



**DİASPORA VE TEKSTİL: TÜRKİYE'DEKİ
İRANLI GÖÇMENLERİN BELLEK TEMELLİ
ANLATILARININ ŞEHRAZAT ODAĞINDA
A/R/TOGRAFİK YANSIMALARI**

Yüksek Lisans Tezi

Sanaz GHORBAN DORDİNEJAD

Eskişehir 2025

**DİASPORA VE TEKSTİL:
TÜRKİYE'DEKİ İRANLI GÖÇMENLERİN BELLEK TEMELLİ ANLATI-
LARININ ŞEHRAZAT ODAĞINDA A/R/TOGRAFİK YANSIMALARI**

Sanaz GHORBAN DORDİNEJAD

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Şakir ÖZÜDOĞRU

Eskişehir

Eskişehir Teknik Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Kasım 2025

Bu tez çalışması BAP Komisyonu tarafından kabul edilen 24LÖT223 no.lu proje kapsamında desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Sanaz GHORBAN DORDİNEJAD'ın DİASPORA VE TEKSTİL: TÜRKİYE'DEKİ İRANLI GÖÇMENLERİN BELLEK TEMELLİ ANLATILARININ ŞEHRAZAT ODAĞINDA A/R/TOGRAFIK YANSIMALARI başlıklı çalışması 14/11/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Eskişehir Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Unvan Adı Soyadı

İmza

Üye

: Dr. Öğr. Üyesi Şakir ÖZÜDOĞRU

Üye

: Prof. Dr. Suzan Duygu BEDİR ERİŞTİ

Üye

: Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Seçil TEKİN
AKBULUT

Prof. Dr. Harun BÖCÜK

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

DANIşMAN ONAYI

Danişmanlığını yürüttüğüm Yüksek Lisans ğrencisi Sanaz GHORBAN DORDİ-NEJAD, DİASPORA VE TEKSTİL: TÜRKİYE’DEKİ İRANLI GÖÇMENLERİN BEL-LEK TEMELLİ ANLATILARININ şEHRAZAT ODAğINDA A/R/TOGRAFİK YAN-SIMALARI başlıklı tez çalışmasını tamamlamıştır. Hazırlamış olduğu tez tarafımca in-celenmiş ve öğrencinin tez savunma sınavına alınması bilimsel ve etik açıdan uygun g-rülmüştür.

Tez Danişmanı

Dr. Öğr. Üyesi şakir ZDOğRU

ÖZET

DİASPORA VE TEKSTİL: TÜRKİYE’DEKİ İRANLI GÖÇMENLERİN BELLEK TEMELLİ ANLATILARININ ŞEHRAZAT ODAĞINDA A/R/TOGRAFIK YANSIMALARI

Sanaz GHORBAN DORDİNEJAD

Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim Dalı

Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Kasım 2025

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Şakir ÖZÜDOĞRU

Bu araştırma, Türkiye’de yaşayan İran göçmenlerinin perspektifinden ortak göç anlatılarının dans kostümüne yansımalarını inceleyerek göç sürecinin kimlik, aidiyet ve kolektif bellek üzerindeki izdüşümlerini sanat temelli (a/r/tografi) bir araştırma yaklaşımıyla ele almaktadır. Araştırma, İranlı göçmenlerin deneyimlerini kendi sözleri ve ifade biçimleri aracılığıyla görünür kılan sanatsal üretimlere odaklanmaktadır. Bu bağlamda İran’ın kültürel belleğinde güçlü bir yere sahip olan Şehrazat figürü; beden, ses ve anlatı arasında bir köprü olarak ele alınmış; katılımcıların kişisel sözleri ve bellek izleri kumaş, nakış ve bedensel performans aracılığıyla sahneye taşınmıştır. Araştırma, bu yolla, göçün bireysel deneyimlerden kolektif belleğe uzanan duygusal ve kültürel yansımalarını, ortak üretime dayalı beden-temelli bir anlatı süreci üzerinden takip etmektedir.

Araştırmada sanatçı, araştırmacı ve eğitimci kimliklerinin kesişiminde yer alan a/r/tografi yaklaşımı kullanılmıştır. Çalışma grubu, Türkiye’de yaşayan yedi İranlı göçmen sanatçıdan oluşmaktadır ve katılımcıların göç deneyimlerinden yola çıkarak dans figürleri, nakış uygulamaları ve ortak bir performans odaklı video çalışması üretilmiştir. Veriler; derinlemesine görüşmeler, sanatsal etkileşim oturumları ve ortak görsel üretimler aracılığıyla toplanmış; tematik analiz doğrultusunda kimlik ve bellek eksenlerinde bütünleştirilmiştir. Bu temaların belirlenmesinin ardından araştırmacı, kavramsal anahtar kelimeleri Farsça biçimsel karşılıkları üzerinden çözümleyerek kelimeler arasında rizomatik bağlar kurmuş; bu biçimleri nakış ve beden performansının birlikte işlediği bir görsel anlatı diline dönüştürmüştür. Bu bağlamda çalışma, bellek ve duygulanımın kolektif bir anlatı alanına dönüşmesini sağlamakta, göç deneyimlerinin dokunsal ve bedensel bir ifade biçimiyle görünür kılınmasına dair pratik bir yaklaşım sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Diaspora sanatı, Kültürel kimlik, Kolektif bellek, Sanat temelli araştırma, Oryantalizm

ABSTRACT

DIASPORA AND TEXTILE: A/R/TOGRAPHIC REFLECTIONS OF MEMORY-BASED NARRATIVES OF IRANIAN MIGRANTS IN TURKEY THROUGH THE LENS OF SCHEHERAZADE

Sanaz GHORBAN DORDİNEJAD

Department of Textile and Fashion Design

Eskişehir Technical University, Institute of Graduate Programs, November 2025

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Şakir ÖZÜDOĞRU

This study examines how shared migration narratives are reflected on textile surfaces from the perspective of Iranian migrants living in Turkey, exploring the imprints of migration on identity, belonging, and collective memory through an arts-based (a/r/tographic) research approach. The research focuses on artistic productions that make visible the experiences of Iranian migrants through their own words and modes of expression. In this context, the figure of Scheherazade, holding a significant place in Iran's cultural memory, is approached as a bridge between body, voice, and narrative; the participants' personal statements and memory traces are brought to the stage through fabric, embroidery, and bodily performance. In this way, the study follows the emotional and cultural reflections of migration, extending from individual experiences to collective memory, through a body-centered narrative process grounded in collaborative production.

The research employs the a/r/tographic method, positioned at the intersection of the artist, researcher, and educator identities. The study group consists of seven Iranian migrant artists living in Turkey, and based on the participants' migration experiences, embroidered textile pieces, dance-inspired body figures, and a collaborative performance-based video work were produced. Data were collected through in-depth interviews, artistic interaction sessions, and co-created visual productions, and were integrated around the axes of identity and memory through thematic analysis. Following the identification of these themes, the researcher analyzed the conceptual keywords through their formal counterparts in Persian, establishing rhizomatic connections among the terms and transforming these forms into a visual narrative language in which embroidery and bodily performance operate together. Within this framework, the study enables memory and affect to transform into a collective narrative space, offering a practical approach to rendering migration experiences visible through tactile and embodied forms of expression.

Keywords: Diaspora art, Cultural identity, Collective memory, Arts-based research, Orientalism

TEŞEKKÜR

Akademiye bir ilgi alanı olmanın ötesinde kalıcı bir entelektüel tutkuya dönüştürmemde belirleyici rol oynayan, bilimsel yaklaşımı ve özenli rehberliğiyle çalışmalarımı yönlendiren ve düşünsel gelişimimde kalıcı bir ilham kaynağı olarak akademik yolculuğuma yön veren danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Şakir ÖZÜDOĞRU'ya; bilgi birikimi, yönlendirmeleri ve teşvik edici yaklaşımıyla bu çalışmanın gelişimine önemli katkılar sunan değerli hocam Prof. Dr. Suzan Duygu BEDİR ERİŞTİ'ye; jüri üyeliğini kabul ederek çalışmama katkı sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Seçil TEKİN AKBULUT'a teşekkürlerimi sunarım.

Bu yola adım atmam için beni teşvik eden ve akademiye adanmışlığıyla her zaman örnek aldığım babam Doç. Dr. Farhad GHORBANDORDINEJAD'a ve her koşulda yanımda olan annem Shiva SHAERY'ye, öğrencilik hayatım boyunca, Eskişehir'de bulunduğum süreçten itibaren desteğini her alanda hissettiren ablam Öğr. Gör. Dr. Golara GHORBAN DORDINEJAD'a ve sergi sürecindeki katkılarıyla çalışmaya önemli destek sağlayan eşi Dr. Öğr. Üyesi Hamed GHORBANPOOR'a teşekkür ederim.

Yüksek lisans sürecim boyunca, karşılaşılan zorlu aşamalarda birlikte ilerlediğimiz, özellikle tezin uygulama aşamasında emeği büyük olan sevgili arkadaşım Esra ESEN'e; desteği, ilgisi ve her zaman yanımda oluşuyla bu süreci benim için anlamlı ve güçlendirici kılan Kemal SARIKAYA'ya teşekkür ederim. Araştırmanın kuramsal ve üretim aşamalarında gönüllü katılımlarıyla çalışmanın temelini oluşturmama katkı sağlayan, görüşmelere içtenlikle katılan ve üretim sürecinde emek veren tüm katılımcı arkadaşlarıma; ayrıca sergi sürecindeki uygulamaların gerçekleştirilmesine olanak sağlayan Eşref Konfeksiyon Atölyesi'ne ve ilk sergime ev sahipliği yaparak bu deneyimi mümkün kılan PinArt Sanat Alanı'na teşekkürlerimi iletirim.

Sanaz GHORBAN DORDİNEJAD

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Teknik Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Sanaz GHORBAN DORDİNEJAD

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	I
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	II
DANIŞMAN ONAYI	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
TEŞEKKÜR	VI
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
TABLolar DİZİNİ	XI
ŞEKİLLER DİZİNİ	XII
GÖRSELLER DİZİNİ.....	XIII
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	XVI
1. GİRİŞ.....	17
2. SANAT BAĞLAMINDA GÖÇ VE KÜLTÜREL KİMLİK	19
2.1. Göç Olgusu ve Göçe Neden Olan Eğilimler	19
2.2. 1979 İran Devrimi ve Türkiye'ye Yönelen Göç Dalgası	24
2.3. Göçün Bireysel ve Toplumsal Etkileri.....	27
2.4. Sanatta Göç Teması ve Kültürel Kimlik İnşası	32
3. GÖÇ VE KÜLTÜREL BELLEK İLİŞKİSİ	35
3.1. Kolektif Bellek ve Anlatılar	37
3.2. Diaspora Kavramı ve Sanattaki Yansımaları	40
3.2.1. Sanata yansıyan kimlik arayışı: İranlı diaspora sanatçıları.....	41
4. DİASPORA SANATINDA TEKSTİL	52
4.1. Diasporik Tekstil Sanatçıları ve Eserleri	54
5. KÜLTÜREL BELLEK BAĞLAMINDA ŞEHRAZAT ANLATISI.....	60

5.1. Şehrazat'ın Sahnelenmesi ve Performatif Temsilleri.....	63
6. YÖNTEM.....	69
6.1. Sanat Temelli Araştırma.....	70
6.1.1. A/r/tography	71
6.1.2. Yaşayan sorgulama	73
6.2. Katılımcı Seçimi: Amaçlı Örneklem	75
6.3. Veri Toplama Süreci.....	76
6.4. Veri Analizi	80
6.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	81
7. BULGULAR	82
7.1. Göç Deneyimine Dair Görüşler.....	82
7.1.1 Göç deneyiminin zorlukları.....	83
7.1.1.1. Bürokratik ve yasal zorluklar	83
7.1.1.2. Ekonomik güçlükler ve işsizlik	84
7.1.1.3. Psikolojik ve duygusal zorluklar	84
7.1.1.4. Gelecek belirsizliği ve geçiş süreci	85
7.1.1.5. Kendini açıklama zorunluluğu.....	86
7.1.2. Aidiyet kimlik ve köken.....	86
7.1.2.1. İkili aidiyet ve “arada kalmışlık”	86
7.1.2.2. Kökensele bağ ve kopuş.....	87
7.1.2.3. Kültürel kimlik ve dönüşüm	87
7.1.2.4. Ortak belleğin göçle birlikte şekillenen yapısı.....	88
7.1.3. Sanat ve kendini ifade etme	88
7.1.3.1. Sansür ve ifade özgürlüğü	88
7.1.3.2. Beden algısı	89
7.1.4. Toplumsal cinsiyet ve göç.....	89
7.1.4.1. Göçte cinsiyet ayrımcılığı.....	89
7.1.4.2. Cinsiyet temelli baskı	90
7.1.5. Ötekileşme ve ayrımcılık deneyimleri	90
7.1.5.1. Toplumsal kabul ve dışlanma	90
7.1.6. Göç sonrası yalnızlık.....	91
7.1.6.1. Fiziksel yalnızlık	91

7.1.6.2. İçsel yalnızlık ve kendini keşfetme	92
7.2. Tetikleyici Nesne Anlatıları	92
7.2.1. Kimlik ve bellek	93
7.2.1.1. Dijital fotoğraf makinesi: Geleceğe iz bırakma	93
7.2.1.2. Analog fotoğraf makinesi: Anavatana aidiyet	94
7.2.1.3. Kırk düğüm kasesi (şifa kasesi): Kültürel köken	95
7.2.1.4. Van Gogh temalı cüzdan: Psikolojik sığınak	96
7.2.1.5. Sürme kabı: Ailevi miras.....	97
7.2.1.6. Oyuncak arabalar: Çocukluk ve güvenlik hissi	98
7.2.1.7. Hafız Divanı (Hafez kitabı): Kültürel köken	99
7.2.1.8. Nesne anlatılarından türetilen alt kategorilerin betimsel analizi	100
7.3. Şehrazat Anlatıları	101
7.3.1. Kimlik ve temsil	102
7.3.2. Kültürel miras.....	105
7.4. Yaşayan Sorgulama Yoluyla Sanatsal Üretim Süreci.....	106
7.4.1 Öğrenen-Öğreten kimliği.....	106
7.4.1.1. Sanatçı kimliği ve sanatsal yansımaları	107
8. TARTIŞMA VE SONUÇ	132
KAYNAKÇA	136
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 6.1. Katılımcıların demografik özellikleri (Ghorban Dordinejad, 2025)	76
--	----



ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. İkamet izniyle Türkiye’de bulunan İran uyruklu yabancı sayısı (Ghorban Dordinejad, 2025).....	27
Şekil 2.2. Göç deneyimi çerçevesi (Segal, vd., 2010).....	29
Şekil 7.1. İlk görüşme sonucunda belirlenen temalar (Ghorban Dordinejad, 2025).....	82
Şekil 7.2. Göç Deneyimine Dair Görüşlerin kategori ve alt kategorileri (Ghorban Dordinejad, 2025)	83
Şekil 7.3. Tetikleyici Nesne Anlatıların kategori ve alt kategorileri (Ghorban Dordinejad, 2025).....	93
Şekil 7.4. Şehrazat anlatılarına ait kategoriler (Ghorban Dordinejad, 2025).....	102
Şekil 7.5. Temalar arasındaki rizomatik ilişkiler (Ghorban Dordinejad, 2025).....	109
Şekil 7.6. A/r/tografi bağlamında kimliklerin sorgulandığı yapılar (Ghorban Dordinejad, 2025).....	110

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

- Görsel 3.1.** Shirin Neshat, “Allahın Kadınları” serisinden, 23.9 cm × 16.8 cm, Siyah beyaz RC baskı üzerine mürekkep, 1996, Gladstone Gallery, New York ([http-1](#), erişim tarihi: 26.07.2025) 44
- Görsel 3.2.** Shirin Neshat, “Allahın Kadınları” serisinden, 33 cm × 20 cm, RC kağıt üzerine siyah beyaz baskı ve mürekkep, Gladstone Gallery, New York, 1994 ([http-2](#), erişim tarihi: 26.07.2025) 44
- Görsel 3.3.** Marjane Satrapi, “Persepolis” in ilk sayfası, 2000 (Reyns-Chikuma ve Lazreg, 2017) 45
- Görsel 3.4.** “Persepolis” filmi, Marjane Satrapi ve Vincent Paronnaud, 2007 ([http-3](#), erişim tarihi: 26.07.2025) 46
- Görsel 3.5.** Münir Şahrudi Fermanfermaiyan, “Heartache No. 16”, Mixed media (Karma teknik), 1998–2000 ([http-5](#), erişim tarihi: 26.07.2025) 48
- Görsel 3.6.** Münir Şahrudi Fermanfermaiyan, “İsimsiz” (Muqarnas), Ayna, ters cam boyası, ahşap üzerine alçı, 59 × 86 × 12 inç, High Sanat Müzesi, Atlanta, 2012 ([http-6](#), erişim tarihi: 26.07.2025) 50
- Görsel 4.1.** Sheila Hicks, “The Column of Inquiry” (Sorgulama Sütunu), New South Wales Sanat Galerisi, Avustralya, 2016 ([http-8](#), erişim tarihi: 26.07.2025) 55
- Görsel 4.2.** Nilbar Güreş, “Undressing” (Soyunma), video performansı, 2006 ([http-9](#), erişim tarihi: 26.07.2025) 56
- Görsel 4.3.** Nilbar Güreş, “Stranger” (Yabancı) adlı seriden Kumaşla Kaplı Kişi, 2004–2006 (Fresko, 2014) 57
- Görsel 4.4.** Niyaz Azadikhah ve Alireza Shojaian, Özgürlüğün Bedenine Atılan Dikişler, Centre Pompidou, Paris, 2022 ([http-10](#), erişim tarihi: 23.09.2025) 59
- Görsel 5.1.** “Şehrazat Balesi” için sahne tasarımı, kâğıt üzerine suluboya, sanatçı: Leon Bakst, Dekoratif Sanatlar Müzesi, Paris, Fransa, 1866–1924 ([http-11](#), erişim tarihi: 3.11.2025) 65
- Görsel 5.2.** “Şehrazat Balesi: The Red Sultana” kostüm tasarımı, Leon Bakst, 1910 ([http-12](#), erişim tarihi: 3.11.2025) 66
- Görsel 5.3.** Vaslav Nijinsky ve Ida Rubinstein, Paris’teki Opéra Garnier, 1910 (erişim tarihi: 3.11.2025) 67
- Görsel 5.4.** Vera Fokina, Şehrazat Balesi, Kraliyet Operası, Stockholm, 1914

(http-14, erişim tarihi: 26.07.2025).....	68
Görsel 5.5. Bernice Coppeters, Şehrazat Balesi, Grimaldi Forum, Monaco, 2009 (http-15, erişim tarihi: 26.07.2025).....	68
Görsel 6.1. Araştırmacı günlüğünde yer alan süreç notlarından bir örnek (Ghorban Dordinejad, 2025)	75
Görsel 6.2. Araştırma sürecinde katılımcılar Heliya ve Farshad'ın gerçekleştirdiği çizim örnekleri (katılımcıların çizim ve fotoğraf arşivi, 2025).....	79
Görsel 7.1. Kian'a ait olan fotoğraf makinesi (Ghorban Dordinejad, 2025)	94
Görsel 7.2. Mohammad'e ait olan analog fotoğraf makinesi (Ghorban Dordinejad, 2025)	95
Görsel 7.3. Shahin'e ait olan kırk düğüm kasesi (Ghorban Dordinejad, 2025)	96
Görsel 7.4. Faezeh'e ait olan Van Gogh temalı cüzdan (Ghorban Dordinejad, 2025) ..	97
Görsel 7.5. Farshad'a ait olan sürme kabı (Ghorban Dordinejad, 2025)	98
Görsel 7.6. Heliya'ya ait olan oyuncak arabalar (Ghorban Dordinejad, 2025)	99
Görsel 7.7. Ali'ye ait olan Hafız Divanı (Ghorban Dordinejad, 2025).....	100
Görsel 7.8. Araştırmacının sahnelediği Şehrazat balesinin solo performansından kareler, Eskişehir Atatürk Kültür Merkezi (Ghorban Dordinejad, 2024) ..	114
Görsel 7.9. Svetlana Zakharova, "Kirov, Nijinsky'yi Kutluyor: Şehrazat Balesi", Châtelet Tiyatrosu, Paris, 2002 (http-16, erişim tarihi: 26.07.2025)	115
Görsel 7.10. Maria Vinogradova, Şehrazat Balesi, Devlet Kremlin Sarayı, Moskova, 2015 (http-17, erişim tarihi: 26.07.2025).....	115
Görsel 7.11. Kian'ın anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş örnekler (Ghorban Dordinejad, 2025)	117
Görsel 7.12. Mohammad'ın anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş örnekler (Ghorban Dordinejad, 2025) ..	118
Görsel 7.13. Shahin'in anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş örnekler (Ghorban Dordinejad, 2025)	119
Görsel 7.14. Faezeh'nin anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş örnekler (Ghorban Dordinejad, 2025)	120
Görsel 7.15. Farshad'ın sunduğu Fuzûlî'ye ait şiirin Farsça versiyonu (katılımcının fotoğraf arşivi, 2025).....	121
Görsel 7.16. Farshad'ın anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş örnekler (Ghorban Dordinejad, 2025)	122

Görsel 7.17. Heliya'nın anlatılarında yer alan halı/kilim dokularına ait görseller ve çizimsel aktarımı (katılımcının çizim ve fotoğraf arşivi, 2025).....	123
Görsel 7.18. Heliya'nın anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş örnekler (Ghorban Dordinejad, 2025).....	123
Görsel 7.19. Ali'nin anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş örnekler (Ghorban Dordinejad, 2025).....	124
Görsel 7.20. Fotoğraf transferi ve makine nakışının üretim şekli, Eşref Konfeksiyon, Eskişehir (Ghorban Dordinejad, 2025)	125
Görsel 7.21. “Sansür” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 56.2 cm × 37.5 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025).....	126
Görsel 7.22. “İnziva” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 55.5 cm × 38 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025).....	126
Görsel 7.23. “Mahrum” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 56.5 cm × 37 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025).....	127
Görsel 7.24. “Sığınak” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 55.5 × 36.5 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025)	127
Görsel 7.25. “Hicran” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 55.5 cm × 36.5 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025).....	128
Görsel 7.26. “Umudun Gölgesi” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 57 cm × 37.5 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025).....	128
Görsel 7.27. “Köksüz” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 56.5 cm × 37 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025).....	129
Görsel 7.28. Katılımcı anlatılarından doğrudan yapılan alıntılar; şifon kumaş üzerine transfer baskı, 2.40 m × 50 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025).....	130
Görsel 7.29. Performans videosundan seçilen sahneler, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (http-18 , erişim tarihi: 15.11.2025).....	131

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

IOM : International Organization for Migration

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

ABR : Art-Based Research



1. GİRİŞ

İran’da yaşanan sosyo-politik koşullar, birçok sanatçının ülkesinden ayrılmasına yol açmış ve göç deneyimi, bireylerin kimlik ve kültürel bellekle ilişkilerini farklı coğrafyalarda yeniden kurma ihtiyacını doğurmuştur. Jann Assmann’ın kültürel bellek kuramı, bu yeniden kurulumun hatırlama, temsil ve paylaşılma süreçleri üzerinden işlediğini göstermektedir (Şafak, 2024, s. 1973). 1979 İran Devrimi’nin ardından şekillenen diaspora deneyimi, İranlıların nereden geldikleri ve kim olarak var olduklarını yeniden müzakere ettikleri tarihsel bir süreklilik alanı sunmaktadır (Elahi ve Karim, 2011, s. 382). Bu çalışma, göç eden bireylerin geride bıraktıkları coğrafya ile kurdukları duygusal ve kültürel bağların nasıl taşındığını ve kolektif bellekte nasıl yeniden düzenlendiğini incelemektedir. Bu doğrultuda araştırmanın temel sorusu, Türkiye’de yaşayan İranlı göçmenlerin kişisel göç anlatılarının, a/r/tografiye dayalı ortak üretim sürecinde beden, dil ve tekstil yüzeyi etkileşimi aracılığıyla nasıl bir ifade alanı oluşturduğuna odaklanmaktadır. Bu temel soruya bağlı olarak, katılımcıların göç deneyimlerine ilişkin anlatılarında hangi temaların ve kavramların öne çıktığı ile söz konusu temaların tekstil ve beden ilişkisi bağlamında ortak bir üretim alanında nasıl yorumlanabildiği araştırmanın alt sorularını oluşturmaktadır.

