relationship between art, architecture and public space, focusing on the DOX Centre for Contemporary Art and the Gulliver project. Situating the conversion of an industrial building into a contemporary art center in 2008 and the addition of the Gulliver structure to its rooftop in 2016 within a historical and theoretical framework, the article discusses the evolving social functions of contemporary art institutions. Developing through the lens of parasitic architecture and Jonathan Swift's literary legacy, this inquiry explores architecture's potential to reconstitute relationships among cultural memory, critical thought and civic participation.

Ebru Gamze Işıksağan evaluates the historical and conceptual trajectory spanning from digital art to new media art through the lenses of algorithmic production and audience participation. By analyzing the Text Rain installation within a four-component analytical framework encompassing the relationships between artist, artwork, viewer and technological system, the article interrogates the shifting function of technology in artistic production as well as the spectator's active role in meaning-making.

Mehmet Emre Aysu and Fatmanaz Keleş Bağcıvan investigate Şile's transition from a rural resort settlement into a permanent suburban area through morphological transformations of housing and shifts in household compositions. The comparative analysis between traditional residential fabric and emerging settlement patterns scrutinizes the nexus between urban growth, rural gentrification and socio-spatial segregation.

In the book review featured in the Perspectives / Dialogues section, Ahmet Batuhan Toğaç evaluates Lütü Akad Sinemasında Uyarlamalar (2025), authored by our esteemed colleague and Research Assistant in the Department of Cinema and Television, Ayşe Pelin Bektaş, whom we lost at an early age. Centering on Bektaş's master's thesis, edited and published posthumously under the editorial direction of Deniz Reka Göksu, the review explores the book's director-centered approach to literary adaptations and its critical analyses of how literary texts are reinterpreted within Akad's cinematographic vocabulary. Penned by Bektaş's close friend and colleague Toğaç, this review not only honors Ayşe Pelin's cherished memory but also seeks to ensure the continuity of her scholarly work and intellectual legacy.

Finally, we extend our heartfelt gratitude to Prof. Mehmet Reşat Başar for his unwavering support and guidance throughout the preparation of this fourth issue. We also convey our sincere thanks to the new members of our Scientific and Advisory Board as well as the Editorial Board, who have joined us to enrich the journal's academic stature with their expertise and insight. We owe a profound debt of gratitude to our publication coordinators, Res. Asst. Ahmet Batuhan Toğaç, Res. Asst. Mehmet Naim Kara and Res. Asst. Zehra Selen Sert, who contributed dedicated efforts at every stage of the process; to Res. Asst. Didem Toy, who, alongside her editorial coordination, undertook the typeset and layout of this issue; and to our student Nil Duru Özden for designing the cover.

Looking forward to meeting you again in our upcoming issue...

Editors of Studi'OU Journal of Art and Design

Asst. Prof. Dr. Burak KAPLAN

Asst. Prof. Dr. Damla TAYMAZ

*Araştırma Makalesi***Prag Üzerine İniş Yapan Zeplin: Dox Centre for Contemporary Art'ta "Gulliver" Projesi****Oğuz MAKAL¹**

Gönderim Tarihi: 20.07.2026

Kabul Tarihi: 21.08.2026

ÖZET

Bu çalışma, post-sosyalist Prag'ın kültürel dönüşümünü, DOX Centre for Contemporary Art'ın çatısına yerleştirilen hava gemisi/Zeplin (Gulliver) projesi üzerinden sanat, mimarlık ve kamusal mekân ilişkisi bağlamında incelemektedir. Araştırma, 1948-1989 yılları arasında Çekoslovakya'da komünist rejimin sanat ve edebiyat üzerindeki ideolojik denetiminin, Prag Baharı ve Kadife Devrim gibi tarihsel kırılmaların ardından gelişen kültürel yeniden yapılanma sürecine nasıl dönüştüğünü tartışmaktadır. Bu bağlamda, tarihsel mirasını korurken çağdaş kültür üretiminin önemli merkezlerinden biri hâline gelen Prag'da faaliyet gösteren DOX Centre for Contemporary Art, post-sosyalist dönemin kültürel dinamiklerini temsil eden örnek bir kurum olarak ele alınmaktadır. Nitel araştırma yöntemine dayanan çalışmada tarihsel doküman incelemesi ile mimarlık ve sanat kuramlarından yararlanılmış, Martin Rajniš ile Leoš Válka tarafından tasarlanan Zeplin/Gulliver'in mimari, simgesel ve işlevsel özellikleri değerlendirilmiştir. Ahşap, çelik ve camdan oluşan deneysel strüktürüyle mevcut yapının üzerine yerleştirilen Gulliver'in, yalnızca dikkat çekici bir mimari müdahale değil; çağdaş sanat, edebiyat ve kamusal tartışmayı bir araya getiren disiplinlerarası bir kültürel platform olduğu ortaya konulmaktadır. Jonathan Swift'in romanı Gulliver'in Gezileri'ne yaptığı göndermeyle eleştirel düşüncüyü mekânsal bir deneyime dönüştüren yapı, DOX'un güncel sanat anlayışını görünür kılan simgesel bir odak noktasıdır. Sonuç olarak çalışma, Zeplin/Gulliver'in post-sosyalist Prag'ın kültürel kimliğini, kamusal sanat anlayışını ve çağdaş mimarlığın dönüştürücü potansiyelini yansıtan özgün bir örnek olduğunu ortaya koyarak çağdaş sanat ve mimarlık literatürüne katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Dönüşüm, Çağdaş Sanat, Mimarlık ve Sanat, Kültürel Kimlik, Kültürel Platform

*Research Article***A Zeppelin Landing on Prague: The "Gulliver" Project at the Dox Centre for Contemporary Art**

Date Received: 20.07.2026

Date Accepted: 21.08.2026

ABSTRACT

This study examines the cultural transformation of post-socialist Prague through the Gulliver Airship project, installed on the rooftop of the DOX Centre for Contemporary Art, within the context of the relationship between art, architecture, and public space. It discusses how the ideological control imposed by the communist regime on art and literature in Czechoslovakia between 1948 and 1989 evolved into a process of cultural reconstruction following major historical turning points such as the Prague Spring and the Velvet Revolution. Within this context, the DOX Centre for Contemporary Art, operating in Prague—a city that has preserved its historical heritage while emerging as a major center of contemporary cultural production—is examined as a representative institution reflecting the cultural dynamics of the post-socialist era. Based on a qualitative research methodology, the study employs historical document analysis alongside theories of architecture and art to evaluate the architectural, symbolic, and functional characteristics of the Gulliver Airship, designed by Martin Rajniš and Leoš Válka. Positioned atop a former industrial building with an experimental structure combining timber, steel, and glass, Gulliver is shown to be more than a striking architectural intervention; it functions as an interdisciplinary cultural platform that brings together contemporary art, literature, and public debate. Through its reference to Jonathan Swift's Gulliver's Travels, the structure transforms critical thinking into a spatial experience and serves as a symbolic focal point that embodies the DOX Centre's vision of contemporary art. The study concludes that the Gulliver Airship represents a distinctive example reflecting the cultural identity of post-socialist Prague, its understanding of public art, and the transformative potential of contemporary architecture. By examining the project within its historical, cultural, and architectural contexts, the study aims to contribute to the literature on contemporary art and architecture.

Keywords: Cultural Transformation, Contemporary Art, Architecture and Art, Cultural Identity, Cultural Platform

¹Prof. Dr., İstanbul Beykent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Dijital Oyun Tasarımı Bölümü, oguzmakal@beykent.edu.tr, ORCID: 0000- 0001-6746-5919

GİRİŞ

1980'li yıllardan itibaren Avrupa kentlerinde yaşanan ekonomik, toplumsal ve kültürel dönüşüm süreçleri, müze ve sanat kurumlarının işlevlerini önemli ölçüde değiştirmiştir. Geleneksel olarak koleksiyonların korunması ve sergilenmesine odaklanan müzeler, zamanla eğitim, araştırma, kamusal katılım, kültürel diplomasi ve yaratıcı endüstrileri destekleyen çok işlevli kültür kurumlarına dönüşmüştür. Bu süreçte ortaya çıkan çağdaş sanat merkezleri ise sürekli koleksiyon bulundurma zorunluluğu taşımayan; sergi, performans, film gösterimi, konferans, sanatçı konuk programı ve disiplinlerarası üretimi bir araya getiren dinamik kültürel platformlar olarak kentlerin kültürel yaşamında belirleyici bir rol üstlenmiştir (Akmehmet ve Ödekan, 2006).

Bu dönüşüm, yalnızca sanat kurumlarının programlarını değil, kentlerin kültürel kimliğini, uluslararası görünürlüğünü ve yaratıcı ekonomi politikalarını da etkilemiştir. Londra'daki Tate Modern, Paris'teki Centre Pompidou, Madrid'deki Matadero Madrid, Berlin'deki Hamburger Bahnhof ve Viyana'daki MuseumsQuartier yalnızca sanat sergileyen mekânlar değil, kültürel turizmi destekleyen, yaratıcı endüstrileri besleyen ve kent markalaşmasına katkı sağlayan çok yönlü kültür merkezleri olarak öne çıkmaktadır.

Bu kurumların önemli bir bölümü, eski sanayi yapılarının, depoların, enerji santrallerinin veya fabrikaların *adaptive reuse*² yaklaşımıyla dönüştürülmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Böylece endüstriyel mirasın korunması ile çağdaş sanat üretimi arasında yeni bir ilişki kurulmuş, kültürel mekânlar, geçmiş ile bugünü buluşturan ve kent belleğini yeniden üreten simgesel alanlara dönüşmüştür (Altıntaş ve Eliri, 2012).

Söz konusu dönüşümün Orta Avrupa ölçeğindeki en dikkat çekici örneklerinden biri, Prag'daki DOX Centre for Contemporary Art'tır. Eski bir endüstri yapısının çağdaş sanat merkezine dönüştürülmesiyle kurulan DOX Centre for Contemporary Art; sergilerin yanı sıra mimarlık, tasarım, edebiyat, sinema ve yeni medyayı buluşturan disiplinlerarası programlarıyla öne çıkmaktadır. Merkezin çatısına 2016 yılında eklenen ahşap zeplin strüktürü Gulliver ise mimarlık ile çağdaş sanatı, edebiyat ve kamusal tartışma kültürüyle harmanlayan özgün bir mekânsal müdahale niteliği taşımaktadır. Mimar Martin Rajniš ile DOX Centre for Contemporary Art'ın kurucusu Leoš Válka tarafından tasarlanan bu yapı; yalnızca biçimsel bir mimari ek olmanın ötesinde, okuma kültürünü, eleştirel düşünciyi ve disiplinlerarası diyalogu teşvik eden simgesel bir kamusal platform işlevi görmektedir.

Prag: Tarihsel Miras ile Çağdaş Kültür Üretimi Bir Arada

Orta ve Doğu Avrupa'da sosyalist rejimlerin sona ermesinin ardından yaşanan siyasal ve kültürel dönüşüm, çağdaş sanat kurumlarının gelişimini hızlandırmıştır. Özellikle Prag, Varşova, Budapeşte ve Bratislava gibi kentlerde eski endüstri yapılarının kültür merkezlerine dönüştürülmesi, yalnızca fiziksel bir mekânsal dönüşümü değil, aynı zamanda demokratikleşme sürecinin kültürel yansımasını ve yeni arayışları temsil etmektedir. Bu kurumlar, farklı toplumsal kesimleri bir araya getiren, eleştirel düşünciyi teşvik eden ve uluslararası sanat ağları, sanat ve sanatçı ile ilişki kuran kamusal platformlar olarak işlev görmektedir (Sýkora, 1994).

Bu bağlamda Prag, Avrupa'nın tarihsel mirası ile çağdaş kültür üretimini bir arada taşıyan en dikkat çekici kentlerden biridir. UNESCO Dünya Mirası listesinde yer alan tarihî dokusunu

²Literatürde "işlevsel yeniden kullanım" veya "uyarlamalı yeniden kullanım" olarak da adlandırılan *adaptive reuse*, özgün kullanım amacını yitirmiş mevcut veya tarihi yapıların, yapısal ve kimliksel nitelikleri korunarak çağdaş ihtiyaçlar doğrultusunda yeni bir işleve kavuşturulması yaklaşımıdır.

korurken aynı zamanda deneysel sanat pratiklerine açık bir kültürel altyapı geliştirmiştir. Kentte faaliyet gösteren DOX Centre for Contemporary Art, MeetFactory, Kunsthalle Praha, CAMP (Centre for Architecture and Metropolitan Planning) ve GHMP (Prague City Gallery) gibi kurumlar, yalnızca sergi düzenleyen yapılar olmanın ötesinde, sanat, mimarlık, tasarım, sinema, edebiyat ve yeni medya alanlarını buluşturan disiplinlerarası üretim merkezleri olarak faaliyet göstermekte, uluslararası sanatçılara ev sahipliği yapmakta, sanatçı rezidans programları düzenlemekte, kamusal eğitim etkinlikleri gerçekleştirmekte ve kentin kültürel yaşamını yıl boyunca canlı tutmaktadır.

Kentler, tarihsel süreç içinde ürettikleri kültürel birikim, sanatsal miras ve mimari dokuyla uygarlığın gelişiminde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Çok katmanlı bellek mekânları olan kentler arasında Prag, tarihsel mirasını büyük ölçüde koruyabilmiş seçkin bir örnektir. Çekya’nın başkenti olan ve Vltava Nehri’nin iki yakasında gelişen kent, “Yüz Kuleli Şehir” (*City of a Hundred Spires*) olarak anılmakta; Romanesk, Gotik, Rönesans, Barok, Art Nouveau ve Kübist mimarinin özgün örneklerini bir arada barındırmaktadır.

Prag Kalesi (Pražský hrad), Aziz Vitus Katedrali (Katedrála svatého Víta), Karl Köprüsü (Karlův most), Eski Belediye Binası’nın 1410 tarihli astronomik saati (Orloj), Týn Kilisesi (Kostel Matky Boží před Týnem), Belediye Binası (Obecní dům), Strahov Kütüphanesi (Strahovská knihovna) ve Ulusal Tiyatro (Národní divadlo) kentin tarihsel kimliğini oluşturan başlıca mimari anıtlardır. Prag’ın kültürel belleği yalnızca mimari mirasıyla değil, edebiyat ve düşünce tarihindeki yeriyle de güçlenmektedir. Kent; Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Jaroslav Seifert, Milan Kundera ve Václav Havel gibi yazarların yaşamı ve yapıtlarıyla özdeşleşmiş; Vltava kıyısındaki tarihî Café Slavia ise uzun yıllar aydınların buluşma noktası olmuştur. Nâzım Hikmet de sürgün yıllarında Prag’da bulunduğu dönemde Çek entelektüel çevresiyle bağ kurmuş, bir şiirinde kentin simgelerinden biri olan astronomik saate ve onu yaptığı rivayet edilen Usta Hanuş (Master Hanuš)’a göndermede bulunmuştur.

Avrupa’da Sanat Mekanlarının Dönüşümü Ve Gulliver Projesi

Prag, uzun yıllar öncelikle tarihsel ve mimari mirasıyla uluslararası alanda görünürlük kazanmıştır. Çağdaş sanat kurumları ise özellikle 1989 Kadife Devrimi sonrasında yaşanan kültürel yeniden yapılanma süreciyle birlikte “yeni sanat ve kültür odakları” olarak belirmeye başlamıştır. Bu kurumlar arasında DOX Centre for Contemporary Art; disiplinlerarası yaklaşımı ve çatısına yerleştirilen deneysel Gulliver mimari müdahalesiyle, kentin tarihsel mirası ile çağdaş kültür üretimi arasındaki diyalogun en özgün örneklerinden birini sunmaktadır.

Zengin tarihsel dokusuna karşın Prag, uzun yıllar Paris’teki Centre Pompidou, Londra’daki Tate Modern ya da Madrid’deki Matadero Madrid çapında küresel ölçekte simgeleşmiş bir çağdaş sanat yapısına sahip olmamıştır. Bu durum, Kadife Devrimi sonrası şekillenen bağımsız kültür mekânlarının kentsel bellekteki yerini daha da kritik kılmıştır.

Çağdaş sanat kurumlarının mekânsal ve kurumsal dönüşümünü anlamak açısından Centre Pompidou dikkat çekici bir öncül oluşturmaktadır. Georges Pompidou’nun girişimiyle açılan 1971 tarihli uluslararası yarışmayı kazanan Renzo Piano ile Richard Rogers’ın tasarımı olan yapı, 1977 yılında tamamlanmıştır. Taşıyıcı sistemini, mekanik tesisatını ve düşey dolaşım hatlarını dış cephede görünür kılan “iç-dış” (*inside-out*) mimari anlayışıyla Pompidou, yüksek teknoloji mimarlığının (*High-Tech Architecture*) başyapıtlarından ve modern mimarlık tarihinin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmektedir.



Şekil 1. DOX Centre for Contemporary Art çatı terasında yer alan *Gulliver* zeplin strüktürü
(Kaynak: dox.cz).

Bünyesindeki Musée National d'Art Moderne aracılığıyla 20. ve 21. yüzyıl sanatının seçkin örneklerini barındıran Centre Pompidou; kapsamlı retrospektifleri, gösterimleri ve kuramsal etkinlikleriyle çok yönlü bir kültür platformu işlevi görmektedir. Yapının geniş terası Paris panoramasını kamusal deneyimin bir parçasına dönüştürürken, ön meydanı ve yakın çevresi geçici yerleştirmeler ile sokak sanatına ev sahipliği yapmaktadır. Merkezin bitişiğinde yer alan Jean Tinguely ve Niki de Saint Phalle tasarımı Stravinsky Çeşmesi ise mimarlık ile kamusal sanat arasındaki dinamik etkileşimin simgesel bir uzantısıdır (Centre Pompidou, 2020).

Prag'da 2008 yılında açılan DOX Centre for Contemporary Art ise Pompidou'nun anıtsal ve koleksiyon odaklı müzecilik modelini doğrudan yinelemek yerine; eski bir sanayi yapısını uyarlamalı yeniden kullanım yoluyla dönüştüren mimari tavrı ve çatısına eklenen Gulliver strüktürüyle özgün bir profil çizmiştir (Šilpochová, 2024). Bu yönüyle DOX, tarihsel kentsel dokunun çağdaş sanat aracılığıyla yeniden üretilmesinde Prag'ın en etkili kamusal aktörlerinden biri hâline gelmiştir.

Avrupa genelinde endüstriyel miras ile çağdaş sanatın bu tür kesişimleri farklı kentsel canlanma modelleri doğurmuştur. Frank Gehry tasarımı Guggenheim Müzesi Bilbao, ağır sanayi çöküşü yaşayan bir Bask liman kentini küresel kültür ve turizm odağına dönüştürerek literatürde kentsel canlanmayı ifade eden "Bilbao Etkisi" kavramını doğurmuştur (Plaza, 2006). Benzer bir dönüşüm, Londra'da Thames Nehri kıyısındaki eski bir elektrik santralinin dönüştürülmesiyle kurulan Tate Modern ile gerçekleşmiştir. Kalıcı koleksiyonunun yanı sıra geniş ölçekli sürekli sergileriyle Tate Modern, endüstriyel mimarinin çağdaş sanatla buluştuğu simge yapılardan biridir.

Benzer bir yaklaşım Berlin'deki Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart'ta da izlenmektedir. 1846 tarihli bir demiryolu istasyonunun dönüştürülmesiyle hayata geçirilen kompleks bünyesindeki Rieckhallen depo ve yük alanları, Berlin Eyaleti Anıtları Koruma Kurumu tarafından başkentin “en genç anıt katmanı” (*Jung, aber Denkmal*) statüsüyle koruma altına alınmıştır.

Tarihsel miras ile çağdaş sanatın birlikteliği yalnızca sanayi yapılarının dönüşümüyle sınırlı kalmamış; anıtsal ve kamusal miras alanlarına da yayılmıştır. Torino'da restore edilmiş bir Savoy kraliyet sarayı olan Castello di Rivoli Çağdaş Sanat Müzesi, UNESCO korumasındaki bir mirası çağdaş sanatla buluşturmaktadır. Madrid'deki Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 20. yüzyıl İspanyol avangardına odaklanan kurumsal yapısıyla kentin kültürel aksını tamamlamaktadır. Amsterdam'daki Museumplein ise Rijksmuseum ve Van Gogh Müzesi'nin tarihsel ağırlığını, çağdaş sanat ve tasarımın öncüsü olan Stedelijk Museum ile aynı kamusal açık alanda harmanlayarak kentsel sürekliliğin çok katmanlı bir modelini sunmaktadır.

Eski bir fabrikanın çok işlevli bir sanat merkezine uyarlanmasıyla kurulan DOX, açılışından kısa bir süre sonra çağdaş mimarlığın en saygın ödülllerinden biri olan Avrupa Birliği Çağdaş Mimarlık Ödülü'ne (Mies van der Rohe Ödülü) aday gösterilmiştir. Ödül değerlendirme süreçlerinde jüri; salt biçimsel veya anıtsal gösteriş yerine yapının toplumsal katkısını, kentsel dönüşüm yaratma potansiyelini, çevresel duyarlılığını ve yenilikçi mekânsal çözümlerini dikkate almaktadır. Bu yaklaşım, modernist mimarlığın “az çoktur” (*less is more*) ilkesiyle özdeşleşen Ludwig Mies van der Rohe'nin düşünsel mirasını çağdaş pratikler içinde canlı tutmaktadır (Fundació Mies van der Rohe, t.y.).

Medya, Temsil ve İdeoloji İlişkisini Yeniden Sorgulamak

DOX'ta yer alan ve Annette-Peter Nobel koleksiyonundan bağımsız küratör Christoph Doswald seçkisiyle hazırlanan *Hit By News – Media Art and the Nobel Collection* sergisi, sanat ile kitle iletişim araçları arasındaki gerilimli ilişkiye odaklanmaktadır. Doswald (2024), sergi metninde medyanın totaliter rejimlerde bir propaganda aygıtına dönüşmesine karşı sanatçıların geliştirdiği eleştirel tavrın altını çizmektedir. Küratöre göre Bauhaus döneminde El Lissitzky ve Wassily Kandinsky gibi isimlerin sosyopolitik ideallerle medyayı dönüştürme çabasından, savaş sonrası Nouveaux Réalistes hareketinin tüketim kültürünü hicveden yaklaşımlarına ve Umberto Eco'nun “açık yapıt” (*opera aperta*) kuramının getirdiği paradigma değişimine kadar çağdaş sanat, kitle iletişim araçlarıyla sürekli bir hesaplaşma içinde var olmuştur.

1980'li yıllardan itibaren feminizm, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve postkolonyal kuramlar, çağdaş sanatın kuramsal çerçevesini ve üretim pratiklerini belirleyen başlıca tartışma alanları hâline gelmiştir. Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle hız kazanan küreselleşme süreci, medya endüstrisinin ticarileşmesi ve kültürel üretimin piyasa dinamiklerince yönlendirilmesi, sanatçıları medya, temsil ve ideoloji ilişkisini yeniden sorgulamaya itmiştir (Dede, 2016).

Bu eleştirel yaklaşım; kültür endüstrisinin egemen ideolojileri yeniden üreterek kültürel çeşitliliği sınırlandırdığı ve bireyleri edilgen tüketicilere dönüştürdüğü yönündeki tezleriyle, Adorno ve Horkheimer (1947/2014) tarafından geliştirilen Frankfurt Okulu eleştirilerinin güncellenmesine zemin hazırlamıştır. Böylece medya, yalnızca bir aktarım aygıtı değil; iktidar ilişkilerinin, temsil pratiklerinin ve kolektif belleğin inşa edildiği bir alan olarak çağdaş sanatın odak eleştiri nesnelerinden birine dönüşmüştür. Dijital teknolojilerin yaygınlaşması ve basılı kültürün geri çekilmesi ise bellek, arşiv, yitim ve geçicilik izleklerini öne çıkararak birçok sanatçının pratiğinde belirgin bir melankoli ve nostalji duygusunu tetiklemiştir.

Bu bağlamda *Hit By News* sergisinde bir araya getirilen Jean Arp, Vladimir Mayakovsky, Kazimir Malevich, Bedri Baykam, Joseph Beuys, Anna Blume, Erwin Blumenfeld, Georges Braque, Brassai, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, César, Christo, François Dufrêne, Alberto Giacometti, David Hockney, Dennis Hopper, Le Corbusier, Fernand Léger, Joan Miró, Nam June Paik, Tomi Ungerer ve Andy Warhol gibi figürlerin yapıtları, söz konusu medya ve temsil eleştirisinin tarihsel katmanlarını somutlaştırmaktadır.

Bu serginin öncesinde merkezde yer bulan bir diğer önemli etkinlik, sinemanın ve çağdaş sanatın öncü isimlerinden David Lynch'e odaklanan *David Lynch: Up in Flames* başlıklı sergidir. Çizimler, fotoğraflar, litografiler, suluboyalar ile kısa deneysel animasyonlardan oluşan bu seçki, sanatçının 1960'ların sonlarından günümüze uzanan üretimini kronolojik bir hat yerine biçimsel ve tematik akrabalıklar üzerinden bir araya getirmiştir. Sergilenen yapıtların önemli bir bölümü Los Angeles'taki David Lynch Estate koleksiyonundan sağlanmış, litografi ve fotoğraflar ise Paris merkezli Item éditions iş birliğiyle temin edilmiştir (DOX Centre for Contemporary Art, 2023).

Kadife Devrim ve Kadife Ayrılık

Prag'daki çağdaş sanat pratiklerini ve kentsel dönüşümü anlamak için II. Dünya Savaşı'nın ardından Sovyet etkisi altında tek partili rejimin hüküm sürdüğü Çekoslovakya dönemini incelemek gerekir. Soğuk Savaş yılları, başta edebiyat olmak üzere sanatsal üretimi ideolojik baskıya karşı bir direniş alanına dönüştürmüştür. 1960'lardaki kısa süreli siyasal yumuşama ve Prag Baharı süreci, Milan Kundera gibi figürlerin birey ile tarih arasındaki trajikomik gerilimi sorunsallaştıran yapıtlarını görünür kılmıştır (Uysal, 2026).

1968 yılında Çekoslovakya Komünist Partisi Birinci Sekreteri Alexander Dubček öncülüğünde ilan edilen ve "insan yüzlü sosyalizm" (*socialism with a human face*) anlayışına dayanan reform programı, tarihe "Prag Baharı" (Prague Spring) olarak geçen demokratikleşme ve liberalleşme sürecini başlatmıştır. Basın özgürlüğünün genişletilmesini, sansürün kaldırılmasını ve ekonomik reformları hedefleyen bu girişim, 20-21 Ağustos 1968'de Varşova Paktı ordularının Çekoslovakya'yı işgaliyle bastırılmıştır. İşgali izleyen "Normalleşme" (*normalizace*) dönemi ise siyasal baskının, ideolojik denetimin ve sansürün yeniden kurumsallaştığı sert bir evreye dönüşmüştür.

Bu dönemde Çek kültürel alanı üç ana ekseninde varlığını sürdürmüştür: devlet denetiminde yayımlanan resmî yapıtlar, sürgünde üretilen göçmen (*émigré*) edebiyatı ve sansürü aşmak amacıyla daktilo ya da teksir yoluyla elden ele çoğaltılan *samizdat* yayınları. Muhalif aydınların üniversitelerden ve kamu görevlerinden uzaklaştırılması, bağımsız sanatsal pratiklerin engellenmesi ve 1976 yılında yeraltı rock grubu The Plastic People of the Universe üyelerinin tutuklanması, sivil muhalefetin örgütlenmesini hızlandırmıştır. Bu baskı ortamında Václav Havel, Jan Patočka ve Jiří Hájek öncülüğünde Ocak 1977'de yayımlanan Charta 77 (Şart 77) bildirisi, rejimi uluslararası insan hakları sözleşmelerine uymaya çağırarak Çekoslovakya'nın en etkili sivil hareketine dönüşmüştür.

1980'li yılların ikinci yarısında Sovyetler Birliği'nde Mihail Gorbaçov'un *glasnost* (açıklık) ve *perestroika* (yeniden yapılanma) politikaları, Doğu Bloku'ndaki çözülme hızlandırmıştır. Çekoslovakya'da ise 17 Kasım 1989'da Prag'da öğrencilerin düzenlediği barışçıl gösteriye güvenlik güçlerinin müdahalesi, kısa sürede yüz binlerce yurttaşın katıldığı kitlesel eylemlere yol açarak şiddet içermeyen "Kadife Devrim'i" (*Velvet Revolution*) başlatmıştır. Demokratik muhalefetin çatı örgütü olan Yurttaş Forumu'nun (*Občanské fórum*) sözcüsü, oyun yazarı

ve insan hakları savunucusu Václav Havel bu sürecin simge ismi olmuştur. Sürecin sonunda Komünist Parti iktidarı devretmiş, sansür kaldırılmış, serbest seçimlere gidilmiş ve Aralık 1989'da Havel cumhurbaşkanı seçilmiştir. Böylece Çekoslovakya, Doğu Avrupa'da sosyalist rejimin kansız ve barışçıl yollarla tasfiye edildiği en özgün kentsel ve siyasal deneyimlerden biri olarak kayda geçmiştir (Mariotti ve Kozelj, 2016).

Siyasal dönüşümün bir sonraki aşamasında, 1 Ocak 1993 tarihinde Çekoslovakya barışçıl bir mutabakatla Çek Cumhuriyeti (Çekya) ve Slovakya olarak iki bağımsız devlete bölünmüş; bu süreç tarihe “Kadife Ayrılık” (*Velvet Divorce*) olarak geçmiştir (Kopeček, 2017). Siyasal alandaki bu köklü kırılma, Doğu Bloku kentlerinin mekânsal ve mimari yaklaşımlarını da derinden etkilemiştir. Nitekim 1980'lerden itibaren Sovyetler Birliği'ndeki durgunluk dönemi (*Era of Stagnation*), Çekoslovakya'daki normalleşme ve Yugoslavya'da Tito sonrası süreçte, modernist mimarlığın katı işlevselciliğine yönelik eleştiriler giderek güç kazanmıştır. Batı'daki postmodern mimarlık tartışmalarına paralel olarak; tarih, bellek, kimlik, simgesellik ve yerel bağlam gibi kavramlar yeniden mimarlık söyleminin merkezine yerleşmiştir. Modernizmin tektip estetiğine karşı biçimsel çoğulculuk, tarihsel göndermeler ve deneysel malzeme kullanımı ön plana çıkmıştır.

1989 Kadife Devrimi'nin ardından Prag; özellikle Smíchov, Karlín ve Holešovice gibi eski sanayi kuşaklarında kapsamlı bir kentsel ve mekânsal dönüşüm sürecine girmiştir. Sosyalist dönemin üretim alanları kültür, sanat, ofis ve konut işlevleriyle yeniden işlevlendirilirken kent mekânı da serbest piyasa ve küresel sermaye dinamikleri doğrultusunda yeniden biçimlenmiştir. Özellikle Smíchov ve Anděl çevresindeki uygulamalar, post-sosyalist Prag'ın tüketim kültürü ve yaratıcı endüstrilerle kurduğu ilişkinin tipik örnekleri hâline gelmiştir. Bu süreç kentsel kimlikte köklü değişimlere yol açmış; sosyalist dönemin görece homojen dokusunun yerini, görsel çeşitliliğin arttığı ancak sosyo-mekânsal eşitsizliklerin de belirginleştiği yeni bir kentsel katman almıştır (Musil, 1993).

İşte Holešovice sanayi bölgesinde yer alan DOX'un çatısındaki Gulliver zeplini, tam da bu kentsel ve mimari bağlam içinde Leoš Válka'nın, merkezin sert beton ve cam mimarisine duygusal ve organik bir karşılık kazandırma arayışının ürünüdür. Válka, bu mekânsal vizyonunu “İlk başta, mevcut mimariyle tezat oluşturacak, absürt derecede büyüleyici organik bir form hayal ettim” sözleriyle aktarmaktadır. Bu yaklaşım, ahşap, çelik ve camı buluşturan hafif ve sürdürülebilir strüktürleriyle tanınan Hut' architektury Martin Rajniš (HAMR) mimarlık ofisiyle yürütülen ortak çalışma sonucunda somutlaşmıştır. İyimser ve alternatif bir geleceğe yönelişin simgesi olarak kurgulanan zeplin strüktürü, DOX kompleksinin çatısına adeta konarak yapının silüetini dönüştürmüştür.

DOX Centre'ın üzerinde asılı duran 42 metrelik dev ahşap Gulliver zeplini, yalnızca cüretkâr bir biçimsel ekleme değil, kurumun düşünsel manifestosunun mimari bir ifadesidir. Proje; hızın, kâr odaklı verimliliğin ve ölçülebilir çıktıların egemen olduğu küresel çağda, risk almayı, hayal gücünü ve deneysel araştırmayı önceleyen kültürel müdahalelerin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle Gulliver, çağdaş sanatın eleştirel, yaratıcı ve kamusal potansiyelini görünür kılan simgesel bir mekân niteliği taşımaktadır (DOX Centre for Contemporary Art, t.y.).

Strüktürün mimarı olan Martin Rajniš, çağdaş Çek mimarlığında ahşap yapılar, deneysel tasarımlar, hafif taşıyıcı sistemler ve sürdürülebilir mimarlık pratikleriyle uluslararası alanda tanınmaktadır. Rajniš, modernist mimarlığın ağırlıkla betona ve çeliğe dayalı rijit anlayışına karşı doğayla uyumlu, “düşük teknoloji ancak yüksek mühendislik bilgisi barındıran” bir dil geliştirmesiyle ayrışır. Mimar, mesleki kariyerinin erken döneminde Johnny Eisler ve

Miroslav Masák ile birlikte Prag'ın merkezindeki ünlü Máj mağazasını (bugünkü Tesco) tasarlamış ve yapı 1975 yılında tamamlanmıştır. Yüksek teknoloji mimarlığının (*High-Tech Architecture*) Doğu Avrupa'daki ilk ve en önemli örneklerinden biri olan Máj, günümüzde koruma altında bir kültür mirası statüsündedir. Rajniš'in Máj'dan Gulliver'e uzanan mimari çizgisi, yüksek teknolojiden ekolojik ve organik ahşap strüktürlere doğru evrilen özgün bir malzeme ve mekân araştırmasını örneklemektedir.

Post-Sosyalist Prag'da Çağdaş Sanatın Mekânsal Temsili

Martin Rajniš'in mesleki gelişimi, Çekoslovakya'nın geçirdiği siyasal ve mekânsal dönüşümün farklı evreleriyle doğrudan örtüşmektedir. Rajniš, sosyalist dönemde inşa edilen ve Prag modernizminin dönüm noktalarından biri kabul edilen Máj mağazasının tasarım ekibinde yer almış; genç yaşta kazandıkları bu uluslararası yarışmanın resmî çevrelerde başlangıçta tedirginlikle karşılandığını dile getirmiştir. Mimar, Máj projesini "Çok gençtik... Kazandığımızda resmî kurumlar oldukça rahatsız olmuştu. Basit, modern ve işlevsel bir yapı tasarlamaya çalıştık; 1970'lerin gerçekten işleyen yapılarından biriydi" sözleriyle aktararak dönemin modernist refleksini özetlemiştir.

Sosyalist dönemde bağımsız bir mimarlık pratiği sürdürmek katı bürokratik engellere bağlıydı. Uluslararası mimarlık ve sanat çevreleriyle temas kurabilmek büyük ölçüde devlet denetimindeki *Art Centrum* aracılığıyla yürütülüyor; tasarımcıların yurt dışı hareketliliği ideolojik süzgeçten geçiriliyordu. Kariyerinin erken evresinde bu bürokratik sınırlarla karşılaşan Rajniš, dönemin baskıcı atmosferine rağmen bağımsız bir ofis kurma arzusunu "Arkadaşlarım 'seni hapse atarlar' dedi. Ama ben Napolyonvari düşündüm: dene ve gör" ifadeleriyle aktarmaktadır.

Bu mesleki duruşun arka planında, 1980'lerin başında hem kuramda hem de pratikte görünürlüğü artan ikinci dünya postmodernizmi yer almaktadır. Sovyetler Birliği'ndeki "durgunluk dönemi", Çekoslovakya'daki "normalleşme", Çin ve Tito sonrası Yugoslavya gibi sosyalist coğrafyalarda; modernist mimarlığın katı teknokratik çizgisine karşı biçimsel çoğulculuk, süsleme, renk ve tarihsel bağlam tartışılmaya başlanmıştır (Kulić, 2019). Tarih, kimlik ve yerel alımlama gibi meseleler yeniden gündeme gelirken; inşa edilmekten ziyade ideolojik bir eleştiriyi veya mimari ütopyaı dile getiren "kâğıt mimarlık" (*paper architecture*) tasarımları dönemin mimari muhalefetine başlıca ifade alanına dönüşmüştür.

1989 Kadife Devrimi'nin ardından açılan çoğulcu ortam, Rajniš'in bu kuramsal arayışları deneysel ve uygulanabilir strüktürlere dönüştürmesine zemin hazırlamıştır. Mimar, kurucusu olduğu Hut' architekturny Martin Rajniš (HAMR) bünyesinde ahşap, çelik ve camı birleştiren hafif taşıyıcı sistemlere, sürdürülebilirliğe ve uyarlamalı yeniden kullanıma odaklanmıştır. Bu araştırma hattı, 2014 yılında kendisine takdim edilen Küresel Sürdürülebilir Mimarlık Ödülü (*Global Award for Sustainable Architecture*) ile uluslararası alanda tescillenmiştir.

DOX Centre for Contemporary Art'ın çatısına eklemlenen Gulliver zeplini, bu deneysel mimari tavrın ve post-sosyalist kültürel kimliğin somut bir metaforudur. Merkezin kurucusu Leoš Válka, kompleksin endüstriyel beton ve cam dokusunu tamamlayacak, ancak onunla diyalektik bir karşıtlık kuracak cesur bir müdahale arayışıyla Rajniš ile ortaklaşmıştır. Bu yaklaşım, mimarlık literatüründe "parazitik mimarlık" (*parasite architecture*) olarak nitelendirilen tasarım stratejisiyle örtüşür. Biyolojiden ödünç alınan bu kavram; mevcut bir yapının taşıyıcı altyapısından ve kentsel hacminden beslenen, ancak ona eklemlenerek yapının özgün işlevine ve kentsel silüetine yepyeni bir semantik katman kazandıran



Şekil 2. Gulliver strüktürünün avlu cephesinden görünümü, parazitik yerleşimi ve çelik ayakları (Kaynak: dox.cz).

mimari müdahaleleri tanımlar. Endüstri miraslarının kültür odaklarına dönüştürülmesinde parazitik strüktürler, uyarlamalı yeniden kullanımın en radikal biçimleri arasında kabul edilir.

Yapının biçimsel evrimi de bu kavramsal derinliği yansıtır. Rajniš’in ilk ahşap eskizleri sürecinde Válka’nın önerisiyle organik bir hava gemisi formu benimsenmiştir. Tasarım aşamasında ilk olarak “Özgürlük Gemisi” (*Ark of Freedom*) adı düşünülen strüktür; Jonathan Swift’in *Gulliver’in Gezileri* yapıtındaki ütopyik ve eleştirel seyahat metaforunun projenin kamusal vizyonunu daha güçlü karşılaması nedeniyle “Gulliver” olarak adlandırılmıştır (ArchiDiaries, 2020). Böylece Gulliver; endüstriyel bir kabuğun üzerinde yükselen, edebiyat, çağdaş sanat ve özgür kamusal tartışmayı bir araya getiren parazitik bir düşünce kürsüsüne dönüşmüştür.

Nitekim Gulliver strüktürünün arkasındaki bu poetik ve organik yaklaşım, Rajniš’in mesleki olgunlaşma evresiyle doğrudan ilişkilidir. Rajniš, mimarlık pratiğini kurucusu olduğu HAMR bünyesinde geleneksel lonca (*guild*) anlayışına dayalı kolektif bir üretim modeliyle sürdürmektedir. SIAL Stüdyosu’nda başlayan meslek yaşamı; ahşap strüktürler, sürdürülebilir tasarım ilkeleri ve deneysel uygulamalarla uluslararası ölçekte tanınan bir çizgiye evrilmiştir. Kariyerindeki en belirleyici dönüm noktalarından biri, dünya çevresinde gerçekleştirdiği yaklaşık dört yıllık yelken seyahatidir. Rajniš, bu deneyimin ardından benimsediği felsefi dönüşümle beton ve ağır endüstriyel yapı tekniklerinden uzaklaşarak düşük teknolojili (*low-tech*), sürdürülebilir ve yerel ahşap malzemeleri önceleyen bir mimarlık anlayışına yönelmiştir. Doğayı tasarımın temel belirleyicisi kılan bu yaklaşım; Çekya’nın en yüksek noktası olan Sněžka Dağı zirvesindeki posta binasında, ahşap gözlem kulelerinde ve DOX’un çatısına konan Gulliver strüktüründe somutlaşmaktadır. Söz konusu uygulamalarda mimarlık, doğaya tahakküm kuran değil, onun dinamikleriyle uyum içinde var olan poetik bir pratik olarak kurgulanmaktadır (Concéntrico, 2018).

Bu felsefi yaklaşımın en radikal ürünü olan Gulliver projesi, HAMR ile ahşap mühendisliği alanında uzmanlaşmış Timber Design firmasının ortaklığıyla hayata geçirilmiştir. Yaklaşık 42 metre uzunluğunda, 10 metre genişliğinde ve 120 kişi kapasiteli yapı; bağımsız bir çelik taşıyıcı iskelet üzerine oturtulan lamine ahşap kafes halkalar, boyuna ahşap kirişler ve çelik gergilerin oluşturduğu hibrit bir strüktüre sahiptir. Dış kabukta ince ahşap latalar ile hafif ve yarı saydam ETFE (*Ethylene Tetrafluoroethylene*) membran kullanılmıştır. Böylece strüktürel hafiflik sağlanırken zepline özgü havada süzülme ve “uçuş” algısı pekiştirilmiştir (ArchiDiaries, 2020).

Rajniš başlangıçta bütünüyle ahşap bir taşıyıcı kurgulamış olsa da yapılan statik ve aerodinamik testler DOX çatısında oluşan yüksek rüzgâr yükleri karşısında bağımsız bir çelik alt strüktürü zorunlu kılmıştır. Mühendis Zbyněk Šrůtek tarafından yürütülen dijital yapısal modellemeler sayesinde çelik, ahşap ve ETFE bileşenlerinin rüzgâr karşısındaki dinamik davranışı simüle edilmiştir. Taşıyıcı çelik ayaklar mevcut fabrika kütlesi içinde görsel olarak gizlenmiş, böylece zeplinin çatının üzerinde adeta asılı durduğu illüzyonu korunmuştur. Yapının burun bölümünden ana bina kütesine uzanan diyagonal çelik gergiler ise yatay rüzgâr yüklerinin dengelenmesini sağlamıştır (DOX Centre for Contemporary Art, t.y.).

Yaklaşık iki yıllık tasarım ve mühendislik sürecinin ardından Gulliver, atölyede ön üretimi yapılan modüler parçalar hâlinde DOX yerleşkesine nakledilmiştir. Şantiyede öncelikle çelik taşıyıcı sistem kurulmuş, ardından lamine ahşap halkalar ve boyuna kirişler monte edilmiştir. Burun ve kuyruk kısımları vinçler vasıtasıyla hassas biçimde yerleştirildikten sonra koruyucu dış kabuk tamamlanmıştır. Ortaya çıkan strüktür; salt teknik bir mühendislik başarısı olmanın ötesinde, parazitik mimarlık anlayışının, sürdürülebilir tektoniğin ve çağdaş sanatın kamusal işlevinin özgün bir sentezi olarak DOX Centre for Contemporary Art’ın mimari ve düşünsel simgesine dönüşmüştür.

Bir Düşünce ve Direniş Kürsüsü Olarak Gulliver: Edebiyat, Bellek Ve Kamusal Mekân

Zeplin formu, 20. yüzyılın başında teknolojik ilerlemenin ve havacılık ütopyalarının simgesi olarak doğmuştur. Erken dönem hava gemileri, sınırların aşıldığı yeni bir çağın teknolojik iyimserliğini temsil etmiştir. Ancak ABD’nin Nazi Almanyası’na helyum ihracatını kısıtlaması sonucu zeplinlerin son derece yanıcı hidrojen gazıyla doldurulması, bu araçların geleceğini trajik bir biçimde mühürlemiştir. 1937 yılında New Jersey’de gerçekleşen ve 36 kişinin yaşamını yitirdiği Hindenburg Felaketi, hava gemilerinin altın çağını hızla sona erdirmiştir. Buna karşın hava gemileri, gökyüzünden çekildikten sonra dahi anıtsal ölçekleri ve anakronik silüetleriyle kolektif hayal gücünü beslemeyi sürdürmüştür; insanın uçuşa arzusunun ve modernitenin ütopya ideallerinin simgesel birer taşıyıcısı olmuştur. DOX Centre for Contemporary Art’ın çatısına yerleştirilen strüktüre, ütopya edebiyatının en önemli figürlerinden biri olan Jonathan Swift’in kahramanı Gulliver’in adının verilmesi tesadüf değildir (DOX Centre for Contemporary Art, t.y.).

Lemuel Gulliver, İrlandalı yazar Jonathan Swift’in 1726 tarihli *Gulliver’in Gezileri* (*Gulliver’s Travels*) başlıklı başyapıtının anlatıcısıdır. Romanda fantastik coğrafyalara seyahat eden bir cerrah ve gezgin olarak kurgulanan Gulliver, salt bir macera kahramanı değil; modern toplumun kurumlarına, siyasete, bilimsel kibre ve insan doğasına yönelttilen keskin bir hicvin taşıyıcısıdır. Yapıt, yaygın yanılmanın aksine bir çocuk masalı olmaktan çok, Aydınlanma Çağı rasyonalizmini ve Avrupa emperyalizmini kökten sorgulayan politik bir alegoridir (Swift, 1726/2003).

Gulliver’in her yolculuğu dönemin kurumsal yapılarına yönelik derin bir eleştiri sunar. Lilliput’ta cüceler dünyası aracılığıyla saray entrikaları, hizip çatışmaları ve iktidar kibri (*hubris*) yerilirken; devler diyarı Brobdingnag’da ölçeğin tersine dönmesiyle insanın evrendeki kibri ve kırılabilirliği teşhir edilir. Laputa ve Balnibarbi seyahatlerinde somut toplumsal gerçeklikten kopuk teknokratik bilim anlayışı ve soyut rasyonalizm hedefe konur. Romanın son bölümü olan Houyhnhnm’ler Ülkesi’nde ise saf akli temsil eden atlar ile insanın vahşi, denetimsiz içgüdülerini simgeleyen Yahoos arasındaki diyalektik karşıtlık üzerinden insan doğası derin bir varoluşsal sorgulamaya tabi tutulur. Seyahatin sonunda insanın kendine duyduğu kör inancı kaybeden Gulliver, radikal bir sorgulama makamına dönüşür (Schuler, 2017).



Şekil 3. Gulliver zeplininin iç mekânı; lamine ahşap kafes strüktür ve kamusal etkinlik platformu (Kaynak: dox.cz).

Leoš Válka ve Martin Rajniš, zeplin projesini tam da bu eleştirel merakı kıskırtmak üzere tasarlamıştır. Yapımı 2016 sonunda tamamlanan yapının arkasındaki vizyonu Válka, “Amacımız çağdaş sanatı edebiyat dünyasıyla buluşturmak; çünkü edebiyat, saf hayal gücünün ve eleştirel sorgulamanın özgür alanıdır” sözleriyle özetlemiştir. Rajniš ise aynı yıl gerçekleştirdiği “Tuhafı Kucakla” (*Embrace the Weird*) başlıklı konuşmasında, mimarlığın kentsel normlara ve rasyonalist dayatmalara teslim olmaması gerektiğini vurgulamış; doğanın milyarlarca yıllık strüktürel mantığını rehber edinen, biyomimetik ve standartlaşmaya meydan okuyan bir yaklaşımı savunmuştur (Rajniš, 2016).

Bu doğrultuda Gulliver, açılışından itibaren yalnızca bir sergi nesnesi olarak kalmamış; edebiyat, ifade özgürlüğü ve kamusal belleğin bulunduğu bir sivil foruma dönüşmüştür. Açılış programında, baskıcı rejimlerde hayal gücünün ve edebiyatın direniş imkânlarını savunan İran kökenli yazar Azar Nafisi ile totaliter mirası ironik bir dille sorunsallaştıran Çek yazar Patrik Ouředník gibi isimlerin katıldığı uluslararası okuma ve tartışma panelleri düzenlenmiştir (Nafisi, 2003; Ouředník, 2001).

Açılışın kamusal bellek açısından en sembolik anı ise Çek illüstratör Petr Sís ile Uluslararası Af Örgütü'nün *Art for Amnesty* direktörü Bill Shipsey'nin katılımıyla gerçekleşmiştir. Etkinlikte, Normalleşme dönemindeki sivil direnişin önderi olan Václav Havel anısına adanan anıtsal duvar halısı tanıtılmıştır. Sís tarafından tasarlanan bu yapıt, Havel'in düşünsel mirasını Avrupa Parlamentosu mekânına taşıırken, DOX'un çatısındaki Gulliver ile post-sosyalist Çek demokrasisinin etik temelleri arasında doğrudan bir köprü kurmuştur. Yapının tasarım ve üretim serüveni ise eşzamanlı bir sergiyle kamuoyuyla paylaşılmıştır (ArchiDiaries, 2020). Tamamı Çek mühendisler ve zanaatkârlar tarafından üretilen Gulliver, Rajniš ve Šrůtek'in ifadesiyle kolektif üretim gücünün ve post-sosyalist Prag'ın entelektüel bağımsızlığının simgesel bir ifadesi olarak kayda geçmiştir.