Çalışma, kolektif bir bellek çağrışımına odaklandığından, İranlı göçmenlerin ortak belleğinde yer alan güçlü bir kültürel imge olan Şehrazat figürü etrafında şekillenmektedir. Şehrazat; sözlü anlatı geleneğinde hikaye kurma ve aktarma gücünün simgesi olmasına karşın Batı sahne sanatlarında çoğu zaman mistik, egzotik ve edilgen bir Doğulu kadın imgesi olarak yeniden kurgulanmış ve oryantalist temsiller içinde araçsallaştırılmıştır (Eren, 2013, s. 70). Bu bağlamda çalışma, Şehrazat’ı dışarıdan bir bakışın kurduğu temsil kalıpları içinde tekrar etmek yerine, katılımcıların kendi kişisel anlatıları ve beden hafızalarıyla ilişkiye giren, içeriden yeniden kurulan bir figür olarak ele almaktadır. Böylece Şehrazat’ın, tekstil yüzeyinde, kelime izlerinde ve bedensel hareket akışında katılımcıların göç deneyimlerini taşıyan kolektif bir anlatı alanına dönüşmesi hedeflenmiştir.

Sanat temelli araştırma yaklaşımı, çalışmadaki anlamların keşfi için uygun bir zemin sunar; a/r/tografi ise araştırmacının gözlemci olmaktan öte, üretici ve yaratıcı bir özne olarak sürece katılmasını sağlamaktadır. Bu yaklaşım, kesin yanıtlar bulmak yerine, görsel üretim ve sanat aracılığıyla yeni anlamlar ve yaratıcı ifadeler geliştirmeyi vurgulamaktadır (Bilici Öztürk, 2022, s. 4). Bu çalışma, göçmen katılımcıların kişisel hatıra ve beden belleklerinin, sanatçı, araştırmacı ve öğretici kimliklerinin iç içe geçtiği a/r/tografik

bir bağlamda nasıl yeniden kurgulandığını anlamayı hedeflemektedir. Araştırmanın temel odağı, katılımcıların anlatılan deneyimlerinin *Şehrazat* Balesi’nden esinlenen figüratif koreografik pozlara, motifsel yapılara ve nihai üründe makine nakışıyla işlenmiş kumaş yüzeylerine dönüşüm sürecini çözümlemektir. Bu çerçevede çalışma, bireysel ve topluluk temelli deneyimlerin sanatsal üretim yoluyla görünür hale gelmesini, araştırmacı ile katılımcı kimliklerinin etkileşiminden doğan yaratıcı sürecin izlenmesini ve göçmen topluluğun kültürel belleğinin estetik bir temsile dönüşmesini öne sürmektedir. Bu çalışmanın kuramsal çerçevesi, göç, bellek, dil ve beden arasındaki ilişkileri irdelemeye yöneliktir. İlk bölümde yer alan “sanat bağlamında göç ve kültürel kimlik” başlığı altında, göç olgusuna neden olan tarihsel ve yapısal eğilimler incelenecek; özel olarak da 1979 İran Devrimi sonrası Türkiye’ye yönelen göç dalgası ele alınarak, bu göçün bireysel ve toplumsal düzeydeki etkileri tartışılacaktır. Ardından, sanatta göç teması üzerinden kültürel kimlik inşasına odaklanılarak, sanat üretiminin göç deneyimlerini ifade etme ve anlamlandırma biçimi olarak nasıl işlev gördüğü değerlendirilecektir.

İkinci bölüm olan “göç ve kültürel bellek ilişkisi” kapsamında ise kolektif bellek kuramları doğrultusunda anlatıların nasıl toplumsal bir hatırlama pratiği olarak işlediği ve bu anlatıların sanat üretimine nasıl zemin oluşturduğu tartışılacaktır. Bunu izleyen “diaspora sanatında tekstil sanatı ve kültürel anlamı” bölümünde ise tekstil sanatının anlatısal gücü tartışılarak, dokuma, dikiş ve kumaş gibi pratikler aracılığıyla ortaya çıkan ifade biçimlerinin bellek, aidiyet ve kimlik kavramlarıyla nasıl ilişkilendirilebileceği incelenecektir. Ayrıca, diasporik sanatçılar tarafından üretilmiş tekstil temelli eserler üzerinden kültürel aktarım ve dönüşüm süreçleri örneklendirilecektir. “kültürel bellek bağlamında *Şehrazat* anlatısı” başlığı altında, *Şehrazat* figürü üzerinden Batı’nın Doğu’yu nasıl temsil ettiği ve bu temsillerin kültürel, politik anlamları irdelenecektir. Özellikle *Ballets Russes* tarafından sahnelenen *Şehrazat* Balesi örneği aracılığıyla oryantalist bakışın sahnede nasıl üretildiği çözümlenecek; bu çözümleme aracılığıyla Doğu kadın figürünün tarihsel ve estetik düzeyde nasıl araçsallaştırıldığı değerlendirilecektir.

2. SANAT BAĞLAMINDA GÖÇ VE KÜLTÜREL KİMLİK

Göç olgusu temelde insani bir süreçtir; hem etkileyen hem de etkilenen taraflarında insanı merkezine almaktadır ve çift yönlü bir etkileşim yaratmaktadır. İnsan, varoluşunu kültürüyle anlamlandıran, geçmişten taşıdığı değerleriyle kimliğini inşa eden bir varlıktır. Kültür ise insanın belleğini, yaşam alanını ve toplumsal ilişkilerini biçimlendiren temel unsurlardan biridir (Akkaya, 2021, s. 185). Bu çerçevede, göç yalnızca mekansal bir yer değiştirme süreci olmayıp; bireyin biriktirdiği kültürel mirasıyla birlikte kendini yeniden konumlandırma, kimliğini dönüştürme ve sosyal bağlarını yeniden kurma sürecidir. Bu durum, göçün kültürel ve kimliksel etkilerini anlamayı kolektif düzeyde de ele almayı gerekli kılmaktadır.

Bireysel düzeyde bu durum, kimlik karmaşası, yalnızlaşma, yabancılaşma ve uzun süreli travmalar gibi olumsuz sonuçlar doğurabilir. Zorunlu göçe maruz kalan bireylerde bu etkiler daha da belirginleşmekte, yaşam boyu sürebilecek kimliksel ve psikolojik sorunlara dönüşebilmektedir (Tokdil, 2022, s. 12). Bu bağlamda göçün kültürel boyutlarının ele alınması, bireylerin ve toplulukların toplumsal uyum süreçlerini anlamak açısından büyük önem taşımaktadır. Bu etkilerin sanatsal üretimler yoluyla ifade edilmesi, göç deneyiminin görünür ve anlaşılır kılınmasında kritik bir rol oynamaktadır. Sanat, bireyin yaşadığı kırılmaları, bellek kayıplarını ve kimlik inşa süreçlerini hem kişisel hem toplumsal düzlemde aktarabilen güçlü bir araçtır ve göç kavramı, sanatçılar için sadece bireysel deneyimlerin ötesinde, küresel bir insanlık meselesi olarak ele alınmaktadır (Arısoy, 2025, s. 184). Dolayısıyla göç ve kültürel kimlik ilişkisini sanat bağlamında tartışmak, bu çok yönlü dönüşümün duygu, deneyim ve anlam boyutlarını görünür kılmaktadır ve göçe neden olduğu kırılmaların iyileştirici ve dönüştürücü yanlarını da ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada, göçün sanatsal temsiller üzerinden görünür kılınan duygusal ve deneyimsel boyutlarını daha geniş bir çerçeveye oturtabilmek için, öncelikle göç olgusunun toplumsal dinamiklerini ve bu hareketliliği tetikleyen temel eğilimleri ele almak gerekmektedir. Göçün hangi tarihsel, politik ve sosyo-ekonomik koşullarda ortaya çıktığını irdelemek, sonraki bölümlerde tartışılacak kültürel kimlik, anlatı oluşumu ve sanatsal üretim süreçlerinin arka planını anlamaya olanak sağlamaktadır.

2.1. Göç Olgusu ve Göçe Neden Olan Eğilimler

Göç, bir topluluk veya bireylerin coğrafi hareketliliğini ifade eden bir kavramdır. Bu hareketlilik, iki farklı yer, mekan ya da coğrafi konum arasında gerçekleşir ve belirli

bir başlangıç ile bitiş noktasına sahiptir (Dehkhoda, 1960, s. 71). İçinde var olduğu koşullardan memnun olmadığı için ülkesini terk ederek yasal veya yasal olmayan yollarla başka bir ülkeye giriş yapan kişiler ise göçmen olarak adlandırılmaktadır. Diğer yandan göç terimi o ülkenin vatandaşı olmayan bir bireyin kalıcı ikamet amacıyla yeni bir ülkeye giriş yapması olarak tanımlanabilmektedir (Ziya, 2012, s. 232).

Kimi zaman gönüllü kimi zaman zorunlu olan göç etme eylemi, çalışma veya sığınma gibi amaçlar ve hedefe ulaşmada kullanılan yasal ya da yasa dışı yöntemler gibi çeşitli kriterlere göre ifade edilebilir. Siyasi zulüm, savaş ve çatışmalar, doğal veya insan kaynaklı afetler, sürgün gibi durumlar nedeniyle insanların mevcut yaşam alanlarından ayrılmaya zorlanması, zorunlu göç olarak tanımlanmaktadır. Gönüllü göç ise bireylerin herhangi bir dış baskı olmaksızın, kendi özgür iradeleriyle gerçekleştirdiği yer değiştirmedir. Bu tür göçlerde temel motivasyon, yaşam koşullarını daha olumlu hale getirme arzusudur (Koçak ve Terzi, 2012, s. 171).

Göç olgusunu ele alırken son yıllarda akademik ve toplumsal tartışmalarda sıkça yer bulan bazı kavramların da incelenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, sığınmacı, mülteci, göçmen gibi kavramlara da açıklık getirilmesi önem taşımaktadır. Günümüzdeki yoğun göç hareketliliği bağlamında, "mülteci" teriminin ulusal ve uluslararası medya kuruluşları tarafından sıklıkla "göçmen" terimiyle eş anlamlı olarak kullanıldığı görülmektedir (Chouliaraki ve Zaborowski, 2017, s. 613-635).

Bu kavramlar farklı anlamlara sahip olduğundan, eş anlamlı olarak kullanılmaları uygun değildir. Günümüzde mülteci kavramına dair farklı tanımlar bulunsa da en yalın haliyle mülteci; siyasal, sosyal ya da ekonomik nedenlerle başka bir ülkeye sığınmak zorunda kalan kişi olarak tanımlanmaktadır (Boyraz, 2015, s. 36). Mültecilik, gönüllü bir hareketten ziyade zorlayıcı koşullar nedeniyle ülkesini terk etmek durumunda kalan bireyleri kapsamaktadır (Sağır, 2012, s. 2). Bu kişiler, yaşadıkları ülkede güvenlik ve özgürlükten yoksun kalmaları nedeniyle başka bir ülkede yaşam kurma arayışına girmektedirler (Peker ve Sancar, 2005, s. 9). Sığınmacı, kendi ülkesinde karşılaştığı ayrımcılık, baskı, şiddet veya tehdit gibi nedenlerle, yaşam hakkı ve özgürlüğünü korumak amacıyla başka bir ülkenin resmi makamlarına koruma talebiyle başvuruda bulunan kişi olarak bilinmektedir. Bu kişiler henüz iltica başvuruları değerlendirme sürecindeyken "sığınmacı" statüsündedir. Başvuruları kabul edilirse mülteci statüsü kazanmaktadır (UNHCR, 2024).

Pazarıcı'nın (1999, s. 202) tanımına göre sığınmacı, vatandaşlık bağıyla bağlı olduğu devlette ayrımcı yasal uygulamalara veya baskıya maruz kalan bireyin, bu nedenle

başka bir devletin yetkili makamlarına başvurmasıyla ortaya çıkan hukuki bir konumdur. Başka ülkeye yerleşme amacıyla giden ancak henüz gittikleri ülkenin vatandaşlığını kazanmamış bireyler ise "göçmen" olarak tanımlanmaktadır (IOM, 2019). Bu bireyler, genellikle daha iyi yaşam koşulları arayışıyla göç etmektedir. Göç ettikleri ülkenin izni ve bilgisi dahilinde bu ülkeye yerleşen kişiler, onlara vatandaşlık hakkı tanınana kadar özel bir hukuki düzenlemeye tabi tutulmaktadır ve mültecilik statüsünden yararlanamamaktadırlar (Akyürek, 2007, s. 30). Başka bir ifadeyle, göçmen; ülkesinden gönüllü olarak ayrılan, yasal ya da yasa dışı yollarla başka bir ülkeye giden ve orada yaşayan bireyleri ifade etmektedir (TÜBİTAK, 2021, s. 97). Bu bağlamda göçmenlik, temel olarak gönüllü bir yönelimle şekillenen bir hareketlilik biçimidir.

Göç, temel olarak iklimsel, ekonomik, siyasal ve sosyo-kültürel olmak üzere dört ana başlık altındaki nedenlere dayanmaktadır (Aksoy, 2012, s. 294). Son yıllarda göç hareketlerinde belirgin bir artış gözlenmektedir, bu hareketliliğin temelinde çoğunlukla ekonomik etkenler yer almaktadır. Enflasyon oranlarındaki artış, işsizlik, ekonomik büyüme hızındaki dengesizlikler ve ödemeler dengesi gibi makroekonomik göstergeler, bireyleri göçe yönelten başlıca ekonomik faktörler arasında sayılmaktadır (Arslan, 2007, s. 152). Göçün nedenlerinden biri de siyasal olaylardır. Göçe neden olan siyasal faktörler arasında savaşlar, terör tehdidi, politik anlaşmazlıklar, otoriter rejimler ve zorunlu sürgünler önemli yer tutmaktadır (Taşcı, 2009, s. 186-187). Özellikle Ortadoğu’da bazı ülkelerde yaşanan iç karışıklıklar ve siyasal istikrarsızlıklar, kitlesel göç hareketlerine zemin hazırlamaktadır. Örneğin, İran’da 1979 yılında gerçekleşen rejim değişikliği, yeni yönetimin baskıcı politikaları ve dini temelli toplumsal düzenlemeleri, yalnızca iç politik yapıyı dönüştürmekle kalmamakta aynı zamanda muhalif kesimlerin çeşitli ülkelere göç etmesine yol açmaktadır. Azadi, Mirramezani ve Mesgaran’a (2020, s. 3) göre, devrim öncesi yaklaşık 0,5 milyon olan İran’dan göç etmiş kişilerin sayısı, 2019 yılına gelindiğinde 3,1 milyona yükselmiştir.

Göç olgusu, sosyal ve kültürel nedenler bağlamında da önemli bir dinamiğe sahiptir. Sosyo-kültürel göçler; eğitim, sağlık ve genel yaşam standartları gibi alanlarda daha iyi koşullara ulaşma hedefiyle yapılan yer değiştirmelerdir. Oral ve Çetinkaya’nın (2017, s. 1-8) da belirttiği üzere toplum baskısı, din ve mezhep farklılıklarının yarattığı huzursuzluk, yüksek doğum oranı, genç nüfus fazlalığı, sağlık hizmetlerindeki yetersizlikler, ulaşım ve iletişim imkanlarının kısıtlılığı, altyapı eksiklikleri, eğitim olanaklarının yetersizliği, aşı retler arası kan davaları ve asimilasyon korkusu gibi durumlar, bireylerin göç etmesine

yol açan önemli sosyal ve kültürel faktörler arasında sayılmaktadır.

Eğitim olanaklarına erişim isteği, göçün kültürel nedenlerinin başında gelmektedir. Özellikle kırsal bölgelerde sınırlı olan eğitim imkanları, bireyleri daha gelişmiş kent merkezlerine veya yurt dışındaki ülkelere yönlendirmektedir (Mutluer, 2003, s. 16-17). Bu durum, bireysel gelişim hedeflerinin yanı sıra toplumsal hareketliliği de beraberinde getirmektedir. Öte yandan, dini inanışlar ve bu doğrultuda şekillenen toplumsal yönlendirmeler de göç kararlarını etkileyen kültürel faktörler arasında yer almaktadır. Tarihsel örneklerde görüldüğü üzere, inançsal baskılar veya dini temelli zorunluluklar bireylerin yer değiştirmesine neden olabilmektedir. Bu bağlamda göç, yalnızca fiziksel bir yer değiştirmeden ziyade; bireyin ait olduğu kültürel yapı ile yeni bir toplumsal bağlam arasında kurduğu ilişki biçimi olarak da değerlendirilmelidir (Taşcı, 2009, s. 190- 191).

Göç olgusu yalnızca ekonomik veya politik nedenlerle sınırlı kalmamaktadır ve sosyo- kültürel değişimlere de zemin hazırlamaktadır. Göç eden bireyler, geldikleri coğrafyanın geleneksel değerlerini, yaşam pratiklerini ve kültürel kodlarını beraberlerinde taşımaktadır; bu da göç edilen bölgelerde var olan sosyo-kültürel yapılarla etkileşime girerek yeni kültürel sentezlerin oluşmasına katkı sağlamaktadır (Tokdil, 2022, s. 14). Kuraklık, doğal afetler, iklim değişiklikleri gibi çevresel faktörler göçün doğal nedenleri arasında yer almaktadır. Bunun yanında insan eliyle gerçekleşen çevresel tahribatlar, ormanların yok edilmesi, erozyon, su kaynaklarının çekilmesi, nükleer tesisler, çevreye zarar veren sanayi projeleri, kimyasal atıklar ve savaş kaynaklı çevresel yıkımlar (Algan ve Küneç, 1998, s. 97) bireylerin yaşadıkları yerleri terk etmelerine ve göçü zorunlu hale getiren doğal/çevresel unsurlar olarak değerlendirilebilmektedir.

Göç olgusu, gerçekleştiği coğrafi alana göre “iç göç” ya da “dış göç,” yerleşim süresine göre “geçici” veya “kalıcı” göç, bireylerin hedef bölgeye ulaşırken izledikleri yollara göre ise “düzenli (yasal) göç” ya da “düzensiz (yasadışı) göç” şeklinde çeşitli başlıklar altında sınıflandırılmaktadır (Şeker ve Uçan, 2016, s. 98). İç göç, bireylerin aynı ülke sınırları içinde, genellikle kırsal alanlardan kentlere doğru, geçici veya kalıcı olarak yer değiştirmesiyle gerçekleşen insan hareketliliğidir. Bu tür göç, nüfus yapısını ulusal düzeyde değiştirmeksizin bölgesel dağılımı etkilemektedir ve uluslararası göçe kıyasla daha az uyum sorunu doğurmaktadır (Koçak ve Terzi, 2012, s. 169).

Uluslararası Göç Örgütü’ne (International Organization for Migration [IOM]) göre, uluslararası göç; bireylerin geçici ya da kalıcı yerleşim amacıyla, vatandaşı oldukları ya da düzenli olarak ikamet ettikleri ülkeden ayrılarak başka bir ülkeye yönelmeleri şeklinde

tanımlanmaktadır. Bu göç biçimini tanımlayıcı temel unsur, devletlerarası sınırların aşılmasıdır (IOM, 2014, s. 88). Dış göç, yalnızca devletler arası bir hareketlilikten ibaret olmayıp ekonomik, siyasi, kültürel ve demografik bağlarla bağlantılı çok boyutlu bir süreçtir (Faist, 2003, s. 30). Bu olgu, Soğuk Savaş sonrasındaki dönemin ayırt edici özelliklerinden biri olarak dünya genelinde belirgin bir şekilde artış göstermiştir ve 1970’li yılların ortalarından itibaren, küreselleşme dinamikleri içinde bir süreç olarak önemli bir konuma sahip olmuştur (Castles ve Miller, 2008, s. 3).

Düzenli göç, bireylerin kaynak ülkeden ayrılışından hedef ülkeye varışına kadar tüm süreçleri, ilgili ülkenin yasal düzenlemelerine uygun şekilde gerçekleştirmesidir ve yasal yollarla yapılan tüm ikamet değişikliklerini kapsamaktadır (IOM, 2014, s. 26). Buna karşılık, düzensiz göç daha karmaşık bir kavramdır ve çeşitli şekillerde ortaya çıkabilmektedir. Düzensiz göçmenler, bir ülkeye yasa dışı yollarla (örneğin, sınır kontrolünden geçmeden veya sahte belgelerle) girebilmektedir. Ayrıca, ülkeye yasal yollarla girmiş olsalar bile, vize veya çalışma izni süresini aşarak, sahte evlilik/evlat edinme veya sahte öğrenci statüsü gibi hileli yöntemlerle kalmaya devam eden kişileri de içermektedir (Karabıyık, 2022, s. 65).

Şener’in (2017, s. 5) ifadesiyle 1990’lı yılların sonlarından itibaren Avrupa, kara ve deniz yolları üzerinden sürekli bir mülteci akışıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu süreçte, genel eğilim ve politikalar, mülteci ve sığınmacıların akışını engelleme yönünde şekillenmiştir (Şener, 2017, s. 5). Günümüzde de önemini koruyan uluslararası göç olgusu, yalnızca sosyolojik bir olgu olmanın ötesine geçerek, aynı zamanda siyasallaşmış ve güvenlikleştirilen bir boyut kazanmıştır.

Soğuk Savaş dönemi boyunca, dünya genelinde mülteci ve göçmen sayısının üç milyonun altında olduğu düşünülmektedir. Ancak 1990'lara gelindiğinde bu sayı 17,2 milyona ulaşarak hızla artmaya başlamıştır (Nas, 2021, s. 80). IOM’un 2000 yılı raporunda, 2050 yılı itibarıyla uluslararası göçmen sayısının yaklaşık 250 milyona ulaşmasının öngörüldüğü ifade edilmiştir; ancak 2020 yılı itibarıyla bu sayı 272 milyona ulaşmıştır (IOM, 2020, s. 21). Bu öngörülemeyen ve tahminlerin ötesine geçen artışın sosyal, ekonomik ve politik sorunlara yol açacağı öngörülmektedir. Savaş, kıtlık, kuraklık ve salgın hastalıklar gibi faktörlerin yanı sıra zengin ve yoksul ülkeler arasındaki giderek derinleşen ekonomik eşitsizlikler ile nüfus artışı veya azalması yaşayan ülkeler arasındaki demografik farklılıkların, göç hareketlerini daha da hızlandırması beklenmektedir (Nas, 2021, s. 82).

Göç olgusu tarihsel süreç boyunca farklı nedenlere dayanarak şekillenmiş olsa da günümüzde politik faktörlerin göç kararlarında belirleyici bir rol üstlendiği gözlemlenmektedir. Özellikle Ortadoğu bölgesinde yaşanan siyasi çalkantılar, bireyleri ülkelerini terk etmeye iten başlıca sebepler arasında yer almaktadır (Özensel vd., 2018, s. 183). Bu bağlamda rejim değişiklikleri, dini temelli toplumsal gerginlikler, devrim hareketleri, yaygın protestolar, siyasi liderlerin görevden uzaklaştırılması ve grev gibi unsurlar, politik istikrarsızlığın temel göstergeleri olarak değerlendirilmektedir (Kartal ve Öztürk, 2017, s. 264). Politik güvensizlik ortamı, bireylerin güvenlik ve istikrar arayışıyla başka ülkelere yönelmesine neden olmaktadır ve böylece göçün yönü ile niteliği üzerinde derin etkiler yaratmaktadır. Bu tür durumlara örnek olarak, 1979 İran Devrimi sonrasında ülkede kurulan İslami rejimin, bireylerin siyasi görüşleri, dini inançları ve yaşam biçimleri üzerindeki baskıları artırması sonucu yaşanan kitlesel göç dalgası verilebilmektedir (Azadi vd., 2020, s. 3). Bu çerçevede, politik güvensizlik ve rejimin baskıcı uygulamalarının göç hareketlerinin coğrafi yönelimlerini ve komşu ülkelerle kurulan sosyo-kültürel ilişkileri de şekillendirdiği görülmektedir. İran özelinde yaşanan bu dönüşüm, bireylerin hangi ülkelere, hangi motivasyonlarla ve hangi koşullarda yöneldiğini anlamayı gerektirmektedir. Bu nedenle, 1979 Devrimi sonrasında ortaya çıkan siyasal atmosferin Türkiye'ye yönelik göç akımlarını nasıl etkilediğinin ayrıntılı biçimde ele alınması hem bölgesel göç dinamiklerini hem de çalışmanın ilerleyen bölümlerinde tartışılacak kültürel, anlatsal ve sanatsal boyutları kavramak açısından kritik bir önem taşımaktadır.

2.2. 1979 İran Devrimi ve Türkiye'ye Yönelen Göç Dalgası

İran'dan başlayan büyük ölçekli göç hareketlerinin temelinde, 1979 yılındaki İran İslam Devrimiyle birlikte yaşanan rejim değişikliği yer almaktadır. İran tarihinde belirleyici bir dönüm noktası olarak İran Devrimi, Batı odaklı, otoriter ve seküler bir anlayışa sahip olan Şah rejiminin yıkılmasıyla sonuçlanmıştır ve ülkenin yönetimini, "ruhani lider" makamında olan Ayetullah'a bırakarak köklü bir değişim sürecini başlatmıştır. Bu dönüşüm neticesinde İran, hızlı ve kapsamlı bir biçimde teokratik bir devlet niteliği kazanmıştır (Katzman, 2017, s. 2).