SONUÇ

Bu çalışma, Prag'daki DOX Centre for Contemporary Art'ın çatısına 2016 yılında yerleştirilen Gulliver adlı zeplin strüktürünü; endüstriyel mirasın dönüşümü, post-sosyalist Çek Cumhuriyeti'nin kentsel/kültürel dinamikleri ve kamusal sanat pratikleri bağlamında kuramsal olarak değerlendirmiştir. İnceleme, Gulliver'in yalnızca biçimsel açıdan dikkat çekici bir mimari müdahale olmadığını; çağdaş sanat, radikal mimarlık, edebiyat ve kamusal tartışmayı ortak bir düşünce alanında buluşturan disiplinlerarası ve bağımsız bir kültür üretim modeli sunduğunu ortaya koymaktadır.

Araştırma, 1948-1989 yılları arasında Çekoslovakya'da kültürel üretim üzerinde baskı kuran ideolojik denetimin, 1989 Kadife Devrimi ve 1993 Kadife Ayrılığı sonrasında yerini çoğulcu, sivil ve özerk bir ortama bıraktığını göstermektedir. Bu kırılma; yalnızca siyasal rejimi değil, Holešovice gibi eski sanayi bölgelerindeki kentsel mekânı, kültürel kurumları ve mimarlık pratiklerini de dönüştürmüştür. Prag, tarihsel ve endüstriyel mirasını korurken çağdaş sanatın avangart ve eleştirel üretimlerine alan açan uluslararası bir çekim merkezine evrilmiştir. Bu bağlamda DOX, küresel ölçekte yaygınlaşan ve kentsel soylulaştırmanın aracı hâline gelen tektip "Bilbao Etkisi" şablonlarına mesafelenerek, kentin hafızasını sivil toplumun eleştirel talepleriyle buluşturan özgün bir alternatif model geliştirmiştir.

Leoš Válka ile Martin Rajniš'in ortak vizyonu ile yükselen Gulliver; endüstriyel kabuğa eklenilen parazitik mimarlık anlayışını, sürdürülebilir ahşap tektoniğini ve düşük teknoloji (low-tech) ekolojik tasarımı birleştiren cüretkâr bir uygulamadır. Yapının asıl ayırt edici niteliği ise Jonathan Swift'in *Gulliver'in Gezileri* alegorisine dayanan kavramsal derinliğidir. Aydınlanma aklının kibrine, ideolojik dogmalara ve standartlaşmaya karşı eleştirel düşüncüyü kışkırtan bu hava gemisi formu; sergilerle bütünleşen edebiyat tartışmaları, sivil paneller ve insan hakları odaklı buluşmalarla kurumsal bir direnç alanına dönüşmüştür (DOX Centre for Contemporary Art, t.y.). Böylece DOX, sanat kurumunun yalnızca pasif tüketim nesnelerinin sergilendiği beyaz bir küp değil; bilgi üretiminin, belleğin ve demokratik diyalogun sürekli yeniden üretildiği bir kamusal agora olduğunu kanıtlamaktadır.

Sonuç olarak Gulliver, post-sosyalist Prag'ın zihinsel ve mekânsal kurtuluşunu imleyen; mimarlık, çağdaş sanat ve kolektif belleğin kesiştiği anıtsal bir manifestodur. Bu araştırma, ulusal literatürde sınırlı düzeyde incelenmiş olan DOX Centre for Contemporary Art ve Gulliver projesini tarihsel, kentsel ve kuramsal katmanlarıyla tartışarak; çağdaş sanat mekânları, adaptif yeniden kullanım ve mimarlık sosyolojisi alanındaki güncel tartışmalara kuramsal bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği: Felsefi fragmanlar* (N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan, Çev.). Kabalcı Yayınevi. (Orijinal çalışma 1947'de yayımlanmıştır)

Akmehmet, K. T. ve Ödekan, A. (2006). Müze eğitiminin tarihsel gelişimi. *İtüdergisi/b: Sosyal Bilimler*, 3(1), 47–58. http://www.itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/view/1085

Altıntaş, O. ve Eliri, İ. (2012). Birey toplum ilişkisinde kent kültürü, kamusal alan ve onda şekillenen sanat olgusu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(5), 61–74. <https://idildergisi.com/makale/pdf/1355232937.pdf>

ArchiDiaries. (2020). *Gulliver at DOX / HAMR - Hut' Architektury Martin Rajniš*. <https://archidiaries.com/projects/gulliver-dox-hamr-hut-architektury-martin-rajnisk/>

Centre Pompidou. (2020). *Le Centre Pompidou: Les chefs-d'œuvre du Musée national d'art moderne*. Éditions du Centre Pompidou.

Concéntrico. (2018). HAMR – *Hut' architektury Martin Rajniš*. Concéntrico 04: International Festival of Architecture and Design. <https://concentrico.es/en/hamr-hut-architektury-martin-rajnisk/>

Dede, E. (2016). Çağdaş sanat eserlerinde toplumsal cinsiyet sorgulamaları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(21), 541–562. <https://doi.org/10.7816/idil-05-21-09>

Doswald, C. (2024). Hit by news: *Media art and the Nobel Collection* [Sergi broşürü]. DOX Centre for Contemporary Art. <https://www.dox.cz/en/whats-on/hit-by-news>

DOX Centre for Contemporary Art. (2023). *David Lynch: Up in flames* [Sergi arşivi]. <https://www.dox.cz/en/whats-on/david-lynch-up-in-flames>

DOX Centre for Contemporary Art. (t.y.). *Gulliver Airship*. <https://www.dox.cz/en/gulliver-airship>

Fundació Mies van der Rohe. (t.y.). *European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies van der Rohe Award*. <https://miesbcn.com>

Kopeček, L. (2017). *The Velvet Divorce: The end of Czechoslovakia*. Masaryk University Press.

Kulić, V. (Ed.). (2019). *Second world postmodernisms: Architecture and society under late socialism*. Bloomsbury Visual Arts. <https://doi.org/10.5040/9781350014022>

Mariotti, J. ve Kozelj, J. (2016). Tracing post-communist urban restructuring: Changing centralities in Central and Eastern European capitals. *Urbani Izziv*, 27(2), 113–124. <https://doi.org/10.5379/urbani-izziv-en-2016-27-02-003>

Musil, J. (1993). Changing urban systems in post-communist societies in Central Europe: Analysis and prediction. *Urban Studies*, 30(6), 899–905. <https://doi.org/10.1080/00420989320080841>

- Nafisi, A. (2003). *Reading Lolita in Tehran: A memoir in books*. Random House.
- Ouředník, P. (2001). Europeana: Stručné dějiny dvacátého věku [Europeana: Yirminci yüzyılın kısa bir tarihi]. Paseka.
- Plaza, B. (2006). The return on investment of the Guggenheim Museum Bilbao. *International Journal of Urban and Regional Research*, 30(2), 452–467. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2006.00672.x>
- Rajniš, M. (2016, 26 Ağustos). *Embrace the weird* [Konuşma]. CreativeMornings Prague, Prag, Çekya. <https://creativemornings.com/talks/martin-rajnis>
- Schuler, T. A. (2017). Gulliver lands at the DOX Centre for Contemporary Art. *Architect Magazine*. https://www.architectmagazine.com/technology/architectural-detail/gulliver-lands-at-the-dox-centre-for-contemporary-art_o
- Šilpochová, M. (2024). *DOX Centre for Contemporary Art: Art spaces*. Scala Arts & Heritage Publishers.
- Sýkora, L. (1994). Local urban restructuring as a mirror of globalisation processes: Prague in the 1990s. *Urban Studies*, 31(7), 1149–1166. <https://doi.org/10.1080/00420989420081001>
- Swift, J. (2003). *Gulliver's travels* (R. DeMaria, Ed.). Penguin Books. (Özgün yapıt 1726 tarihlidir).
- Uysal, A. (2026). 1989 sonrası Prag'da dönüşüm: Jáchym Topol'un Melek Kavşağı romanının edebiyat coğrafyası. *Türk Coğrafya Dergisi*. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/5929342>

*Araştırma Makalesi***Dijital Sanattan Yeni Medyaya: Algoritmik Üretim, İzleyici Etkileşimi ve Katılım****Ebru Gamze IŞIKSAÇAN¹**

Gönderim Tarihi: 03.08.2026

Kabul Tarihi: 21.08.2026

ÖZET

Bu çalışma, dijital sanatın bilgisayar öncesi teknolojik uygulamalardan algoritmik ve generatif üretime, ardından etkileşimli yeni medya yapıtlarında izleyici etkileşimi ve katılımına uzanan tarihsel ve kavramsal dönüşümünü incelemektedir. Çalışmanın amacı, teknolojinin sanatsal üretimdeki işlevinin dijital ve etkileşimli uygulamalarda nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktır. Nitel araştırma yaklaşımıyla yürütülen çalışmada ilgili literatür doküman incelemesi yoluyla değerlendirilmiş; kuramsal tartışma Romy Achituv ve Camille Utterback'ın Text Rain adlı etkileşimli yerleştirmesi üzerinden somutlaştırılmıştır. İnceleme, dijital sanatın erken dönem görsel dilinin kurallara dayalı üretimler ve disiplinlerarası iş birlikleriyle biçimlendiğini göstermektedir. Algoritmik ve generatif üretimde sanatçı, sonucu doğrudan biçimlendirmek yerine sürecin kurallarını ve estetik sınırlarını belirler. Etkileşimli yeni medyada ise izleyici, bedensel, duyuşsal ve düşünsel katılımıyla yapıtın işleyişine ve anlam üretimine katkıda bulunan etkin bir özneye dönüşür. Katılımın niteliği, fiziksel temastan ziyade izleyici eylemlerinin yapıta etkisi ve teknolojik sistemin verdiği yanıtla belirlenir. Bu doğrultuda çalışma; sanatçı, yapıt, izleyici ve teknolojik sistem arasındaki ilişkileri dört bileşenli analitik bir çerçevede değerlendirerek, etkileşimli yapıtın deneyimlenme ve anlamlandırılma sürecindeki dinamik yapıyı ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Dijital Sanat, Yeni Medya Sanatı, Algoritmik ve Generatif Üretim, İzleyici Etkileşimi, İzleyici Katılımı

*Research Article****From Digital Art to New Media: Algorithmic Production, Viewer Interaction, and Participation***

Date Received: 03.08.2026

Date Accepted: 21.08.2026

ABSTRACT

This study examines the historical and conceptual transformation of digital art from pre-computer technological practices to algorithmic and generative production, and subsequently to viewer interaction and participation in interactive new media art. It aims to reveal how technology's function in artistic production has transformed within digital and interactive practices. Employing a qualitative approach, the study evaluates relevant literature through document analysis, grounding the theoretical discussion in Romy Achituv and Camille Utterback's interactive installation Text Rain. The analysis demonstrates that the early visual language of digital art was shaped by rule-based production and interdisciplinary collaborations. In algorithmic and generative production, rather than directly dictating the final form, the artist defines the operational rules and aesthetic boundaries. In interactive new media, the viewer becomes an active agent contributing to the artwork's operation and meaning through bodily, sensory, and intellectual engagement. The quality of participation is determined not merely by physical contact, but by the extent of viewer impact and the technological response. Accordingly, the study examines the relationships among artist, artwork, viewer, and technological system within a four-component analytical framework, highlighting the dynamic and processual nature of aesthetic experience and interpretation.

Keywords: Digital Art, New Media Art, Algorithmic and Generative Production, Viewer Interaction, Viewer Participation

¹ Doç. Dr., İstanbul Medipol Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, egisiksacan@medipol.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7994-4113

GİRİŞ

Teknolojik gelişmelerin sanatsal üretime katılması, yalnızca yeni araç ve tekniklerin kullanılmaya başlanmasıyla sınırlı bir değişim değildir. Bu gelişmeler, görsel biçimin kuruluşunu, üretim sürecinde alınan kararları, yapıtın işleyişini ve izleyicinin sanat deneyimindeki konumunu da etkilemiştir. Bu nedenle dijital sanattan yeni medya sanatına uzanan dönüşüm, teknik yeniliklerin art arda sıralandığı doğrusal bir ilerleme olarak değil; sanatçı, yapıt, teknoloji ve izleyici arasında kurulan ilişkilerin değiştiği tarihsel ve kavramsal bir süreç olarak ele alınmalıdır.

Dijital sanatın tarihsel gelişimine ilişkin çalışmalar, alanın kökenlerinin bilgisayar öncesinde kullanılan teknolojik araçlara kadar uzandığını göstermektedir (Uygan, 2025). Generatif sanata yönelik araştırmalar, sanatçının rolünün önemini koruduğunu; üretim sürecinin kuralları ve sistem bileşenlerinin sanatçı tarafından belirlendiğini göstermektedir (Al, 2019). Yeni medya sanatında yapıt-izleyici ilişkisi etkileşim temelinde yeniden düzenlenmekte; izleyici yapıtın tamamlayıcı unsurlarından biri hâline gelirken yapıtın algılanması süreç ve deneyim temelinde biçimlenmektedir (Kırca, 2024). Bu yaklaşımlar, dönüşümün farklı yönlerini açıklamakla birlikte tarihsel gelişim, generatif üretim ve izleyici katılımı arasındaki ilişkinin ortak bir kavramsal yapı içinde değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Sanat ile teknoloji arasındaki etkileşim tarihsel bir süreklilik göstermekte; teknolojik gelişmeler sanatçının yaratım sürecini etkilemekte ve farklı dönemlerin teknik olanakları sanatsal üretimde kullanılmaktadır (Uğurlu, 2008). Bu tarihsel süreklilik, bu çalışma kapsamında teknolojinin sanatsal üretim üzerindeki etkisinin yalnızca dijital döneme özgü bir özellik olarak ele alınmaması gerektiğine işaret etmektedir.

Teknolojinin sanatsal üretimde üstlendiği farklı işlevleri somutlaştırmak üzere, iki ayrı dönemden örnekler birlikte ele alınmaktadır. Ben Laposky, 1950'lerin başında dalga formlarından elektronik görüntüler üretmiş; Soyut Geometrik Resim, Kübizm, Senkronizm ve Fütürizm'den esinlenmiş ve çalışmalarını ilişkilendirdiği sanat biçimleri arasında Op Sanat'a da yer vermiştir (Özel Sağlamtimur, 2010). *Text Rain*'de katılımcının ekrana yansıyan görüntüsü ve hareketi düşen harflerin durmasına ve yan yana dizilmesine; katılımcının yeniden hareket etmesi ise harflerin tekrar hareketlenip düşmeye başlamasına neden olmaktadır (Karaçalı, 2009). Bu çalışma açısından bu iki örnek, teknolojinin sanatsal üretimde farklı işlevler üstlenebildiğini; Laposky örneğinde görsel biçimin oluşturulmasıyla, *Text Rain*'de ise izleyici eylemlerinin yapıtın görsel işleyişine katılmasıyla ilişkilendirilebileceğini göstermektedir.

Bu çalışma kapsamında etkileşimli yeni medya yapıtlarında teknolojik sistem, etkileşim sürecinde üstlendiği işlev açısından ele alınmaktadır. Sistem, düşük düzeyli etkileşimde kullanıcı girdilerine yanıt verirken, yüksek düzeyli etkileşimde kullanıcı ile sistemin davranışları karşılıklı etki içinde gelişmektedir (Al, 2019). 1960'lardan sonra izleyicinin yapıtın tamamlanma sürecine dâhil olduğu ve sanatçı-yapıt-izleyici arasında bir denge kurulduğu belirtilmektedir (Çeber, 2017). Etkileşimli örneklerde izleyicinin yapıtla teması ve yapıt aracılığıyla sanatçıyla kurduğu diyalog öne çıkarılmakta; mekân, çevre, algı ve teknoloji gibi faktörlerin deneyimlenen eser ve projeler açısından önem taşıdığı belirtilmektedir (Morkoç, 2022). Bu çalışma, söz konusu ilişkiyi tartışmalara ek olarak, etkileşimli yeni medya yapıtlarında izleyici eylemlerine yanıt veren teknolojik sistemin aracılık işlevini ayrıca analitik olarak görünür kılmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel problemi, etkileşimli yeni medya yapıtlarında teknolojik sistemin izleyici eylemlerine yanıt veren aracılık işlevinin, sanatçı-yapıt-izleyici ilişkisiyle birlikte nasıl açıklanabileceğidir.

Bu problem doğrultusunda çalışmanın temel araştırma sorusu, etkileşimli yeni medya yapıtlarında izleyici girdilerine yanıt veren teknolojik sistemin sanatçı-yapıt-izleyici ilişkisi içinde nasıl bir aracılık işlevi üstlendiği ve bu işlevin yapıtın deneyimlenmesini nasıl biçimlendirdiğidir. Çalışmanın amacı, dijital sanattan yeni medya sanatına uzanan tarihsel ve kavramsal dönüşümü incelemek ve teknolojinin sanatsal üretim ile izleyici katılımında üstlendiği değişen işlevi ortaya koymaktır. Bu doğrultuda bilgisayar öncesi teknolojik uygulamalardan algoritmik ve generatif üretime uzanan gelişmeler ile izleyicinin etkileşimli yeni medya yapıtlarında kazandığı konum birlikte değerlendirilmektedir.

Çalışma, nitel ve literatür temelli bir yaklaşımla yürütülmektedir. İnceleme, izleyici eylemlerinin teknolojik sistem tarafından algılanarak yapıtın işleyişine aktarıldığı etkileşimli yeni medya yapıtlarıyla sınırlandırılmıştır. Kuramsal tartışma, Romy Achituv ve Camille Utterback'ın *Text Rain* adlı etkileşimli yerleştirmesi üzerinden somutlaştırılmıştır.

Çalışmanın özgün yönü, sanatçı, yapıt ve izleyici arasında kurulan ilişkiyi teknolojik sistemin işleviyle birlikte değerlendirmesidir. Etkileşimli sanattaki melez bütün içinde makine, ayrılmaz bir parça ve etkileşim için önemli bir unsur olarak ele alınmakta; etkileşim aynı zamanda makine-sistem odaklı kuramsal yaklaşımlar üzerinden incelenmektedir (Ruşen ve Şahiner, 2025). Bu çalışma kapsamında teknolojik sistem, yapıttan bağımsız bir oluşum olarak değil, etkileşimli yapıtın bütünsel yapısı içinde yer alabilen; ancak etkileşim sürecindeki özgül aracılık işlevini incelemek amacıyla analitik olarak ayırt edilen bir bileşen olarak ele alınmaktadır. Bu doğrultuda sanatçı, yapıt, izleyici ve teknolojik sistem arasındaki ilişkiler dört bileşenli bir analitik çerçeve içinde değerlendirilmekte; bu ilişkilerin yapıtın deneyimlenmesini ve anlamlandırılmasını nasıl biçimlendirdiği tartışılmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde doküman incelemesine dayanan betimsel ve yorumlayıcı bir araştırma olarak yürütülmüştür. Araştırmanın veri kaynakları, dijital sanatın tarihsel kökenleri, algoritmik ve generatif üretim, yeni medya sanatı, izleyici etkileşimi ve katılımcı deneyim konularıyla ilişkili akademik yayınlar ile ele alınan yapıta ilişkin sanatçı ve müze sayfalarından oluşmaktadır. İncelemede hakemli dergilerde yayımlanan makalelerden, doktora ve sanatta yeterlik tezlerinden ve ele alınan yapıta ilişkin bilgi sağlayan sanatçı ile müze sayfalarından yararlanılmıştır.

Kaynakların araştırmaya dâhil edilmesinde, çalışmanın amacı ve temel araştırma sorusuyla doğrudan ilişkili olmaları esas alınmıştır. Dijital sanatın tarihsel gelişimini açıklayan, algoritmik ve generatif üretimde sanatçı ile sistem arasındaki ilişkiyi ele alan, izleyici etkileşimini tartışan ve teknolojik sistemin yapıttaki işlevini değerlendirmeye olanak sağlayan yayınlar inceleme kapsamına alınmıştır. Romy Achituv ve Camille Utterback'ın *Text Rain* adlı yapıtına ilişkin bilgilerin belirlenmesinde sanatçı ve müze tarafından yayımlanan açıklamaların yanı sıra, Karaçalı'nın (2009) ve Ayık Ersoy'un (2024) yapıtı ele alan akademik incelemelerinden de yararlanılmıştır.

İncelenen dokümanlardan elde edilen bilgiler betimsel analiz yoluyla dört tema altında düzenlenmiştir. Bu temalar: dijital sanatın tarihsel ve teknolojik gelişimi, algoritmik ve generatif üretimde sanatçının değişen rolü, etkileşimli yeni medya yapıtlarında izleyici katılımı ve teknolojik sistemin yapıtın işleyişindeki işlevidir. Tarihsel gelişmeler kronolojik bir düzen içinde ele alınmış; kuramsal yaklaşımlar ise sanatçı, yapıt, izleyici ve teknolojik sistem arasındaki ilişkiler bakımından karşılaştırmalı ve yorumlayıcı biçimde değerlendirilmiştir.

Kuramsal tartışmanın somutlaştırılmasında *Text Rain* adlı etkileşimli yerleştirmeden yararlanılmıştır. Yapıt, bağımsız ve kapsamlı bir görsel çözümleme nesnesi olarak değil, izleyicinin bedensel eylemleri ile teknolojik sistem arasındaki karşılıklı işleyişi görünür kılan örnek bir uygulama olarak ele alınmıştır. Değerlendirmede katılımcının hareketleri, sistemin bu hareketleri algılama ve işleme biçimi ile izleyici eylemlerinin yapıtın görsel işleyişi üzerindeki etkileri dikkate alınmıştır.

Araştırma, bütün yeni medya uygulamalarını kapsayan sistematik bir tarama veya genelleme amacı taşımamaktadır. İnceleme, çalışmada değerlendirilen dokümanlar ve izleyici eylemlerinin teknolojik sistem tarafından algılandığı ve yapıtın işleyişine aktarıldığı etkileşimli yeni medya yapıtlarıyla sınırlandırılmıştır.

Dijital Sanatın Tarihsel Kökenleri ve Erken Dönem Görsel Dili

Dijital sanattan yeni medya sanatına uzanan dönüşüm, tarihsel ve teknolojik arka planıyla ele alınmaktadır. Bu çerçevede alan yazındaki tarihsel ve teknik yaklaşımlar birlikte değerlendirilerek teknolojinin görsel biçimin kuruluşunda ve üretim sürecinde üstlendiği değişen işlev üzerinde durulmaktadır. Bu tarihsel zemin, izleyen bölümlerde algoritmik ve generatif üretimde sanatçı-sistem ilişkisi ile etkileşimli yeni medya yapıtlarında izleyici katılımının tartışılmasına temel oluşturmaktadır.

Dijital sanatın tarihsel gelişimi yalnızca güncel teknolojik olanaklarla sınırlandırılmaz. Uygan (2025) alanın yeni bir olgu gibi algılanmasında dijital sanatın kökenlerinin ve ana akım sanat içindeki tarihsel gelişiminin yeterince bilinmemesinin etkili olduğunu belirtmektedir. Uygan ayrıca bazı dijital sanat kategorilerinin kökenlerinin transistörlü bilgisayarların ortaya çıkışından önceye uzandığını ve bilgisayar dışındaki teknolojilerin de bu tarihsel oluşuma katkı sağladığını ifade etmektedir. Bu tarihsel süreklilik, dijital sanatın gelişiminin yalnızca bilgisayar sonrası teknolojiler üzerinden ele alınmaması gerektiğine işaret etmektedir. Bu tarihsel arka planın ardından, dijital sanatın bilgisayar temelli üretimle kazandığı özgül niteliklerin ayrıca ele alınması gerekmektedir.

Dijital sanat, bilgisayar programları veya elektronik bilgi işlem sistemleri aracılığıyla üretilmektedir. Vektör tabanlı grafik programları, çizim tabletleri ve fotoğraflar üzerinde gerçekleştirilen dijital müdahaleler bu üretimde kullanılan araç ve yöntemler arasındadır. Bununla birlikte, bilgisayar ortamında oluşturulan her ürün dijital sanat yapıtı olarak kabul edilmemektedir. Ses ve video kayıtları ile sayısallaştırılmış veriler de tek başlarına dijital sanat niteliği taşımaz. Ancak bu içerikler, dijital sanat üretimine katkı sağlayabilir veya bir projenin bileşeni olarak kullanılabilir (Atan vd., 2015). Bu çalışma açısından söz konusu ayırım, dijital sanatın yalnızca kullanılan teknolojiyle değil, teknolojinin sanatsal üretimde üstlendiği işlevle de değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Erken bilgisayar teknolojilerinin sanat açısından önemi, hesaplama ve verinin estetik amaçlarla kullanılmaya başlanmasıyla ilişkilendirilebilir. Özel Sağlamtimur (2010) 1946'da geliştirilen ENIAC'la başlayan erken bilgisayar uygulamalarında matematiksel hesaplamalardan elde edilen verilerin estetik amaçlarla kullanıldığını; matematiksel, geometrik, bilimsel, soyut ve teknolojik temellerin dijital sanatın başlangıcındaki önemli kaynaklar arasında yer aldığını belirtmektedir. Bu çalışma kapsamında ENIAC, doğrudan bir sanat yapıtı örneği olarak değil, hesaplama ve verinin estetik amaçlarla kullanılmaya başlandığı erken tarihsel bağlamı göstermek üzere ele alınmaktadır.

1950'lerin başında Ben Laposky, dalga biçimlerinden yararlanarak elektronik görüntüler üretmiştir. Görsel yaklaşımında Soyut Geometrik Resim, Kübizm, Senkronizm ve

Fütürizm'den beslenen Laposky, çalışmalarını Op Sanat ile de ilişkilendirmiştir. Sanatçı ve matematikçi Herbert W. Franke'nin 1956'da gerçekleştirdiği ilk çalışmalar ise *Elektronik Soyutlamalar* adıyla anılmakta ve Laposky'nin üretimleriyle belirgin benzerlikler göstermektedir (Özel Sağlamtimur, 2010). Bu çalışma açısından Laposky ve Franke örnekleri, elektronik görüntü üretimi ile soyut ve geometrik görsel dil arasındaki ilişkinin erken dönemdeki görünümünü ortaya koymaları bakımından ele alınmaktadır.

1960'ların ortalarında karmaşık ve akışkan eğrisel yüzeylerin dijital ortamda tanımlanmasına yönelik gereksinim, yeni matematiksel yaklaşımların geliştirilmesine zemin hazırlamıştır. Pierre Bézier'in geliştirdiği eğriler, karmaşık eğrilerin kontrol noktaları aracılığıyla tanımlanmasına ve eğrilerin teğet ve kavis özelliklerinin tasarım sürecinde ayarlanmasına olanak sağlamıştır. Bu yaklaşım, tasarımda biçim verme sürecinin hesaplama temelli bir yapıya yönelmesine katkıda bulunmuştur (Erzincan ve Lehimler, 2026).

Dijital heykel uygulamalarında 3B modelleme veya 3B tarama yoluyla sayısal ortamda oluşturulan veriler, çıktı aşamasında ürüne dönüştürülebilmektedir. Bu üretim, 3B yazıcıların yanı sıra CNC makineleri aracılığıyla da gerçekleştirilebilmektedir (Kaya, 2023). Bu çalışma açısından söz konusu yöntemler, sayısal ortamda oluşturulan üç boyutlu verinin fiziksel çıktıya dönüştürülmesini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Hesaplama temelli biçimlendirme ve üç boyutlu üretim olanaklarının yanı sıra, 1960'larda algoritmik düşüncenin kolektif sanat oluşumları ve sergiler üzerinden görünür hâle geldiği örnekler de bulunmaktadır. 1961'de Zagreb'de başlayan *New Tendencies* (Yeni Eğilimler), bilgisayar temelli grafik üretimi ile algoritmik düşüncenin sanatla ilişkilendirilmesinde önemli bir oluşum olmuş; bu yaklaşım *Programlanmış Sanat (Arte Programmata)* kavramının tartışma alanına girmesine katkıda bulunmuştur (İlter Güven, 2025).

Kolektif oluşumların yanı sıra, aynı dönemde kurumsal araştırma ortamlarında yürütülen bireysel bilgisayar çalışmaları da algoritmik görsel üretimin erken dönem örnekleri arasında değerlendirilebilir. Bu bağlamda A. Michael Noll, erken dönem bilgisayar temelli görsel üretimin önemli isimlerinden biridir. Noll ve Bela Julesz, görsel araştırmalarını Bell Laboratuvarları'nda yürütmüş; 1965'te New York'taki Howard Wise Gallery'de gerçekleştirilen ilk bilgisayar sanatı sergileri kapsamında yer almıştır. Bell Laboratuvarları ise bu dönemde bilgisayar grafiklerinin geliştirildiği merkezlerden biri hâline gelmiştir (Yıldırım, 2024). Algoritmik üretim açısından Noll'un çalışmaları rastlantısal süreçlerin görsel üretime dâhil edilmesiyle dikkat çekmektedir. Güney ve Uysal (2019) Noll ve Noll'un eserlerinde rastgele sayı algoritmalarından yararlandığını belirtmektedir. Bu yönüyle Noll örneği, bilimsel araştırma ortamı ile algoritmik görsel üretimin kesiştiği erken dönem uygulamalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Experiments in Art and Technology (E.A.T.), mühendis Bill Klüver ve Fred Waldhauer ile performans sanatçıları Robert Rauschenberg ve Robert Whitman tarafından kurulmuştur. Oluşum, kâr amacı gütmeyen sanatçılara yeni teknolojiler sağlamayı ve sanatçı-mühendis iş birliği kurmayı amaçlamıştır (Öznülüer, 2019). Bu çalışma açısından E.A.T., teknolojinin sanatsal üretime sanatçı-mühendis iş birliği yoluyla dâhil edildiği erken dönem örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Dijital sanatın erken dönem örnekleri, üretim bağlamları ve teknolojinin sanatsal süreçte üstlendiği işlevler açısından birlikte değerlendirildiğinde daha açık bir tarihsel çerçeve sunmaktadır. Laposky ve Franke örneklerinde elektronik görüntü üretimi ile soyut ve geometrik görsel dil arasındaki ilişki öne çıkarken, Bézier örneğinde hesaplama temelli

biçimlendirme, dijital heykel uygulamalarında ise sayısal üç boyutlu verinin fiziksel çıktıya aktarılması belirginleşmektedir. New Tendencies algoritmik düşüncenin kolektif ve sergisel boyutunu, Noll kurumsal araştırma ortamında gerçekleştirilen bireysel bilgisayar üretimini, E.A.T. ise sanatçı-mühendis iş birliğine dayalı disiplinlerarası yönü görünür kılmaktadır. Böylece örnekler, yalnızca kronolojik bir sıra içinde değil, teknolojinin sanatsal üretimde üstlendiği farklı işlevler doğrultusunda birbirleriyle ilişkilendirilmektedir. Bu çerçevede belirleyici olan, teknolojinin görsel biçimin kuruluşuna ve sanatsal üretimin düşünsel yapısına dâhil olmasıdır. Kural, hesaplama ve sistem temelli yaklaşımlar, izleyen alt bölümde ele alınan algoritmik ve generatif üretimin tarihsel zeminini oluşturmaktadır.

Algoritmik Üretimden Yeni Medya Sanatına Geçiş

Erken dijital üretimlerde öne çıkan matematiksel, geometrik ve kuralla bağlı uygulamalar, algoritmik ve generatif sanatın gelişimine zemin hazırlamıştır. Çağdaş generatif sanatta sanatsal üretim ile programlama bir araya gelmektedir. Programlama dilleri insan ile makine arasındaki iletişimi sağlarken, algoritmalar belirli amaçlar doğrultusunda işleyen mantıksal süreçleri düzenlemektedir. Bu yapı içinde sanatçı, bilgisayar algoritmalarından yararlanarak sonucu önceden bütünüyle kestirilemeyen görsel üretimler gerçekleştirebilmektedir (Al, 2019).

Al'a (2019) göre generatif sanatın bilgisayar kullanımıyla ilişkilendirilmesinde, tarihsel süreçte kullanılan terimlerin birbiriyle örtüşmesi etkili olmuştur. Generatif sanat örneklerine farklı sanat hareketleri içinde rastlanmakta; kavram, erken dönemlerden itibaren algoritmik sanat ve sistem sanatıyla, özellikle de bilgisayar sanatı terimiyle birlikte veya bu terimlerin yerine kullanılmaktadır. Georg Nees'in yapıtlarının sergilendiği 1965 tarihli *Generative Computergraphik*, ilk bilgisayar sanatı sergisi olarak belirtilmektedir. Bu terminolojik yakınlık, generatif sanatın bilgisayara dayalı ya da üretim sürecinin en az bir aşamasında bilgisayar kullanımını içeren bir sanat biçimi olarak algılanmasına yol açmıştır.

Al (2019) generatif sanatı üretim sürecini merkeze alan bir sanat pratiği olarak ele almaktadır. Sürecin çıktısı belirli ölçüde özerk bir dışsal sistem tarafından biçimlenirken, bu sistemi yönlendiren kurallar ve bileşenler sanatçı tarafından tanımlanmaktadır. Bu nedenle sanatçının üretimdeki rolü ortadan kalkmamakta, sürecin işleyişini belirleme yönünde devam etmektedir. Yazılım programları ve makineler, yapıtın üretilmesi ve görüntülenmesinde kullanılan dışsal sistemler olarak işlev görmektedir. Sanatçı ise kurallar ve talimatlarla tanımladığı, sonucunu çoğu zaman önceden tam olarak kestiremediği süreçlerde makinenin ortaya çıkardığı dinamik biçimleri deneyimlemektedir.

Bununla birlikte, generatif sistemin belirli ölçüde özerk olması, zorunlu olarak etkileşimli olduğu anlamına gelmez. Bazı özerk sistemler etkileşim özelliği taşısa da etkileşim, bir sistemin yaratıcı niteliğini tek başına belirleyen bir ölçüt değildir (Al, 2019).

Generatif sanatta algoritmalar, sanatçının doğrudan müdahalesi olmadan sonsuz sayıda olasılık ortaya çıkarabilmektedir. Sanatçının denetiminden bağımsız işleyen özerk sistemler, üretim sürecindeki insan müdahalesini azaltmaktadır. Bu işleyiş, yaratıcı etkinliğin yalnızca bireysel yaratıcılığa değil, teknolojinin yaratıcı potansiyeline de dayandığını göstermektedir. Böylece bireysel özerklik, daha geniş bir teknolojik ve toplumsal bağlam içinde konumlanmaktadır (Taşkın ve Selçuk, 2024).

Al'ın (2019) sanatçı-sistem ilişkisine ve Taşkın ve Selçuk'un (2024) özerk sistemlere ilişkin değerlendirmelerinden hareketle, bu çalışmada özerklik sanatçının yaratıcı süreçteki

rolünün ortadan kalkması olarak değil, bu rolün üretimin kurallarını ve estetik sınırlarını belirleme yönünde dönüşmesi olarak ele alınmaktadır. Bu doğrultuda yapıt, yalnızca sanatçının bireysel müdahalesine ya da sistemin bağımsız işleyişine dayanan bir sonuç olarak değil, sanatçı ile sistem arasında üretim süresince kurulan ilişkinin biçimlendirdiği bir yapı olarak değerlendirilmektedir.

Dijital teknolojilerin etkileşimli ve esnek yapısı, yaratıcı süreçlerin daha deneysel ve katılımcı biçimde gelişmesine olanak tanımaktadır. Dijital araçlar ve platformlar, hayal gücünün daha özgür kullanılmasını desteklemekte; sanatçıların geleneksel sınırların ötesine geçmesine, farklı disiplinleri bir araya getirmesine ve yeni estetik ifade biçimleri geliştirmesine imkân sağlamaktadır. Bu yönüyle dijital sanat, yalnızca dijital araçların kullanımına dayalı bir üretim alanı olarak değil, sanatın geleceğini şekillendiren ve sanatçılar ile izleyiciler için yeni deneyim alanları açan bir alan olarak değerlendirilmektedir (Yılmaz ve Özkartal, 2024). Bu özellikler, algoritmik ve generatif üretimde tartışılan sistem temelli dönüşüm ile yeni medya sanatındaki etkileşim ve katılım arasında kavramsal bir geçiş oluşturmaktadır.

1970'lerden itibaren iki boyutlu yüzeyin sınırlarını aşan sanatsal üretimler, öznenin yalnızca nesne konumunda ele alınmasına karşı çıkan ve kendi gerçeklik alanını kuran bir yönelim ortaya koymuştur. 1990'larda yeni medya ve internet teknolojilerinin sanatsal üretime dâhil olmasıyla öznenin konumu değişmiş; yapıtlar etkileşimli bir nitelik kazanırken bilgisayar temelli uygulamalar akışkan bir gerçeklik anlayışının gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu dönüşümle birlikte multimedya sanatı, dijital sanat, internet sanatı, etkileşimli sanat ve yeni medya sanatı gibi kategoriler belirginleşmiş; bu üretim biçimleri medyanın olanaklarından yararlanırken onun farklı yönlerini de görünür kılmıştır (Tokdil, 2018).

Yeni medya sanatındaki dönüşüm, dijital teknolojilerin sanatsal üretimde üstlendiği işlevler açısından da ele alınabilir. Dijital olanaklar sanatsal üretimde iki temel biçimde işlev görmektedir: Bir yandan yapıtın üretildiği, saklandığı ve sergilendiği ortamı oluşturmakta, diğer yandan yapıtın ortaya çıkarılmasında doğrudan bir üretim aracı olarak işlev görmektedir (Toptaş, 2022).

Bu bölümde ele alınan yaklaşımlar birlikte değerlendirildiğinde, algoritmik ve generatif üretimden yeni medya sanatına uzanan dönüşümün yalnızca kullanılan dijital araçların değişmesiyle açıklanamayacağı görülmektedir. Algoritmik ve generatif üretimde sanatçının rolü, sonucu doğrudan biçimlendirmekten çok üretimin kurallarını ve estetik sınırlarını belirleme yönünde değişirken, dijital teknolojiler yapıtın üretildiği ortam ve üretim aracı olarak farklı işlevler üstlenmektedir. Bununla birlikte, generatif bir sistemin özerkliği onun zorunlu olarak etkileşimli olduğu anlamına gelmemektedir. Etkileşimli yeni medya yapıtlarında ise tartışma, izleyici eylemlerinin yapıtın işleyişine nasıl katıldığı ve bu katılımın yapıtın deneyimlenmesini nasıl dönüştürdüğü yönünde genişlemektedir. Bu kavramsal geçiş, izleyen alt bölümde ele alınan izleyici etkileşimi ve katılımcı deneyim tartışmasının kuramsal zeminini oluşturmaktadır.

Yeni Medya Sanatında İzleyicinin Dönüşen Konumu ve Katılımcı Deneyim

Modernist sanatta yapıtın sergilenme biçimine ilişkin değerlendirmelerde, izleyici ile yapıt arasındaki ilişkinin belirli bir mesafenin korunması üzerinden kurulduğu belirtilmektedir. Bu sergileme yaklaşımında yapıt, izleyicinin yaklaşmadığı ve dokunamadığı bir konumda sunulabilmekte; izleyiciden yapıtı belirli bir mesafeden izlemesi, üzerinde düşünmesi ve anlamaya çalışması beklenmektedir (Çeber, 2017). Dijital teknolojileri yaratım unsuru

olarak kullanan sanatçılar ise seyirciyi yapıtın içine ya da karşısına dâhil ederek katılımcı hâle getirmeyi amaçlamaktadır. Seyirci bu süreçte bakan ve gözlemleyen konumunun yanı sıra yapıtı deneyimleyen bir katılımcı olarak farklı perspektiflerden çağdaş sanat yapıtıyla diyalog kurmaktadır (Ruşen, 2022). Bu karşıtlık, izleyicinin değişen konumunu açıklayan kavramsal bir çerçeve oluşturmaktadır.

Morkoç'a (2022) göre yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren temsil anlayışında belirginleşen değişim, sanatçıların ifade alanını genişletirken izlenen yapıtın sınırlarını da dönüştürmüştür. Malzeme ve mekân gibi sanatsal üretim unsurları, yapıtı yalnızca bakılan bir sonuç olmaktan çıkararak zamana yayılan ve farklı öznelerin katılımıyla oluşan bir yapıya dönüştürmüştür. İzleyicinin üretim sürecine dâhil edilmesi, sanatçının tercihleri doğrultusunda biçimlenen bir katılım anlayışını ortaya koymaktadır. Bu nedenle katılımcı deneyim yalnızca fiziksel temasla sınırlandırılmaz; izleyicinin algısal ve düşünsel katılımı da deneyimin bir parçası olabilir.

Katılımın bu genişleyen yapısı, sanatçının yapıt üzerindeki konumunun da yeniden değerlendirilmesini gerektirmektedir. Koşar'ın (2020) değerlendirmesinde, katılımcı sanat pratiklerinde sanatçının yapıt üzerindeki belirleyici konumunun zayıfladığı ve yapıtın kolektif bilinçle yeniden biçimlenen bir yapıya dönüştüğü belirtilmektedir. Aynı değerlendirmede, izleyici deneyiminin görmeyle sınırlı kalmadığı; işitme, dokunma ve kimi zaman tatma gibi farklı duyuların da yapıtın alımlanmasına katıldığı ifade edilmektedir. Bu çerçevede, yeni medya sanatında teknolojik olanakların çeşitlenmesi, izleyicinin yapıtla kurduğu ilişkinin niteliğini ve üretim sürecindeki konumunu da değiştirmiştir. Özellikle 1990'lardan sonra bilgisayar ve yazılım teknolojilerinin sanatsal pratiklere dâhil edilmesi, izleyicinin dijital imgeler, yazılım ve kodlama dilleri ile programların sunduğu olanaklarla karşılaşmasını sağlamıştır. Bu karşılaşma, izleyici için yeni alanlar açarken görme biçiminde de değişime yol açmıştır (Ruşen, 2022).

Bilgisayar teknolojisinin izleyici tepkilerini kaydetmesi ve yazılımın bu tepkilere geri bildirim üretmesi, yeni medya yapıtındaki etkileşim sürecini mümkün kılmaktadır. Bu süreçte yapıt, tamamlanmış bir temsil olmaktan çıkarak izleyiciyle iletişim kurulan bir ortama dönüşmektedir. İzleyicinin yapıtla karşılıklı ilişkiye girmesi, onun sanatsal süreçte dâhil olmasını sağlarken sanatçı, izleyici ve yapıt arasındaki ilişkileri de değiştirmektedir (Seylan ve Güney, 2016).

Romy Achituv ve Camille Utterback'ın 1999 tarihli *Text Rain* adlı yapıtı, etkileşimli dijital bir yerleştirmedir (Achituv ve Utterback, 1999). Bu yapıt, izleyici eylemleri ile yapıtın işleyişi arasındaki ilişkinin somut olarak incelenebildiği bir örnek olarak ele alınmaktadır.

Text Rain'de katılımcının bedensel hareketleri, ekrandaki harflerin hareketini doğrudan etkiler. Geniş projeksiyon yüzeyinde katılımcının siyah-beyaz yansıması ile aşağı doğru süzülen renkli harfler aynı görüntüde yer alır. Katılımcı hareket ederek harfleri yakalayabilir, yukarı taşıyabilir veya yeniden düşmelerini sağlayabilir. Harfler belirli bir koyuluk eşliğinden daha karanlık yüzeylerde geçici olarak durur ve engel ortadan kalktığında yeniden düşer. Düşen harfler rastlantısal değildir; beden ve dil ilişkisini konu alan bir şiirin dizelerini oluşturur. Katılımcının uzattığı kolları ya da koyu bir nesnenin silüeti üzerinde yeterli sayıda harf biriktiğinde bir sözcük veya ifade okunabilir hâle gelebilir. Böylece *Text Rain*'de okuma, zihinsel olduğu kadar bedensel bir etkinliğe dönüşmektedir (Utterback, t.y.; bkz. Şekil 1).

Text Rain'de katılımcının bedeni, harflerin hareketine yön vererek yapıtın görsel düzenine doğrudan katılır. Ayık Ersoy'a (2024) göre izleyicinin bedensel hareketleri yazılım aracılığıyla



Şekil 1. Romy Achituv ve Camille Utterback'ın 1999 tarihli Text Rain adlı etkileşimli dijital yerleştirmesinden bir görünüm
(Fotoğraf: Tony Gonzalez; Kaynak: Open Oregon Educational Resources).

algılanmakta; izleyici katılımıyla ortaya çıkan veriler yapıtın işleyişine dâhil olmaktadır. Bu katılıma bağlı olarak yapıt, değişken bir deneyim sunmaktadır. Bu işleyiş, teknolojik etkileşimin izleyiciyi yapıtın gerçekleşmesine nasıl dâhil ettiğini somutlaştırmaktadır. Şahin'e (2025) göre etkileşimli teknoloji temelli yapıtlar, izleyiciyi durağan bir gözlemci olmaktan çıkararak kendi sanatsal deneyimini biçimlendiren etkin bir özneye dönüştürür.

Teknoloji temelli yerleştirmelerde izleyicinin etkinliği, sistemin kullanıcı eylemlerine nasıl karşılık verdiği üzerinden daha açık biçimde değerlendirilebilir. Al (2019) insan-bilgisayar etkileşimini düşük ve yüksek olmak üzere iki düzeyde ele alır. Düşük düzeyli etkileşimde sistem, kullanıcıdan aldığı girdiye yanıt verir. Yüksek düzeyli etkileşimde ise kullanıcı ile sistem, birbirlerinin eylemlerinden etkilenecek davranışlarını karşılıklı biçimde değiştirir.

Bu çalışma kapsamında söz konusu ayrım, etkileşimli yeni medya yapıtlarında izleyici katılımının niteliğini değerlendirmeye yönelik bir ölçüt olarak ele alınmaktadır. Buna göre katılım, yalnızca izleyicinin sisteme müdahale etmesi üzerinden değil, kullanıcı ile teknolojik sistem arasında gelişen karşılıklı etkilenmenin düzeyi üzerinden de değerlendirilebilir.

Yeni medya yapıtlarında izleyici-yapıt ilişkisi, tek bir karşılaşma anıyla sınırlı kalmayarak davranış ve tepkilerle zamana yayılan bir deneyime dönüşmekte; izleyici de bu süreçte yapıtın gerçekleşmesine ve anlamlandırılmasına etkin biçimde katılmaktadır (Kırca, 2024).

Bu bölümde ele alınan kuramsal yaklaşımlar ve yapıt örnekleri, etkileşimli yeni medya yapıtlarında katılımın izleyicinin yapıta fiziksel yakınlığına ya da doğrudan temasına indirgenemeyeceğini göstermektedir. Bu çalışma açısından belirleyici olan, izleyicinin yapıt karşısında yalnızca dışsal bir gözlemci olarak kalıp kalmadığıdır. İzleyicinin bedensel,

duyusal ve düşünsel eylemlerinin yapıtın işleyişine ve anlamın oluşumuna ne ölçüde katıldığı ile teknolojik sistemin bu eylemlere nasıl karşılık verdiği, katılımın düzeyini ve niteliğini belirler. İzleyici, bu ilişki içinde yapıtı yalnızca algılayan kişi olmaktan çıkarak onun gerçekleşmesine ve anlamlandırılmasına farklı düzeylerde katkıda bulunan etkin bir özneye dönüşür. Bu nedenle katılımcı deneyim, fiziksel temasla sınırlı tek yönlü bir ilişki değil, farklı bileşenler arasındaki bağların zaman içinde geliştiği dinamik bir süreçtir.

Bu değerlendirmeler birlikte ele alındığında, etkileşimli yeni medya yapıtlarında izleyici-yapıt ilişkisinin yalnızca sanatçı, yapıt ve izleyiciden oluşan üçlü yapı üzerinden açıklanması yeterli değildir. İzleyici eylemlerini algılayan, işleyen ve yapıtın işleyişine aktaran teknolojik sistem de bu ilişki içinde işlevsel bir bileşen olarak yer almaktadır. Bu çalışma kapsamında sanatçı, yapıt, izleyici ve teknolojik sistem arasındaki ilişkiler dört bileşenli analitik bir çerçevede değerlendirilmektedir. Teknolojik sistem burada bağımsız bir yaratıcı özne olarak değil, sanatçının belirlediği koşullar içinde ve etkileşimli yapıtın bütünlüğü içerisinde işleyen bir bileşen olarak ele alınmaktadır. Yapıtın deneyimlenmesi ve anlamlandırılması ise bu bileşenler arasında süreç içinde kurulan ilişkiler doğrultusunda biçimlenmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, dijital sanattan yeni medya sanatına uzanan dönüşümün yalnızca teknik araçların gelişimiyle açıklanamayacağını ortaya koymuştur. İncelenen kaynaklar, dijital sanatın tarihsel gelişiminin bilgisayar öncesindeki teknolojik uygulamalara kadar uzandığını göstermiştir. Erken dönem görsel dilin matematiksel ve geometrik düzenlemeler, kuralla dayalı üretimler ve disiplinlerarası iş birlikleriyle biçimlendiği görülmüştür. Bu doğrultuda teknoloji, yalnızca üretimde kullanılan bir araç olarak değil, görsel biçimin kuruluşuna ve üretim sürecine farklı dönemlerde katılan bir unsur olarak değerlendirilmiştir.