Humeyni liderliğindeki İslami rejimin 1979 yılında iktidara gelmesi sonucunda oluşan yeni siyasal yapı, İran kaynaklı uluslararası göç ve sığınma hareketlerinde bir kırılma noktası olmuştur. Bireylerin siyasi görüşleri, dini inançları, cinsel tercihleri ve sosyal yaşamları üzerindeki yoğun baskılar, pek çok İranlı'yı ülkelerini terk etmeye zorlamıştır

(Kaya ve Çağlayan, 2023, s. 166). Rejim değişikliğinin ardından ilk olarak, 1925–1979 yılları arasındaki Şah döneminin askeri ve siyasi seçkinleri ülkeyi terk etmiştir. Eski rejime sadık grupların dışında, sol ve sosyalist oluşumlar, sinemacılar, sanatçılar ve İslami yönetime muhalif pek çok kesim de ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır (Khosrokhavar ve Roy, 2000, s. 182).

Türkiye, tarihsel süreçte yaşanan göç hareketleri değerlendirildiğinde, hem Doğu-Batı hem de Kuzey-Güney eksenindeki göç rotaları açısından erişilebilir bir coğrafi konumda yer almaktadır (Adıgüzel, 2016, s. 5). Bu konumu nedeniyle Türkiye; Güney Asya, Ortadoğu ve Doğu Afrika ülkelerinden gelerek Avrupa'ya ulaşmaya çalışan göçmenler için önemli bir geçiş noktasıdır. Her yıl, bu bölgelerden Türkiye'ye ulaşarak Avrupa'ya geçmeye çalışan on binlerce göçmen yakalanmaktadır. Bu durum, Türkiye'nin düzenli göç hareketlerinin yanı sıra daha kapsamlı bir şekilde düzensiz göç ile de karşı karşıya kalmasına neden olmaktadır (Deniz, 2017, s. 210).

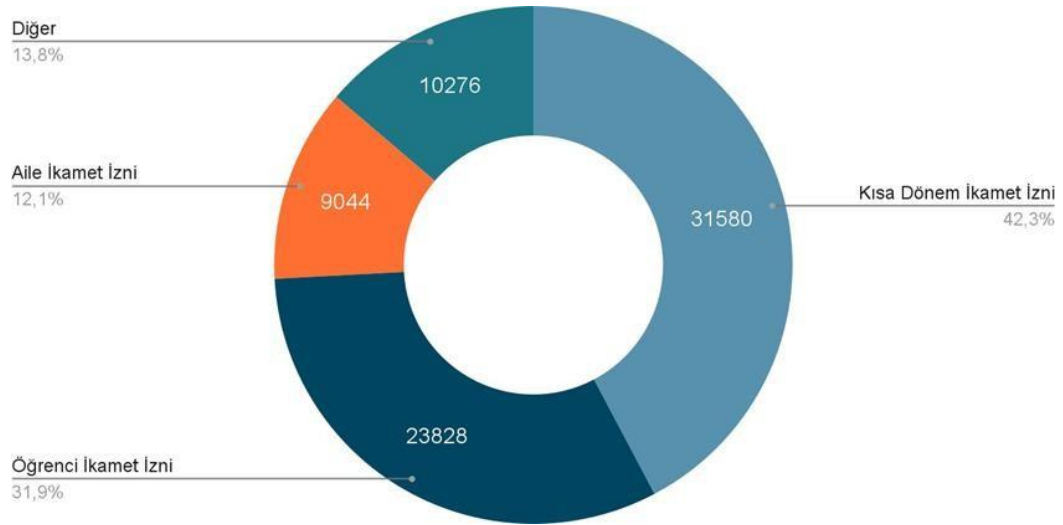
Türkiye'ye yönelik uluslararası göç hareketleri değerlendirildiğinde, farklı dönemlerde çeşitli ülkelere gerçekleşen göçlerin dikkat çektiği görülmektedir. 1979 yılına kadar, ağırlıklı olarak Türk soylu ya da Türk kültürüne bağlı göçmenlerin geldiği bir ülke konumunda olan Türkiye, ilk kez 1979 yılında Türk soylu veya Türk kültürüne bağlı olmayan bir göç hareketiyle karşılaşmıştır. Türkiye'ye yönelik bu ilk "yabancı" göç, İran'dan kitlesel göç hareketleri ile başlamıştır (İçduygu, 2014, s. 317). Devrimden sonra İran'dan ayrılmak, muhalif konumdaki veya mağduriyet yaşayan pek çok bireye zorunluluk arz etmiştir ve bu gruplar için Türkiye, transit güzergah görevini üstlenmiştir (Kara ve Korkut, 2010, s. 157). Özellikle 1979-1987 yılları arasında, çok sayıda göçmen Türkiye üzerinden Avrupa ülkelerine ve Kuzey Amerika'ya yönelmiştir. İranlı göçmenlerin büyük bir kısmı Türkiye'yi başlangıçta bir transit ülke olarak değerlendirmiş olsa da hedefledikleri ülkelere ulaşmada karşılaştıkları zorluklar nedeniyle bir kısmı Türkiye'de kalmayı tercih etmiştir (Akçapar, 2010, s. 817). Thomas Faist'in (2003, s. 21) de belirttiği gibi, göç hareketleri başladıktan sonra sürekli bir nitelik kazanmaktadır ve giderek daha fazla kişiyi kapsayarak varlığını sürdürmektedir. Bu perspektiften bakıldığında, İran'dan Türkiye'ye yönelik göç hareketleri de Faist'in tanımladığı süreklilik ve yapısal nedenler bağlamında değerlendirilebilir. Kaya ve Çağlayan (2023, s. 166) tarafından ifade edildiği üzere, 1979'daki rejim değişikliği sonrası başlayan bu göçler, ilk yıllarda özellikle İran-Irak Savaşı döneminde kitlesel nitelik taşımış olsa da izleyen dönemlerde düzenli ve süreklilik arz eden bir karakter kazanmıştır ve günümüzde de siyasi ve ideolojik farklılıklar

nedeniyle devam etmektedir.

Garousi (2003, s. 2), İran göçmenlerinin Türkiye gibi komşu ülkelere yönelme nedenlerini dört ana başlık altında sınıflandırmaktadır: ekonomik, sosyal, eğitsel ve kültürel/dini faktörler. Ekonomik faktörler kapsamında düşük gelir düzeyi, finansal istikrarsızlık, yüksek enflasyon oranları ve zayıf mali altyapı gibi unsurlar, bireylerin göç kararlarını etkileyen başlıca nedenler arasında yer almaktadır. Ayrıca, yüksek öğrenim düzeyine sahip bireylerin Batı ülkelerinde daha iyi yaşam koşullarına ulaşma arzusu ile göç etmeye yöneldikleri belirtilmektedir. Sosyal boyut ise bireylerin İran'daki yaşam tarzı ve toplumsal koşullara duydukları memnuniyetsizlikle ilişkilendirilmiştir. Eğitime dayalı göç nedenleri üç temel başlık altında ele alınmakta; bunlar yurt dışında sunulan burs ve maddi destek olanakları, İran'daki üniversitelerin araştırma altyapısının yetersizliği ile yurt dışında daha gelişmiş akademik imkanlara ve mezuniyet sonrası daha elverişli iş fırsatlarına erişimdir. Bu unsurlar, nitelikli bireylerin yurt dışına yönelmesinde belirleyici rol oynamaktadır (Garousi, 2003, s. 4–7).

Genellikle yaşamsal ve ekonomik gerekçelerle ilişkilendirilen göç olgusunun en önemli sorun ayaklarından biri de kültürel farklılıklar yüzünden yaşanan toplumsal uyumsuzluktur (Akkaya, 2021, s. 181). Toplumsal uzlaşının sağlanamadığı ve buna bağlı olarak siyasal istikrarsızlığın kalıcı hale geldiği ülkelerde, bireylerin zorunlu ve kalıcı nitelikte yer değiştirmeleri kaçınılmaz hale gelmektedir (Özdal, 2000, s. 10). Kültürel ve dini nedenlerle gerçekleşen göç hareketleri ise, bireylerin Batı toplumlarına dair oluşturdıkları algılar çerçevesinde şekillenmektedir ve Batı'da mevcut olan diasporaya olumlu bir anlam atfedilmiş, bu doğrultuda çok sayıda öğrencinin Batılı ülkelerde eğitim alması teşvik edilmiştir (Kırılmaz ve Erol, 2018, s. 19-22).

1979 Devrimi'nden sonra başlayan İran kaynaklı göçün ikinci dönemi, Pehlevi döneminde 1925–1979 yılları arası oluşan öğrenci ağlarının da etkisiyle hız kazanmıştır. Devrim sonrası süreçte, İran'dan Türkiye'ye yaklaşık bir milyon kişi göç etmiş olup, bu göçmenlerin çoğunluğunu etnik olarak Azeriler, ardından Farslar ve Kürtler oluşturmaktadır (GİB, 2020). 2025 yılında ikamet izniyle Türkiye'de bulunan İran uyruklu yabancı sayısı Göç İdaresi Başkanlığının vermiş olduğu istatistiklere göre 75.758 kişi olarak belirlenmiştir. Bu sayı içerisinde kısa dönem ikamet izni, öğrenci ikamet izni, aile ikamet izni ve diğer ikamet izinleri verileri Şekil 2.1'e göre yer almaktadır.



Şekil 2.1. *İkamet izniyle Türkiye’de bulunan İran uyruklu yabancı sayısı (Ghorban Dordinejad, 2025)*

Türkiye’de bulunan İran uyruklu yabancı nüfusun %42’si (31.580 kişi) kısa dönem ikamet izni ile ülkede bulunurken, ikinci büyük grubu %31,8 ile öğrenci ikamet izni sahipleri (23.828 kişi) oluşturmaktadır. Aile ikamet izniyle kalanların sayısı ise 9.044 olup, toplamın yaklaşık %12,1’ine karşılık gelmektedir. Bu dağılım, İranlı göçmenlerin Türkiye’ye geliş motivasyonlarının çeşitliliğine işaret etmektedir.

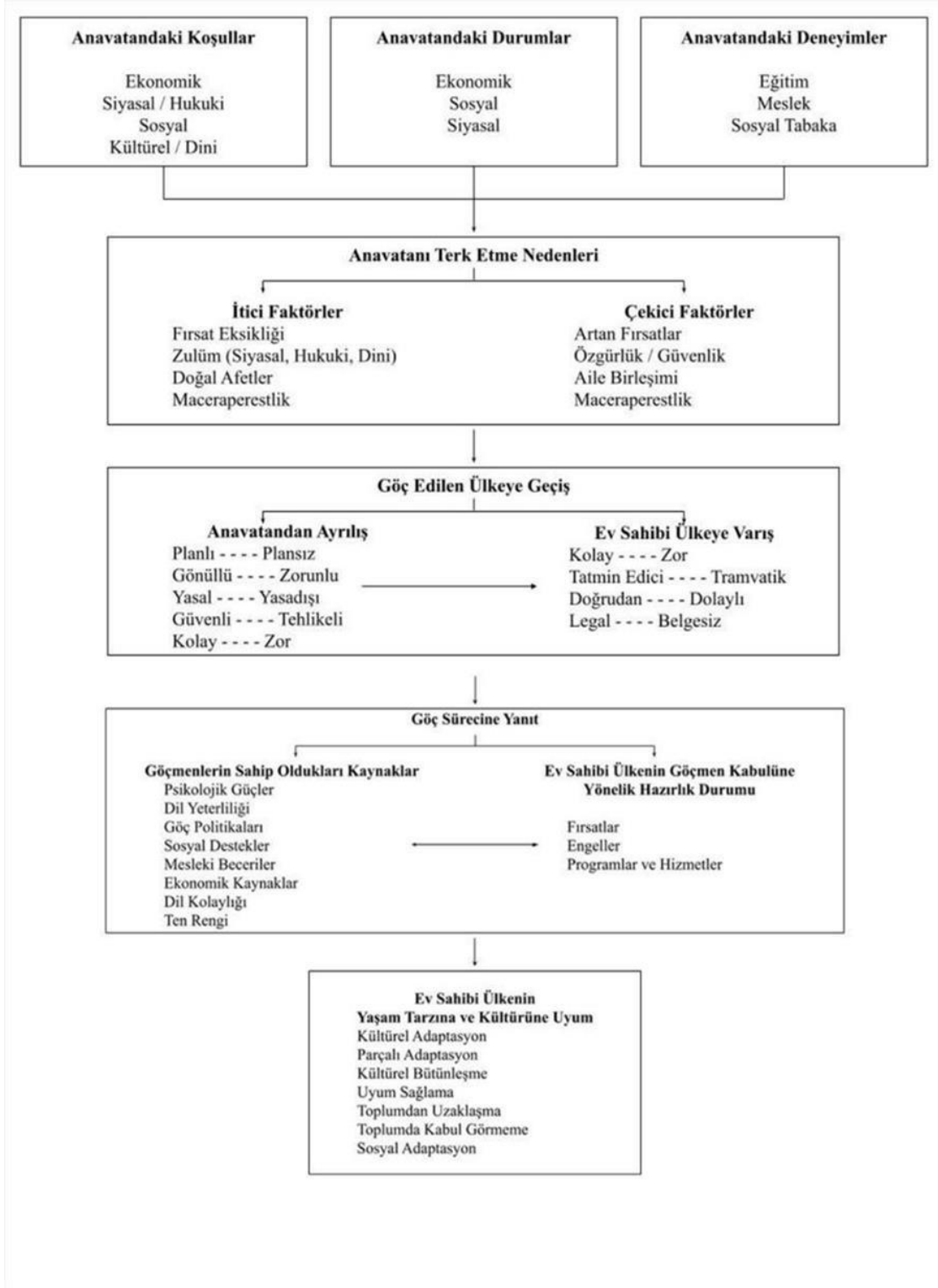
Göçmenlerin hangi amaçlarla ve hangi yasal statülerle Türkiye’de bulundukları, onların sosyoekonomik konumlarını, uyum süreçlerini ve gelecek planlarını şekillendirmekte; bu durum da hem bireysel yaşamlarını hem de içinde yer aldıkları toplumsal yapıları doğrudan etkilemektedir. Bu bağlamda, göçün bireyler üzerinde yarattığı psikolojik, sosyal ve kültürel etkiler ile göçün toplumsal düzeyde meydana getirdiği dönüşümler, incelenmesi gereken temel boyutları oluşturmaktadır.

2.3. Göçün Bireysel ve Toplumsal Etkileri

Göç olgusu; toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal boyutların yanı sıra bireysel bir süreci de içermektedir (Erol ve Ersever, 2014, s. 49). Göç eden bireyler, bu süreçte genellikle gerilim, stres, güvenlik endişesi ve psikolojik travma gibi olumsuz etkilerle karşı karşıya kalmaktadır. Yeni bir çevreye uyum sağlama çabası, bireyin psikolojik ve duygusal dengesi üzerinde önemli bir yük oluştururken, aynı zamanda güvenlik kaygılarını da artırmaktadır. Bununla birlikte, göç olgusu yalnızca bireysel düzeyden ziyade toplumsal ve uluslararası düzeyde de önemli etkiler yaratmaktadır (Bakkaloğlu, 2021, s.

206). Göç sürecine dahil olan bireyler, toplumlar ve ülkeler arasında etkileşim artmakta; bu süreç kültürel geçişkenliği ve farklı kültürlerin bir arada yaşama dinamiklerini güçlendirmektedir. Ancak, göçün bu olumlu etkilerinin yanı sıra özellikle ekonomik sistemlerde karmaşık sorunların ortaya çıkmasına, sosyal yapıda kutuplaşmalara ve bazı durumlarda radikalleşmenin yayılmasına yol açabileceği de göz ardı edilmemelidir (Li ve Frieze, 2012, s. 5-8). Göçün çok boyutlu doğası, bireyden topluma ve küresel düzeye kadar geniş bir yelpazede etkiler yaratarak farklı dinamikleri harekete geçirmektedir.

İnsan deneyiminin ayrılmaz bir parçası olan göç, ekonomik, siyasi ve dini faktörlerin yanı sıra keşif ve macera arzusunun da etkisiyle şekillenebilmektedir ve yalnızca krizlere bir yanıt olarak meydana gelmekle kalmamaktadır. Göç, bireylerin fırsat arayışının bir sonucu olarak da ortaya çıkabilmektedir. Göçmenlik deneyimi, göçmenlerin hedef ülkenin sınırlarına ilk adımlarını atmalarıyla başlamamaktadır; aslında bu süreç çok daha önceden, bireyler hala kendi memleketlerinde iken başlamaktadır (Segal vd., 2010, s. 3). Şekil 2.2, göç olgusunu oluşturan temel unsurları, göçmenlerin geldikleri ya da yerleştikleri ülkeye bakılmaksızın, genel bir çerçeve içerisinde sunmaktadır.



Şekil 2.2. Göç deneyimi çerçevesi (Segal, vd., 2010)

Birçok kişi göç ettikten sonra hala “vatan” denilen yere karşı bir bağlılık hissetmektedir ve oraya geri dönmeyi arzulamaktadır. Bu mekan, bireylerin belleğinde göç

öncesinde idealize edilmiş geçmişin bir yansımasıdır. Zihinler, geçmişin tatlı anılarını seçip, olumsuz olayları eleyerek, tarihi gerçeklerle uyumsuz bir bileşim sunar ve sonra o duruma özlem duymaktadırlar. Bu özlem duygusu, birçok kişiyi vatanlarına geri dönme düşüncesine itmektedir. Ancak bu kişiler nadiren hayal ettikleri vatani gerçek hayatta da bulmaktadırlar (Mamouri, 2018). Anavatanı terk etme süreci, bir dizi farklı faktör tarafından başlamaktadır. Aynı şekilde, göçmenlerin yeni bir ülkeye giriş yapmaları ve orada yerleşmeleri de birçok değişkenden etkilenmektedir. Şekil 2.2’de gösterildiği gibi, göç süreci, yalnızca anavatanın ekonomik, siyasal, kültürel veya dini koşullarla sınırlı olmamaktadır ve bireylerin yaşadıkları yerel koşullar, ailevi bağlar, toplumsal yapılar ve kişisel deneyimlerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır.

Bireylerin anavatanlarını terk etmelerinin arkasındaki nedenleri açıklamak üzere Lee’nin (1966) geliştirdiği "İtici-Çekici Faktörler" (Push-Pull) modeli Şekil 2.2’de sunulduğu üzere ele alınmaktadır. Bu modele göre, bireyler bir yandan anavatanlarında karşılaştıkları yapısal sorunlar nedeniyle göçe zorlanırken, diğer yandan gittikleri ülkelerdeki olanaklar tarafından cezbedilmektedirler (Kuhnt, 2019, s. 10). İtici faktörler arasında fırsat eksikliği, siyasal baskılar, etnik ya da dini ayrımcılık, ifade özgürlüğünün kısıtlanması, çevresel felaketler ve bireysel düzeyde özgürlük arayışı öne çıkmaktadır. Buna karşın, çekici faktörler arasında gelişmiş ülkelerdeki eğitim ve iş olanakları, güvenlik, bireysel özgürlükler, aile birleşimi olanakları ve özellikle genç kuşaklarda Batı yaşam tarzına dair idealize edilmiş algılar yer almaktadır. Bu faktörlerin etkileşimi, bireylerin göç kararı almalarında temel belirleyiciler olarak işlev görmektedir (Segal, vd., 2010, s. 7-8). Göçmenin anavatanından ayrılış aşaması ise göçün niteliğini belirlemektedir ve çeşitli boyutlara sahiptir. Anavatanın terk edilmesi planlı ya da plansız olabilir; zorunlu göç genellikle plansızdır. Göçmenler, motivasyonlarına göre gönüllü ya da zorunlu olarak ayrılmaktadırlar; sığınmacılar ve mülteciler zorunlu göçmenler arasında yer almaktadır. Ayrıca, göç yasal veya yasadışı olabilir; yasadışı göçmenler daha kırılgan durumdadır. Yasa dışı göçün kontrolsüz ve düzensiz şekilde gerçekleşmesi, sınır güvenliğini zayıflatarak, göç yönetimi süreçlerinde kırılganlık yaratmaktadır ve toplumsal güvenlik algısını sarsmaktadır (Akçadağ, 2012, s. 1).

Göç sürecinde uyum, göçmenlerin sahip olduğu kaynaklar ile ev sahibi ülkenin göçmen kabulündeki yaklaşımına bağlı olarak şekillenmektedir. Göçmenlerin psikolojik güçleri; direnç, motivasyon ve esneklik gibi faktörler uyumu kolaylaştırırken, dil yeterliliği uyumda en belirleyici unsurlardan biridir (Berry, 1997, s. 15).

Göç politikaları ve sosyal desteklere erişim, uyum hizmetlerinin etkinliğini artırmaktadır. Mesleki beceriler, göçmenlerin işgücü piyasasında yer edinmesini sağlarken, ekonomik kaynaklar temel ihtiyaçlara erişimi kolaylaştırmaktadır. Dil kolaylığı ve ten rengi ise ayrımcılık veya kabul görme açısından sembolik bir öneme sahiptir; öte yandan, ev sahibi ülkelerin göçmen kabulüne hazırlığı, sunduğu eğitim, istihdam ve dil kursları gibi fırsatlarla uyumu desteklerken; yabancı düşmanlığı, ırkçılık ve bürokratik engeller uyum sürecini zorlaştırmaktadır (Essed, 1991, s. 24).

Genel anlamıyla adaptasyon, bireylerin veya grupların çevresel koşullara yanıt olarak gösterdikleri değişim sürecini ifade etmektedir. Bu uyum süreci kısa vadede olumsuz ve sarsıcı sonuçlar doğurabilse de uzun vadede çoğu birey için yeni kültürel bağlama yönelik olumlu bir uyum geliştirmektedir (Organista, Marin ve Chun, 2010, s. 6). Bu uyum biçimleri, bireysel stratejilere ve toplumun kabul düzeyine bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir. Birey ile içinde bulunduğu sosyal bağlam arasında bir uyum sağlanamadığında, kültürel çatışma, stres ve kimi zaman da psikolojik etkiler kaçınılmaz hale gelmektedir. Bu bağlamda (Berry, 1997, s. 13), kültürel adaptasyonun yalnızca bireyin psikolojik dengesiyle sınırlı olmadığını; sosyal etkileşim biçimleri ve toplumsal kabul düzeyiyle iç içe gelişen sosyo-kültürel bir süreç olarak anlaşılması gerektiğini belirtmektedir ve ev sahibi toplumun kabul edici tutumu birey ile yeni çevre arasında uyumu güçlendirebilirken; ayrışma, ötekileşme ya da marjinalleşme gibi durumlar çatışma, uyum stresi ve çeşitli psikolojik sorunlara neden olabildiğini savunmaktadır. Mardani'nin (2018, s. 5) belirttiği üzere ise, göç eden kişinin özgeçmişi zihninde bir nostalji olarak yeniden canlanmakta ve bu duygu, hangi konumda olursa olsun bireyin yaşamı boyunca kalıcı bir iz bırakmaktadır. Bu nedenle bireyin geleceğe ilişkin düşünsel yönelimi de göç olgusuna bağlı olarak şekillenmektedir. Bu çerçevede, göç eden bireyler vatanlarını ve kolektif kimliklerini kaybettikleri için bellek aracılığıyla birbirlerine bağlanmaktadır.

Sosyolog Ron Eyerman, psikoloji ve tıp alanlarından ödünç aldığı "travma" kavramını "kültürel travma" şeklinde kavramsallaştırarak kültür sosyolojisi alanında kullanıma kazandırmıştır (Tekin, 2011, s. 93). Bu bağlamda, psikolojik veya fiziksel travma, bireyin derin bir duygusal acı ve yaralanma deneyimini ifade etmektedir. Kültürel travma, bireysel travmadan farklı olarak topluluk düzeyinde yaşanan ortak deneyimleri ve bu deneyimlerin toplumsal temsillerini anlamaya odaklanmaktadır (Eyerman, 2003, s. 2). Ayrıca kültürel travma, kolektif kimliğin oluşumunu ve kolektif belleğin inşasını birbirine bağlayan bir süreç olarak da bilinmektedir.

Halas’a (2010, s. 316) göre “travma, bir kültürel süreç olarak sembolleştirmeye dayanır; bu süreç, bir topluluk için travma yaratıcı bir olay veya durum ile onun kolektif temsillerinin kurulması arasında gerçekleşir.” Bu çerçevede, kolektif travmanın inşası kültürel bir süreç olarak değerlendirilmekte; travmayı yaşayan grubun deneyimlerinin sembolik düzlemde temsil edilmesi ve tanınması bu sürecin merkezinde yer almaktadır. Söz konusu temsillerin hem grup içinde hem de toplumsal düzeyde kabul görmesi, bu kültürel sürecin işleyişi açısından belirleyici bir unsur olarak görülmektedir.