Algoritmik ve generatif üretime ilişkin değerlendirmeler, sanatçının yaratıcı rolünün ortadan kalkmadığını göstermiştir. Bununla birlikte bu rolün, sonucu doğrudan biçimlendirmekten üretim sürecinin kurallarını ve estetik sınırlarını belirlemeye doğru değiştiği değerlendirilmiştir. Yapıt, yalnızca sanatçının bireysel müdahalesine veya sistemin bağımsız işleyişine dayanan bir sonuç olarak değil, sanatçı ile sistem arasında üretim sürecinde kurulan ilişkinin biçimlendirdiği bir yapı olarak ele alınmıştır.

Yeni medya sanatına ilişkin incelemelerde, izleyicinin yapıt karşısında yalnızca gözlemleyen bir konumda kalmadığı görülmüştür. İzleyicinin bedensel, duyusal ve düşünsel eylemlerinin yapıtın işleyişine ve anlamlandırılmasına farklı düzeylerde katıldığı değerlendirilmiştir. *Text Rain* örneğinde katılımcının hareketlerinin teknolojik sistem aracılığıyla yapıtın görsel işleyişine aktarılması, bu ilişkinin somut bir görünümü olarak ele alınmıştır. Bu değerlendirmeler sonucunda katılımın yalnızca fiziksel temas veya yakınlık üzerinden açıklanamayacağı; izleyici eylemlerinin yapıtı nasıl etkilediği ve teknolojik sistemin bu eylemlere nasıl karşılık verdiğinin de dikkate alınması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Bu değerlendirmeler doğrultusunda sanatçı, yapıt ve izleyici arasında kurulan ilişkiye teknolojik sistemin işlevi de dâhil edilmiş ve dört bileşenli bir analitik çerçeve oluşturulmuştur. Teknolojik sistem, yapıttan bağımsız bir oluşum veya bağımsız bir yaratıcı özne olarak değil, etkileşimli yapıtın bütünlüğü içinde işleyen bir bileşen olarak ele alınmıştır. İzleyici eylemlerini algılayan, işleyen ve yapıtın işleyişine aktaran sistemin bu aracılık işlevi analitik olarak görünür hâle getirilmiştir. Yapıtın deneyimlenmesi ve anlamlandırılması ise sanatçı, yapıt, izleyici ve teknolojik sistem arasında süreç içinde kurulan ilişkiler doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Araştırma, literatür temelli bir inceleme ve Romy Achituv ile Camille Utterback'ın *Text Rain* adlı etkileşimli yerleştirmesi üzerinden yürütülen kuramsal değerlendirmeye sınırlandırılmıştır. Bu nedenle dört bileşenli ilişki düzeni, bütün yeni medya yapıtlarına uygulanabilecek değişmez bir model olarak değil, izleyici eylemleri ile teknolojik sistem arasında etkileşim kurulan yapıtların değerlendirilmesine yönelik bir çerçeve olarak ele alınmıştır. Gelecek araştırmalarda farklı teknolojik sistemlere, etkileşim düzeylerine ve katılım biçimlerine sahip yapıtların karşılaştırmalı olarak incelenmesinin bu çerçevenin değerlendirilmesine katkı sağlayabileceği düşünülmüştür. Uygulama temelli çalışmalar ile izleyici deneyimine odaklanan araştırmaların, dört bileşen arasındaki ilişkilerin farklı üretim ve sergileme koşullarında nasıl değiştiğinin anlaşılmasına katkı sağlayabileceği değerlendirilmiştir.

KAYNAKÇA

- Achituv, R. ve Utterback, C. (1999). *Text Rain* [Etkileşimli dijital yerleştirme]. Smithsonian American Art Museum. <https://americanart.si.edu/artwork/text-rain-109552>
- Al, B. (2019). Generatif sanat kavramı ve görsel sanatlarda sayısal yaratıcılık. *Tasarım Enformatiği*, 1(2), 78–91. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/te/article/515963>
- Atan, A., Uçan, B. ve Bilsel, Ç. (2015). Dijital sanat uygulamaları üzerine bir inceleme. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 7(26), 1–14.
- Ayık Ersoy, Y. (2024). *Teknolojik determinizm perspektifinden sanatın dijitalleşmesi ve NFT ile sanatın dönüşümü: Aura kavramı ve direnç unsurları* [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi]. Marmara Üniversitesi Açık Erişim Sistemi. <https://openaccess.marmara.edu.tr/entities/publication/47ab147a-f311-4282-b4c9-b37fb0d352cd>
- Çeber, T. (2017). İzleyiciyi izlemek; sanat eseri, sanatçı ve izleyici ilişkisi üzerine. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 38, 87–97. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/article/296459>
- Erzincan, M. ve Lehimler, Z. (2026). 3D yazılımların gelişimi ve sanatsal entegrasyonu. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 11(2), 382–406. <https://doi.org/10.5281/zenodo.20646413>
- Gonzalez, T. (t.y.). *Text Rain* [Fotoğraf]. Open Oregon Educational Resources. <https://openoregon.pressbooks.pub/understandingnewmediaarts/chapter/digital-video-art-and-video-installation/>
- Güney, E. ve Uysal, S. (2019). Kültürel dönüşümler ve teknolojik gelişmeler ilişkisinde jeneratif sanat. *Art-e Sanat Dergisi*, 12(24), 289–314. <https://doi.org/10.21602/sduarte.628568>
- İlter Güven, İ. (2025). Sanat ve teknoloji etkileşiminde küresel platformlar. *Karatay Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 52–69. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/karatayst/article/1826763>
- Karaçalı, B. (2009). *Türkiye’de sanat ve yeni medya* [Sanatta yeterlik tezi, Marmara Üniversitesi]. Marmara Üniversitesi Açık Erişim Sistemi. <https://hdl.handle.net/11424/193182>
- Kaya, A. (2023). Çağdaş sanat formu olarak dijital heykel, dijital heykelin sağladığı yeni olanaklar. *Journal of Art and Iconography*, 4(1), 2–9. <https://doi.org/10.5152/ARTICON.2023.1226421>
- Kırca, M. (2024). Sanat yapıtı ve yeni medya. *Uygulamalı Sosyal Bilimler ve Güzel Sanatlar Dergisi*, 6(15), 81–90. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosguz/article/1383088>
- Koşar, Ö. (2020). İzleyicinin değişen konumu: Katılımcı sanat pratikleri ve iktidarın paylaşımı. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(44), 170–180. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.672128>
- Morkoç, M. (2022). Bir deneyim iş birliği olarak sanatçı ve izleyici ilişkisi. *Art Vision*, 28(48), 62–69. <https://doi.org/10.54614/ArtVis.2022.1036244>

- Özel Sağlamtimur, Z. (2010). Dijital sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3), 213–238. <https://www.acarindex.com/anadolu-universitesi-sosyal-bilimler-dergisi/digital-art-509073>
- Öznülüer, H. (2019). Performans sanatının gelişiminde teknolojinin etkileri. *Ulakbilge*, 7(33), 107–123. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-07-33-01>
- Ruşen, F. (2022). Etkileşimli ortam içerisinde seyircinin katılımı ve aura kavramı. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(13), 182–196. <https://doi.org/10.55004/tykhe.1106073>
- Ruşen, F. ve Şahiner, R. (2025). Etkileşimli sanat pratiklerinde bedeni yeniden düşünmek: İnsan-makine etkileşimi üzerine fenomenolojik bir yaklaşım. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 34, 153–169. <https://doi.org/10.17484/yedi.1649104>
- Seylan, A. ve Güney, E. (2016). Tekno-kültür bağlamında yeni medya teknolojilerinin çoklu-disipliner sanatsal üretimlere tesirleri. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 1(1), 94–104. <https://izlik.org/JA97RF35FC>
- Şahin, S. (2025). 4. endüstri devriminde etkileşimli sanat yapıtları. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 15(1), 154–172. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1562668>
- Taşkın, E. T. ve Selçuk, N. M. (2024). Jeneratif sanat ve otonom sistemler. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(30), 44–57. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad/article/1611029>
- Tokdil, E. (2018). Yeni medya, temel bileşenleri ve sanatın değişen estetik dili. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 47, 167–190. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ikad/article/992259>
- Toptaş, R. (2022). Türkiye’de dijital sanat, sanatçıları ve eserleri hakkında bir araştırma. *STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 170–186. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/stardergisi/article/1183502>
- Uğurlu, H. (2008). Teknoloji sanat ilişkisi: Günümüzde teknolojik sanatların amacı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 247–262. <https://doi.org/10.12780/UUSBD27>
- Utterback, C. (t.y.). *Text Rain*. <https://camilleutterback.com/projects/text-rain/>
- Uygan, O. (2025). Sanatta teknolojinin yarattığı “yeni” algısına dijital sanatın tarihselliği üzerinden eleştirel bir bakış. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 15-Özel Sayı, 871–892. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1805180>
- Yıldırım, B. (2024). Yapay zekâ sanatının doğal ve yapay kavramına tarihsel süreçte etkisi. *Felsefe Dünyası*, 79, 280–306. <https://doi.org/10.58634/felsefedunyasi.1489983>
- Yılmaz, M. ve Özkartal, M. (2024). Dijital sanatın yaratıcılığı teşvik etmesi ve dijital platformların resim sanatına katkısı. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 2–11. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kstd/article/1655440>

*Araştırma Makalesi***Kent Çeperinde Değişen Konut Dokusu: Şile'de Sosyo-Mekânsal Dönüşümün Analizi*****Mehmet Emre AYSU ¹, Fatmanaz KELEŞ BAĞCIVAN ²**

Gönderim Tarihi: 15.07.2026

Kabul Tarihi: 21.08.2026

ÖZET

Metropolitan alanların çeperlerine doğru genişlemesi, kentsel dokuda dinamik bir sosyo-mekânsal dönüşüm üretmektedir. Bu çalışma, İstanbul'un kuzeydoğu çeperindeki Şile'nin kırsal-sayfiye karakterinden kalıcı bir banliyö alanına dönüşümünü, konut morfolojisi ve hane halkı yapısının kesişimi üzerinden incelemektedir. Karma araştırma yöntemi kullanılan çalışmada; TÜİK nüfus ve konut satış verileri, saha gözlemleri, fotoğraflama çalışmaları, uydu görüntüleri ve plan analizleri değerlendirilmiştir. Araştırma bulguları; Üçüncü Köprü ve Kuzey Marmara Otoyolu gibi mega altyapı projelerinin Şile'yi spekülasyon bir gayrimenkul alanı haline getirdiğini göstermektedir. Deprem güvenliği arayışı ve COVID-19 pandemisinin getirdiği esnek mekân talebiyle birleşen bu süreç; organik sokak ilişkisine sahip geleneksel konut dokusunun karşısına dışa kapalı ve lüks villa morfolojilerini konumlandırmıştır. Toplumsal boyutta ise, tarımsal üretimin gerilemesiyle yerel geniş aile yapısının küçülme eğilimi gösterdiği, bölgeye yönelen yeni nüfus akışının ise kırsal soylulaştırma baskısı yarattığı değerlendirilmektedir. Sonuç olarak Şile'deki bu morfolojik kırılma, aynı coğrafyada yan yana bulunan ancak birbiriyle mekânsal etkileşimi oldukça sınırlı kalan sosyo-mekânsal bir ayrışmaya işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kent Çeperi, Konut Morfolojisi, Şile, Kırsal Soylulaştırma, Sosyo-Mekânsal Ayrışma*Research Article****Changing Housing Fabric in the Urban Periphery: An Analysis of Socio-Spatial Transformation in Şile***

Date Received: 15.07.2026

Date Accepted: 21.08.2026

ABSTRACT

The expansion of metropolitan areas towards their peripheries generates a dynamic socio-spatial transformation in the urban fabric. This study examines the transformation of Şile, located on the northeastern periphery of Istanbul, from a rural-resort character into a permanent suburban area, through the intersection of housing morphology and household structure. Utilizing a mixed-methods research design, the study evaluates TÜİK (Turkish Statistical Institute) population and housing sales data, field observations, photographic studies, satellite imagery, and plan analyses. Research findings indicate that mega-infrastructure projects, such as the Third Bridge and the Northern Marmara Motorway, have transformed Şile into a speculative real estate area. This process, combined with the pursuit of earthquake safety and the demand for flexible spaces brought about by the COVID-19 pandemic, has juxtaposed gated and luxury villa morphologies against the traditional housing fabric characterized by organic street relations. On the social dimension, it is evaluated that the local extended family structure tends to shrink due to the decline in agricultural production, while the new population influx into the region creates a pressure of rural gentrification. Consequently, this morphological rupture in Şile points to a socio-spatial segregation that exists side-by-side in the same geography yet maintains highly limited spatial interaction.

Keywords: Urban Periphery, Housing Morphology, Şile, Rural Gentrification, Socio-Spatial Segregation**Bu makale, ikinci yazarın yüksek lisans tezinden üretilmiştir.*¹ Prof. Dr., İstanbul Okan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Programı, memreaysu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2052-4296² İstanbul Okan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Mimarlık Programı, fnazkeles@gmail.com, ORCID: 0009-0007-1027-555X

GİRİŞ

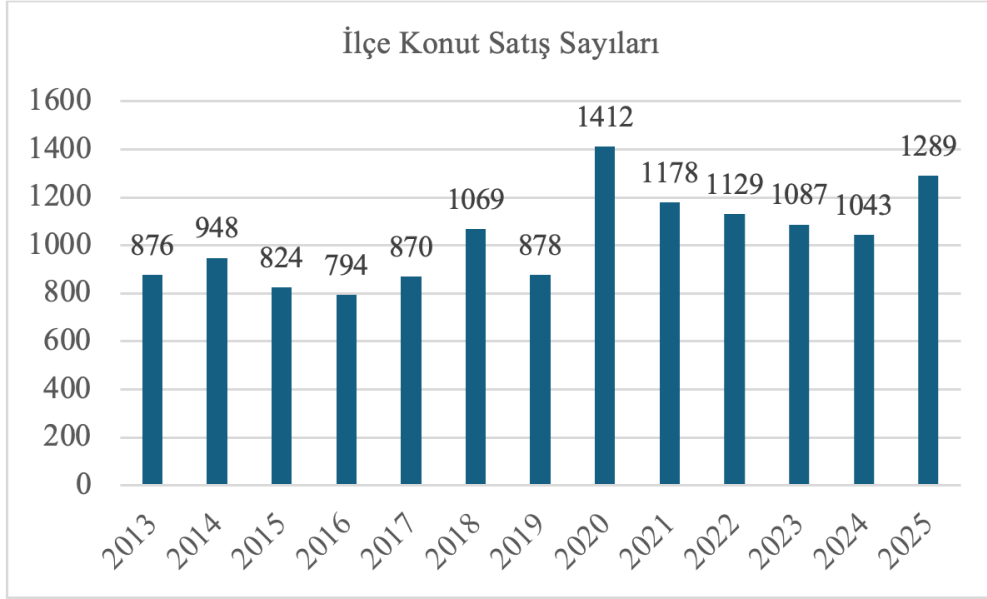
Kentler, yalnızca nüfusun, sermayenin ve fiziki yapıların yığıldığı coğrafi alanlar değil; ekonomik, politik ve sosyal süreçlerin diyalektik bir şekilde eklemlendiği dinamik organizmalardır. Küreselleşme ve neoliberal kentleşme politikalarıyla birlikte metropoliten alanlar, merkezdeki yoğunlaşma eğilimlerini aşarak çeperlerine doğru genişleme, saçaklanma ve yeni eklemlenme süreçlerine girmiştir. Türkiye'nin en büyük metropolü olan İstanbul, tarihsel süreç içerisinde doğrusal bir hat üzerinde (Doğu-Batı ekseninde ve Marmara kıyı şeridinde) gelişim göstermiş olsa da 2000'li yıllardan itibaren yapısal bir kırılmaya uğramıştır. Kentin kuzeyindeki ekolojik eşikleri, orman alanlarını ve su havzalarını mutlak korumayı hedefleyen üst ölçekli plan kararları; Üçüncü Köprü ve Kuzey Marmara Otoyolu gibi mega altyapı projelerinin yarattığı idari ve hukuki esnemelerle hükümsüz kılınmıştır. Devlet eliyle üretilen bu yeni erişilebilirlik aksları, koruma altındaki kuzey koridorunu doğrusal olmayan, spekülative bir gayrimenkul odağı haline getirerek metropoliten saçaklanmanın birincil cephesine dönüştürmüştür. Bu makroform değişikliğinin, altyapısal dayatmaların ve değişen konut tercihlerinin mekânsal ve toplumsal yansımalarının en somut şekilde izlenebildiği alanlardan biri de İstanbul'un kuzeydoğu çeperinde yer alan Şile ilçesi olmuştur. Tarihsel kökenleri itibarıyla izole bir balıkçı kasabası ve kırsal üretim odağı olan Şile; çalışmada "geleneksel dönem" olarak tanımlanan ve 1990'lı yılların sonuna kadar süren evrede organik konut dokusunu korumuştur. Ardından kentliler için mevsimlik bir sayfiye merkezi olarak işlev görmeye başlamış ve günümüzde bu sınırları aşarak kalıcı bir banliyöleşme dalgasıyla karşı karşıya kalmıştır. Metropoliten çeper alanları, merkez kentin ekonomik ve mekânsal krizlerine bir altlık oluştururken, aynı zamanda üst-orta gelir grubunun kent merkezindeki yoğunluk, çevre kirliliği, karmaşa ve özellikle deprem riskinden kaçış alanlarına dönüşmektedir (Tekeli, 2011). Bu eğilim, son yıllarda uzaktan çalışma pratiklerinin esnekleşmesiyle birlikte gününbirlik veya mevsimlik bir kaçış noktası olmaktan çıkmış; kalıcı, nitelikli ve birinci konut alanı kimliği kazanmaya başlamıştır. Kent merkezinden çepere yönelen bu yeni nüfus hareketi, Şile'nin geleneksel konut dokusunda köklü bir morfolojik dönüşümü tetiklerken, hane halkı yapısının demografik ve sosyo-ekonomik profilini de kaçınılmaz olarak yeniden şekillendirmektedir.

Şile'nin kentsel çeper niteliği kazanmasındaki ilk katalizör, çalışmada "geçiş dönemi" (1990-2015) olarak ele alınan ulaşım altyapısındaki yapısal dönüşümlerdir. 1990'lı yılların sonuna kadar virajlı ve tek şeritli yollarla ulaşılan izole bir kıyı kasabası olan Şile, Şile Otoyolu'nun duble yol haline getirilmesi ve ardından Kuzey Marmara Otoyolu ile Yavuz Sultan Selim Köprüsü bağlantı akslarının tamamlanmasıyla metropoliten merkeze entegre olmuştur (Tekeli, 2013). Bu erişilebilirlik artışı, kentsel gelişimi tetikleyerek merkezdeki MİA (Merkezi İş Alanı) akslarında çalışan üst-orta ve üst gelir grubunun Şile'yi günlük olarak gidip gelinebilecek bir kalıcı çeper yerleşimi olarak görmesini sağlamıştır (Işık ve Pınarcıoğlu, 2001).

Bu altyapısal dönüşüme eşlik eden ikinci büyük dinamik ise İstanbul'un kronikleşen kentsel krizleridir. Özellikle 1999 Marmara Depremi sonrası kentsel hafızaya kazınan zemin endişesi ve merkezdeki dayanıksız yapı stoku korkusu, güvenli çeper arayışlarını hızlandırmıştır (Güzey, 2009). Şile'nin jeolojik olarak görece daha sağlam zemin yapısına sahip olması, deprem riskinden kaçan yüksek gelir grupları için burayı bir "güvenli liman" haline getirmiştir (Geniş, 2007).

Çalışmanın mekânsal inceleme odağını oluşturan "güncel dönem" (2015 ve sonrası) ise, mega otoyol projelerinin tamamlanmasının ardından; 2020 yılında başlayan COVID-19 pandemisi ve beraberinde getirdiği karantina süreçleriyle birlikte kitlesel bir kırılmaya

uğramıştır. Pandemi, konutun yalnızca bir barınma mekânı değil, aynı zamanda çalışma, eğitim ve rekreasyon işlevlerini de barındırması gereken esnek bir alan olduğunu göstermiştir (Florida vd., 2021). Yoğun kentsel dokudan, apartman bloklarından ve kamusal risk alanlarından uzaklaşma arzusu; doğayla doğrudan temas kurabilen, müstakil, bahçeli ve izole yaşam alanlarına olan talebi patlatmıştır. Bu süreçte uzaktan ve hibrit çalışma modellerinin kalıcı hale gelmesi, Şile’deki boş arazilerin lüks villa projeleriyle dolmasını sağlayan unsurlardan biri haline gelmiştir. Öyle ki 2020 yılı, Şile’de konut satışının en fazla olduğu sene olmuştur (Şekil 1).



Şekil 1. 2013-2025 Yılları Arası Şile’de Konut Satış Sayıları

Not. TÜİK Konut Satış İstatistikleri verilerinden derlenmiştir.

Kent çeperindeki bu hızlı gelişimin mekânsal boyutu (geleneksel dokudan kapalı site/ villa tipolojilerine geçiş) ile toplumsal boyutu (yerel hane halkı yapısının çözülmesi ve seçkinleşen yeni profil) arasındaki ilişki, bu çalışmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır. Geleneksel aile yapısı ile çeperde yükselen kapalı sitelere eklemlenen kent kökenli çekirdek ailelerin mekânı deneyimleme ve tüketme biçimleri arasındaki farklar, Şile’yi sosyo-mekânsal dönüşüm literatürü açısından çok katmanlı bir laboratuvar haline getirmektedir. Bu çalışma, Şile’de yaşanan kentsel gelişim sürecinin, bölgenin konut dokusu ve hane halkı yapısı üzerindeki sosyo-mekânsal yansımalarını morfolojik ve toplumsal boyutlarıyla analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda çalışma, çeperde yükselen yeni konut tipolojilerinin, yerel toplumsal yapı üzerindeki dönüştürücü gücünü, hane halklarının geçirdiği evrimi ve ortaya çıkan yeni sosyo-mekânsal örüntüleri kuramsal bir çerçevede anlamlandırmayı hedeflemektedir.

YÖNTEM

Bu çalışma, kent çeperinde yer alan Şile ilçesinde yaşanan sosyo-mekânsal dönüşümü incelemek amacıyla, nicel ve nitel araştırma tekniklerinin birbirini tamamlayacak şekilde kurgulandığı karma yöntem tasarımı benimsemiştir. Çalışmada veri setleri temel araştırma sorularına ve analiz yöntemlerine göre yapılandırılmıştır. Bölgeye yönelik yeni ulaşım akslarının Şile’nin nüfus profilini ve konut piyasasını nasıl etkilediği sorusuna yanıt aramak üzere nicel veriler kullanılmıştır. Bu kapsamda TÜİK Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi’nden

(ADNKS) elde edilen 2007-2025 dönemi hane halkı verileri ile 2013-2025 yıllarını kapsayan konut satış istatistikleri derlenerek betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Demografik ve ekonomik değişimin fiziksel mekânı ve konut tipolojisini nasıl dönüştürdüğü sorusu ise nitel veriler üzerinden çözümlenmiştir. Kentsel makroformdaki saçaklanma güncel uydu görüntüleri ile izlenirken; mikro ölçekteki değişimler saha gözlemleri, fotoğraflama ve mimari kat planlarının tipolojik analizi ile değerlendirilmiştir. Araştırmanın kurgusunda, nicel verilerin ortaya koyduğu yapısal devingenlik ile nitel verilerin sunduğu fiziksel tezatlıklar birlikte yorumlanarak bölgedeki sosyo-mekânsal ayrışma bütüncül bir yaklaşımla sentezlenmiştir.

Çalışmanın saha araştırması ve örnekleme iki farklı konut dokusunu temsil edecek biçimde belirlenmiştir. Geleneksel doku örnekleme olarak incelenen Meşrutiyet, Hacıkasım ve Akçakese mahalleleri; tarımsal üretim izlerini, organik sokak ilişkisini ve yerel yapım tekniklerini en iyi muhafaza eden bölgeler olmaları ölçütüyle seçilmiştir. Buna karşın yeni çeper gelişimi örneklemini oluşturan Ahmetli ve Kumbaba mahalleleri, Kuzey Marmara Otoyolu bağlantılarına fiziksel yakınlıkları, merkezi konumları, sosyal donatılara yakınlığı ve son on yılda kapalı site veya bağımsız villa projelerinin en yoğun yapılaştığı spekülative gayrimenkul alanları olmaları nedeniyle odak alanı olarak belirlenmiştir.