Göç yalnızca bir milletin değerlerinin ve kültürünün değişimine neden olmakla kalmamaktadır, aynı zamanda bireyler ve topluluklar için travmatik bir deneyim haline gelerek bellekte derin izler bırakmaktadır ve kolektif belleğin bir parçası haline gelmektedir. Bu nedenle, sanatçıların göç olgusunu eserlerinde ele alması, geleneksel değerleri ve ulusal kültürü koruma amacına hizmet edebileceği gibi belirli sosyal grupları yönlendirme ve etkileme potansiyeline de sahiptir (Mardani, 2018, s. 16).

Göçe bağlı olarak kültürel alanda yaşanan sorunların aşılması, mevcut durumun iyileştirilmesi ve aynı coğrafyayı paylaşmaya başlayan bireyler arasında kültürel uyumlaşmanın sağlanması ise göçün yarattığı travmatik etkilerin sağaltımında en etkili araçlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Kalıcı bir iyileşmenin sağlanmasında, göçün kültürel boyutunun doğru biçimde anlaşılması ve toplumsal düzeydeki öneminin fark edilmesi belirleyici bir rol oynamaktadır (Akkaya, 2021, s. 185). Bu çerçevede, göçün kültürel boyutunun toplumsal düzeyde nasıl kavrandığı kadar bu deneyimin bireysel ve kolektif düzeyde hangi ifade alanlarıyla anlam kazandığı da önem taşımaktadır. Özellikle sanat, göçün yarattığı kırılmaları görünür kılan, kimlik müzakerelerini somutlaştıran ve kültürel uyum süreçlerine yaratıcı bir perspektiften katkı sağlayan güçlü bir araç olarak öne çıkmaktadır. Bu nedenle, göç deneyiminin sanat bağlamında nasıl temsil edildiğini ve kültürel kimlik inşasını hangi estetik ve anlatısal stratejilerle şekillendirdiğini incelemek, çalışmanın bu aşamasında önemli bir kavramsal açılım sunmaktadır.

2.4. Sanatta Göç Teması ve Kültürel Kimlik İnşası

Göçün sanat üzerindeki etkisi iki farklı şekilde kendini göstermektedir. İlk olarak, göç olgusu, sanatın konusu haline gelmektedir. Bu bağlamda, savaşlar ve çatışmalar sonucunda göç etmek zorunda kalan bireyler, mübadele, mültecilik, yer değiştirme, hareketlilik ve sınır dışı edilme gibi kavramlar sanat eserlerinde ifade bulmaktadır. İkinci olarak, göç, sanatçıların ve onların atalarının kişisel kimliklerini ve sanat anlayışlarını

şekillendiren önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu durum, göç eden sanatçının kendi kültürel dilini ve sanatsal anlayışını yeni bir coğrafyaya taşıyarak bulunduğu yer üzerinde etkide bulunması ya da o yerin etkisiyle kendi sanatında yeni bir sentez yaratması şeklinde ortaya çıkmaktadır (Girgin, 2017, s. 57).

Göç olgusunun sanat ve birey üzerindeki etkilerini daha iyi kavrayabilmek için kültürel kimliğin inşasını açıklamak büyük önem taşımaktadır. Çünkü kültürel kimlik, bireylerin aidiyet duygusunu, geçmiş ile gelecek arasındaki bağlarını ve kendilerini ifade etme biçimlerini şekillendirmektedir (Işık, 2018, s. 9). Göç bağlamında, kültürel kimliğin nasıl oluştuğunu ve dönüşüme uğradığını anlamak, toplumsal yapıların ve sanatsal üretimlerin dinamiklerini çözümlemeye olanak tanımaktadır.

Göçmenlerin ev sahibi ülkedeki kültürel uyum süreci, kendi kültürleri ile yerleşim yerindeki baskın kültür arasındaki etkileşimi içerir (Bhugra ve Becker, 2005, s. 22). Bu karşılaşma, sadece göçmenleri değil, baskın kültürün üyelerini de etkileyerek, onların farklı kültürel değerlere karşı daha açık ve anlayışlı bir tutum geliştirmelerine zemin hazırlayabilir. Aynı zamanda bu süreç, göçmenlerin ihtiyaçlarının fark edilmesini kolaylaştırarak, karşılıklı uyum ve toplumsal bütünleşme açısından önemli katkılar sunmaktadır.

İnsan, belli gelenek ve değerleri içeren bir kültür içinde yaşadığından bu kültürü de kendi içinde yaşatmaktadır. Bunun nedeni de belli bir yere bağlanma ve aidiyet duygusudur ve kimlik bir süreç olarak görülürken öznenin kendine özgü gelişim sürecinde şekillenmektedir (Dalbay, 2024, s. 339). Fakat öznenin bu çatışmalı süreç içerisinde kimlik inşa etmesi ve bunu kabul etmesi oldukça zorlayıcı bir süreçtir. Dolayısıyla göç bağlamında kültürel kimliğin oluşumu, bireysel deneyimler, sosyal etkileşimler ve daha geniş toplumsal değişimler gibi çeşitli etkenlerden etkilenen bir süreçtir. Bu süreç, bireylerin hem yerleşik kültürel değerleri hem de göç sonrası maruz kalınan yeni kültürel yapıları sarsarak, melez (hibrit) kültürel değerlerin oluşumuna zemin hazırlamaktadır (Balcıoğlu, 2007, s. 58).

Göç deneyimi, bireylerin kimlik yapılanmalarında önemli dönüşümlere yol açarak çoğu zaman kozmopolit kimliklerin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Bu dönüşüm, aidiyet duygusunun temelini oluşturan “ev” kavramını karmaşıktırmakta; böylece “ev”, birey açısından hem fiziksel hem de duygusal düzeyde erişilmesi zor bir mekana dönüşmektedir (Chambers, 2019, s. 107). Bu durum, bireyde kalıcı bir “evsizlik” hissi yaratarak, göçün kimlik ve aidiyet algısı üzerindeki sarsıcı etkilerini gözler önüne serer. Chambers’ın (2019) vurguladığı üzere, göçmen birey yalnızca mekansal bir yerden ayrılmakla

kalmaz, aynı zamanda kültürel anlamda bir ara bölgede konumlanır. Bu nedenle aidiyet duygusu, kimliğin inşasıyla doğrudan ilişkilidir. Kimlik ise yalnızca doğuştan gelen özelliklerle açıklanamaz; aksine aile bağları, geçmiş kültür, içinde bulunulan baskın kültür, ortak bellek, geleceğe dair kolektif tahayyüller ve toplumsal ilişkiler yoluyla zamanla şekillenen bir yapıdır (Dede, 2024, s. 168). Göç deneyimi, bireyde hem “ev” kavramının anlamını karmaşıklıştırarak hem de kimlik yapıları oluşturarak, aidiyet duygusunun sürekli yeniden inşa edildiği bir süreci ifade etmektedir.

Sanat, göçmenlerin özgün hikayelerini ve bakış açılarını ifade edebilecekleri bir araç haline gelmekte; bu yolla kimliklerinin karmaşıklığını yansıtmaya olanağı sunmaktadır. Göçmen sanatçıların eserlerinde sıkça yer verilen temalar ise kimliğe dair sorgulamalar ve bu sorgulamalardan doğan çeşitli aidiyet kaygılarını açığa çıkarmaktadır (Jelekäinen, 2015, s. 70). Göç, küreselleşme gibi evrensel etkilerin yanı sıra kültürel geçmişin ve aidiyet duygusunun yitimi gibi bireysel sonuçlar da doğurmaktadır. Bu temaları ele alan sanatsal üretimler, göçmenlerin çeşitli deneyimlerini ifade etme imkanı sunarak, kültürel kimlik anlatısını zenginleştirmeye katkı sağlayabilmektedir ve göçmen sanatçıları, göç deneyimlerini sanat yoluyla ifade ederek hem duygularını ve mücadelelerini görünür kılmakta hem de bireysel kimliklerini başkalarına aktarma imkanı bulmaktadır. Bu durum, empati ve farkındalık gelişimini desteklemektedir (Dede, 2024, s. 161).

Göçmenler, kültürel kimliklerini yeniden inşa ederken; geçmiş kültürlerini, ana dillerini, gelenek ve göreneklerini, geleneksel sanatlarını ve ulusal sembollerini mesafeli bir bakış açısıyla tahayyül etme eğilimi gösterirler. Uzakta kalmış bir kültüre duyulan özlem ve bu kültüre yeniden ulaşma arzusu, bu yeniden inşa sürecinde belirleyici rol oynar. Bu bağlamda ortaya çıkan kültürel kimlik, bireyin hem kişisel belleğiyle hem de ait olduğu topluluğun ortak kültürel bellekle şekillenir. Bireysel kimlik “Ben kimim?” sorusuna yanıt ararken, toplulukla kurulan bağ “Biz kimiz?” sorusunu gündeme getirir ve bu da kültürel kimliğin kolektif boyutuna işaret etmektedir (Adıgüzel, 2016, s. 178–179). Göç bağlamında yeniden kurgulanan bu tür kimlik biçimleri, yerel baskın kültürlerin ve ulus-devletin dışlayıcı tutumlarına karşı kültürel bir direnç alanı oluşturabilmektedir. Bu doğrultuda, izleyen bölümlerde göç olgusunu estetik, politik ve kimlik temelli bir çerçevede ele alan İranlı diaspora sanatçılarının üretimlerine odaklanarak özellikle göç deneyiminin beden, mekan, bellek ve aidiyet kavramlarıyla nasıl ilişkilendirildiğine dair örnekler sunulmaktadır. Böylece, sanat aracılığıyla kültürel kimliğin yeniden inşa edilme süreçleri, somut sanat pratikleri üzerinden daha kapsamlı biçimde tartışılmaktadır.

3. GÖÇ VE KÜLTÜREL BELLEK İLİŞKİSİ

Bellek, anlatılar aracılığıyla yakın ve uzak geçmişe ilişkin anımsamaların, mekana bağlı ya da mekanla ilişkili hatırlama süreçlerinin bir ifadesidir (Doğu ve Varkal Deligöz, 2017, s. 546). İnsan, sosyal bir varlık olarak toplu yaşam ihtiyacı doğrultusunda günlük yaşam gereksinimlerini karşılamak için çevresiyle sürekli etkileşim içerisinde. Bu etkileşim sürecinde belleğin önemli işlevleri bulunmaktadır. Bellek, etkileşim sonucunda ortaya çıkan bilgileri beyinde depolama, yeniden hatırlama ve geri çağırma yeteneğine sahip olmakla birlikte, aynı zamanda özne ile nesne arasındaki etkileşimin sonuçlarını taşıyan bir alan olarak da tanımlanmaktadır (Özak, 2008, s. 10). Bilinçli zihinsel yaşantının destekleyici öğelerini içeren bir yapı olarak bellek, iki alt başlıkta, birincil (primary) ve ikincil (secondary) bellek şeklinde sınıflanmaktadır. Birincil bellek, anlık deneyimlerin kaydedildiği ve bireyin günlük yaşamını sürdürebilmesine imkan tanıyan geçici bir depo işlevi görürken; ikincil bellek, geçmişteki deneyimlerin saklandığı daha kalıcı bir bellek sistemi olarak tanımlanmaktadır (Atkinson ve Shiffrin, 1968, s. 89-95).

William James *Principles of Psychology* (1900) isimli kitabında birincil belleği, güncel deneyimlerin hızlı ve doğrudan bir biçimde kaydedilip hatırlanabildiği bir bellek türü olarak tanımlamıştır. Bu kısa süreli bellek sistemi, toplumların gündelik yaşamında yer alan kültürel unsurları da yansıtmaktadır. Örneğin; güncel olaylar, moda eğilimleri, popüler müzik ve sanat eserleri gibi kültürel öğeler birincil bellek aracılığıyla hızla algılanmakta ve geçici olarak bellekte tutulabilmektedir. Buna karşılık James (1900), ikincil belleği, geçmişe ilişkin deneyimlerin ve bilgilerin daha kalıcı biçimde depolandığı bir bellek sistemi olarak vurgulamıştır. Bu yapı, bir toplumun tarihsel sürecine ve kültürel mirasına ait olan bilgi, değer ve anlamları içermektedir. Tarihsel olaylar, gelenekler, mitolojik anlatılar, edebi eserler ve sanat yapıtları gibi kültürel miras unsurları ikincil bellekte korunmaktadır (Demir, 2023, s. 338). Bellek, bireyin toplumun diğer üyeleriyle kurduğu sosyal ilişkiler sonucunda şekillenen bir olgudur ve toplumsal bellek bağlamında belirleyici olan grup kavramı, yalnızca küçük ölçekli topluluklarla sınırlı kalmayıp etnik gruplar, uluslar ve devletler gibi daha geniş kolektif yapıları da içermektedir (Sancar, 2007, s. 40–41). Bu bağlamda bireyler, geçmişte yaşadıkları olayları hem kendi bireysel deneyimlerine dayanarak hem de ait oldukları grubun ortak belleğinin sunduğu çerçeve aracılığıyla hatırlamaktadırlar.

Fransız tarihçi Pierre Nora (1984–1992), belleği “hafıza mekanları” kavramı çerçevesinde ele almaktadır. Nora’ya göre, günümüzde doğal biçimde hafızanın var olabileceği

ortamlar kalmadığından, hafıza artık belirli mekanlarda somutlaşmaktadır ve toplumsal bellek bağlamında, hafızanın mekana bağlı bir süreklilik taşıdığı fikri öne çıkmaktadır. Nora (1984– 1992), *Hafıza Mekanları* adlı çalışmasında, belleğin gruplara özgü olduğunu ve her grubun kendi hafızasına sahip olduğunu ifade etmektedir. Bu doğrultuda, hafıza hem sınırsız hem de toplumsal bir nitelik taşımaktadır. Jan Assmann (1992), toplumlar için tek bir bellek bulunmadığını ve bireysel belleklerin ait oldukları toplumlar tarafından şekillendiğini savunmaktadır. Assmann (1992), *Kültürel Bellek* adlı eserinde, toplumsal belleği tanımlamak için kültürel bellek kavramını kullanmayı tercih etmektedir (İpek, 2020, s. 54-58). Maurice Halbwachs'ın (1992, s. 2) açıklamasına göre, bireyin yaşamında kullandığı tüm nesneler, içinde bulunduğu toplumsal bağlamlar ve bağlı olduğu gelenekler, kültürel belleği oluşturmaktadır. Kültürel belleğin devamlılığı için hatırlama figürlerinin gerekliliğine dikkat çeken Assmann (2015, s. 23), bu belleği şekillendiren alanların, binlerce yıl boyunca biriken ortak deneyim, beklenti ve eylem mekanlarından oluşan sembolik bir anlam dünyası yarattığını belirtmektedir. Bu anlam dünyası, birleştirici ve bağlayıcı etkisiyle bireyler arasında güven ve dayanışma sağlamaktadır ve bu nedenle, toplumlar geçmişlerini koruyabilmek amacıyla toplumsal belleklerine başvurma gereksinimi duymaktadırlar (Atik ve Erdoğan, 2014, s. 4).

Bellek, bireysel ve toplumsal kimliklerin yerinden edilme süreçlerinde süreklilik sağlayan temel bir unsurdur ve mekan ile arasındaki ilişki, hem belleğin içeriği hem de kültürel ve toplumsal kimliklerin oluşumu açısından tarihsel bir bağ olarak ele alınmalıdır (Creet ve Kitzmann, 2014, s. 3). Bu bağlamda, göç ve yerinden edilme deneyimleri, kültürel belleğin şekillenmesinde ve yeniden inşasında kritik bir rol oynamaktadır. Kültürel bellek, göç sürecinde kimlik ve aidiyet duygusunun şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Göçmenler, geldikleri coğrafyadan kopuş yaşarken, geçmişlerine dair anılarını, değerlerini ve kültürel imgelerini koruyarak yeni mekanda kimliklerini yeniden inşa etmektedirler (Depeli, 2010, s. 10-11). Ayrıca, göçle birlikte yaşanan mekansal ve sosyal değişimler, göçmenlerin kimlik algısını etkilerken, kültürel bellek bu değişimlere karşı bir direnç mekanizması işlevi görmektedir. Göçmenler, yeni toplumda kendilerini ifade ederken, geçmiş kültürel değerlerini ve aidiyet duygularını koruyarak kimliklerini şekillendirirler (Çelebi Erol, 2020, s. 402-404). Bir toplumun kültürel belleği, toplumun üyelerinin geçmiş deneyimlerini, anılarını, hem somut hem de soyut kültürel mirasını muhafaza eden ve gelecek nesillere aktaran bir yapı olmaktadır ve toplumların geçmişi nasıl hatırladıklarını, aktardıklarını ve yorumladıklarını inceleyerek geçmiş ve şimdi arasındaki

ilişkiyi açıklayan bir çerçevedir (Dinter, 2023, s. 6). Kültürel bellek birbiriyle sıkı biçimde bağlantılıdır; çünkü bireyin belleği, içinde bulunduğu toplumsal deneyimlerden bağımsız düşünülemez; aynı şekilde, kolektif belleğin oluşabilmesi de toplumsal yaşama aktif biçimde katılan bireylerin varlığıyla mümkündür (Olick, 1999, s. 346). Toplumsal bellek, bir toplumun yaşadığı olaylar, deneyimler, değerler ve inançlar hakkında ortak bir anlayışa sahip olmasını sağlayan bir süreçtir ve kültürel belleğin bir parçası olarak kültürün devamlılığı için öneme sahiptir. Göç ve kültürel bellek ilişkisini açıklayan kuramsal çerçeveden hareketle, bu çalışmada "Kolektif Bellek ve Anlatılar", "Diaspora ve Sanat" ve "Sanata Yansıyan Kimlik Arayışı: İranlı Diaspora Sanatçıları" alt başlıklarına yer verilmektedir.

3.1. Kolektif Bellek ve Anlatılar

Maurice Halbwachs'ın göç sonrası kolektif bellek ve anlatılar arasındaki ilişkiye dair kuramı, sosyal belleğin inşa süreçlerinde merkezi bir rol oynadığını öne sürmektedir. Göç süreçlerinde kolektif bellek özellikle karmaşık bir hal almaktadır; çünkü göç, bireysel ve toplumsal belleği etkileyen, geçmişe ilişkin anıları yeniden yapılandıran ve onlara yeni anlamlar kazandıran bir süreçtir (Halbwachs, 1980, s. 278). Halbwachs'a (1980, s. 98) göre, kolektif bellek, geçmişte sadece onu besleyen grubun bilincinde hala canlı olanı ya da canlı kalabilecek olanı sakladığı için, hiçbir şekilde yapay olmayan bir devamlılığa sahiptir ve bu bellek, zaman ile mekanın sürekliliği içerisinde mevcudiyet kazanmaktadır. Anlatılar, kolektif belleğin temel yapı taşlarıdır ve geçmişe dair deneyimlerin, olayların ve kimliklerin toplumsal olarak paylaşılması ve yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Bu anlatılar, genellikle toplulukların ortak deneyimlerini, tarihi olaylarını, kahramanlık hikayelerini ve kültürel değerlerini içermektedir (Bedir ve Tabakoğlu, 2021, s. 32). Anlatı ağı içinde, kalıplaşmış ifadeler, şiirler ve hikayeler gibi tekrar edilmesi kolay anlatı türleri öne çıkmaktadır. Bu anlatı öğelerinden bazıları zamanla seçilerek sürekli biçimde hatırlanırken, bazıları unutulmakta, bazıları ise belirli dönemlerde yeniden görünür hale gelebilmektedir. Bu doğrultuda bellek, anlatı yoluyla sürekli yeniden inşa edilmekte; bu süreç, unutmadan çok "seçici bir hatırlama" biçiminde gerçekleşmektedir (Bole, Christiansen ve Hennemeyer, 2004, s. 3). Anlatı, ortak duyguları harekete geçirerek ortak aidiyetin ve kimliğin temellerini oluşturmaktadır. Grup içerisinde aktarılan anılar ve bilgiler bütünü; diğer kuşaklar için kültürel kimliği yapılandırmakta ve kültürel bellek ortak kimliği sürdürme işlevini de görmektedir (Oğuzhan Börekçi, 2020, s. 5). Netice itibarıyla kolektif

bellek, anlatı aracılığıyla inşa edilebilmektedir.

Kolektif bellek; aile, ulus veya benzeri farklı çıkar ve motivasyonlara sahip sosyal grupları ortak bir kimlik etrafında bütünleştiren bir keşif sürecidir ve toplumsal farkındalık yaratmak için, belirli bir geçmişin seçilerek öne çıkarılması esastır (Confino, 1997, s. 1390). Kolektif belleğin inşası, birikimden ziyade kuşaktan kuşağa aktarımla şekillenmektedir; bu bellek, toplumsal olarak üretilen, korunan ya da dönüştürülerek sürdürülen kültürel mirasın bütünüdür. Medina Pérez vd. (2012), belleğin belirleyicisinin içsel yapısı, kapasitesi ve fiziksel durumundan çok, onu şekillendiren toplumsal ve kültürel dış koşullar olduğunu ifade etmektedir. Bireylerin ve toplumların yaşam süresiyle sınırlı olmayan kültürel bellek, nesiller boyunca aktarılacak varlığını sürdürmektedir (Zelan, 2022, s. 19). Dolayısıyla toplumların kimliğini oluşturan, bu kimliği pekiştiren ve güçlendiren temel bir yapı olan kültürel bellek, bireyin geçmişle kurduğu bağı yansıttığı kadar, çevresiyle özdeşleşmesini ve aidiyet duygusunu geliştirmesini sağlayan bir sosyal özdeşleşme biçimi olarak da değerlendirilmektedir (Misztal, 2003, s. 45).

Kolektif bellek, ulusal kimlik gibi geniş ölçekli kimlik biçimlerinin inşasında da merkezi bir rol oynamaktadır. Ulus-devletler; tarih eğitimi, anıtlar, semboller ve resmi söylemler aracılığıyla kolektif belleği yönlendirerek vatandaşlık bilincini ve ulusal aidiyet duygusunu güçlendirmektedir (Kaya, 2019, s. 7). Bu bağlamda, kolektif belleğin yeniden üretilmesi, ortak bir kimlik etrafında toplumsal bütünleşmeyi sağlamaktadır. Göçmenler, yerleştikleri yeni çevrelerde hem geçmişe dair mekansal anlatıları yaşatır, hem içinde bulundukları toplumda yeni ritüeller ve pratikler geliştirerek bulundukları yerleri anlamlandırır; bu çift yönlü aidiyet süreci, mekan ile kimlik arasında güçlü bir bağ kurulmasına olanak tanımaktadır ve bireylerin sosyal kimliklerini fiziksel çevre üzerinden ifade etmelerini sağlamaktadır (Çetinkaya ve Göközkut, 2021, s. 70-75). Bununla birlikte, göçmenlerin mekanı kimlik perspektifinden dönüştürme çabaları, kolektif belleğin yeniden inşasına katkı sağlamaktadır (Ayhan, 2022, s. 173). Dolayısıyla kolektif bellek, hem ulus-devletlerin ortak kimlik ve aidiyet inşasında hem de göçmenlerin yeni mekanlarla kurduğu kimlik temelli ilişkilerde belirleyici bir unsur olarak toplumsal bütünleşmeyi ve mekansal aidiyeti güçlendirmektedir.

Schudson'a (1997, s. 348) göre, travmatik göç olayları kolektif bellekte derin ve kalıcı izler bırakmakta; bu izler toplumsal bellekte yeniden yapılandırılarak kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Toplumsal bellek, bireylerin doğrudan yaşamadığı geçmişin, kültürel araçlar ve süreçler aracılığıyla edinilen bilgisi olarak tanımlanabilir. Bu kavram üç

bileşen üzerinde şekillenmektedir: sosyal süreçlerle biçimlenen bireysel bellek, bu aktarımı mümkün kılan kültürel formlar (sözlü gelenek, yazılı metinler, anıtlar, ritüeller vb.) ve söz konusu kültürel formlardan inşa edilen bireysel bellek. Toplumsal bellek veya kolektif bellek, bireylerin geçmişi birlikte yaşamalarından ziyade, geçmişin bilgisinin ortak olmasına odaklanmaktadır (Bilginer Erdoğan, 2013, s. 7). Toplumsal bellek, aynı anda yaşanmış deneyimleri ve geçmişe ilişkin ortak bilginin varlığına ve paylaşım yoğunluğuna odaklanmaktadır; bu ortak bilgi ne kadar yaygınlaşırsa toplumsal bellek o derece güçlenmektedir. Sonuç olarak, bireysel yaşamın kolektif bellekten beslendiği ve travmatik deneyimlerin kolektif bellekte sadece bireysel anılar olarak kalmayıp, toplumsal ritüeller, anma törenleri ve anlatılar yoluyla temsil edildiğini ve böylece topluluğun kimlik inşasında önemli bir rol oynadığını belirtilmektedir (Karatay, 2020, s. 373). Bu süreçte göçmenlerin yaşadığı travmalar, zaman ve mekan sınırlarını aşarak göçü yaşamayan sonraki kuşaklar tarafından da hissedilmekte ve ortak belleğin devamını sağlamaktadır.

Kişinin yaşadığı olağanüstü olaylar sonrasında baş etme becerilerinin yetersiz kalması ve çeşitli sıkıntıların ortaya çıkması durumu travma olarak tanımlanmaktadır; travma, bireyleri savunmasız hale getirerek gelecekteki tehditlere karşı korku ve çaresizlik duymalarına neden olmaktadır (Özgür, 2019, s. 10). Travmatik olaylar, bireylerde bağ kurma güçlüğüne, güvenlik, kontrol ve anlam algılarının bozulmasına yol açarak kişilerarası güveni ve uyumu zedelemektedir. Göç gibi süreçler; kayıplar, kısıtlanmışlık ve kültür şokuyla kaygı uyandıran travmatik bir deneyim olabilmektedir (Acartürk, 2016, s. 141). Travma, göç deneyimleyen kuşağı birincil düzeyde etkilerken sonraki kuşaklar üzerinde de dolaylı etkiler oluşturmaktadır. Travmanın türü, kapsamı, süresi ve maruz kalma biçiminin bu kuşaklararası aktarımı etkilediği gözlemlenmektedir (Sevinç Yalçın ve Öztürk, 2018, s. 25). Travmatik deneyimler, bireyin temel güven duygusunu zedelemekte ve içsel öteki ile kurulan bağın kesintiye uğramasına yol açmaktadır.

Sanatın travmatik süreçteki işlevi, bu içsel ötekinin yok edilmesine karşı panzehir etkisi görmesi ve travmanın etkili temsili için gerekli zemini sağlamaktır (Terbaş, 2016, s. 139-140). Travma, anlatılma ve paylaşılma yoluyla toplumsal bellekte yer edinmektedir; "bellek tıpkı dil gibi, iletişimsel süreçlerde, yani hatıraların anlatılması, alımlanması ve sahiplenilmesi yoluyla oluşur" (Sancar, 2007, s. 41). Bu bağlamda kolektif bellek, belirli bir gruba ait olan, aktarılan ve grup tarafından sahiplenilen ortak bir bellek formu olarak tanımlanabilir. Travmanın kolektif bellek aracılığıyla kuşaklararası aktarımı ve dönüştürülmesi, kimliğin yeniden inşasında merkezi bir öneme sahiptir. Bu noktada,

diaspora kavramı ve sanattaki yansımaları devreye girmektedir. Bulunduğu coğrafyayı tam anlamıyla vatan olarak benimsemeyen, kolektif travma ve sürgün deneyimi etrafında şekillenen diaspora toplulukları (Clifford, 1994, s. 306), travmatik ayrışmayı kolektif bellekle nesilden nesle taşımaktadır. Bu bağlamda, diaspora sanatının travma temsilleri üzerinden kolektif belleği nasıl somutlaştırdığını ve dönüştürdüğünü incelemek kritik bir önem taşımaktadır.

3.2. Diaspora Kavramı ve Sanattaki Yansımaları

Diaspora kavramı, kökeni Yunancada “dağılma” veya “kopma” anlamına dayanmakla birlikte, günümüzde bir ulusa veya inanç grubuna mensup bireylerin tarihsel veya zorunlu nedenlerle anavatanları dışında yaşamalarını ifade etmektedir ve bu topluluklar, hem geldikleri yerle kültürel, sosyal ve duygusal bağlarını sürdürür hem de bulundukları yeni coğrafyalarda çok yönlü ilişkiler geliştirmektedir (Hopyar, Topal ve Tauscher, 2022, s. 49).

Küreselleşmenin etkisiyle giderek daha fazla insan anavatanından uzakta yaşamaktadır. Mekansal ve kültürel mesafelerin artması, hayal gücü ve fanteziye dayalı bir alan yaratmakta; bu alanda ise seçici bellek devreye girerek, anavatanın somut gerçekliğinden çok, idealize edilmiş bir “hayali vatan” kurgusu oluşmaktadır (Erkayhan ve Ödekan, 2008, s. 24). Bu durumda diasporada yaratılan hayali vatanlar, anavatana kültürel bağları canlı tutmaktadır ve bunun için kendi sembollerini ve anlatım dilini oluşturmaktadırlar. Sosyal ve kültürel alandaki bu anlatım dili, sanat alanında da yer etmiş ve diasporik kimliğe ait öğeler sanat yapıtlarına yansımaktadır.

Sanatta göç teması ve kültürel kimlik inşası bölümünde değinildiği üzere, göç olgusu yalnızca sosyolojik veya politik bir süreç olarak değil, kültürel kimlik ve toplumsal bellek üzerinde derin etkiler bırakan bir deneyim olarak ele alınmıştır. Bu perspektiften bakıldığında, diaspora sanatçıları özellikle göç sonrası yaşadıkları kimlik çatışmaları, yabancılaşma, kültürel deformasyon ve yeni topluma uyum süreçlerini sanatsal üretimlerinde işleyerek, hem bireysel hem de kolektif belleği görünür kılmakta ve canlı tutmaya çalışmaktadırlar. Bu noktada Çeber, sanatçının yaşantısındaki dönüşümlerin doğrudan eserine yansıttığında, sanat yapıtı da üretildiği dönemin sosyolojik, psikolojik, ekonomik ve teknolojik koşullarını yansıtan bir aynaya dönüştüğünü belirtmektedir. Dolayısıyla diaspora sanatçılarının eserleri, estetik değerlerin ötesinde, dönemin ruhunu ve kimliksel kırılmaları görünür kılan tarihsel ve kültürel bir belge niteliği taşımaktadır. Julia Kristeva

(1996, s. 14), bir yere yabancı olan bireyin mekanla kurduğu ilişkiyi "ait olmama" durumu üzerinden değerlendirmektedir. Kristeva'ya göre yabancı; herhangi bir mekana, zamana ya da sevgiye bağlı değildir. Yabancı'nın mekanı, durmaksızın ilerleyen bir tren ya da havada süzülen bir uçak gibi, durmaya izin vermeyen bir geçiş halidir ve göç olgusunu ele alan sanatsal temsillerde yolculuk ve yersiz-yurtsuzluk hali, güçlü bir görsel anlatım düzlemine kavuşmaktadır.

1979 İran Devrimi'nden bu yana geçen kırk yıllık süreçte, gerek İran'da yaşayan gerekse diasporadaki çağdaş İranlı sanatçılar, sanatın dönüştürücü gücünden yararlanarak yerleşik kalıpları sorgulamış, klişeleri aşındırmış ve kimlik arayışlarını sanatsal üretimle ifade etmişlerdir (Sajjadi, 2019). Bu bağlamda, çalışmanın bir sonraki bölümünde, "Sanata yansıyan kimlik arayışı: İranlı diaspora sanatçıları" başlığı altında, İran Devrimi sonrası süreçte çağdaş İranlı sanatçıların kimlik arayışlarını sanatsal üretim üzerinden nasıl ifade ettikleri ele alınmaktadır.

3.2.1. Sanata yansıyan kimlik arayışı: İranlı diaspora sanatçıları

Devrim sonrası, İran'da yeni rejimin kurulmasıyla birlikte, yeni yönetimin katı ideolojik ve kültürel kuralları, çağdaş sanat üretimini sınırlandırmıştır ve birçok sanatçı, entelektüel, yazar ve film yapımcısının sonrası İran'dan ayrılmasına neden olmuştur. Bu durum özellikle kadın sanatçılar üzerinde dini, siyasi ve ekonomik baskılar yaratmaktadır (Vakhshouri, Elsan ve Nuhoğlu, 2021, s. 422). Bu doğrultuda sanatçılar, sanatsal üretimleri aracılığıyla toplumsal gerçeklikleri yorumlama ve ifade etme yetisine sahiptir ve çağdaş meselelere dair görüşlerini fotoğraf, sinema, resim, çizim ve performans sanatları aracılığıyla yansıtmaktadırlar (Iordan, 2014, s. 65). Dünyanın farklı bölgelerine göç eden bu bireyler, özellikle Amerika Birleşik Devletleri [ABD], Kanada, Fransa, Almanya ve İngiltere'de çeşitli diaspora toplulukları oluşturarak, oldukça çeşitli ve küresel bir İran diasporasını meydana getirmişlerdir (Bublatzky, 2020, s. 3). Göçmen sanatçılar ve diasporik topluluklar, yaşadıkları yeni ülkelerde kendilerine özgü alanlar yaratarak faaliyetleri aracılığıyla varlıklarını görünür kılmaktadır. Bu süreç, geçici ya da kalıcı olarak bulundukları ülkelere kültürel katkı sunmalarını sağlayarak yeni kimlik anlatılarının oluşumuna zemin hazırlamaktadır (Werbner ve Fumanti, 2013, s. 171).

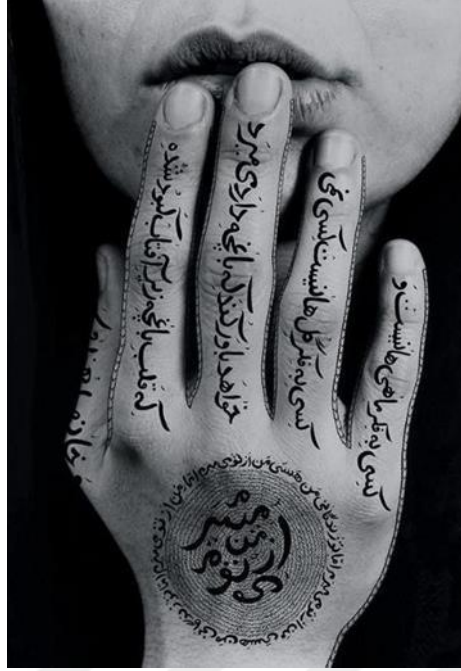
1979 Devrimi sonrasında İran’da görsel sanatlar, önceki dönemlerde görülmemiş bir biçimde toplumsal ve kültürel bağlamda yeni bir anlam ve önem kazanmıştır ve bu süreçte çağdaş İran sanatı, yalnızca estetik bir üretim alanı olmaktan çıkarak, kimlik arayışı ve kültürel etkileşimle şekillenen bir yapıya bürünmüştür. Sanatçılar, hem kendi yerel değerleriyle yüzleşmiş hem de küresel sanat pratikleriyle etkileşim içerisinde yeni ifade biçimleri geliştirme arayışına girmiştir (Keshmirshakan, 2014, s. 336). Keshmirshakan, bu bağlamdaki dönüşümü, özellikle 1990’lı yılların başından itibaren belirginleştiğini, toplumsal, siyasal ve kültürel değişimlerin etkisiyle devrimci propagandanın etkisinin azaldığını ve yerini kimlik temelli sorgulamalara bıraktığını ifade etmiştir. Ayrıca, sanatçıların, “Ben kimim?” ve “Kimliğim nedir?” gibi soruları daha eleştirel bir perspektifle yeniden ele aldıklarını belirtmiştir.

İran diasporasının öne çıkan sanatçılarından Shirin Neshat, Marjane Satrapi ve Münir Şahrudi Fermanfermaian’ın eserleri; göç, kimlik ve kültürel bellek ekseninde geliştirdikleri sanatsal anlatılar bakımından dikkat çekici örnekler sunmaktadır. Bu sanatçılar, bireysel ve kolektif deneyimlerden beslenerek; kimliksel aidiyet, yabancılaşma, politik baskılar, kadın bedeni ve kültürel temsiller gibi temaları işlemişlerdir ve geleneksel kültürel değerleri korumaya odaklanırken, İran’daki toplumsal sorunları sanatsal yollarla görünür kılmaya çalışmışlardır (Vakhshouri ve Nuhoğlu, 2021, s. 422). Söz konusu sanatçılar, uzun süre ülkeleri dışında yaşamış olsalar da eserlerinde İran’la olan bağlarını sürdürmektedirler. Bu eserleri, göç sonrası kimlik mücadelesi, belleğin yeniden üretimi ve kültürel aidiyetin sorgulanması bağlamında değerlendirmek önem taşımaktadır.

Shirin Neshat, İran kültürüne özgü sembolleri bilinçli bir şekilde sanat pratiğine dahil eden ve çoklu medya araçlarıyla çalışan önemli bir diaspora sanatçısıdır. Batılı izleyiciler tarafından çoğunlukla "öteki" kimliğiyle, yani Doğulu, Müslüman ve kadın bir sanatçı olarak egzotikleştirilerek algılanmış; bu bağlamda Batı, Neshat’ı İran gibi kapalı ve otoriter olarak kurgulanan bir topluma içeriden tanıklık eden bir temsilci olarak konumlandırmıştır (Khosravi, 2011, s. 5). 1990’lı yıllarda ürettiği fotoğraf, video ve filmlerinde Neshat, çoğunlukla siyah çarşaf giymiş kadın imgelerine yer vermiştir. Bu giysi, İslam toplumlarında bazı kadınlar tarafından isteyerek, bazıları tarafından ise zorunlu olarak kullanılmaktadır. Kubilay Akman (2006), Shirin Neshat’ın sanatındaki en belirleyici kırılma noktasının 1979 İran İslam Devrimi olduğunu ifade etmiştir. Neshat, 1979-1990 yılları arasında Amerika’da sürgünde yaşadktan

sonra ülkesine döndüğünde, İran'ın geçirdiği köklü dönüşüm karşısında büyük bir şaşkınlık yaşamıştır. Şah döneminden teokratik bir rejime geçen ülkede, toplumsal yaşam yoğun biçimde politize olmuş, bu durum özellikle kadın bedenine yönelik siyah çarşafla somutlaşmıştır (Yönsel, 2019, s. 590). Kamusal alana ancak bedenini örterek katılabilen kadınların bu yeni gerçekliği, Neshat'ın yaşadığı kültürel şoku derinleştirmiştir. Sanatçı, bu deneyimi 1993-1997 yılları arasında ürettiği *Women of Allah* (Allah'ın Kadınları) serisinde sanatsal bir ifadeye dönüştürmüştür.

Sanatçının kültürel çarpışmayı somutlaştırdığı en belirgin çalışması olan *Allah'ın Kadınları* serisinde, sanatçı gündelik hayatta karşılaştığı kadınları fotoğrafladıktan sonra, fotoğraflarda bulunan kadınların siyah çarşafla örtülmemiş beden bölgelerine Farsça şiirler ve düzyazılar yazmıştır (Heartney, 2007, s. 232). Neshat, bu yöntemi kullanarak özellikle modern İranlı kadın yazarların eserlerinden, feminist şairler arasında öne çıkan Furuğ Ferruhzad (1935– 1967) ve Tahire Sefferzade 'in (1936–2008) dizelerinden alıntılar yapmıştır (Madoff ve Afkhami, 2015, s. 17). Bu yazarların el yazısıyla aktardıkları alıntılar, kültürel olarak anlam yüklenmiş kadın bedeninin yalnızca tahakküm ve baskı mekanizmalarının işlediği bir alan olmadığını ve yaratıcı ifadelerin ve toplumsal normlara karşı altüst edici süreçlerin de ortaya çıktığı dinamik bir mekan olduğunu göstermektedir (Fırat, 2006, s. 214). Mehmet Yılmaz (2013, s. 493), Shirin Neshat'ın eserlerinde yer alan imgelelerin, Doğu toplumlarında yaygın olan dövme geleneğiyle ilişkili olduğunu ileri sürmektedir. Yılmaz'a göre, bu kültürlerde tarihsel olarak bireyler ellerini, yüzlerini, ayaklarını ya da vücudun görünmeyen bölgelerini yazı ve resimlerle, geçici ya da kalıcı dövmeler yoluyla süslemişlerdir. Bu bağlamda, Neshat'ın kullandığı görsel öğelerin söz konusu geleneksel pratikle bağlantılı olduğu görülebilmektedir ve görüntüler izleyiciye, kadın bedenini tamamen metinle yeniden yazılmış bir kültürel metin olarak okumayı önermektedir (Fırat, 2006, s. 215); bu beden sadece mağdurun bedeni olmayıp aksine, bastırılmış hikayeleri hatırlayan ve onları yansıtmaktan çekinmeyen, kültürel olarak kodlanmış ve belleğin taşıyıcısı olan bir beden olarak tanımlanabilmektedir (Bkz. Görsel 3.1 ve Görsel 3.2).



Görsel 3.1. Shirin Neshat, “Allahın Kadınları” serisinden, 23.9 cm × 16.8 cm, Siyah beyaz RC baskı üzerine mürekkep, 1996, Gladstone Gallery, New York (<http-1>, erişim tarihi: 26.07.2025)



Görsel 3.2. Shirin Neshat, “Allahın Kadınları” serisinden, 33 cm × 20 cm, RC kağıt üzerine siyah beyaz baskı ve mürekkep, Gladstone Gallery, New York, 1994 (<http-2>, erişim tarihi: 26.07.2025)

İranlı bireylerin kimliğini yeniden tanıma ve içselleştirme mücadelesinden yola çıkan diasporik yazar Marjane Satrapi, Görsel 3.3’te sunulduğu üzere *Persepolis* adlı grafik romanında, çocukluk anılarına nüfuz eden toplumsal çatışmayı yeniden canlandırarak, çocukluk deneyimlerini, siyasal ve toplumsal inançlarını ortaya koyan bir dizi epizot aracılığıyla yansıtmıştır (Sebastian, 2016, s. 1). Fransızca yayımlanan bu eser, yalnızca kişisel bir anlatıdan ibaret olmayıp; Batılı okurlar için çokkültürlü bir etkileşim zemini sunan, İran kültürünü ve Ortadoğulu kimliğini ulusötesi feminist bir bakış açısıyla tanıtan diasporik kadın anlatılarının önemli bir örneğidir (Mousavi ve Mohseni, 2012, s. 273). Marjane Satrapi’nin çizgi roman biçimindeki otobiyografisine dayanan *Persepolis* adlı animasyon filmi örneğinde ise, anılarını arşivlemiştir ve böylece anıları film yoluyla tüm dünyada, birbirinden uzakta yaşayan kadınlar için erişilebilir olmuştur (Abedinifard, 2015, s. 85). Bu film, Satrapi’nin zamanla hiçbir coğrafyaya tam anlamıyla ait hissedemeyen, aidiyet duygusu parçalanmış bir bireye dönüşümünü gözler önüne sermektedir.



Görsel 3.3. Marjane Satrapi, "Persepolis"’in ilk sayfası, 2000 (Reyns-Chikuma ve Lazreg, 2017)

Filmde ana karakter Marjane’in perspektifinden aktarılan devrim süreci; ailesi, çevresi ve kendi deneyimleriyle şekillenen tanıklıklar, anılar ve hatıralar aracılığıyla bireysel bellekte yeniden kurgulanmakta ve izleyiciye sunulmaktadır. Bu animasyon filmi, geçmişte yaşanan travmatik olaylar, savaş ve toplumsal çatışmalar üzerinden İran toplumunun kimliğini sorgulayan eleştirel bir anlatı sunmaktadır. Hem filmde hem de aynı adlı grafik romanda, yazarın bireysel deneyimleriyle harmanlanan bu anlatı; dini değerler, devletin toplumsal yaşamdaki baskın rolü ve tarihsel gerçekliklere dair eleştirileri nostaljik bir kurgu içinde aktarmaktadır (Kosmidou ve Corbin, 2015, s. 58). Satrapi, kendi ailesinin tanıklığını da anlatıya dahil ederek, İran’daki rejimin bireyler üzerindeki etkisini göstermektedir. *Persepolis* filminde kullanılan çeşitli semboller ve temsiller, İran’daki siyasi rejimin ve toplumsal yapının eleştirel biçimde işlenmesine olanak tanımaktadır ve bu yönüyle, kişisel anlatı, kültürel ve ideolojik bir çözümleme alanı olarak değerlendirilmektedir (Balaban, 2016, s. 354). İran, Amerika ve Batı’ya dair simgesel göstergeler filmde sıklıkla yer almaktadır. Bu göstergeler, bir kıyafet, bir marka ya da başka kültürel öğeler aracılığıyla farklı kimlik ve değer sistemlerini temsil etmektedir (Bkz. Görsel 3.4).



Görsel 3.4. “Persepolis” filmi, Marjane Satrapi ve Vincent Paronnaud, 2007 (<http-3>, erişim tarihi: 26.07.2025)

Satrapi, hem Batı’nın hem de Doğu’nun temsillerine yönelik eleştirel bir tutum benimseyerek, bu temsil biçimlerini mizahi bir üslupla sorgulamış ve zayıflatmaya çalışmıştır (Barzegar, 2012, s. 25). Eserin animasyona uyarlanmış formu, daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamış; böylece İran toplumunun yaşanmış tarihi gerçekliğini evrensel bir düzleme taşımıştır. Satrapi bu çalışmasıyla yalnızca geçmişin tanıklığını yapmakla kalmamış, bu tanıklığı gelecek kuşaklara aktarmayı da hedeflemiştir. Bu yönüyle

Persepolis, bireysel bellekten yola çıkarak toplumsal belleğin inşasına katkıda bulunan bir anlatı haline gelmiştir, zira toplumsal bellek, geçmişin unutulmaması ve kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla canlı kalmaktadır. Öyle ki Marjane Satrapi kitabını, “İnsan bağışlayabilir ama asla unutmamalıdır” sözüyle sonlandırmıştır (Çelikbaş, 2024, s. 82).

Kendi kültürel kökenlerini sorgularken, farklı coğrafyaların kültürel unsurlarıyla kurduğu etkileşim üzerinden bireysel belleği toplumsal bir belleğe dönüştürebilen sanatçılardan biri de İranlı diaspora sanatçısı Münir Şahrudi Fermanfermaiyan’dır (Fathalizadeh Alamdari, 2021, s. 1067). 1979 İslam Devrimi sırasında kızını ziyaret etmek üzere eşiyile gittiği Amerika’da bulunan sanatçı, devrimden önce ve sonra eşinin siyasi tutumu nedeniyle İran’a geri dönememiştir (İssa, 2014, s. 17). Ne kadar süreceği belirsiz olan bu sürgünde, Fermanfermaiyan, ailesi ve ülkesinden uzak kalmanın yanı sıra, sanat eserleri ile koleksiyonlarına el konulmasından da derin şekilde etkilenmiştir.

Fermanfermaiyan, zamanla modern ve ulusal sanatlara dair bilgi ve farkındalığının artmasıyla birlikte, kendi modern sanat anlayışını şekillendirme sürecinde geleneksel motifler ve kültürel mirasa dayalı estetik açılımlar geliştirmeye yönelmiş ve bu doğrultuda, kültürel açıdan belirsiz resimler ile nesneler yaratmak üzere geleneksel İran tekniklerini Batı’nın geometrik soyutlama anlayışıyla birleştirmiştir (Mokhtari Dehkordi, 2021, s. 11). Dünya çağdaş sanatının yöresel ve bölgesel sanat geleneklerinden beslenerek zenginleştiğini fark ettikten sonra, kendi sanatsal üretiminin değerini daha derinlemesine kavramaya başlamıştır. Bu doğrultuda, modern sanatın sunduğu ifade olanaklarını ulusal ve dini unsurlarla harmanlayarak, özgün yönelimler elde etmeyi ve kişisel bir sanat formu inşa etmeyi amaçlamıştır (Pakbaz, 2001, s. 85). Fermanfermaiyan, sürgün hayatını sürdürdüğü New York’ta eşinin vefatının ardından, siyasi mülteci olarak geçirdiği yirmi beş yıllık ara dönemde, eserlerini nadiren sergilemiş ve ayna mozaikleri üzerindeki araştırmalarını sürdürmek için gerekli teknik desteğe sahip olmamasından dolayı hayal kırıklığına uğramıştır. “*Hafıza kutularım*” adını verdiği otobiyografik kolajlar, bu dönemde oluşturulmuş ve sanatçının üretim pratiğinin bir parçası haline gelmiştir (Stein, 2012, s. 8). Sanatçının anılarını, nostaljisini ve kayıp duygusunu yansıtmaya olanak tanıyan “*Hafıza kutularım*” serisi, kağıt kesme kolaj, fotoğraflar ve çeşitli malzemelerle oluşturulmuş her bir kutuda Fermanfermaiyan’ın yaşamına dair farklı bir yönü ortaya koyarken, ana dili, kültürü ve tarihini unutmaya karşı bir direnç biçimi olarak işlev görmektedir ([http-4](http://4)); kişisel ve geometrik

simgeleri bir arada barındıran ve parçalanmış anılarla süslenen kutuların iç yüzeyleri, bir duvar kağıdı estetiğinde düzenlenmiş olup, sanatçının iç dünyasına bir tür albüm niteliğinde görsel bir giriş sunmaktadır (Bkz. Görsel 3.5).