Saha çalışması kapsamında, seçilen mahallelerde mekânsal taramalar ve doku analizleri gerçekleştirilmiştir. Karşılaştırmalı morfolojik analizler; yapım tekniği ve malzeme kullanımı, parsel-sokak ilişkisi ve kentsel geçirgenlik, açık veya kapalı alan kurgusu ile mekânsal organizasyon olmak üzere dört temel parametre üzerinden sistematik olarak yürütülmüştür. Bu analitik çerçevede elde edilen tüm veriler ilişkisel bir çerçevede tartışılarak, Şile'deki konut dönüşümünün ürettiği yeni sosyo-mekânsal ayrışmanın niteliği eleştirel bir süzgeçten geçirilmiştir.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE: KENT ÇEPERİ, KONUT MORFOLOJİSİ VE HANE HALKI DÖNÜŞÜMÜ

Kent çeperi; kentin morfolojik sınırlarının sona erdiği ancak kentsel dinamiklerin, ekonomik ilişkilerin ve sosyo-mekânsal dönüşümlerin en devingen şekilde devam ettiği akışkan bir geçiş kuşağı olarak tanımlanmaktadır. Bu alanlar ne tam anlamıyla kırsal ne de tamamen kentsel nitelik taşıyan, her iki yapının özelliklerini de bünyesinde barındıran hibrit ve istikrarsız bölgelerdir (Keleş, 1998). Sabit bir coğrafi çizgiden ziyade, kentsel merkezin nüfus ve yapılaşma baskısıyla dışarıya doğru taşması sonucu sürekli ileriye itilen bir “sınır boyu” niteliğindedir (Tekeli, 2011). Kent merkezindeki arsa maliyetlerinin artışı, sanayinin desantralizasyonu (merkez dışına kayması) ve yeni ulaşım akslarının inşası, çeper alanlarını kentsel saçaklanmanın ana odağı haline getirmektedir (Brueckner, 2000).

Çeper, eş zamanlı olarak hem spekülative sermaye yatırımlarının hem de kentin çelişkili mekânsal pratiklerinin üretildiği bir alandır (Harvey, 1985). Bir yandan üst-orta gelir grubuna hitap eden kapalı konut siteleri (*gated communities*) bu alanlarda yükselirken, diğer yandan alt gelir gruplarının barınma ihtiyacını karşılayan çeper altı yerleşimler mekânsal ayrışmayı derinleştirmektedir (Marcuse ve van Kempen, 2000). Dolayısıyla kent çeperi, sosyo-mekânsal kırılmalıkların ve yeni morfolojik arayışların en görünür olduğu heterojen bir yapıdır. Şile örneğinde de bu üretim, yalnızca fiziksel coğrafyayı değil, o coğrafyanın üzerinde yükselen toplumsal ve ailevi ilişkileri de kökten yapılandırmaktadır.

Konut morfolojisi, konut yapılarının fiziksel formunu, parsel ve sokak ilişkilerini, kentsel doku içindeki zamansal değişimlerini inceleyen yapısal bir disiplindir (Moudon, 1997).

Kentsel morfoloji ekollerinde sıklıkla vurgulandığı üzere, konutun biçimsel yapısı sadece mimari bir tercih değil, üretildiği dönemin ekonomik, yasal ve kültürel kodlarının fiziksel birer yansımasıdır (Conzen, 1960).

Konut dokusu ve morfolojisi, bir bölgenin toplumsal yapısının, üretim ilişkilerinin ve hane halkı pratiklerinin fiziksel düzlemdeki en somut kayıdır. Kırsal veya yarı-kırsal karakterdeki geleneksel konut dokusu; düşük yoğunluklu yerleşim şemaları, yerel malzeme kullanımı, geniş aile yapısına cevap veren esnek mekânsal organizasyonlar ve komşuluk ilişkilerini besleyen kamusal/yarı-kamusal açık alanlarla karakterizedir (Rapoport, 1969). Çeperin metropoliten çarklara entegre olması sürecinde ise bu geleneksel morfoloji çözülmekte; yerini yüksek duvarlarla çevrili kapalı sitelere, homojen villa-kentlere ve parsel bazında üretilen lüks konut bloklarına bırakmaktadır. Konut dokusundaki bu radikal kırılma, çeperdeki hane halkı yapısının dönüşümü ile çift yönlü bir nedensellik ilişkisi içerisindedir. Kent çeperindeki konut morfolojisi, merkezdeki geleneksel/tarihsel dokudan keskin bir biçimde ayrışır. Çeper alanlarında arsa büyüklüklerinin sağladığı esneklik, esnek imar rejimleri ve kitlesel konut üretimi modelleri, “tip konut” ve “seri üretim” morfolojisini tetiklemiştir (Panerai vd., 2004). Bu durum, geleneksel sokak dokusunun çözülmesine, bunun yerine otoyol odaklı, içe dönük ve kamusal alanla bağı kopmuş morfolojik tipolojilerin çıkmasına neden olmuştur (Sudjic, 1992). Konut formundaki bu morfolojik değişim, hane halkının gündelik yaşam pratiklerini ve mekânı deneyimleme biçimlerini de doğrudan yapılandırmaktadır (Hillier ve Hanson, 1984).

Çeperdeki hane halkı yapısının dönüşümü literatürde temelde iki ana eksende tartışılmaktadır. İlk eksen, yerel nüfusun kendi içsel evrilmesidir. Çeper alanın kentselleşmesi ve tarım/hayvancılık/balıkçılık gibi geleneksel üretim biçimlerinin tasfiye edilmesiyle birlikte, bu üretim modellerine dayanan geniş ve ataerkil aile yapısı çözülmekte; hane halkı küçülerek çekirdek aile formuna evrilmektedir (Keyder, 2006). İkinci eksen ise, dışarıdan bölgeye yönelen seçkin göç dalgasıdır. Kent merkezindeki mekânsal ve sosyal sıkışmışlıktan kaçan, yüksek gelir ve eğitim seviyesine sahip, çekirdek aile veya tek kişilik hane halklarından oluşan yeni bir nüfus profili çepere eklenmektedir.

Geleneksel üretim biçimlerinin çözülmesiyle eş zamanlı olarak, metropol merkezindeki mekânsal ve sosyal sıkışmışlıktan kaçan üst-orta gelir grubunun çepere yönelmesi, Şile’yi literatürde “kırsal soylulaştırma” (*rural gentrification*) veya “kent dışı soylulaştırma” (*exurban gentrification*) olarak tanımlanan sürecin merkezine taşımaktadır. Kırsal soylulaştırma, kent kökenli ve yüksek sermayeli aktörlerin, kırsal/yarı-kırsal alanları kendi estetik beğenileri, güvenlik arzuları ve tüketim kalıpları doğrultusunda yeniden üretmesiyle karakterize edilir (Darling, 2005; Phillips, 1993). Kent merkezindeki klasik soylulaştırma pratiklerinden farklı olarak bu süreç, mevcut ve eski yapı stokunun yenilenmesinden ziyade; çeperin sunduğu geniş arazi esnekliğinden faydalanarak içe dönük, korunaklı, lüks villa ve kapalı site tipolojilerinin inşa edilmesi üzerinden yürütülmektedir (Smith ve Phillips, 2001). Bu iki farklı hane halkı profilinin aynı coğrafi sınırdaki fakat tamamen farklı konut dokularında (geleneksel mahalleler ile korunaklı lüks konut alanları) konumlanması, kent sosyolojisinde “sosyo-mekânsal ayrışma” (*socio-spatial segregation*) olarak kavramsallaştırılmaktadır (Sassen, 2001). Çeperdeki konut dönüşümü, alt gelir grubundaki yerel halk ile üst-orta gelir grubundaki yeni sakinler arasındaki mekânsal ve sınıfsal mesafeyi büyütmektedir. Konut, yalnızca bir barınma nesnesi olmaktan çıkıp; statü, güvenlik, izole yaşam arzusu ve tüketim kalıpları üzerinden toplumsal sınıfların mekânda birbirini dışladığı bir ayrışma aracına dönüşmektedir. Dolayısıyla kent çeperinde değişen konut dokusu, hane halkı dönüşümünün hem bir aynası hem de bu dönüşümü sınıfsal ve mekânsal kompartımanlara ayırarak derinleştiren en güçlü dinamiktir.

Bu çalışmada “kırsal soylulaştırma” kavramı, yalnızca fiziksel yapı stokunun yenilenmesi olarak değil; Şile örneğinde gayrimenkul piyasasının spekülâtif biçimde dönüşmesi, arsa fiyatlarındaki artışın yerel halk üzerinde yarattığı dolaylı “yerinden edilme” (mülksüzleşme) baskısı ve tarımsal üretim alanlarının lüks kentsel tüketim mekânlarına dönüşümü üzerinden analitik bir çerçevede ele alınmaktadır. Bu soylulaştırma süreci, yerel ve dışarıdan gelen nüfus arasındaki sınıfsal değişimi tetikleyerek “sosyo-mekânsal ayrışma” ve “kutuplaşma” olgularını doğurmaktadır. Çalışma kapsamında sosyo-mekânsal ayrışma; yeni sakinler ile yerel halk arasındaki sosyo-ekonomik mesafenin, dışa kapalı yüksek duvarlı siteler, özel güvenlik donatıları ve içe dönük bağımsız villa morfolojileri aracılığıyla mekânda fizikselleştiği somut bir dışlama mekanizması olarak tanımlanmaktadır.

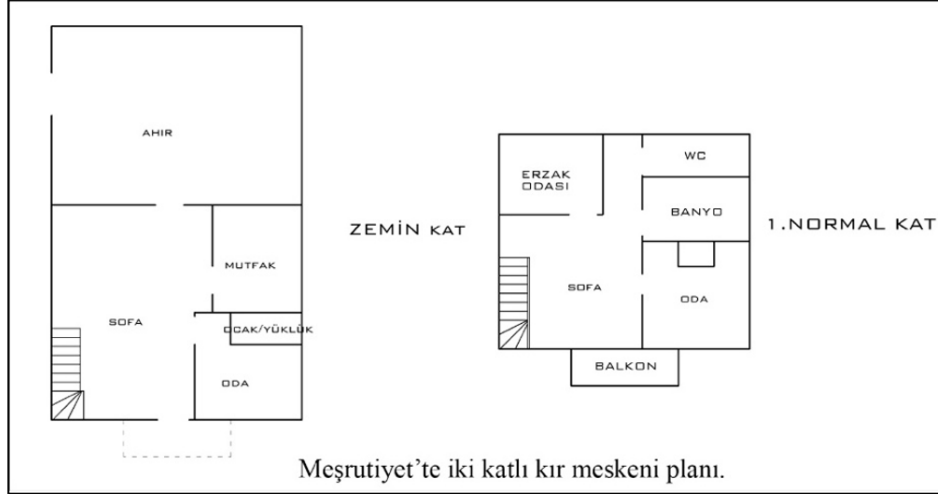
Konut Morfolojisinde Radikal Kırılma: Geleneksel Dokudan Villa Kentlere

Şile’nin geleneksel konut dokusu, tarihsel süreçte yerel ahşap/taş malzeme kullanımı, doğayla uyumlu düşük yoğunluklu yerleşim planları ve tarımsal üretim ile hane içi yaşamı birleştiren (avlu, ambar, eklentiler) esnek bir mekânsal organizasyona sahipti. Bölgenin nemli denizel iklimi ve sert rüzgarlarına karşı birer mühendislik cevabı niteliğinde olan bu evler, genellikle alt katı taş yığma, üst katı ise ahşap karkas (hımış veya bağdadi) sistemle inşa edilen bir yapıım tekniğine sahiptir. Zemin katlar genellikle nemi kesmek, güvenliği sağlamak ve ahır, samanlık, taşlık gibi servis işlevlerini barındırmak amacıyla tamamen taştan örülürken; üst katlardaki ahşap yapı hem depreme karşı esneklik sağlamakta hem de yaşam alanlarının daha hafif ve geçirgen olmasına imkân tanımaktadır (Şekil 2).

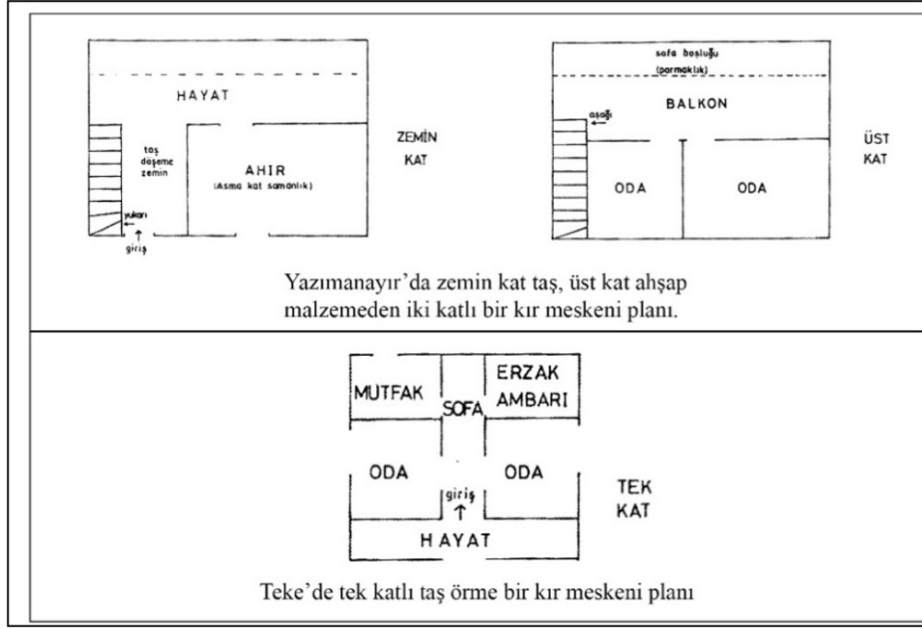


Şekil 2. Şile Meşrutiyet Mahallesi’nde Eski Yerleşimlere Ait Konutlar
Not. Yazar tarafından fotoğraflanmıştır.

Mekânsal kurgu bakımından Şile evleri, geleneksel Türk evinin “sofa” merkezli plan şemasını yansıtmaktadır. Sokaktan doğrudan girilen taşlık alanından merdivenle üst kattaki sofaya ulaşılır ve odalar bu ortak yaşam alanının etrafında sıralanır (Şekil 3 ve Şekil 4). Odaların iç mekân tasarımı; gömme dolaplar (yükçük), sedirler ve pencerelerin yerleşimiyle gün içinde oturma, geceleri ise yatak odası olarak kullanılabilircek çok işlevli bir esnekliğe sahiptir. Sokak dokusunda ise evler, arazinin eğimine paralel olarak birbirinin güneşini, rüzgarını ve deniz manzarasını kapatmayacak şekilde kademeli olarak yerleştirilmiştir. Sokağa doğru taşan ahşap cumbayı destekleyen dikmeler ve dikey oranlı ahşap kepenkli giyotin pencereler, Şile’nin geleneksel kentsel morfolojisinin en karakteristik cephe elemanlarını oluşturmaktadır.



Şekil 3. Şile Meşrutiyet Mahallesi’nde Kır Meskenine Ait Plan Şeması
Not. Yazar tarafından hazırlanmıştır.



Şekil 4. Şile Mahallerinde Kır Meskenleri
Not. (Ertek ve Evren, 2017) çalışmasından uyarlanmıştır.

Günümüzde Şile’de baskın olan konut morfolojisi, yüksek duvarlarla çevrili, güvenli kapalı siteler ve bağımsız lüks villa projeleridir. Bu yeni konut dokusu, geleneksel dokunun aksine dışarıya tamamen kapalı, ortak havuz, spor alanları ve peyzaj alanları içeren, standartlaştırılmış kentsel tüketim kalıplarına göre tasarlanmış brüt beton ve çelik ağırlıklı bir mimari dile sahiptir. Mekânın bu morfolojik dönüşümü, Şile’nin “kırsal/sayfiye” kimliğinin, metropoliten merkezin lüks konut ihtiyacını karşılayan bir “banliyö” kimliğine evrildiğini somut olarak ortaya koymaktadır. Bu kimlik değişimi, geleneksel sokak morfolojisi ile yeni çeper gelişim alanları karşılaştırıldığında mekânsal olarak net bir biçimde okunabilmektedir (Şekil 5 ve Şekil 6).

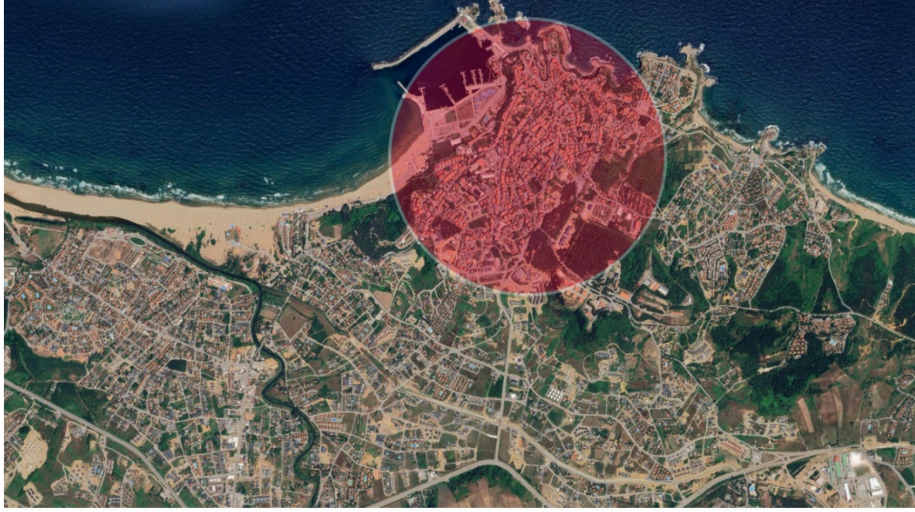


Şekil 5. Şile, Hacıkasım (a) ve Akçakese (b) ve Mahallelerinde Eski Yerleşimlere Ait Konut-Sokak İlişkisi
Not. Yazar tarafından fotoğraflanmıştır.



Şekil 6. Şile, Ahmetli Mahallesi'nde Yeni Yerleşimlere Ait Konut-Sokak İlişkisi
Not. Yazar tarafından fotoğraflanmıştır.

Şile kentsel makroformunun hava fotoğrafları üzerinden gerçekleştirilen morfolojik analizleri, kentsel saçaklanmanın mekândaki geometrik ve sınıfsal kırılmasını net bir biçimde ortaya koymaktadır (Şekil 7 ve Şekil 8). Şile'nin tarihsel merkezinde izlenen geleneksel, parsel ölçeğinde organik gelişmiş ve sokak dokusuyla hemzemin yerleşim morfolojisi, çeper alanlara doğru ilerledikçe yerini radikal bir biçimde geniş arazilere yayılan, katı sınırlarla ayrılmış kapalı site şemalarına bırakmaktadır. Merkezdeki ince dokulu ve geçirgen mekânsal örüntü, spekülative gayrimenkul yatırımlarının bir sonucu olarak çeperdeki orman sınırını zorlayan, bloklar halinde kümelenmiş bağımsız villa yerleşimlerine eklenmektedir. Söz konusu morfolojik kırılma, kırsal karakterini görece koruyan Akçakese mahallesinde çok daha dramatik bir tezatlık üretmektedir (Şekil 8). Akçakese'nin topografyaya uyumlu, avlulu ve tarımsal üretim süreçleriyle iç içe geçmiş organik köy dokusu, hemen çeperinde yükselen rijit, homojenize edilmiş ve geometrik olarak tekrarlayan lüks villa-kent formlarıyla kuşatılmış durumdadır. Sonuç olarak, morfolojik düzeyde yan yana duran fakat mekânsal, işlevsel ve estetik olarak birbiriyle hiçbir organik bağ kuramayan bu iki farklı yerleşim şeması, Şile'nin kırsal çeperinde yaşanan soylulaştırma sürecinin yarattığı mekânsal kompartımanlaşmayı ve derin ayrışmayı somutlaştırmaktadır.



Şekil 7. Şile Merkezi ve Çeperinde Eklemlenen Bağımsız Villalar ve Kapalı Siteler
Not. Görsel Google Earth üzerinden alınarak yazar tarafından düzenlenmiştir.



Şekil 8. Akçakese, Kırsal Merkez ve Çeperinde Eklemlenen Bağımsız Villalar ve Kapalı Siteler
Not. Görsel Google Earth üzerinden alınarak yazar tarafından düzenlenmiştir.

Alanda yapılan incelemelerde, binlerce metrekarelik arazilere yayılan villa kentlerin birbirine benzer birkaç farklı plan şeması üzerinden inşa edildiği saptanmıştır. Küresel sermaye akışlarının kent dokularını standartlaştırma eğilimiyle paralel olan bu yapılaşma biçimi, inşa edildiği coğrafyanın tarihsel ve kültürel bağlamıyla bağlarını koparmış durumdadır. Bu durum, konut morfolojisinin artık orada yaşayan insanların kendilerine has kimliklerini, kültürlerini ve yaşam biçimlerini yansıtan bir yaşam alanı olmaktan çıkıp, belirli bir ekonomik gücü, tüketim alışkanlığını ve sosyal statüyü sergileyen tek tipleşmiş birer simge haline gelmesine yol açmıştır.

Şile'de inşa edilen yeni konut projeleri; kent merkezinden kaçış ve deprem güvenliği arayışının bir sonucu olarak, geleneksel dönemsel yazlık konut anlayışını aşarak dört mevsim yaşanabilir lüks banliyö konutları olarak öne çıkmaktadır. Mimari düzlemde, doğal malzeme kullanımından çok; taş kaplama, ahşap görünümlü kompozit paneller, betopan ve fibercement gibi endüstriyel/sentetik malzemelerin ağırlıkta olduğu, doğallık hissinin cephe yüzeylerinde taklit edildiği modern bir tasarım dili hakimdir. Bu doğrultuda, geniş cam cepheler ve galeri boşlukları aracılığıyla iç-dış mekân görsel ilişkisi kurulmaya

çalışılmaktadır. İşlevsel açıdan ise hobi/çalışma odaları ve çoklu ıslak hacimler gibi esnek plan şemaları içeren bu yapılar, organize site kurgularında dahi geniş müstakil bahçe ve bağımsız havuz alanlarıyla kullanıcıya yalıtılmış bir sosyalleşme alanı sunmaktadır (Şekil 9).



Şekil 9. Kumbaba Mahallesi’nde Bir Bağımsız Villaya Ait Plan Şeması ve Görseller
Not. 2024 yılında Kumbaba Mahallesi'nde uygulanmış olan bağımsız villa projesine ait planlar ve görseller.

Şile'nin geleneksel kırsal mimarisinde konut ve yakın çevresi, hane halkı için bir üretim mekânı olarak kurgulanmıştır. Yerel halkın konut kullanım pratiklerinde bahçe; tarımsal faaliyetlerin yürütüldüğü, kışlık erzakın hazırlandığı, hayvan barınaklarının yer aldığı ve komşuluk ilişkilerinin kolektif bir üretim süreciyle harmanlandığı işlevsel bir uzantıdır. Bu geleneksel dokuda iç mekân ile dış mekân arasındaki ilişki, gündelik hayatın ve mevsimsel iş gücünün ihtiyaçlarına göre şekillenir. Konutun morfolojik yapısı, lüks veya statü göstergesi olmaktan uzak, tamamen coğrafyanın sunduğu imkânlar ve hane halkının sosyo-ekonomik gerçeklikleriyle biçimlenmiş işlevsel bir barınaktır.

Buna karşın, metropoliten merkezin baskısıyla bölgeye eklenilen yeni kullanıcı profili için konut, bir üretim alanı olmaktan çıkıp tamamen bir tüketim ve prestij nesnesine dönüşmüştür. Sonuç olarak, Şile'deki konut morfolojisinin dönüşümü, yalnızca yapısal bir yenilenmeyi değil; kırsal üretkenliğin yerini alan kentsel tüketim kültürünün mekânı istila etme sürecini de açıkça ortaya koymaktadır.

Şile'deki konut dokusundaki değişim, geleneksel kırsal meskenler ile yeni inşa edilen kapalı site/villa tipolojileri arasında morfolojik bir kırılma yaratmıştır. Conzen (1960) ve Moudon'un (1997) vurguladığı üzere, bu dokular üretildikleri dönemin sosyo-ekonomik

kodlarının fiziksel yansımalarıdır. Konut formundaki bu radikal kırılma ve morfolojik tezatlık, temel analitik parametreler üzerinden Tablo 1’de sunulan karşılaştırma matrisi ile bütüncül bir biçimde özetlenmiştir.

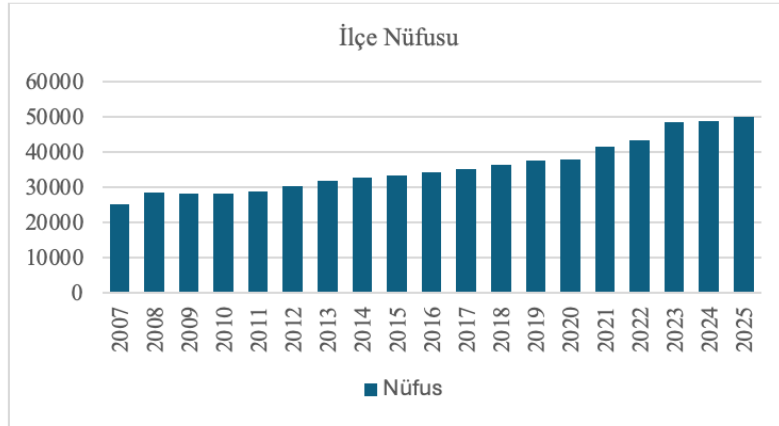
Analitik Parametre	Geleneksel/Kırsal Doku	Yeni Çeper Gelişimi / Lüks Villa Dokusu
Yapım Tekniği ve Malzeme	Taş yığma, ahşap karkas (hıms/bağdadi), dal örgü	Brüt beton, çelik, kompozit panel, fibercement; endüstriyel ve sentetik kurgu.
Parsel-Sokak İlişkisi	Eğime paralel organik kademelenme, cumbalı geçirgen cepheler, sokağa/kamusal alana bütünlüşmüş.	Geniş yalıtılmış parseller, yüksek güvenlik duvarları, sokağa ve yerel dokuya tamamen kapalı.
Açık/Kapalı Alan Kurgusu	Bahçe ve avluda tarımsal/kolektif üretim odaklı kullanım, komşuluk ilişkilerine açık uzantı.	Tüketim, statü ve rekreasyon odaklı müstakil bahçe/havuz kurgusu, sosyal yalıtım sağlayan yaşam alanı.
Mekânsal Organizasyon	“Sofa” etrafında şekillenen, esnek, çok işlevli (gündüz oturma, gece yatma) ve paylaşım dayalı şema.	Kesin sınırlarla ayrılmış tekil işlevli odalar (hobi, ebeveyn banyosu), bireyselleşmiş ve içe dönük mimari kurgu.
Zemin ve Topoğrafya İlişkisi	Arazi eğimine paralel kademeli yerleşim.	Yüksek istinat duvarları, hafriyatla düzleştirilmiş araziler.
İklimsel Uyum ve Cephe Karakteri	Yöresel rüzgara/güneşe konumlanan, pasif iklimlendirme sağlayan dikey oranlı pencerelere sahip doğal doku.	Geniş cam cepheler ile panoramik manzarayı içeri alan, bütünüyle teknolojik iklimlendirme sistemlerine bağımlı tasarım.

Tablo1. Şile Konut Dokusunda Morfolojik Kırılma ve Karşılaştırma Matrisi

Not. Yazar tarafından hazırlanmıştır.

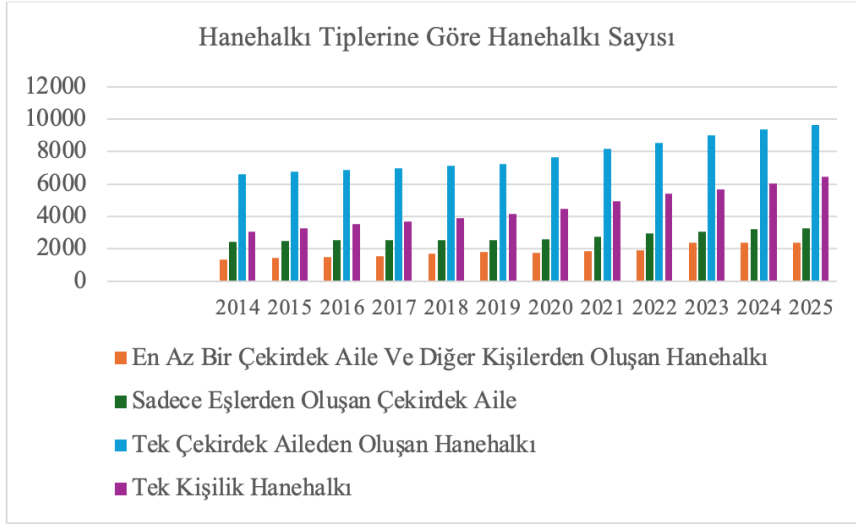
Hane Halkının Kutuplaşması: Yerel ve Seçkin Hane Halkları

İstanbul’un kuzeydoğu çeperinde yer alan Şile, TÜİK’in son verilerine göre yaklaşık 50.090 kişilik yerleşik bir nüfusa sahiptir (Şekil 10). Ancak bu veri, ilçenin fiili nüfus potansiyelini yansıtmaktan uzaktır. Bölgeye yeni eklenen ve genellikle üst-orta sınıftan oluşan kullanıcı profiline büyük bir kısmı, Şile’deki konutlarını dört mevsim kullanmalarına rağmen yasal ikametgâhlarını kentsel merkezlerde tutmaya devam etmektedir. Buna ek olarak, geleneksel yazlıkçı nüfusun ve güneybirlik ziyaretçilerin de sürece dahil olmasıyla, özellikle yaz aylarında ilçenin fiili nüfusu resmi verilerin katbekat üstüne çıkmaktadır.



Şekil 10. Şile İlçe Nüfusu 2007-2025

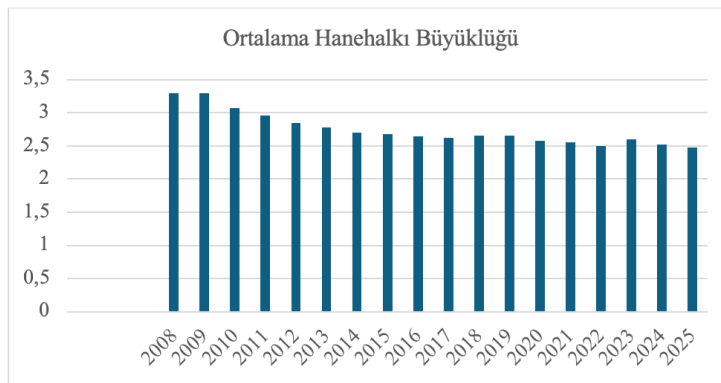
İlçenin aile yapısı incelendiğinde ise metropolün getirdiği modern dönüşüm ile kırsal geleneklerin bir arada yaşandığı görülür. Şile genelinde tek çekirdek aileler (sadece eşler veya eşler ile çocuklardan oluşan haneler) çoğunluğu oluştururken, özellikle üniversite öğrencilerinin, genç çalışanların ve emeklilerin tercih etmesiyle tek kişilik hane halkı oranı da giderek artmaktadır (Şekil 11). Bununla birlikte, ilçenin merkeze uzak köylerinde azalmakta olsa da geleneksel geniş aile yapısına ve tarımla uğraşan çok kuşaklı hanelere rastlamak hâlâ mümkündür.



Şekil 11. Hane Halkı Tiplerine Göre Hane Halkı Sayısı 2014-2025

Not. TÜİK Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi (ADNKS) verilerinden derlenmiştir.

Konut dokusundaki morfolojik kırılma, Şile'deki hane halkı yapısında köklü bir heterojenleşmeye neden olmuştur. Bölgenin yerel hane halkı tarım, hayvancılık ve küçük esnaflıkla geçinen, tarihsel olarak geniş ve eklemlenmiş aile yapısına sahip nüfustur. Ekonomik üretim biçimlerinin çözülmesi ve arsa/konut fiyatlarının hızla artışı nedeniyle bu hane halkları küçülerek çekirdek aile formuna evrilmiştir (Şekil 12). Bölgedeki yeni konut tipolojilerinin piyasa değerleri ve kapalı site morfolojisi göz önüne alındığında, bölgeye eklemlenen yeni nüfusun ağırlıklı olarak üst-orta ve üst gelir grubuna mensup olduğu değerlendirilmektedir. Bu yeni nüfus da ağırlıklı olarak çekirdek aile veya tek kişilik hane halkı profilidir. Pandemi sonrası dönemde literatürde de sıkça vurgulanan uzaktan çalışma pratiklerindeki artış (Florida vd., 2021), Şile gibi çeper alanlardaki ikinci konutların kalıcı birinci konutlara dönüşme eğilimini destekleyici bir faktör olarak okunabilir.



Şekil 12. Ortalama Hane Halkı Büyüklüğü 2008-2025

Not. TÜİK Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi (ADNKS) verilerinden derlenmiştir.

Sosyo-Mekânsal Ayrışmanın Derinleşmesi

Bulgular, Şile’deki fiziksel mekân ile toplumsal yapının tesadüfi değil, sınıfsal bir ayrışma dinamiğiyle yeniden üretildiğini göstermektedir. Geleneksel yerel halk Şile’nin eski mahallelerinde ve çeper köylerinde yaşamını sürdürürken, yeni seçkin nüfus çeperde yeni imara açılan orman ve kıyı sınırındaki korunaklı sitelerde kümelenmektedir.

Bu durum, Sassen’in (2001) küresel kentlerin çeperlerinde öngördüğü sosyo-mekânsal kutuplaşmanın Şile özelindeki somut bir tezahürüdür. Sitelerin yüksek duvarları ve güvenlik kapıları, yalnızca fiziksel bir bariyer değil; aynı zamanda “yerel halk” ile “yeni gelenler” arasında toplumsal bir mesafe ve yabancılaşma üretmektedir. Yeni hane halkı profili, gündelik ihtiyaçlarını Şile’nin geleneksel esnafından karşılamak yerine, sitelerin yakınlarında açılan büyük zincir marketler ve lüks tüketim odaklı yeni ticari alanlardan karşılamayı tercih etmektedir. Sonuç olarak, Şile’deki konut dokusunun dönüşümü, mekânda yan yana duran fakat birbiriyle sosyal, kültürel ve ekonomik bağları zayıf olan iki farklı Şile gerçekliği yaratmıştır (Tablo 2).

Eski Doku / Merkez ve Köyler	Yeni Çeper / Kapalı Siteler
Tarihsel süreçten gelen yerel halk	İstanbul merkez kökenli yeni nüfus
Küçülen/çözülen geleneksel geniş aile	Kentli çekirdek aile veya tek kişilik hane halkı
Hizmet sektörü, yerel esnafılık, tasfiye olan tarım	Uzaktan çalışan (remote), üst düzey profesyoneller
Açık, organik mahalle dokusu; geleneksel konutlar	İzole, yüksek duvarlı, güvenli villa-kentler
Yerel esnaf ve geleneksel mekân odaklı	Zincir marketler, lüks tüketim ve site içi alanlar

Tablo 2. Şile’nin Sosyo-Mekânsal Kutuplaşma Tablosu
Not. Yazar tarafından hazırlanmıştır.

SONUÇ

Bu çalışma, İstanbul metropoliten alanının kuzeydoğu çeperinde yer alan Şile ilçesinin, tarihsel süreçten gelen kırsal-sayfiye karakterini dönüştürerek metropolün lüks banliyö alanına evrilme sürecini morfolojik ve toplumsal boyutlarıyla analiz etmiştir. Araştırma bulguları, Şile’deki dönüşümün, devlet eliyle üretilen mega altyapı projelerinin sağladığı yüksek erişilebilirlik ve gayrimenkul odaklı büyüme stratejileriyle ivmelendiğini göstermektedir. Özellikle 1999 Marmara Depremi ile hafızalara kazınan zemin endişesi (Güzey, 2009) ve COVID-19 pandemisinin konut alanlarında yarattığı esneklik arayışı (Florida vd., 2021), Şile’yi kentsel krizlerden uzaklaşmak isteyen gruplar için birinci konut alanına dönüştürmüştür.

Çalışma kapsamında gerçekleştirilen morfolojik analiz verileri, konutun biçimsel yapısının Conzen’in (1960) ve Moudon’un (1997) kentsel morfoloji ekollerinde vurguladığı gibi, üretildiği dönemin sosyo-ekonomik kodlarının fiziksel kaydı olduğuna işaret etmektedir. Şile’nin Meşrutiyet, Hacıkasım ve Akçakese mahallelerinde izlenen geleneksel konut dokusu; geniş/eklemlenmiş aile yapısına, tarımsal üretim ilişkilerine ve kolektif mahalle yaşantısına yanıt veren esnek, “sofa” merkezli ve sokakla organik bağ kuran ince dokulu bir mekânsal organizasyon sergilemektedir (Şekil 2, 3, 4 ve 5). Buna karşılık, günümüzde Şile merkezi ve çeper alanlarında eklemlenen modern bağımsız villa ve kapalı site morfolojisi (Şekil 6, 7 ve 8), dış dünyaya tamamen kapalı, yüksek güvenlik duvarlarıyla yalıtılmış ve

standartlaştırılmış lüks tüketim pratiklerine göre inşa edilmektedir. Bölgedeki çağdaş lüks konut morfolojisini temsil eden Kumbaba Mahallesi'ndeki bağımsız villa projesinin (Şekil 9) tipolojik analizi de bu doğrultuda, yerel mimari bağlamdan ayrılarak kullanıcıya izole bir sosyalleşme alanı sunan kentsel tüketim mantığına somut bir örnektir. Konut, Baudrillard'ın (1998) ifadesiyle bir barınma nesnesi olmaktan çıkmış, hane halkının izole yaşam arzusunu simgeleyen bir göstergeye dönüşmüştür. Geleneksel sokak dokusunun çözülerek yerini içe dönük ve kamusal alanla bağı kopmuş bu yeni tipolojilere bırakılması, kentsel mekânın toplumsal mantığını da yeniden yapılandırmaktadır (Hillier ve Hanson, 1984).

Toplumsal düzlemde ise bu morfolojik kırılma, Şile genelinde net bir “kırsal soylulaştırma” (rural/exurban gentrification) ve sosyo-mekânsal ayrışma eğilimi doğurmaktadır. Darling (2005) ve Phillips'in (1993) teorik çerçevesini çizdiği üzere, metropol kökenli ve görece yüksek gelir seviyesine sahip nüfusun çepere eklenmesi, mekânın meta değerini spekülâtif bir şekilde artırmaktadır. 2013-2025 yılları arasındaki konut satış istatistikleri (Şekil 1) ve sahadan elde edilen gayrimenkul devingenliği verileri, Şile'nin konut piyasasında arsa fiyatlarının artış eğilimine girmesine ve yerel halk üzerinde bir soylulaştırma baskısı oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Bu ekonomik baskı ve tarımsal üretimin gerilemesi, tarihsel olarak geniş aile yapısına sahip yerel hane halklarının çözülerek tek çekirdek aile formuna evrilmesine ve ortalama hane halkı büyüklüğünün düşmesine katkı sağlamıştır (Şekil 10, 11 ve 12).

Sonuç olarak Şile, Marcuse ve van Kempen'in (2000) küreselleşen metropollerin çeperleri için öngördüğü sosyo-mekânsal ayrışmanın (*spatial segregation*) somut örneklerinden biri haline gelmiştir. Sitelerin yüksek koruma duvarları ve güvenlik kapıları, fiziksel bir bariyer olmanın ötesinde, yerel halk ile yeni sakinler arasındaki mekânsal ve toplumsal mesafeyi belirginleştirmektedir (Tablo 2). Yeni gelen hane halklarının gündelik yaşam ritimleri ve tüketim kalıpları, yerel dokudan bağımsızlaşarak zincir marketler ve lüks rekreasyon alanları üzerinden kapalı bir döngüde gerçekleşmektedir. Şile'deki konut dokusunun dönüşümü, aynı coğrafi sınırları paylaşan fakat birbiriyle mekânsal ve sosyal bağları oldukça sınırlı kalan iki farklı yerleşim pratiği ortaya çıkarmıştır. Bu durum, gelecekte kentsel çeper alanlarının planlanmasında ve yönetiminde, sadece gayrimenkul odaklı büyümenin değil; toplumsal adalet, mekânsal entegrasyon ve yerel kimliğin korunması ilkelerinin de gözetilmesi gerektiğini açıkça ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Baudrillard, J. (1998). *Tüketim toplumu: Söylenceleri ve yapıları* (H. Deliceçaylı ve F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Brueckner, J. K. (2000). Urban sprawl: Diagnosis and remedies. *International Regional Science Review*, 23(2), 160–171.
- Conzen, M. R. G. (1960). *Alnwick, Northumberland: A study in town-plan analysis*. Institute of British Geographers.
- Darling, J. (2005). Agentic bypass: The everyday politics of rural gentrification. *Journal of Rural Studies*, 21(1), 65–74.
- Ertek, T. A. ve Evren, E. N. (2017). *Şile ilçesi coğrafyası*. Dergâh Ofset.
- Florida, R., Rodríguez-Pose, A. ve Storper, M. (2021). Cities in a post-COVID world. *Papers in Regional Science*, 100(3), 575–597.
- Geniş, Ş. (2007). Producing elite localities: The rise of gated communities in Istanbul. *Urban Studies*, 44(4), 771–798.
- Güzey, Ö. (2009). The impact of earthquake on urban planning and housing market: The case of Istanbul. *Disaster Prevention and Management*, 18(2), 144–156.
- Harvey, D. (1985). *The urbanization of capital: Studies in the history and theory of capitalist urbanization*. Johns Hopkins University Press.
- Hillier, B. ve Hanson, J. (1984). *The social logic of space*. Cambridge University Press.
- Işık, O. ve Pınarcıoğlu, M. M. (2001). *Nöbetleşe yoksulluk: Sultanbeyli örneği*. İletişim Yayınları.
- Keleş, R. (1998). *Kentbilim terimleri sözlüğü*. İmge Kitabevi.
- Keyder, Ç. (2006). *İstanbul küresel ile yerel arasında*. Metis Yayınları.
- Marcuse, P. ve van Kempen, R. (Ed.). (2000). *Globalizing cities: A new spatial order?* Blackwell Publishers.
- Moudon, A. V. (1997). *Urban morphology as an emerging interdisciplinary field*. *Urban Morphology*, 1(1), 3–10.
- Panerai, P., Castex, J., Depaule, J. C. ve Samuels, I. (2004). *Urban forms: The death and rebirth of the plural block*. Architectural Press.
- Phillips, M. (1993). *Rural gentrification and the processes of class-cohabitation*. *Journal of Rural Studies*, 9(2), 123–140.
- Rapoport, A. (1969). *House form and culture*. Prentice-Hall.
- Sassen, S. (2001). *The global city: New York, London, Tokyo* (2. baskı). Princeton University Press.

Smith, D. P. ve Phillips, M. (2001). *Socio-cultural representations of greentrification*. Journal of Rural Studies, 17(4), 457-469.

Sudjic, D. (1992). *The 100 mile city*. Harcourt Brace & Co.

Tekeli, İ. (2011). *Kent, kentli hakları, kentleşme ve kentsel dönüşüm*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tekeli, İ. (2013). *İstanbul'un yaşamında ulaşım ve kentsel makroform ilişkileri*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

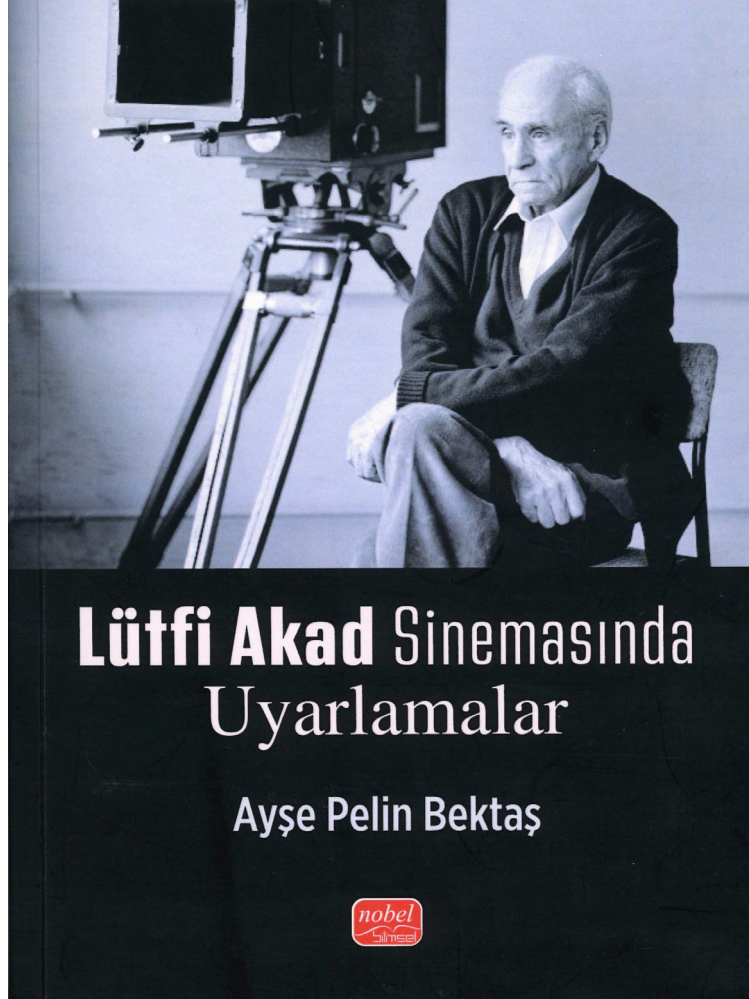
Türkiye İstatistik Kurumu. (2026) *Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi ve Konut Satış İstatistikleri*. <https://biruni.tuik.gov.tr>

studi'ou

Görüşler / Diyaloglar

Perspectives / Dialogues

KİTAP İNCELEMESİ
BOOK REVIEW



**Lütfi Akad Sinemasında Uyarlamalar: Tamamlanamamış Bir
Yüksek Lisans Tezi**

*Lütfi Akad Sinemasında Uyarlamalar: An Unfinished Master's
Thesis*

*Kitap İncelemesi***Lütfi Akad Sinemasında Uyarlamalar: Tamamlanamamış Bir Yüksek Lisans Tezi****Ahmet Batuhan TOĞAÇ¹**

Gönderim Tarihi: 11.08.2026

Kabul Tarihi: 04.09.2026

ÖZET

Ayşe Pelin Bektaş'ın *Lütfi Akad Sinemasında Uyarlamalar* isimli kitabı 2025 yılında Nobel Akademik Yayıncılık tarafından Deniz Reka Göksu'nun editörlüğünde yayımlanmıştır. Yazar, 2018-2022 yılları arasında Marmara Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında sürdürdüğü yüksek lisans eğitimi için hazırladığı bu çalışmasını, jüri karşısında savunamadan ne yazık ki vefat etmiştir. Tamamlanamamış bir yüksek lisans tezinden hazırlanan bu kitapta, sinemada uyarlama konusuna yönetmen Lütfi Ömer Akad'ın filmleri üzerinden yaklaşılmaktadır. Dolayısıyla bu kitapta, film çalışmalarındaki yönetmen merkezli bakış açısı ile uyarlama konusu kesiştirilmektedir. Sinemada uyarlamalar hakkında gerçekleştirilen çalışmalardan farklı olarak bu kitapta uyarlamalar konusu yönetmenin yaratım sürecine dair bir perspektif ile ele alınmaktadır. Kitapta, edebiyat uyarlamalarının filmlerdeki yeniden yazım boyutuna dikkat çekilirken, Lütfi Ömer Akad'ın filmografisindeki uyarlama filmlerinin tamamı, yönetmenin edebiyata bakışı ve edebiyat çevreleriyle ilişkisi odakta tutulacak şekilde etraflıca değerlendirilmektedir. Sonuç olarak kitapta, yönetmenin film dilini oluştururken faydalandığı edebi eserleri yazar-yönetmen bakış açısıyla nasıl yeniden yorumlandığının ortaya çıkarılması hedeflenmektedir. Bu doğrultuda kaynak eser ve uyarlama film karşılaştırılmaları sırasında kitapta analiz yöntemi, Akad'ın üslubunun film metinlere olan etkisini göstermek için kullanılmaktadır. Kitabın yazarının Türk sinemasındaki film yapımcısı, yönetmen ve yazarlara dair olan kavrayışı, Yeşilçam başta olmak üzere Türk sineması tarihinin mevcut yönelimlerden farklı olarak yeni tartışmalara zemin oluşturabileceğini hatırlatmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Uyarlama, Türk Sineması, Lütfi Ömer Akad, Yönetmen*Book Review****Lütfi Akad Sinemasında Uyarlamalar: An Unfinished Master's Thesis***

Date Received: 11.08.2026

Date Accepted: 04.09.2026

ABSTRACT

Lütfi Akad Sinemasında Uyarlamalar, written by Ayşe Pelin Bektaş, was published in 2025 by Nobel Academic Publishing under the editorship of Deniz Reka Göksu. Tragically, the author passed away before she could defend this study, which she had prepared during her master's education in the Department of Cinema at Marmara University between 2018 and 2022. Originating from an incomplete master's thesis, this book approaches the topic of cinematic adaptation films of director Lütfi Ömer Akad. Consequently, it intersects the auteurist perspective in film studies with the concept of adaptation. Departing from existing literature on cinematic adaptations, this book addresses the subject through a director-centered focus. Furthermore, the book highlights the rewriting dimension of literary adaptations in film. On this basis, all adaptation films in Lütfi Ömer Akad's filmography are comprehensively evaluated, with particular emphasis on the director's vision on literature and his relations with literary circles. Thus, the book aims to reveal how the literary works utilized by the director were reinterpreted through an author-director perspective while shaping his cinematic language. To demonstrate the influence of Akad's style on the filmic texts, textual and comparative analysis methods are employed during the comparison between source novels and film adaptations. The author's deep understanding of film producers, directors, and writers in Turkish cinema reminds us that this work can open up new discussions in Turkish cinema history—particularly Yeşilçam—beyond existing trends.