Görsel 3.5. Münir Şahrudi Fermanfermaiyan, “Heartache No. 16”, Mixed media (Karma teknik), 1998-2000 (<http-5>, erişim tarihi: 26.07.2025)

Diaspora kavramı üzerine önemli çalışmalara imza atan William Safran (1991, s. 83), bu kavramı; grup üyelerinin birden fazla ülkeye dağılmış olması, geçmişe ve anavatanına dair kolektif bir bellek ve mitler bütünü oluşturmaları, yaşadıkları ülkelere tam anlamıyla uyum sağlayamamaları, uygun koşullar oluştuğunda anavatanına dönme arzusunu taşımaları, anavatanın refahı ve çıkarları doğrultusunda çaba göstermeleri ve güçlü bir grup bilinci ile dayanışma içinde olmaları gibi temel unsurlar çerçevesinde tanımlamaktadır (Çakabey, 2023, s. 4). Safran’a (1991, s. 83) göre diasporada yaşayan bireylerin anavatanlarına duydukları özlem ve bu doğrultuda yürüttükleri çeşitli faaliyetler, onların mutlaka fiziksel olarak yurda dönecekleri anlamına gelmemektedir ve odak nokta, anavatanla kurulan duygusal bağın sürdürülmesi ve bu bağ doğrultusunda anavatanın yararına bir katkı sunma arzusudur.

Diaspora olgusu tarihsel olarak çoğunlukla zorunlu göç, savaş, kıtlık ya da felaketler gibi travmatik deneyimlerle ilişkilendirilmiş olsa da günümüzde bu kavram daha geniş bir çerçevede ele alınmaktadır. Bruneau’nun (2010, s. 36-37) da belirttiği gibi çağdaş diaspora toplulukları, zorunlu nedenlerin yanı sıra, kimi zaman ekonomik, sosyal ya da bireysel tercihlere dayalı göçlerle de oluşabilmektedir. Bu topluluklar, anavatan dışında

yaşamalarına rağmen güçlü bir kimlik bilinci geliştirerek, hem kendi aralarındaki bağlarını hem de anavatanla olan ilişkilerini çeşitli sosyal, kültürel ve politik ağlar aracılığıyla sürdürmektedir.

Diasporanın belirleyici öğelerinden biri kimliktir (Cohen, 2008, s. 17). Diasporik kimlik, anavatanla kurulan kültürel ve duygusal bağlar çerçevesinde ve ev sahibi ülkenin sosyal ve politik dinamikleriyle etkileşim içinde inşa edilmektedir. Kimlikten söz etmek, zorunlu olarak aidiyet kavramını da gündeme getirmeyi gerektirmektedir; zira aidiyet, kimliğin hem oluşumunda belirleyici bir unsur hem de toplumsal alanda kabul görmesinin ve meşrulaşmasının temel zemini olarak değerlendirilmektedir (Yuval-Davis, 2006, s. 197). Diasporalar geçmişe ve başka bir mekana yönelen kolektif belleklerle yeni aidiyet ve bağlantı biçimleri üretmektedir ve bu nedenle diasporik bağlamda, anavatanla ilişki kuran her türlü pratik ve sembolik yönelim, aidiyetin sürdürülmesine ve kimliğin kolektif düzeyde korunmasına hizmet etmektedir (Appadurai ve Breckenridge, 1989, s. 1). Dolayısıyla diasporadaki birey, coğrafi ve sembolik bir kökene (anavatana) dayanan aidiyet duygusuyla, içinde yaşadığı ev sahibi ülkenin fiziksel ve kültürel gerçekliğine yerleşmiştir. Bu durum, bireyin geçmişe, hayal edilen bir geleceğe ve sürekli yeniden inşa edilen bir kimlik sürecine yönelmesi, diasporik kimliğin hem somut hem de sembolik özellikler taşıyan bir topluluk alanı içinde biçimlenmesine olanak tanır ve bu yönelim, söz konusu alanın oluşumuna zemin hazırlamaktadır (Hall, 1990, s. 223). Bu bağlamda, bir diasporaya ait olmanın anlamı, fiziksel bir aidiyetin ötesine geçerek ortak kökenlere, din, dil, kültür gibi paylaşılan değerlere dayanan duygusal bir bağlılık ve kolektif bilinç çerçevesinde anlaşılmalıdır (Ertürk, 2024, s. 74).

Diaspora sanatçıları, göç sonrası karşılaştıkları kimlik çatışmaları, yabancılaşma, kültürel deformasyon ve yeni topluma uyum gibi deneyimleri sanatsal üretimlerine yansıtarak bireysel ve kolektif belleği canlı tutmaya çalışmaktadır. Bu süreçte sanat, bir ifade aracı olarak aidiyet, bellek ve kimlik mücadelesinin dışavurum alanı haline gelmektedir (Çeber, 2018, s. 98). Bu noktada Çeber, sanatçının yaşantısındaki dönüşümlerin doğru- dan eserine yansıttığında, sanat yapıtı da üretildiği dönemin sosyolojik, psikolojik, ekonomik ve teknolojik koşullarını yansıtan bir aynaya dönüştüğünü belirtmektedir. Dolayısıyla diaspora sanatçılarının eserleri, estetik değerlerin ötesinde, dönemin ruhunu ve kimlik- sel kırılmaları görünür kılan tarihsel ve kültürel bir belge niteliği taşımaktadır.

1979 İran Devrimi'nden bu yana geçen kırk yıllık süreçte, gerek İran'da yaşayan gerekse diasporadaki çağdaş İranlı sanatçılar, sanatın dönüştürücü gücünden yararlanarak

yerleşik kalıpları sorgulamış, klişeleri aşındırmış ve kimlik arayışlarını sanatsal üretimle ifade etmişlerdir (Sajjadi, 2019). Dolayısıyla, diaspora olgusu bağlamında, İranlı sanatçılar önemli rol üstlenmektedir, çünkü Devrim sonrası yaşanan göç dalgasının kimlik, aidiyet ve hafıza temalarının sanatsal ifadesi kapsamında dikkate değer üretimler gerçekleştirmişlerdir. Bu süreçte sanat, hem bireysel hem kolektif bir hafızanın taşıyıcısı olarak işlev görmektedir ve sanatçılar, anavatana duydukları aidiyetin ve tarihsel belleğin izlerini eserlerinde yeniden üreterek kültürel sürekliliği sağlamaya çalışmaktadır.

Kişisel bir sanat formu geliştiren Fermanfermaiyan'ın ayna temelli yapıtları ise, taşıdığı sembolik anlamlar ve mekanla kurduğu estetik ilişki sayesinde, sanatçının kendi oluşturduğu geometrik tasarımlara dayanan bağımsız eserler niteliği taşımaktadır (Nasiri Rad, 2009, s. 136). Görsel 3.6 bağlamında, Fermanfermaiyan'ın ayna ve ters cam boyama teknikleriyle oluşturduğu mozaik heykelleri, İslam geometrisinin temel ilkeleri doğrultusunda yapılandırılmıştır; duvar panelleri ve ayaklı yerleştirmeler biçiminde karşımıza çıkan bu çalışmalar, yüzey dokusu, ışık ve yansıma ile renk ve biçim arasındaki etkileşimi kullanarak hem detaylı bir el işçiliği hem de çağdaş soyutlamayı bir arada sunmaktadır (Musavi ve Ayatollahi, 2011, s. 64).



Görsel 3.6. Münir Şahrudi Fermanfermaiyan, “İsimsiz” (Muqarnas), Ayna, ters cam boyası, ahşap üzerine alçı, 59 × 86 × 12 inç, High Sanat Müzesi, Atlanta, 2012 (<http-6>, erişim tarihi: 26.07.2025)

Farmanfarmaiyan'ın sanatsal yaklaşımı, cam, temsili formlar ve geometrik çizgilerin ötesinde geniş bir ifade çeşitliliğini barındırmaktadır. Onu geleneksel İranlı sanatçılardan ayıran temel fark, geçmişe mesafeli ancak onu reddetmeyen özgün bir tutum geliştirmiş olmasıdır (Esmailzadeh, 2014, s. 96). Sanatında geçmiş, nostaljik bir unsur olmaktan çok, çağdaş estetikle buluşan canlı ve coşkulu bir öge olarak yer almaktadır.

Sanat eseri, yalnızca sanatçının iç dünyasını yansıtan bir ifade biçimi olmanın ötesinde; izleyiciyle kurduğu ilişki aracılığıyla kolektif belleği de harekete geçiren bir duygulanımsal karşılaşma alanı olarak işlev görmektedir (Ettinger, 2006, s. 89). Bu karşılaşma, sanat eserinin özneler arası bir etkileşim zeminine dönüşmesini sağlamaktadır; böylece toplumsal bellek ve ortak duygusal izler de sanatın ilişkisel yapısında yer almaktadır. Jung'un (1966, s. 83) belirttiği üzere sanatçı, bireysel deneyimlerin ötesine geçerek kolektif bilinçdışını temsil eden bir figür haline gelmektedir. Bu bağlamda sanatçılar, anlatılarını biçimlendirmek için farklı ifade araçlarına yönelmektedir. Bu ifade biçimleri arasında özellikle tekstil, özgün gelenekleri ve inançları yansıtmaları, bedensel, duygusal ve ilişkisel deneyimlerin taşıyıcısı olan bir araç olarak öne çıkmaktadır (Kettle, 2019, s. 3). Dolayısıyla, tekstil sanatı, sanatın estetik boyutunu kolektif anlatılarla buluştururken, izleyicinin belleğiyle kurduğu ilişkiyi de derinleştirmektedir.

4. DİASPORA SANATINDA TEKSTİL

Maharaj (2001), kimliklerin ve tekstillerin sınırları aşan, kararsız ve akışkan öznel olarak sürekli dönüşüm ve hareketlilik içinde bulunduğunu belirtmektedir. Bireyin aidiyet ya da aidiyetsizlikle ilgili yaşadığı sorunlar, tekstilin arada kalmış yapısıyla örtüşmektedir. Tekstil, sanat pratiğinde maddesel ve gösterge değeri taşıyan, çoklu anlam yönleriyle de öne çıkan bir unsurdur. Maharaj’a (2001, s. 8) göre tekstil, hem ev içi kullanıma yönelik bir tüketim nesnesi hem de kavramsal bir ifade aracı olarak bu ikili doğayı bünyesinde barındırmaktadır. Bu bağlamda, tekstilin ev içi üretimle kurduğu tarihsel ilişki ve toplumsal cinsiyet rolleriyle olan etkileşimi, özellikle kadın emeğinin görünürlüğü ve kültürel üretimdeki konumu açısından önem taşımaktadır.

Tekstil sanatı, kadın emeğini zanaatın ötesinde bir kültürel anlatı, tarihsel bir tanıklık ve iyileştirici bir yaratım süreci olarak ele almaktadır (Moon, 2010, s. 215). Antik mitolojilerden çağdaş sanat terapisine uzanan süreçte tekstiller, kadınların bireysel ve kolektif deneyimlerini anlamlandırmak, kimliklerini ifade etmek, baskıya direnmek ve iyileşme ile topluluk inşasını desteklemek için kullandıkları güçlü bir araç olmuştur (Collier ve von Karolyi, 2014, s. 1). Clare Hunter (2019, s. 28), tekstilin çeşitli rollerini şu sözle aktarmaktadır: “Tekstil, kimliğimizi ve kökenimizi görünür kılan bir araçtır; iplik ise yalnızca bir malzeme olmanın ötesinde tarihsel sürekliliğin taşıyıcısıdır”. Virginia Woolf (1989, s. 72), annesine ilişkin anılarında bedensel özelliklerden çok, annesinin giydiği elbisenin daha kalıcı bir iz bıraktığını ifade ederek, bireysel belleğin tekstil nesneleri aracılığıyla nasıl şekillendiğini ve maddi kültürün duygusal deneyimlerin aktarımındaki önemini vurgulamaktadır.

Benzer şekilde Carolyn Steedman (1986, s. 15-16), tekstil üretiminin yoğun olduğu bir kentte büyüyerek çocukluk anılarını giydiği kumaşlarla ilişkilendirmiş ve tarih yazımında bu tekstil belleğini odağa yerleştirmiştir. Örneğin, tarihsel ve kültürel bir taşıyıcı olarak tekstil, Türkiye’de de sanatçılar tarafından benzer biçimde ele alınmakta; bireysel anlatılar ile kolektif bellek arasında köprü görevi üstlenmektedir. Çağdaş Türk sanatında tekstil malzemesi ve teknikleri, geleneksel kadın emeğiyle ilişkilendirilen anlamların ötesine geçerek göç, kimlik, aidiyet ve toplumsal cinsiyet gibi temaların işlendiği eleştirel bir ifade aracı olarak konumlandırılmaktadır (Kapar, 2025, s. 5). Pascal Monteil; Türkiye, İran, Hindistan ve Japonya gibi Asya’nın farklı bölgelerinde uzun süre kalarak çeşitli kültürel deneyimlerden beslenen ve sanat üretimine yansıyan zengin hikayeler yaratmıştır. Sanatçı, “Her motif bir dilektir. Her dikiş bir hatırlayıştır. Benim için tekstil, görsel bir

zaman çizelgesidir.” sözleriyle belleğin malzeme aracılığıyla nasıl biçimlendiğine vurgu yapmaktadır (http-7).

Hemmings’e (2013, s. 203) göre, günümüzün görselliğe odaklanan dünyasında du-yusal deneyimler sıklıkla göz ardı edilmektedir. Bu nedenle, tekstilin kültürel ve sanatsal bir anlatım biçimi olarak tam anlamıyla kavranabilmesi için yalnızca yüzeyine değil; üre-tim teknikleri, kullanılan malzemeler ve sergilenme biçimleri gibi unsurların bütüncül bir yaklaşımla ele alınması gerekmektedir. Hemmings, bu bağlamda, tekstilin materyal ya-pısı, teknik özellikleri ve renk kullanımıyla kültürel kimliğin aktarımında ve diaspora de-neyiminin yeniden yorumlanarak izleyiciye sunulmasında önemli bir ifade aracı oldu-ğunu vurgulamaktadır. Tekstil sanatı, sanatçının endüstriyel üretimin sınırlayıcı kalıpla-rından bağımsız olarak geliştirdiği özgün ve benzersiz eserler olarak tanımlanmaktadır (Alpan, 1986, s. 100). Alpan’a göre, tekstil nesneleri, dokunma, doku ve malzeme aracılı-ğıyla izleyicinin duygularını harekete geçiren ve derin bir sanatsal ifade taşıyan önemli kültürel ürünlerdir. Bu bağlamda, tekstil sanatı hem yaratıcı bir üretim sürecini hem de kültürel belleğin somutlaşmasını yansıtmaktadır. Tekstilin insanla ilişkisi, kültürel ve sos-yal ritüeller üzerinden temellendirilmektedir; dokunma duyusuna hitap eden yönünün ise dilin gelişiminden önceye dayandığı ifade edilmektedir (Turney, 2009, s. 111).

Diaspora olgusu, tekstil sanatında kültürel kimliklerin ifade edilmesi, korunması ve yeniden yorumlanması açısından ele alınmaktadır. Sanatçılar, geleneksel motifler, tek-nikler ve özgün malzemeler aracılığıyla ana vatanlarına duydukları özlemi; aidiyet, nos-talji, kayıp ve bellek gibi duygularla birlikte eserlerine yansıtmaktadır (Oskay, 2021, s. 206). Oskay’a göre bu yaratım süreci, bireysel deneyimlerin kolektif bellek ve kültürel kimlik unsurlarıyla iç içe geçerek, görsel bir dil ve semboller yoluyla yeniden inşa edil-mesine olanak tanımaktadır. Böylece tekstil sanatçıları, diaspora deneyiminin taşıdığı kültürel karmaşıklığı ve çok yönlülüğü görünür kılarken; bir yandan geçmişle duygusal bir bağ kurmakta ve diğer yandan da kimliklerin değişen sosyal ve mekansal bağlamlarda nasıl dönüştüğünü ifade etmektedirler. Bu bağlamda ortaya çıkan eserler, kültürel aidiye-tin canlı göstergesi ve anlatıcısı olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle tekstil, çağdaş sanat pratiklerinde giderek daha fazla tercih edilen, kültürel belleği işleyen ve diaspora bağlamında güçlü anlatısal olanaklar sunan bir ifade aracı olarak tanımlanabilmektedir (Kapar, 2025, s. 8).

4.1. Diasporik Tekstil Sanatçıları ve Eserleri

Bu bölümde, diasporik deneyimleri tekstil sanatı aracılığıyla görünür kılan, farklı kültürel ve coğrafi bağlamlardan gelen sanatçılar Sheila Hicks, Nilbar Güreş ve Niyaz Azadikhah'ın eserleri incelenecektir. Her sanatçının pratiği, yaşadıkları coğrafi yer değiş-tirmelerle şekillenen deneyimlerin izini sürerken, kültürel geçişlerin izlerini taşıyan özgün anlatılar sunmaktadır.

Tekstil sanatında öncü isimlerden biri olan Sheila Hicks, 1934 yılında Nebraska'da doğmuştur. Yale Üniversitesi'nde Josef Albers'in öğrencisi olarak Bauhaus ilkeleri doğrultusunda eğitim almıştır. 1950'lerin sonlarında Fulbright bursuyla Güney Amerika'ya yaptığı seyahatler, geleneksel tekstil teknikleriyle tanışmasını sağlamış ve yumuşak malzemelerle üretime yönelmesine katkı sağlamıştır. Meksika, Şili, Fas, Hindistan ve Avrupa'daki zanaatkarlarla yürüttüğü çalışmalar, hem yerel geleneklere duyarlılığını hem de öğretme-öğrenme süreçlerine açıklığını yansıtmaktadır (Weltge-Wortmann, 2007, s. 82).

Parrish (2016), Sheila Hicks'in çalışmalarının, küresel hareketliliğin ve mekansal geçiciliğin simgesi olan havaalanları gibi *non-place* (yok mekan) olarak tanımlanan alanlarda sergilenen işleri aracılığıyla modern göç deneyimiyle ilişki kurduğunu belirtmektedir. Hicks'in bu geçici mekanlarda yer alan eserleri, küreselleşmenin yarattığı gerilim ve değişkenliği düşündürürken, dokumalarında farklı kültürel referansları bir araya getirerek kültürel melezlik kavramını görselleştirmektedir. Meksika, Hindistan ve Fas gibi farklı coğrafyalardan motif ve dokuma tekniklerini bir araya getirdiği eserleri, kimliğe ve otantikliğe dair yerleşik kabulleri sorgulayan bir kültürel anlatı oluşturmaktadır. Sanatı, hem küresel emek hareketliliğine hem de diasporik kimliğin belirsiz ve akışkan yapısına işaret ederek, farklı coğrafyalar ve tarihsel anlatılar arasında köprü kuran görsel bir dil inşa etmektedir (Parrish, 2016, s. 92-94). Sheila Hicks'in *The Column of Inquiry* (Sorgulama Sütunu) isimli çalışması Avusturalya, Domain'deki New South Wales Sanat Galerisi'nin ön cephesindeki girişin dışındaki sütunu süsleyen heykelsi bir lif enstalasyondur (Bkz. Görsel 4.1). 20. Sidney Bienali için akrilik elyaftan tasarlanan bu eser mekana özgü heykel formu ile farklı bir tarz oluşturmaktadır. Naylon ve keten demetlerden ve lif çilesi ve yumaklardan oluşan eser, zeminden tavana kadar ulaşabilecek boyutta tasarlanmış devasa renkli ve dokulu bir yerleştirme olarak tanımlanmaktadır (Sayın Yücel, 2022, s. 77). Mekanda eserin lokal aydınlatılarak diğer alanların karanlıkta bırakılması dramatik bir ışık-gölge kontrastını yaratmıştır. Bu enstalasyonda ışık ve gölgenin günün saatlerine göre değişen konumu mekanda yeni deneyimleri ve zamanın mekan ve nesne üzerindeki

etkisini sorgulamaktadır (Yaldızbaş ve Alp, 2023, s. 524)



Görsel 4.1. Sheila Hicks, “The Column of Inquiry” (Sorgulama Sütunu), New South Wales Sanat Galerisi, Avustralya, 2016 (<http-8>, erişim tarihi: 26.07.2025)

Sheila Hicks, klasik tekstil teknikleri olan dokuma, tığ işi, boyama ve eğirme üzerine kurduğu pratiğinde doğal lifler, sentetik karışımlar ve gündelik ofis malzemeleri gibi farklı materyalleri bir arada kullanarak deneysel ve özgün bir üslup geliştirmektedir. Dokunsal nesneler, güçlü renkler ve biçimsel çeşitlilikle oluşturduğu yerleştirmeleri, lif sanatını hem resim hem de heykelle ilişkili bir ifade düzlemine taşımaktadır. Hicks’in eserleri, gerçekliği doğrudan temsil etmeyi ya da anlatsal bir hikâye kurmayı amaçlamaktan ziyade, izleyicinin görsel ve duyuşsal algısına hitap eden biçimsel doku, renk ve strüktür karmaşıklığı üzerinden şekillenmekte; bu yönüyle günümüz sanatının kavramsal boyutunda ve sergileme pratikleri açısından öncü bir konumda değerlendirilmektedir (Hicks ve Olowu, 2015, s. 44–49).

Nilbar Güreş, sanat pratiğinde çizim, kolaj, nesne, video, fotoğraf ve kamusal alan performansları gibi farklı medyumları bir arada kullanmaktadır. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden mezun olduktan sonra, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi Resim ve Grafik Bölümü’nde yüksek lisans eğitimini tamamlamış; ardından Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi’nde Resim ve Tekstil Öğretmenliği üzerine pedagoji eğitimi almıştır. Güreş’in sanatsal pratiği; performans, video, heykel, enstalasyon, fotoğraf ve kumaş üzerine geliştirdiği karışık teknik kolajlar gibi çeşitli ifade araçlarını

kapsamaktadır ve sanatçı, öznel olandan yola çıkarak toplumsal, kültürel ve politik meselelere temas etmektedir (Sarıaslan, 2016, s. 5). Yerel zanaatlara olan hakimiyeti ve kültürel sembolleri çözümlemedeki yaklaşımı, eserlerine toplumsal mesajlar yerleştirmesine olanak tanımaktadır ve sosyal eşitsizlik, toplumsal cinsiyet rolleri ve kültürel kimlik kodlarına yönelik eleştirel duyarlılığı, sanatçının belgelemeye dayalı araştırmalarıyla birleşerek geleneksel olanı mizahi ve şiirsel biçimlerde dönüştürmesine zemin hazırlamaktadır.

Güreşin bu yaklaşımı özellikle 2006 yılında ürettiği ilk video işleri olan *Undressing* (Soyunma) ve *Stranger* (Yabancı) adlı çalışmalarda görünür hale gelmektedir (Bkz. Görsel 4.2 ve Görsel 4.3). Her iki çalışma da kadın kimliği, kıyafet kodları ve bu kodların etnisite ile sınıf gibi sosyo-kültürel yapılarla ilişkisini merkezine almaktadır. *Soyunma* isimli çalışmada sanatçı bir masa başında oturur ve başı, çeşitli desen, biçim ve boyutlardaki kumaş katmanlarıyla sarılıdır. Bu kumaşlar hem resmi hem de gündelik bağlama ait bağlama biçimlerini içerir. Her bir katmanı çıkardığında, bir kadın akrabasının adını anarak “Teyzem Beşire, Asiye, Büyükanne, Hatcem” hem bu kadın figürleri anımsar hem de onlardan sembolik olarak ayırır. Bu jest, sanatçının pratiğinde sıkça karşılaşılan “aidiyet ve yabancılaşma” ikiliği üzerinden şekillenen bir anlatı sunmaktadır (http-9).



Görsel 4.2. Nilbar Güreş, "Undressing" (Soyunma) video performansı , 2006 (http-9, erişim tarihi: 26.07.2025)

Fresko (2014), Nilbar Güreş'in *Yabancı* adlı videosunu, aidiyet duygusunun kırıl-ganlaşmasını görünür kılan bir anlatı olarak değerlendirmektedir. Videonun Kumaştan Kişi başlıklı bölümünde, yüzü ve bedeni çiçek desenli bir kumaşla tamamen örtülmüş, siyah başörtüsü takan kadın figürü kamusal bir mekân olan tren ya da metroda

konumlandırılmakta; bu görsel bütünlük figürü bireysel bir özne olmaktan ziyade kültürel bir nesneye dönüştürmektedir. Fresko'ya göre bu aşırı örtülme hali, bireysel kimliği siliştirerek figürü mekan içinde “yerinden edilmiş” bir varlık olarak konumlandırır (Fresko, 2014, s. 87). Sanatçının kamusal alanda yarattığı bu tekstil kurgusu, göçmen bedeninin hem görünür hem de yabancılaştırılmış konumunu açığa çıkarırken, videoda yer alan izleyici bakışları ya da bakışsızlık, toplumsal önyargıların ve dışlama mekanizmalarının gündelik hayatta nasıl yeniden üretildiğini yansıtmaktadır.



Görsel 4.3. Nilbar Güreş, “Stranger” (Yabancı) adlı seriden Kumaşla Kaplı Kişi, 2004–2006 (Fresko, 2014)

Niyaz Azadikhah, Paris'te ikamet eden, disiplinlerarası üretimler gerçekleştiren ve topluluk odaklı çalışan bir sanatçıdır. Resimden dikiş işlerine, video animasyonuna kadar uzanan çalışmalarıyla Azadikhah, karşılaştığı insanların hikayelerini eserlerinde anlatmaktadır ve bir İranlı sanatçı olarak içinde bulunduğu korku, aşk, çocukluk anıları, itiraflar, kültürel tabular ve travmalar etrafında şekillenen duyguların ve hikaye anlatıcılarının iç dünyalarını keşfetmektedir ¹. Sanatçının sanat pratiği, zorlayıcı sosyo-politik koşullar altında İran'da başlamış ve göç deneyimi ile birlikte derin bir dönüşüm geçirmiştir. Sanatçı, herhangi bir akademik sanat eğitimi almadan, tamamen kendi olanaklarıyla sanatsal

¹ Bu değerlendirme, araştırmacı tarafından sanatçıyla 3.3.2025 tarihinde çevrim içi ortamda gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeden elde edilen verilere dayanmaktadır.

üretime yönelmiş; bu durum, özgün ve içsel bir anlatım dilinin oluşmasına katkı sağlamıştır. İran’da sürdürdüğü sanat pratiği, devlet denetimi ve sansür mekanizmaları nedeniyle ciddi biçimde sınırlanmış; kamusal alanda sergileme imkanı neredeyse hiç olmamıştır. Kültür ve İrşad Bakanlığından izin alınamaması ve galeri yöneticilerinin denetim korkusuyla eserleri saklama eğilimi, sanatçının üretimlerinin görünürlüğünü büyük ölçüde engellemiştir. Bu bağlamda Azadikhah’ın erken dönem üretimi, dışa dönük bir sunum kaygısından çok, bireysel bir ifade alanı olarak şekillenmiştir. 2022 yılında sanatçının Centre Pompidou’da Alireza Shojaian ile birlikte gerçekleştirdiği *Özgürlüğün Bedenine Atılan Dikişler* başlıklı performatif yerleştirme çalışması, hem göç sonrası sanatsal yönelimlerini hem de politik belleği yansıtan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir (Bkz. Görsel 4.4). Eser, Mahsa Amini’nin İran ahlak polisi tarafından öldürülmesinin ardından bir direniş sembolüne dönüşen saç kesme eylemini merkezine alır. Saç, kolektif belleği ve dayanışmayı temsil eden sembolik bir araç olarak kullanılmıştır.

Azadikhah ve Shojaian, kendi bedenleri üzerindeki ataerkil kontrol deneyimlerinden hareketle, sanatı yeniden bir kurtuluş alanı olarak konumlandırır. Performanslarında saç telleri ve iplikleri kullanarak “Özgürlüğün Yaralı Bedenine Dikiş Atmak” metaforunu somutlaştırmışlardır. Bu eylem, ulusal bir direnişin, cesaretin ve adalet arayışının sanatsal belleğe işlenmesidir. Göç sonrası kimlik inşası, bu tür performanslarla hem sanatçının geçmişle bağını korumasına hem de yeni bir ifade biçimi geliştirmesine imkan tanımıştır. Sanatçının bu eseri, diaspora kimliğinin yeniden bağlanma ve toplumsal sorumluluk alanı sunduğunu göstermektedir. “Kadın, Yaşam, Özgürlük” sloganıyla tamamlanan bu performans, tüm baskı altındaki bedenlerin direnişine ses veren, politik-şiiresel bir anlatıdır. Azadikhah’ın sanatı, bu anlamda, göç sonrası yeniden kolektif bir yaraya atılan sanatsal bir dikiş olarak okunabilmektedir.



Görsel 4.4. Niyaz Azadikhah ve Alireza Shojaian, *Özgürlüğün Bedenine Atılan Dikişler*, Centre Pompidou, Paris, 2022 (<http-10>, erişim tarihi: 23.09.2025)

Diasporadaki sanatçıların çalışmalarını incelediğimiz üzere, savaş, travma, ırkçılık ve benzeri sosyo-politik zorluklara maruz kalmaları nedeniyle, sanat üretimlerinde “öteki” kavramını egemen normlara karşı eleştirel bir duruş geliştirme aracı olarak kullanılmaktadırlar. Bu sanatçılar, bireysel ve kolektif düzeyde deneyimledikleri kimlik parçalanmaları, kültürel yabancılaşma ve aidiyet sorunlarını sanatsal üretimlerine yansıtarak “öteki”liğin nasıl inşa edildiğini görünür kılmaktadırlar (Moura, 2019, s. 38). Bu üretimler, aynı zamanda Batı’nın tarihsel olarak şekillendirdiği oryantalist bakış açısının, göçmen ve diasporik özneleri nasıl konumlandığını eleştirel bir çerçevede tartışmaya açmaktadır. Egemen kültürel temsillerin dışında konumlanan bu sanatçılar, Doğulu kimliğin Batı tarafından nasıl temsil edildiğini de sorgularlar. Bu noktada, sanatın bir temsil biçimi olarak nasıl işlediği, "Doğu"nun Batı söylemleri içerisinde nasıl sahnelendiği sorusu önem kazanmaktadır (Karakaya, 2022, s. 170).

5. KÜLTÜREL BELLEK BAĞLAMINDA ŞEHRAZAT ANLATISI

Mardani'nin (2018, s. 5) belirttiği üzere, göç eden bireyin özgeçmişi zihinde çoğu zaman nostaljik bir anlatı biçiminde yeniden canlanmakta; bu anlatılar, bireyin yaşamı boyunca kalıcı izler bırakarak geleceğe yönelik düşünsel yönelimlerini de şekillendirmektedir. Bu bağlamda, vatan ve kolektif kimlikten kopuş yaşayan göçmen bireyler, ortak anlatılar aracılığıyla bellek üzerinden birbirleriyle ilişki kurmakta ve kolektif bir aidiyet alanı oluşturmaktadır. Anlatılar, bu yönüyle kültürel belleğin aktarımı ve sürekliliği açısından merkezi bir işlev üstlenmektedir. Şehrazat figürü, tam da bu noktada, anlatının hayatta kalma, kimliği koruma ve kolektif belleği sürdürme gücünü temsil eden tarihsel ve simgesel bir anlatı öznesi olarak öne çıkmaktadır.

Pers kültürü, Hint kültürü ve diğer çeşitli Doğu kültürel geleneklerinde derin köklere sahip olan, Batı'da *Arabian Nights* (Arap Geceleri) olarak bilinen *Binbir Gece Masalları*'nın anlatı çerçevesi, zekalı ve kurnaz bir kadın olan Şehrazat karakteri etrafında şekillenmektedir. Şehrazat, kendi ölümünü ertelemek için Şah Şehriyar'a hikayeler anlatır, her gece öyküsünü tamamlamadan bırakır ve Şah, hikayenin devamını dinleyebilmek için onun yaşamını bir gün daha bağışlamak zorunda kalmaktadır ve bu döngü binbir gece boyunca sürmektedir (Hosaini ve Ghodrati, 2012, s. 15).

Farsça'da *Hazar u Yak Shab* olarak bilinen bu eser, tarihsel Fars kökenleri ve 19. yüzyılda yaşanan "Kaçarlaşma" süreci aracılığıyla İran kültüründe önemli bir konuma sahiptir. Marzolph'a (2004, s. 6) göre eser, Orta Çağ'da Farsça motif ve öğelerle yeniden şekillendirilmiş; Nasreddin Şah döneminde yürütülen Binbir Gece Projesi kapsamında ise Kaçar estetiği ve ideolojisi doğrultusunda dönüştürülmüştür. Bu külliyyat, yalnızca edebi bir miras olmanın ötesinde, Kaçar hanedanının yönetimini meşrulaştırmasına ve kendisini İran'ın eski tarihi ile İslam'ın Altın Çağı'na bağlamasına aracılık etmiştir; böylece masallar, hem kültürel kimliğin hem de tarihi meşruiyetin aktarılmasında kritik bir rol oynamıştır (Kilerci, 2024, s. 31). Genel bir değerlendirmeye *Binbir Gece Masalları*'nın Doğu toplumlarının hayal gücünden beslenen ve eski uygarlıkların kültürel izlerini yansıtan bir anlatı geleneği ürünü ve kökeni Doğu'ya dayanan bir masal külliyyatı olduğu söylenmektedir (Yılmaz, 2012, s. 300). Bu masallar için "Doğuşu, konusu, örgüsü ve zenginliği bir yana, dünyada bu yaygınlıkta ve süreklilikte okunan ya da anlatılan ikinci bir masal külliyyatı yoktur" ifadesi kullanılmıştır (Sakaoğlu, 2013, s. 68). Benzer şekilde Dalley (1991, s.1), *Binbir Gece Masalları*'na atıfta bulunarak, en güzel halk masallarının milliyet sınırlarını aştığını ve bu nedenle değerli bir masalın unutulmasının güç olduğunu vurgulamış,

böylece eserin ölümsüzlüğünü ön plana çıkarmıştır. Daha da önemlisi *Binbir Gece Masalları* belirli bir yazarın kaleminden çıkmış bir eser olmayıp, anonim masallardır. Üzerinde belli bir yazarın mührü olmayan bu eserlerin, yazılı bir anonim halk edebiyatı gibi sonraki dönemlere nakli sırasında birtakım değişikliklere uğradığını göz ardı etmemek gerektir (Ergül, 2000, s. 365).

Binbir Gece Masalları'nın bütününe yüzeysel bir bakış yöneltildiğinde, ilk etapta eserin dağınık, parçalı ve yapısal bütünlükten yoksun bir metin olduğu izlenimi oluşmaktadır. Ancak anlatıların dikkatlice kurgulanmış sıralanışına daha derinlemesine bakıldığında, farklı dönemlerde ve çeşitli anlatıcılar tarafından şekillendirilmiş hikayelerin arka planında bilinçli bir düzenleme ve kolektif bir anlatı bilinci sezilmektedir. Samini (2000, s. 207), bu değerlendirmeyi teyit ederek, her ne kadar *Binbir Gece Masalları* tek bir yazara ait bütünlüklü ve ayrıntılı bir bakış açısına sahip olmasa da, eserin derinliklerinde, onlarca anlatıcının bilinçli ya da bilinçdışı biçimde Doğulu bakış açılarını aktardıkları, farklı anlatıcıların seslerinin ve perspektiflerinin uyum içinde bir araya geldiği zengin bir anlatı çeşitliliğinin izleri bulunduğunu özellikle vurgular ve bu yönüyle Doğu milletlerinin edebiyat, tarih, medeniyet tarihi folklor ve sosyal yapıları incelenmesi için büyük bir malzeme teşkil ettiğini savunmaktadır.

Binbir Gece Masalları, tarihi gerçekliği halkın hayal gücü, düşler ve soylu eylemlerle harmanlayarak sanatsal bir genelleme oluşturmaktadır. Yani, kitap sadece hikaye anlatmakla kalmaz, Doğu'nun tarihi, kültürel ve ahlaki bilgisini topluca sunar; bir bakıma geçmişin öğretilerini saklayan ve aktaran büyük bir "kültürel hazine" işlevi görür; Doğu halklarının bilgeliğini ile sanatsal düşünce tarzını somutlaştırmaktadır (Aminovna, 2024, s.8). 1704 yılında Avrupa'da Fransızcaya yapılan ilk çeviriyle Batı'da tanınmaya başlayan eser, 19. yüzyılda birçok dile çevrilmiş, bu sayede dünya çapında yaygınlık kazanmış ve yazarlar, şairler, besteciler, ressamalar ve film yapımcıları için ilham kaynağı olmuştur; farklı kültürler arasında bir köprü işlevi görerek tarihi ve kültürel mirasın aktarılmasına katkı sağlamıştır (Kobzošová, 2012, s. 161). Eserin yüzyıllar boyunca büyük ölçüde olumlu bir şekilde karşılanması, Batı'nın maddi ve sömürgeci yükselişiyle paralel bir seyir izlemiştir (El-samad, 2018, s. 80). Batı, kolonyal söylemler aracılığıyla "yönsüzleştirilmiş" ve "medeniyet dışı" bir Doğu imajı üretmeye çalışırken, Doğu anlatıları güçlü bir biçimde Batı'nın hayal dünyasına nüfuz etmiştir (Venuti, 2012, s. 18). Modernitenin ilk evresinde Batı'da farklı sanat dallarına yayılarak "öteki"yi konu alan pratiklerle çeşitlenen ve Batı'nın Doğu'yu sömürgeleştirme süreciyle birlikte düşünsel, kültürel ve siyasal

üstünlüğün dili ve adı haline gelmiş bu düşünce, “oryantalizm” kavramı olarak tanımlanmaktadır (Coşkun, 2019, s. 205).

Oryantalizmin kuramsal öncüsü Edward Said, eleştirilerinde sömürgeciliğin yapısını ve sömürgeci güçlerin motivasyonlarını açıklayan bir çerçeve sunmaktadır. Said’e göre, oryantalist çalışmalar Batı’nın egemenliğini ve üstünlüğünü pekiştirmek amacıyla “Ben” ve “Öteki” ikiliğine dayalı bir söylemi destekleyen siyasal bir bakış açısı oluşturmuştur (Said, 1978, s. 38). Marzolph’un (2004, s. 23) tanımına göre, Batı kültürünü en çok etkileyen “Batı kökenli olmayan tek edebi eser” diye nitelenen *Binbir Gece Masalları*, Batı’nın zevkine ve hayal gücüne uyarlanarak sonraki üç yüzyıl boyunca Doğu’yu Batı’nın “öteki”si olarak niteleyen ayrıştırıcı bir kültür olan Oryantalizm’in ilk nüvelerini oluşturmuştur. Bu uyarlamalar, Batı’nın Doğu’yu egzotik, geri kalmış ve farklı bir dünya olarak sunmasını mümkün kılmıştır. Marzolph ve van Leeuwen’e göre, Batı’nın “Oryantal” algısı, (Marzolph, 2004, s. 23). Böylece Batı, Doğu üzerindeki siyasal ve kültürel üstünlüğünü, kendi oluşturduğu bu söylem aracılığıyla meşrulaştırmıştır (Yılmaz Kurt, 2020, s. 703).

Batılı okuyucular ve araştırmacılar, metne sıklıkla Doğu’ya dair önceden oluşmuş, sömürgeci ideolojilerle şekillenmiş ve egzotizm ile kültürel Ötekilik vurgusu taşıyan önyargılarla yaklaşmışlardır (Elgamal, 2024 s. 8). Bu Oryantalist perspektif, masalların fantastik ve olağanüstü bir dünyaya ait olarak tasvir edilmesine yol açmış; aynı zamanda Doğu toplumlarına dair erkeklerin kanlı ve sapkın, kadınların ise itaatkar, susturulmuş ve baskı altında oldukları yönündeki stereotipleri pekiştirmiştir; eserin başlıca iki karakteri olan Şehrazat ve Şah Şehriyar, bu kalıp yargıların örneklenmesinde öne çıkan figürlerdir (Sabouri ve Karimzadeh, 2011, s. 128). Eserde Şehrazat figürü, hem direnişi hem de Doğu’ya atfedilen “Öteki”liği simgelemektedir. Kültürel kimlik bağlamında, toplumsal cinsiyet ve etnisite temsilleri üzerinden kimliğin nasıl oluştuğu sorgulanmaktadır (Schreiber, 2022, s. 209). Bu çerçevede, Githa Hariharan’ın *When Dreams Travel* adlı romanı, Şehrazat karakteri aracılığıyla sömürgeci söylem tarafından bastırılmış, çarpıtılmış ya da silinmiş kültürel anlatıların yeniden sahiplenilmesini ve yeniden yazılmasını ele almaktadır. Hariharan’ın anlatısında Şehrazat, hikaye anlatma eylemini yalnızca sözlü bir gelenek biçimi olarak değil, tarihsel ve kültürel belleği geri kazanmanın politik bir aracı olarak konumlandırmaktadır. Şehrazat’ın “geçmişimizi yeniden sahiplenir, bugünümüzü yeniden biçimlendirir ve geleceğimizi tasavvur ederiz; kimliklerimizin silinmesine bu şekilde direniyoruz” (Hariharan, 1999, s. 342) sözleri, sömürgecilik sonrası dönemde kadın

öznenin kendi tarihini yeniden kurma çabasını simgelemektedir. Şehrazat'ın kültürel kimliği, anlatıcı rolüyle özsel bir bağ içerisindedir. Anlatı sanatını ataerkil iktidar yapısını, geleneksel toplumsal rolleri ve cinsiyet temelli kalıp yargıları sorgulamak ve dönüştürmek için kullanılmaktadır (Mamet-Michalkiewicz, 2011, s. 15). Onun hikayeleri ataerkil toplum yapısında kadınların maruz kaldığı mağduriyet döngüsünü kırmaya yönelik bir direniş biçimidir. Şehrazat, anlatıları aracılığıyla hem Kral'ın kadın algısını dönüştürür hem de diğer kadınlara kendi haklarını talep etme cesaretini kazandırmaktadır (Dağoğlu, 2023, s. 27). Bu yönüyle, Şehrazat İslam dünyasında politik bir kahraman ve özgürleştirici bir figür olarak değerlendirilir; geniş bilgi birikimi, psikolojik sezgisi ve korku üzerindeki denetimi sayesinde amacına ulaşmaktadır (Mernissi, 2001, s. 46-47). Dolayısıyla, Şehrazat figürü kolektif bir farkındalık ve direniş bilincini de temsil etmektedir. Schreiber (2022, s. 7), günümüzdeki olası bir Şehrazat figürünü düşünmenin, yaşamı tehdit altında olan pek çok kadının deneyimlerini ve maruz kaldıkları sistematik şiddeti çağrıştırdığını belirtmektedir. Örneğin, barışçıl bir protestoya katıldığı sırada öldürülen genç İranlı öğrenci Neda Agha-Soltan ve dini fanatikler tarafından hedef alınarak hayatını kaybeden diğer kadınlar, bu bağlamda çağdaş Şehrazatlar olarak değerlendirilebilir. Bu perspektiften bakıldığında, Şehrazat figürü yalnızca tarihsel bir anlatıcı değil; göç, kültürel aidiyet ve kimlik bağlamında kadınların maruz kaldığı baskılara karşı direnişi, söz ve anlatı aracılığıyla yeniden var olma mücadelesini simgeleyen çağdaş bir metafor olarak ortaya çıkmaktadır.

5.1. Şehrazat'ın Sahnelenmesi ve Performatif Temsilleri

Binbir Gece Masalları Batı dillerine çevrildiğinde, Avrupa'da hayal gücüne dayalı bu düşsel dünyanın büyük bir yankı uyandırdığı görülmüştür; bu etki özellikle roman türünün gelişiminde belirgin olmakla birlikte, tiyatro, bale ve diğer sanat dallarında da kendini göstermektedir (Calvino, 2008, s. 368). Genel olarak bale sanatı, ideolojik olmayan, inceltilmiş bir Avrupa estetiği ve kültürel zarafetin yüceltilmiş bir ifadesi olarak değerlendirilir (Randall, 2023, s. 9). Ancak Şehrazat gibi Doğu'ya özgü temsilleri içeren eserlerde bu durum değişir ve oryantal unsurların sahneye taşınmasıyla bale, ideolojik bir araç haline gelmektedir; bu bağlamda *Şehrazat Balesi*, egzotik bir anlatının sanatsal uyarlanması ve Avrupa toplumlarında "oryantalist" söylemin geleneksel sömürgeci anlamını yeniden üreten ve yansıtan bir temsil biçimi olarak önem kazanmaktadır (Melville, 2020, s. 324).

19. yüzyılın ikinci yarısında Sergei Diaghilev, *Ballets Russes* prodüksiyonları aracılığıyla bale sanatına koreografi, müzik ve sahne tasarımını bütüncül bir biçimde entegre eden yenilikler kazandırmış ve Paris gibi Batı Avrupa'nın önde gelen kültür merkezlerinde sahne mekanının görsel ve mekansal düzenlemesini yeniden şekillendirmiştir (Kurtuluş, 2024, s. 92). Konovalov, Mikheeva ve Gushchina'ya (2021, s. 7) göre, *Binbir Gece Masalları*'nın anlatı yapısı ve şiirsel kurgusu, Sergei Diaghilev'in sahne sanatlarında benimsediği disiplinlerarası ve anlatı temelli yaklaşım için önemli bir referans noktası oluşturmaktadır. Şehrazat figürü aracılığıyla kurulan çerçeve anlatı, anlatının sürekliliğini ve dönüştürücü işlevini merkeze alırken; masalların iç içe geçmesi ve zamanın doğrusal olmayan biçimde kurgulanması, şiirsel anlatımla benzer anlatım stratejileri üzerinden işlemektedir. Bu bağlamda Diaghilev, Rimsky-Korsakov'un *Şehrazat* adlı senfonik şiiri üzerine bir bale sahnelemeyi arzulamış ve ortaya çıkan eser, yazarların da belirttiği üzere, onun Doğu anlatılarından beslenen sahne üretimlerinin temel özelliklerini yansıtan bir örnek olarak değerlendirilmektedir. *Şehrazat* Balesinin sahne tasarımı, erotizm ve şiddetin iç içe geçtiği yapısıyla Diaghilev'in "oryantalist" yaklaşımının doruk noktasını temsil etmektedir; 1910'da Paris'te sahnelendiğinde ise, sahne dekoru her temsilde uzun süreli alkışlarla karşılanmış ve büyük bir beğeni toplamıştır (Foster, 1996, s. 74).

Leon Bakst, 20. yüzyıl başlarında *Ballets Russes* için sahne ve kostüm tasarımlarıyla ün kazanmış Rus ressam ve dekoratördür; oryantalist estetiğiyle bilinen Bakst, sahnelere zengin renkler, gösterişli kostümler ve egzotik atmosferler kazandırmış, renk, şehvet, ceza ve intihar gibi unsurlar, izleyicilerin içsel arzularını ve meraklarını uzak bir Doğu mekanına yansıtmalarını sağlamıştır (Martin ve Koda, 1994, s. 11); Özellikle sahne dekorları ve Doğu anlatılarına referansla uyarlanan, transparan kumaşlardan üretilmiş kostümler aracılığıyla, bedenin örtülmesinden ziyade boncuk ve mücevher uygulamalarıyla vurgulandığı bir sahne dili kurulmuştur. Bu yaklaşım, harem anlatısına özgü sıcaklık ve merak duygusunu çağrıştıran bir atmosferin oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Derin zümrüt yeşili ile mavi tonlarının turuncu ve kırmızıyla birlikte yoğun ancak dengeli biçimde kullanılması, izleyici deneyimini güçlendiren görsel bir bütünlük yaratmıştır (Melville, 2020, s. 87).

Claire Timmons (1991), *Paris After Schéhérazade* adlı çalışmasında, Leon Bakst'ın *Şehrazat* Balesi için tasarladığı sahne dekorunda kullanılan renkler izleyicide oryantal bir zenginlik ve lüks algısı yarattığını, sahnenin her iki yanını süsleyen zümrüt yeşili ipek perdeler, pembe ve altın süslemelerle gösterişli bir biçimde işlendiğini, zemini kaplayan

kırmızı kilimler ve altın ve gümüş lambalar sahnenin üstünden sarkıtılarak dekorun görkemli atmosferi pekiştirdiğini iddia etmektedir (Bkz. Görsel 5.1).



Görsel 5.1. “Şehrazat Balesi” için sahne tasarımı, kağıt üzerine suluboya, sanatçı: Leon Bakst, Dekoratif Sanatlar Müzesi, Paris, Fransa, 1866–1924 (<http-11>, erişim tarihi: 3.11.2025)

Timmons (1991) Bakst’ın oryantal sanat anlayışının, Türk ve Çin süslemelerinden alınan motifleri farklı kaynaklarla ilişkilendirerek Fars minyatürlerini temel referans noktası olarak kullandığını ve bu yaklaşımın sahne tasarımı ile kostüm arasındaki bütüncül ilişkide belirginleştiğini belirtmektedir. Kaynağa göre Bakst, saf ana renkleri tercih etmiş ve bunları güçlü kontrastlarla bir araya getirerek sahne dekoruyla yüksek düzeyde uyum sağlayan kompozisyonlar oluşturmuştur. Bu yaklaşımın en çarpıcı örneklerinden biri, parlak kırmızı ve turuncu tonlarının mavi ve yeşil ile birlikte kullanıldığı Şah Şehriyar kostümüdür; kuşak sarı, turuncu ve kahverengi elmas desenlerle detaylandırılmış, üst gövde mavi ve yeşil tonlarında, harem pantolonları ise turuncu ve kırmızı renklerde, yüzeylerinde yeşil üçgen motifler yer almaktadır (Timmons, 1991, s. 17; Bkz. Görsel 5.2).