Keywords: Adaptation, Turkish Cinema, Lütfi Ömer Akad, Director

¹Arş. Gör., İstanbul Okan Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sinema-Televizyon Bölümü, ahmet.togac@okan.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3221-3479

Muhtelif sebeplerle tamamlanamamış metinler, okurların ve araştırmacıların ilgisine sıklıkla mazhar olmuştur. Gerek kurmaca gerek kurmaca dışı olsun bu eserler, yazarlarına rehberlik eden takımyıldızları ışığında metinlerarası bir macera çağrısı içindedir. Bir yandan eserin bütüncül olgusu karşısındaki farklı okumalar öte yandan varsa eserdeki kayıp ya da dağınık parçaların yeniden yorumlanma çabası eşgüdümlü olarak gerçekleşebilir. Burada Karl Marx, Walter Benjamin ve Franz Kafka gibi yazarları, tamamlanamamış eserleriyle² kültür hayatımıza derinden etki eden en ileri örnekler olarak hatırlamak hatalı olmaz. Nitekim bu örnekler, yaşadığımız dünyanın fiziki gerçekliğinin müdahaleleri nedeniyle, yazarlar tarafından son noktası konulamamış metinlerin her koşulda eksik anlamlar taşıdığı görüşünü geçersiz kılacak niteliktedir. Bu yazıda da kitap incelemesi gerçekleştirmek için seçilen eserin benzer bir durumu mevcuttur.

Ayşe Pelin Bektaş'ın yazarlığındaki *Lütfi Akad Sinemasında Uyarlamalar* isimli kitap, 2025 yılında Nobel Akademik Yayıncılık tarafından Deniz Reka Göksu'nun editörlüğünde yayımlanmıştır. Bektaş 2018-2022 yılları arasında Marmara Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında sürdürdüğü yüksek lisans eğitimi için hazırladığı bu tez çalışmasını, jüri karşısında savunamadan ne yazık ki vefat etmiştir. Henüz yüksek lisans ders dönemindeyken yakalandığı kansere rağmen çalışmasını olgunlaştırmış, tedavi süreci boyunca da bu çabasını sürdürmüştür. Üniversitede o sıralarda yüksek lisans derslerini Ayşe Pelin ile birlikte ilerletmekte, ardından uyarlama başlığını içeren birer tez çalışmasını Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus'un danışmanlığında (bkz. Toğaç, 2022) gerçekleştirme sürecindeydik. Eğitim hayatı sırasında onu yakından tanımak ve yaşamında ortaya koyduğu inanca ve azme şahit olmak, Ayşe Pelin'i hatırlarken heyecan ve hüznü duygularını bir arada hissetmeme neden oluyor. Buradaki kitap incelemesinin yazarı olarak yukarıda sözü edilen duygular bastırılmadan, ancak akademik usullerin de dışına çok çıkılmadan bu yazının gerçekleştirilmesine özen gösterilmiştir. Her ne kadar bu çalışma, yüksek lisans tez jürisi karşısında savunulamamış bir araştırma olarak esas amacını tamamlayamamışsa da bu durum kitabın kalıcılığını ve etkisini zayıflatmayabilir. Hatta çalışma üzerine tartışmalar gerçekleştirmek, farklı okurları tezin amacına yaklaştırma fırsatı yaratacağı düşünülebilir. Bu nedenle bu inceleme yazısı, Deniz Reka Göksu'nun editörlüğünde büyük bir özenle tamamlanan *Lütfi Akad Sinemasında Uyarlamalar* kitabının sunduklarına bir adım daha katkıda bulunma ve Bektaş'ın düşüncelerinin sinema ve edebiyat uyarlaması alanında ilgililere yol göstermesi ya da tartışma açması amacıyla kaleme alınmaktadır.

Sinema ve edebiyat arasındaki ilişki, neredeyse sinema tarihiyle eş sayılabilecek bir geçmişe dayanır. Bu durum gelişimi sırasında sinemanın, edebiyat başta olmak üzere başka sanat dallarıyla etkileşim içinde olduğunu hatırlatır. Tiyatro oyunları ve edebi eserlerinin sunduğu anlatı biçimlerinden faydalanan sinema filmleri için uyarlama, endüstriyel ve estetik anlamda belirleyici bir unsur olagelmıştır (Altman, 2008, s. 329; Kolker, 2011, s. 273-275). Bu anlamda sinemanın kültür hayatı içinde popülerleşmesinde ve filmlerin anlatı yapısının oluşmasında roman uyarlamalarının etkili olduğu söylenebilir (Çetin Erus, 2005, s. 21-22; Pearson, 2008, s. 53-55). Öte yandan edebi eserler ve bu eserlerden uyarlanan filmler arasındaki zaman farkı, filmlerin farklı toplumsal bağlamları kapsayacak şekilde gerçekleştirilmesine neden olmaktadır. Araştırmacılar tarafından filmlerin farklı sosyal, kültürel, ekonomik, politik ve

²Karl Marx'ın ünlü eseri *Kapital*'in yalnızca ilk cildi yazar hayattayken yayımlanabilmiştir. Walter Benjamin'in *Pasajlar* projesi yazarın bıraktığı notların derlenmesi aracılığıyla yayıma hazırlanmıştır. Franz Kafka'nın ise *Dava*, *Şato* ve *Amerika* gibi önemli eserleri yazarın vefatı sonrasında yayımlanmıştır. Adı geçen yazar ve eserlerin tamamlanamama gerekçeleri farklılık gösterse de başka yazarların vefatları ardından farklı çabalarla yayımlanan eser örnekleri elbette ki çoğaltılabilir.

sanatsal boyutlar ışığında yeniden yorumlanması, uyarlamanın kaynak romandan/eserden çok, üretildiği dönemin koşullarıyla daha yakın ilişki olduğunu ortaya çıkartabilir (bkz. McFarlane, 1996, s. 33-36; Stam, 2017, s. 241-242).

Lutfi Akad Sinemasında Uyarlamalar başlıklı çalışma ise uyarlama konusuna bir yönetmenin filmleri üzerinden yaklaşmaktadır. Bu kitapta, film çalışmalarındaki yönetmen merkezli bakış açısı ile uyarlama konusu kesiştirilmektedir. Sinemada uyarlamalar hakkında gerçekleştirilen çalışmaların genellikle yazar, eser ya da edebiyat merkezli bağlamına karşı bu durum, kitaba bir özgünlük kazandırmaktadır. Bektaş bu yaklaşımıyla Türkiye’de sinemada uyarlama çalışmalarında öne çıkan eserlerden (Çetin Erus, 2020, s. 589-590) farklılık gösterir. Bu durum, uyarlama çalışmalarındaki temel tartışma başlıklardan ikisinin hatırlanmasına neden olur. İlki kaynak metnin seçimi ve bu seçim doğrultusunda gerçekleşen uyarlama biçimindeki farklar, ikincisi ise film dili ve edebi dil arasındaki farklar hakkındaki tartışmalardır (bkz. Çetin Erus, 1999, s. 248, 297).

Kaynak metnin seçimi sinema filminde yapımcı, yönetmen ya da senarist kişiler arasından kimin filme daha egemen olacağına göre değişebilmektedir. Nitekim daha önce yayınlanmış ve satış başarısı kazanmış bir romanın sinemaya uyarlanması için seçilmesi ticari yönden yatırımın karlı olma potansiyelini artırırken öte yandan eserdeki olay örgüsünün senaryolaştırmaya hazır bir çerçeve sunması uyarlama filmdeki dramatik yapıyı güçlendirebilmektedir. Amerika gibi gelişmiş sinema endüstrilerinde uyarlamalar ekonomik stratejiler doğrultusunda seçilebilirken, Türkiye’de yönetmenlerin inisiyatiflerinin kaynak metnin seçilmesini belirleyebildiği ortaya konulmuştur (Çetin Erus, 2005, s. 173-174). Bu seçim doğrultusunda ortaya çıkan uyarlama biçimleri arasındaki farklar da Bektaş’ın (2025, s. 8-11;30-31) aktardığı gibi filmlerin kaynak metni doğrudan aktarma, yorumlama veya esinlenme yoluyla sinemaya uyarlamasıyla gerçekleşmektedir. İkinci başlık olarak hatırlatılan edebi dil ve film dili arasındaki farklar ise yine Bektaş’ın (2025, s. 12-14; 30-31) ele aldığı şekliyle temelde roman ve sinemanın ifade biçimleri arasındaki farklar nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Yazarlar öykülerini aktarırken sözcükleri kullanırken, sinema görsel işitsel unsurlara dayanmaktadır (Andrew, 1984, s. 101). Bu bakış açılarıyla kitabı oluşturan birinci bölümün ilk alt bölümünde (s. 1-14) Bektaş, literatürdeki kurucu düşünceleri serimlemektedir. Ancak ilgili tartışmaları derinleştirmemektedir. Oysa bu bölümün “Türk Sineması ve Edebiyat İlişkisi” başlıklı ikinci alt bölümü (s. 15-32), oldukça ilgi çekici ve kapsayıcı bağlamda ele alınmıştır. Yazarın Yeşilçam’a olan ilgisinin de açıkça hissedildiği bu kısımda Türk sineması merkezindeki sinema ve edebiyat tartışması, Doğu ve Batı anlatım geleneklerinin etkileri üzerinden tartışmaya açılır. Bektaş’ın derlediği tartışmalar sonundaki düşüncesi, Türk sinemasının özellikle Yeşilçam ile özdeşleştirildiğinde ortaya çıkan değer yargısı ve kültürel üretimin o dönemde nasıl algılandığı bakımından dikkat çekicidir:

“Türk sineması, film dili bakımından roman öncesi dönemdeki anlatı geleneği, roman anlatı geleneğindeki Batılılaşma yönelimi ve roman anlatı geleneğinin salt kendisi arasında kalmıştır... Doğu/Batı, geleneksel/modern... diegetik/mimetik ikilemelerinin özellikle Yeşilçam... sinemamızda izleri sürülebilmektedir.” (Bektaş, 2025, s. 19).

Bu alıntıdan anlaşılacağı üzere kitapta hem romanların ve roman uyarlamalarının, filmlerin anlatım özellikleri üzerindeki belirleyiciliği hem de kültür hayatı açısından edebiyat ve sinema arasındaki süregelen ilişkiye odaklanılacağı vurgulanmaktadır.

Kitapta “Lütfi Ömer Akad Sineması ve Edebiyat İlişkisi” başlığını taşıyan ikinci bölümde (s. 33-68), Akad’ın filmleri merkezinde Yeşilçam’daki senarist ve yönetmenlerin dönemin edebiyat çevreleriyle olan karşılıklı ilişkisi değerlendirilir. Bu anlamda Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Kemal Tahir gibi dönemin önde gelen yazarlarının sinemayı ve sinemacıları hangi yönden etkilediği üzerinde durulur. Bu ilişkilere odaklanarak çalışma, dönemin kültürel üretim pratiklerini analiz etmek için özgün bir bakış açısı geliştirir (Bektaş, 2025, s. 65-66). Özellikle Alim Şerif Onaran’ın çalışmaları bu bölümde Bektaş’ın Lütfi Akad hakkındaki görüşlerini şekillendiren temel kaynaklar olduğu söylenebilir (Bektaş, 2025, s. 175). Bektaş’ın Onaran’dan aktardığı şekilde yönetmenin, kendi kariyerini film yapma dönemi ve sinema yapma dönemi diye ikiye ayırdığı görülmektedir. Yönetmenin ilk dönemi (1949-1962) için biçimsel ve düşünsel denemeler anlamında “sinemasında dil araştırmaları yaptığı” filmler, ikinci dönem (1967-1974) içinse sinemada gerçekçi bakış açısı ve yalın anlatımının doygunlaştığı filmleri kapsadığı düşünülmektedir (akt. Bektaş, 2025, s. 35-48). Hem yönetmenin kişisel kariyerini hem de birçok sinema tarihçisine göre Türk Sineması’nda Sinemacılar Dönemi’ni (1950-1970) başlatan filmlerden birinin, Halide Edip Adıvar tarafından 1923 yılında kaleme alınan *Vurun Kahpeye* eserinin, 1949 yılındaki aynı isimli bir uyarlama film olması (Bektaş, 2025, s. 33-34), Türk sineması ve edebiyat uyarlamaları arasındaki belirleyicilik konusunda dikkat çekici olabilir. Her ne kadar bu kitap kapsamı gereği bu sorgulamaları içermiyor olsa da Türkiye’de sinema tarihindeki çalışmaların dönemselleştirme ölçütlerini uyarlama üzerinden yeniden düşünmek mümkündür. Nitekim Türk sinemasındaki Sinemacılar Dönemi ifadesindeki dönemselleştirme, sinema tarihçilerinin büyük oranda üzerinde mutabık olduğu bir tarihsel anlatı sunmasına rağmen yukarıda adı geçen *Vurun Kahpeye* filmi dışında yine Lütfi Akad’ın *Kanun Namına* (1952) filmi (Kuyucak Esen, 2002/2010, s. 48), bu tarihsel anlatıyı kuran filmler olarak öne çıkmaktadır. Oysa ilk örneğin bir edebi uyarlama, ikinci örneğin de bir yabancı filmde esinlenildiği yalnızca betimleyici veri olarak ele alınmasına rağmen, bu durumların etkilerine yalnızca film estetiği boyutunda durulduğu gözlemlenmektedir (bkz. Onaran, 1994, s. 55-56; Kuyucak Esen, 2002/2010, s. 81-82). Dolayısıyla söz konusu dönemselleştirme yargısının oluşmasında uyarlama başta olmak endüstriyel ve toplumsal dinamikler, yönetmen merkezi bakış açısının görüş alanında bulunmadığı söylenebilir.

Kitapta Lütfi Akad için tasvir edilen sanatçı imgesi, Akad’ı yalnızca sinemayla ilişkilenen bir yönetmen olarak kodlamamaktadır. Akad’ın edebiyatla kurduğu bağlantılar, ona bu imgeyi kazandırmada öne çıkarılır. Zira Bektaş’ın (2025, s. 35), aktardığı şekilde Akad’ın sağduyu olarak tanımladığı yönetmenin sinemada sorunları bulup çözme yeteneği, bir roman uyarlamasının rehberliğinde gerçekleştirilmektedir. Bununla birlikte Bektaş, Akad’ın filmleri için “gerçekçi bir roman gibi” değerlendirildiğini aktarılırken, bu durumun “roman-sinema” veya “roman-film” gibi sıfatlarla nitelemeye kadar vardığını belirtmektedir (Bektaş, 2025, s. 48-52). Bektaş’ın Ruken Öztürk’ten aktardığı şekilde, Akad’ın filmlerinde karakterlerin derinlikli olarak ele alınması nedeniyle filmlere yapılan roman benzetmesinin Akad tarafından da benimsediği anlaşılmaktadır (akt. Bektaş, 2025, s. 72). Nitekim Akad’ın, kendi için söylendiği iddiasındaki “Yazamadığı romanların sinemasını yapar” alıntısı³ (akt. Bektaş, 2025, s. 52), roman ve sinema ilişkisi adına yönetmenin düşünsel ve sanatsal pratiklerinin en doğrudan ifadesi olarak görülebilir. Tüm bunlardan hareketle Akad’ın filmleri için nitelenen gerçekçi bakış açısı, sinemasal denemelerle şekillenen özgün film dili ve sezgisel yetenekle çevrelenen auteur anlayış, roman/edebiyat uyarlamaları bağlamında yeniden değerlendirildiğinde, sinemanın metinlerarası boyutu sayesinde özgül bir ağırlığa

³Alim Şerif Onaran’ın (1990) kitabında geçen bu alıntı konusunda Mesut Bostan (2021, 159), Akad için yapılan bu yorumun sahibinin Ali Gevgilili olduğunu belirtmektedir.

konumlandırıldığı anlaşılmaktadır. Ancak sinema için kültürel boyutta inşa edilmeye çalışılan bu ayırt edici anlam, kitapta yeterince sorunsallaştırılmamaktadır.

Kitabın üçüncü ve son bölümü “Lutfi Ömer Akad Sinemasında Uyarlamalar ve Örnek Filmlerin Analizi” (s. 69-164), bir yüksek lisans tezi olarak hazırlanan bu çalışmanın analiz bölümüdür. Bu bölümün ilk alt bölümünde edebiyat uyarlamaları konusunda yönetmenin bakış açısı billurlaştırılırken, ikinci alt bölümde ise Akad’ın filmografisindeki uyarlama filmlerinin tamamı (roman uyarlamaları, halk hikayeleri uyarlamaları, öykü uyarlamaları, TRT filmlerinde uyarlamalar, sinema için yazılan metinlerin uyarlanması) etraflıca değerlendirilir. Bu doğrultuda Bektaş (2025, s. 72-75), film yaratım sürecinde faydalanan edebi eserlerin yönetmen merkezli bir bakış açısıyla yeniden yorumlanarak, uyarlama filmlerin nasıl özgün bir dile sahip olan eserler haline getirildiğini ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Üçüncü bölümle aynı başlığı taşıyan bu bölümün son alt bölümde Bektaş, Graham Greene’nin *Satılmış Bir Adam* (1936) romanı ve bu romandan uyarlanan *Yaralı Kurt* (1972) filmi ile Orhan Kemal’in *Kaçak* (1970) romanı ile romanın yayın öncesi taslağından esinlenen *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) filminin karşılaştırmalı analizini gerçekleştirir. İki edebi eserin seçimi Türk sinemasındaki farklı ve özel yönelimleri göstermesi açısından değerlidir. İlk örnekte yabancı dilde yazılan bir romanın 1955’te Türkçeye çevrilmesinden yıllar sonra filme uyarlanmasına odaklanılırken (Bektaş, 2025, s. 108), ikinci örnek Orhan Kemal’in Be-Ya filme sattığı roman taslağından yola çıkan Akad’ın senaryosu üzerinedir. Burada, Akad’ın bu taslağı film senaryosuna çevrildikten sonra roman yayımlanmıştır (akt. Bektaş, 2025, s. 138). Görülmektedir ki bu örnekler uyarlama konusunda özel vakaları ele almaktadır. Kitapta hem edebi eserler hem filmler olay örgüleri, bakış açıları, karakterler, ana fikir ile yan fikirleri, üslupları ve atmosferleri açısından değerlendirilir. Kaynak eser ve uyarlama film karşılaştırılmaları sırasında kitaptaki analiz yöntemi, genellikle içerik düzeyinde çerçevelendirilir. Yazar, Akad’ın üslubunun film metinlere olan etkisine odaklanır. Filmlerde kullanılan biçimsel unsurların, uyarlama süreci ve uyarlanan eser rehberliğinde geliştirilen gerçekçi bakış açısı ve yalın anlatımla kurulduğunu ortaya çıkarmayı hedeflemektedir (Bektaş, 2025, s. 146, 154, 164). Ancak uyarlamalara *auteur* bakış açısıyla kazandırılan biçimsel etkiler sınırlı boyutta değerlendirilebilmiştir. Öte yandan her iki örneğin uyarlamalar konusunda dikkat çekici farkları, betimsel bir boyut dışında bir tartışma konusu haline getirilememiştir. Yine de bu uyarlama filmlerin detaylı analiz için seçilmiş olması, kitapta uyarlama çalışmalarının çok boyutluluğuna işaret edilmesi açısından önemlidir.

Bu yazıda değerlendirilen *Lutfi Akad Sinemasında Uyarlamalar* isimli kitapta, Lutfi Ömer Akad’ın filmografisinin romanlar başta olmak üzere farklı edebi eserlerle nasıl bir ilişkide olduğu ve uyarlama yapılması için seçilen kaynak metinlerin Akad’ın estetik ve toplumsal bakış açısı doğrultusunda nasıl yeniden yaratıldığı sorularına cevap arandığı söylenebilir. Kitabın sinemada uyarlama konusunu yönetmen merkezli bir perspektif ile ele alması, edebiyat uyarlaması filmlerin bir yeniden yazım süreci içinde düşünülmesine yardımcı olmaktadır. Kaynak eserin yönetmen tarafından yorumlanacak bir malzeme olduğu görüşü, uyarlama pratiğinin, yönetmenin imzasını taşıyan özgün sanatsal bir üretim olarak kodlanmasına olanak tanır. Kitapta sinema filmlerindeki edebiyat uyarlamalarının *auteur* bakış açısıyla kesiştirilmesiyle birlikte, yeniden üretim süreçlerinin hem mevcut kültürel hayatı hem de toplumsal dinamikleri inşa etmede ve yeniden düzenlemede önemli işlevler taşıdığı ortaya konmaktadır. Öte yandan sinema çalışmalarında *auteur* bakış açısının yönetmen dışındaki unsurları arka planda tutması, toplumsal olarak sinemanın kültürel

boyutunu anlamada bir engel oluşturmaktadır. Yine de çalışmada, özellikle ikinci bölümde, Bektaş'ın Türk sineması ve edebiyat ilişkisine dair düşünsel haritasının edebiyat yazarları, film yapımcıları ve yönetmenler üçgenindeki karşılıklı ve karmaşık ilişkiler doğrultusunda kurulduğu anlaşılmaktadır. Bu şekilde kitapta bir yönetmenin filmlerine odaklanmasıyla ortaya çıkabilecek paradigmatik sınırlılıklar bir ölçüde genişletilmektedir. Üçüncü bölümde Akad'ın filmografisinin edebiyat uyarlaması bağlamında değerlendirilmesi, auteur kavramı algısına dair yeni ufuklar kazandırma potansiyeli taşımaktadır. Genç yaşta hayatını kaybeden Ayşe Pelin Bektaş'ın vefatı nedeniyle kendisi tarafından tamamlanamayan bu çalışma, yazarın Türk sinemasındaki üretici kişilere olan kavrayışının, Yeşilçam başta olmak üzere Türk sineması tarihinin mevcut yönelimlerden farklı olarak yeni tartışmalara alan açılabileceğini hatırlatmaktadır.

KAYNAKÇA

- Altman, R. (2008). *Sinema ve tür. G. Nowell-Smith içinde, Dünya sinema tarihi* (A. Fethi, Çev., 2. b., s. 322-333). İstanbul: Kabalcı.
- Andrew, D. (1984). *Concepts In Film Theory* (1. b.). New York: Oxford University Press.
- Bektaş, A. P. (2025). *Lütü Akad Sinemasında Uyarlamalar*. Deniz Reka Göksu (Ed.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Bostan, M. (2021). Yeşilçam'da Bir "Romancı" Yönetmen: Lütü Akad. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 19(37), 147-164. <https://izlik.org/JA99UX78BP>
- Çetin Erus, Z. (1999). *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE.
- Çetin Erus, Z. (2005). *Amerikan ve Türk sinemalarında uyarlamalar* (1. b.). İstanbul: Es Yayınları
- Çetin Erus, Z. (2020). Türkiye Sinemasında Uyarlamalara Genel Bir Bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 583-592. <https://izlik.org/JA75WR34YZ>
- Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Yayınları.
- Kuyucak Esen, Ş. (2002/2010). *Türk sinemasının kilometre taşları: Dönemler ve yönetmenler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk sineması: I. Cilt*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Pearson, R. (2008). Geçiş sineması (A. Fethi, Çev.). İçinde G. Nowell-Smith (Ed.), *Dünya sinema tarihi* (ss. 42-63). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Stam, R. (2017). Revisionist adaptation: Transtextuality, cross-cultural dialogism, and performative infidelities. İçinde T. Leitch (Ed.), *The Oxford handbook of adaptation studies* (s. 239-250). New York: Oxford University Press.
- Toğaç, A. B. (2022). *Amerikan filmlerinde perili evler: Sinema ve televizyonda tepedeki ev romanı uyarlamaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

studi'ou

İstanbul Okan Üniversitesi

Sanat ve Tasarım Dergisi



İSTANBUL
OKAN ÜNİVERSİTESİ

studi'ou

İstanbul Okan Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Dergisi