Görsel 5.2. “*Şehrazat Balesi: The Red Sultana*” kostüm tasarımı, Leon Baskt, 1910 (<http-12>, erişim tarihi: 3.11.2025)

Paydar (2013), *Şehrazat* Balesine ilişkin analizinde, 20. yüzyılın başlarında Rus balet ve koreograf olarak *Ballets Russes* için yenilikçi sahnelemeler gerçekleştiren önemli bir figür olan Mikhail Fokine’in, Doğu’nun temsiline dair yaklaşımını ele almaktadır. Fokine, *Şehrazat* Balesinde Doğu’nun bilinçli olarak otantik biçimde değil, kurmaca bir şekilde temsil edildiğini belirtmektedir. Her ne kadar özgün Arap, Fars ve Hint danslarını sonradan incelemiş olsa da, eseri gerçek Doğu tarzında sahnelemeyi amaçlamadığını; böyle bir yaklaşım ancak özgün bir Doğu orkestrası ile mümkün olabildiğini ve Rimsky-Korsakov’un Batı senfonik müziği bu stile uygun olmadığını ve ortaya çıkan bale, kaçınılmaz biçimde Batı’nın hayal gücüyle inşa ettiği bir Doğu imgesine dönüştüğünü ifade etmiştir. Dolayısıyla *Şehrazat* Balesi, sahnede Batı’nın egzotikleştirilmiş ve estetikleştirilmiş Doğu tasavvurunu yansıttığını savunmaktadır (Paydar, 2013, s. 25). Eserin özgün anlatısı ile *Şehrazat* Balesi uyarlamasının arasındaki en dikkat çekici fark, öyküdeki siyah aşığın balede “altın tenli köle”ye dönüştürülmesidir (Bkz. Görsel 5.3). Bu dönüşüm, 20.

yüzyıl başı Avrupası'nın ırksal hiyerarşisini ve oryantalist bakışını görünür kılmaktadır; balenin sahne estetiği, erotik betimleri ve bedensel temsilleri, hem Doğu'nun kadın bedene hem de "öteki"nin ırksallaştırılmış imgesine yönelik sömürgeci arzuları yeniden üretirken, Batı'nın kendi sömürgeci tahayyülünde kurguladığı Doğu imgesinin simgesel bir yansıması olarak okunabilmektedir (Lozynsky, 2007, s. 91).



Görsel 5.3. *Vaslav Nijinsky ve Ida Rubinstein, Garnier Operası, Paris, 1910 (http-13, erişim tarihi: 3.11.2025)*

Çeşitli dönemlerde sahnelenmiş *Şehrazat* Balesi kostümleri incelendiğinde, prodüksiyonlarda sahneye taşınan figürlerin yorum ve tasarım yaklaşımlarının zaman içinde değiştiği görülmektedir. Bu bağlamda, Görsel 5.4'te yer alan kostüm, Bale dansçısı Vera Fokina tarafından canlandırılan *Ballets Russes* topluluğunun prodüksiyonuna ait *Şehrazat* Balesi (1914) için tasarlanmıştır. Kostüm, boncuk ve mücevher detayları ile sahne dekoruyla uyumlu bir bütünlük sunmakta; üst gövde ve harem pantolonları arasındaki biçimsel farklılıklar, figürün hareketini ve bedensel ifadesini desteklemekte, sahne üzerinde sınırlı da olsa oryantal bir hava izlenimi yaratabilmektedir. Görsel 5.5'te ise Bernice Coppieters tarafından canlandırılan *Monte Carlo Bale Topluluğu*'nun prodüksiyonuna ait modern bir *Şehrazat* Balesi (2009) kostümü örneği yer almakta; bu kostüm, çağdaş tasarım yaklaşımıyla geometrik formlar ve daha sade renk paleti üzerinden sahne üzerinde farklı bir anlatı dili kurmaktadır.



Görsel 5.4. Vera Fokina, *Şehrazat Balesi*, Kraliyet Operası, Stockholm, 1914 (<http-14>, erişim tarihi: 26.07.2025)



Görsel 5.5. Bernice Coppieters, *Şehrazat Balesi*, Grimaldi Forum, Monaco, 2009 (<http-15>, erişim tarihi: 26.07.2025)

Tezin ilerleyen aşamasında, bu görseller katılımcılara sunularak veri toplama sürecinde, Şehrazat anlatıları doğrultusunda katılımcıların ifade ve yorumlarına katkı sağlamıştır. Katılımcılar, görseller aracılığıyla kültüre ilişkin genelleştirilmiş imgeleri eleştirel bir biçimde değerlendirmiş ve kendi kültürel perspektiflerinden özgün anlatılar üretmişlerdir. Böylece görsel karşılaştırma, katılımcıların sanatsal ifade biçimleri arasındaki farklılıkları gözlemlmelerine ve zaman içinde değişen kültürel temsilleri sorgulamalarına olanak tanımıştır.

6. YÖNTEM

Bu çalışmada sanat temelli bir araştırma olarak a/r/tografi kullanılmıştır ve a/r/tografi, araştırma süreçlerine esnek bir yaklaşım sunarak onları geleneksel sınırların ötesine taşımaktadır (Bedir Erişti, 2021, s. 7). Sanat temelli yaklaşımın seçilmesinin nedeni, araştırma sorularının doğrudan bedensel deneyim, görselleştirme ve ortak yaratım süreçlerini gerektirmesidir.

Göç anlatılarının hem sözlü ifadelerle hem katılımcıların bedensel belleklerinde açığa çıkan hareket örüntüleri ve yaratıcı eylemlerle anlam kazandığı, bu yöntemi çalışmanın hedefi açısından işlevsel kılmaktadır. Bu nedenle veriler, yalnızca görüşme yoluyla değil, sanatçı/katılımcı ortak üretimleri, etkileşim odaklı uygulamalar üzerinden toplanmış; analiz de aynı çokduyulu üretim süreçlerini dikkate alan bir nitel çerçevede yürütülmüştür. Bu araştırma, Türkiye’de yaşayan İran göçmenlerinin perspektifinden ortak göç anlatılarının tekstile yansımalarını inceleyerek göç sürecinin kimlik, aidiyet ve kolektif bellek üzerindeki izdüşümlerini sanat temelli (a/r/tografi) bir araştırma yaklaşımıyla ele almaktadır. Araştırma, İranlı göçmenlerin deneyimlerini kendi sözleri ve ifade biçimleri aracılığıyla görünür kılan sanatsal üretimlere odaklanmaktadır. Bu bağlamda İran’ın kültürel belleğinde güçlü bir yere sahip olan Şehrazat figürü; beden, ses ve anlatı arasında bir köprü olarak ele alınmış; katılımcıların kişisel sözleri ve bellek izleri kumaş, nakış ve bedensel performans aracılığıyla sahneye taşınmıştır.

Bu araştırmanın sorusu, Türkiye’de yaşayan İranlı göçmenlerin kişisel göç anlatıları, a/r/tografiye dayalı ortak üretim sürecinde beden, dil ve tekstil yüzeyi etkileşimi aracılığıyla nasıl bir ifade alanı oluşturmaktadır? Bu soruyu destekleyen alt sorular ise, aşağıdaki sorular çerçevesinde şekillenmektedir:

1. Katılımcıların göç deneyimlerine ilişkin anlatılarında öne çıkan temalar ve kavramlar nelerdir?
2. Bu temalar ve kavramlar, beden temelli ifade ve tekstil yüzeyi ilişkisi bağlamında nasıl anlamlandırılmaktadır?
3. Beden ve tekstil etkileşimi aracılığıyla geliştirilen sanatsal üretimler, katılımcı anlatılarının ortak bir ifade alanına dönüşmesini nasıl mümkün kılmaktadır?
4. Ortak üretim sürecinde ortaya çıkan sanatsal çıktılar, bireysel göç deneyimlerini kolektif bir anlatı düzleminde nasıl yeniden yorumlamaktadır?

Bu uygulamalar sonucunda elde edilen veriler, katılımcıların duygu, bellek ve

düşüncelerini derinlemesine anlamak amacıyla analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Ardından, elde edilen bulgular ışığında tekstil ve bedensel performans üretimleri gerçekleştirilmiş; ortaya çıkan motifler ve figürler üzerinden tasarımın biçimlenişi çözümlenerek detaylandırılmıştır. Bu çalışma için Eskişehir Teknik Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kuruluna başvuru yapılmış ve çalışmanın verileri söz konusu etik kurulun 19.02.2024 tarihli ve 21/24 sayılı Etik Kurul Kararı ile toplanmıştır (EK-1).

6.1. Sanat Temelli Araştırma

Sanat temelli araştırma, Art-based Research [ABR], sanatsal sürecin sistematik biçimde kullanılması yoluyla deneyimin yaşanması ve incelenmesini amaçlayan bir araştırma yaklaşımıdır. Bu yaklaşım, araştırmacının içsel sezgilerini ve kişisel deneyimlerini kullanmasına olanak tanımaktadır; özellikle bu çalışmada, araştırmacının kendisi de bir göçmen sanatçı kimliğine sahip olduğu için, göç deneyimiyle ilişkili duyguları doğrudan deneyimlemiş ve bu deneyimleri araştırma sürecine katabilmiştir. Bu durum, kişisel sezgilerin yanı sıra yaşanmış göçmen deneyimlerinin sanatsal bir biçimde ifade edilmesini mümkün kılmaktadır (McNiff, 1998, s. 29-30). Sanat temelli araştırma, sosyo-kültürel bağlamda insan olgusunun karmaşıklığını temsil etmeye yönelik bir yaklaşım olarak gelişmiştir (Gerber ve Myers Coffman, 2018, s. 587). Bu yaklaşımın temel amacı, diğer tüm araştırma yöntemlerinde olduğu gibi teori üretmektir. Ancak sanat temelli araştırma teorileri, araştırmacının yaşanmış ve olasılıklı deneyim dünyalarının birer temsili veya yenisinden inşası olarak ifade edilmektedir (Rolling, 2013, s. 1). Örneğin bu çalışmada, katılımcı göçmen sanatçılar, göç deneyimlerine ilişkin ortak anlatılarını ve bireysel bellek izlerini aktarmışlardır. Araştırmacı, bu anlatıları kendi bireysel göçmen kimliği çerçevesinde analiz ederek sahneleme ve tasarım süreçlerine dönüştürmüştür. Böylece, katılımcıların bireysel deneyimleri ile kolektif anlatıları arasındaki etkileşim, bireysel ve topluluk temelli deneyimlerin karmaşıklığını görünür kılan somut bir örnek teşkil etmektedir. Sanat temelli araştırmalarda, araştırmacı bilgi aktarırken kuramsal ya da soyut bir dilden çok, doğrudan yaşanmış deneyimlere dayanan bir anlatım kullanmaktadır. Denzin ve Lincoln (2005, s. 242), sanat temelli araştırmayı, sanatsal üretim ile araştırma süreci arasında karşılıklı etkileşime dayalı bir alan olarak tanımlamaktadır. Finley (2005, s. 96) ise bu yaklaşımı, nitel araştırma yöntemleri içerisinde kendine özgü bir konuma yerleştirir. Ona göre [ABR], özellikle katılımcılığa ve eleştirel yaklaşıma dayanan eylem araştırmalarıyla

ilişkilenen bir geleneğe bağlıdır. Bu yönüyle sanat temelli araştırma, yaratıcı üretimi eleştirel düşünceyle buluşturarak toplumsal olgular üzerine derinlikli bir sorgulama olanağı sağlamaktadır. Sanat temelli araştırma yaklaşımı bu çalışmada, göçmen bireylerin yaşadıkları deneyimleri, algılarını ve bakış açılarını sanatsal anlatımları aracılığıyla ifade etmelerine olanak tanımakta ve bireysel ile topluluk temelli deneyimlerin temsil edilmesini sağlamaktadır.

6.1.1. A/r/tografi

Sanat temelli araştırma yaklaşımları içinde kendine özgü bir desen olarak konumlanan a/r/tografi, yaşayan sorgulama ekseninde ilerleyen, araştırmacının sanatsal, pedagojik ve araştırmacı kimliklerinin eşzamanlı etkileşimine dayalı bir yapıya sahiptir. Bu çalışmada a/r/tografi, ulaşılan sonuçlardan ziyade, bu sonuçlara götüren yolların, soruların ve araştırmacı deneyiminin araştırmanın anlamını şekillendirmedeki rolüne odaklandı. Bu için tercih edilmiştir (Gouzouasis, 2006, s. 25–26). Bedir Erişti (2025), a/r/tografi temelli bir çalışmanın yaşayan sorgulama, sanatsal anlam üretimi, kişisel katılımı perspektif geliştirme ve uygulamaya dayalı kavramsal açılımlar olmak üzere dört temel yaklaşım üzerinden değerlendirilebileceğini belirtmektedir. Bu yaklaşım ekseninde araştırmacının üretim süreci; sanatçı kimliğiyle ortaya çıkan yaratıcı boyut, eğitsel çerçevede değerlendirilen yönelimler ve araştırma bulguları ile ilişkili anlatılar etrafında biçimlenmektedir. A/r/tografi'nin kavramsal temeli, “artist/researcher/teacher” sözcüklerinin baş harflerinden türeyen “a/r/t” bileşeninin, “graphy” yani yazma/çizme eylemiyle birleşiminden oluşmaktadır. Irwin vd. (2006, s. 70), bu birleşimi, araştırmacı, sanatçı ve eğitmen kimliklerinin birbirine iç içe geçmiş şekilde düşünüldüğü bir varoluş biçimi olarak tanımlamaktadır.

A/r/tografi'nin gelişimi, 1950'li ve 60'lı yıllarda Elliot Eisner ve Kenneth Beittel'in sanatçı, araştırmacı ve eğitimci kimliklerini tek bir uygulama alanında buluşturma çabalarına dayanmaktadır. Beittel, çalışmalarında düşünsel, duygusal, bedensel ve toplumsal katmanları birleştirerek yaratıcı üretim süreçlerini ön plana çıkaran bir yaklaşım benimsemiştir (Gradle ve Bickel, 2010'den aktaran Dağlıoğlu, 2021, s. 41). Bu uygulamalı yönelim, 21. yüzyılda yeniden tanımlanarak a/r/tografi olarak adlandırılan yaratıcı ve kavramsal bir süreç halini almıştır (Bickel, 2006, s. 121). A/r/tografi, araştırmacının yalnızca gözlemci konumunda kalmadığını ve deneyimin aktif taşıyıcısı, üretimin parçası ve kavramsallaştırmanın yönlendiricisi olduğu bir yaklaşımı benimsemektedir (Yıldırım ve

Şimşek, 2018, s. 74). Eylem araştırmasının katılımcı doğası ile oto-etnografik anlatımın içsel yönelimi bu yaklaşımla birlikte işlemektedir. Araştırmacı sürece yalnızca dışsal bir gözlemci konumunda kalmaz; günlükler, kişisel hikayeler, eskizler, imgeler ve görsel materyaller gibi üretim süreçlerinden kaynaklanan veriler aracılığıyla aktif biçimde katılım göstermektedir (Creswell, 2018, s. 73). Bu yönüyle a/r/tografi, sabit ve tekil bir anlam üretmeyi hedeflemez; araştırma süreci boyunca oluşan çoklu anlam katmanlarına ve bireysel dönüşümlere katkı sağlamaktadır. Springgay (2008, s. 8) bu dönüşümü postyapısalcı bir nitelikte tanımlamaktadır; çünkü a/r/tografi, her karşılaşmada yeniden şekillenen, tamamlanmamış ve çoğulcu bir anlam inşasında bulunmaktadır. Irwin, Barney ve Golparian (2017, s. 193) ise a/r/tografi'yi, kelime, imge ve performans gibi farklı ifade biçimleri aracılığıyla bağlantılar kurabilme gücüne sahip olarak değerlendirmektedirler. Bu yaklaşımda araştırmacı, kişisel deneyimleriyle sanatsal üretimi bütünleştirerek kendisine ve izleyiciye yeni anlam alanları açmaktadır.

A/r/tografi, düşünceyi sabit bir merkez etrafında yapılandırmak yerine çoklu bağlantılar, geçişler ve dönüşümler aracılığıyla kavramsallaştıran ve kuramsal olarak Deleuze ve Guattari'nin (1980) geliştirdiği rizom (kök-sap) kavramından beslenmektedir. Rizomlar, klasik hiyerarşik düşünce yapısına karşıt olarak merkezi olmayan, doğrusal olmayan, yatay ve çok yönlü bağlantılar kurabilen bir düşünme biçimini temsil etmektedir (Mavioğlu, 2019, s. 65). Deleuze ve Guattari'nin (1993, s. 7) tanımladığı üzere, rizomlar “herhangi bir noktası herhangi bir noktaya bağlanabilen” yapılardır; bu özellikleriyle başlangıç ve son gibi sabit uçlar yerine, sürecin ortasındaki geçişleri ve bağlantıları ön plana çıkarmaktadırlar (Irwin vd., 2006, s. 71). Farklı kavramların birbirine bağlanması ve bütünleştirilmesiyle öğrenmenin daha esnek ve yaratıcı hale geldiği bu süreç “ilişkisel öğrenme” olarak tanımlanmaktadır (Irwin ve Springgay, 2008, s. 27). Bu tür öğrenme, eleştirel kavramların birlikte inşa edilmesini ve yeniden düzenlenmesini amaçlayan ağsal ve bağlantısal bir düşünme biçimine dayanmaktadır (Irwin ve O'Donoghue, 2012, s. 222'den aktaran Rousell ve Cutcher, 2014, s. 72). Bu doğrultuda, kök-sapların düzensiz ve çok yönlü dolaşımları; duygu, düşünce ve eylemlerle birleşerek bütünsel bir yapı oluşturur ve ortaya çıkan kavramsal örgüler, farklı düşünsel bağlamlarda eleştirel bir yapının temelini atmaktadır. Bu bağlamda, çalışmanın merkezinde yer alan göçmen anlatılarının somutlaşmış biçimlerle sanatsal olarak ifade edilmesi, rizomatik yapının sunduğu ilişkisel öğrenme biçimiyle örtüşmektedir. Bu anlatılar, sabit bir kimlik temsiline indirgenmekten; geçmiş deneyimlerin, duyguların ve kültürel belleğin biçimde yeniden düzenlendiği

bir üretim sürecine dönüşmektedir. Sürecin doğrusal ve tek yönlü olmaması nedeniyle, anlatılar sürekli olarak yeniden yapılandırılır, farklı anlatılarla etkileşime girer ve bu etkileşimler sonucunda çeşitlenip çoğalmaktadırlar. Bu yaklaşım, Deleuze ve Guattari'nin tanımladığı gibi, herhangi bir noktadan başka bir noktaya bağlanabilen, sürekli hareket halinde olan bir düşünsel ve yaratıcı zemin sunmaktadır. Aynı zamanda, araştırma, bireyin geçmiş deneyimlerinden başlayıp şu anki durumunu ve gelecekteki olasılıklarını keşfettiği, sürekli bir öznel yolculuk olarak tanımlanan William Pinar'ın "currere" kuramıyla da doğrudan bağlantılıdır ve "liminal currere" kavramı, öğrenmenin sabit yapılar arasında gerçekleşmediğini, belirsiz ve geçiş halinde olan alanlarda ortaya çıktığını vurgulamaktadır ve a/r/tografik yaklaşımı farklı disiplinler ve deneyimlerin kesiştiği, kesin sınırların bulunmadığı "geçiş" alanlarında konumlanmaktadır (Sameshima ve Irwin, 2008, s. 1-7). Bu bağlamda, bu araştırma deneyim ve uygulamanın bir arada ve birbirini etkileyerek ilerlediği, kimlik ve aidiyet konularında eleştirel ve yaratıcı bir sorgulama süreci olarak tanımlanmaktadır.

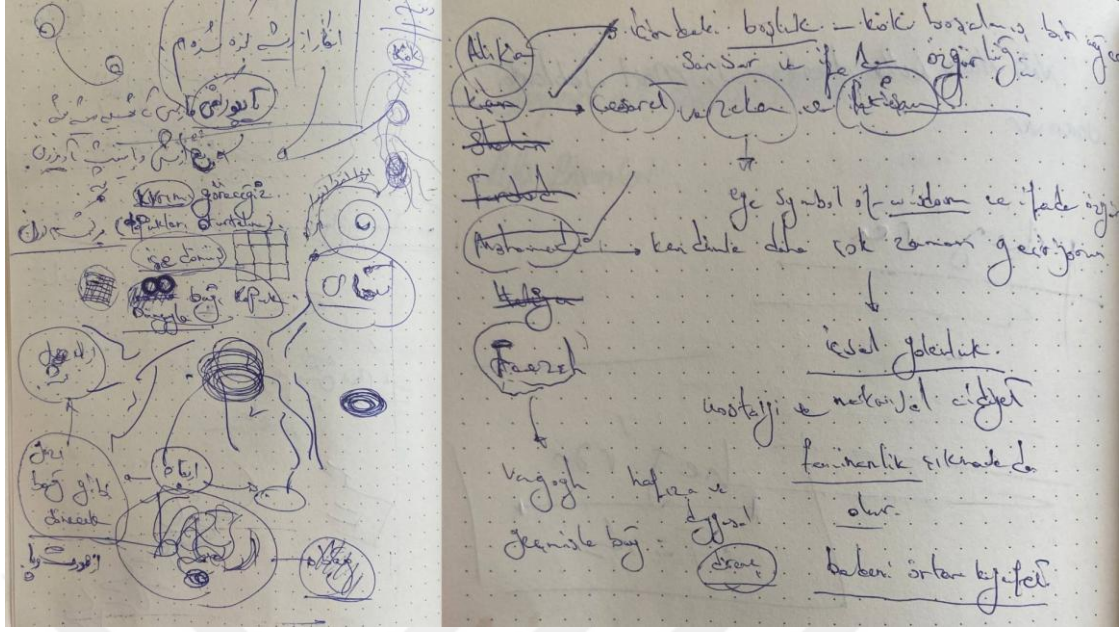
A/r/tografi araştırmalarının hayal edilmesi, canlandırılması ve anlaşılması için altı temel kavramdan söz edilebilir: yaşayan sorgulama, bitişiklik, açıklık, metafor/metonomi, yankılamalar ve aşırılık (Springgay, 2008, s. 38). Bu olgular, birbirleriyle etkileşim içinde olarak araştırmanın kavramsal boyutunun genişlemesini sağlamaktadır. Araştırmacı, uzmanlık alanını bir kenara bırakarak sorgulama sürecine dahil olur ve bu süreçte araştırmacının deneyimi ve araştırmanın kendisi dinamik bir yapıya dönüşmektedir; araştırma problemi ise bu yapı içinde çözümlemeye çalışılmaktadır (Bedir Erişti ve San, 2021, s. 22). Problemin ortaya çıkışı genellikle bir soruyla başlamakta ve yaşayan sorgulama süreci içinde yeni sorular üreterek şekillenmektedir. Bu araştırmanın yöntemsel çerçevesi a/r/tografi'nin yaşayan sorgulama temelinde şekillenmiştir.

6.1.2. Yaşayan sorgulama

Yaşayan sorgulama, a/r/tografi kapsamında eylem araştırması ile oto-etnografik dönüşümlü uygulamaları kapsayan bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Bickel, 2006, s. 118). Bu yaklaşım; sanatçı, araştırmacı ve öğretmenlerin yürüttüğü pratiklerin tümünü içine alırken ve "görsel ve metinsel sunumlar yerine, görsel ve metinsel anlayışlar ile deneyimlerin somutlaştırılması" olarak ifade edilmektedir (Springgay vd., 2005, s. 902). Bu tanımlama, öncelikle görsel biçimlere odaklanmış olsa da duyuşal deneyimler için de geçerlidir. Yaşayan sorgulama süreci, tekrarlayan, yansıtıcı ve duyarlı katılımlarla anlam yaratmayı

hedeflemektedir ve bunun için kuramsal, sanatsal ve uygulamaya yönelik yolları bir arada kullanmaktadır.

Sanat temelli araştırmalar, eleştirel sorgulama yöntemleri aracılığıyla belirli soru ve sorunlara yanıt aramanın etkili bir yolu olarak değerlendirilmektedir (McNiff, 2013, s. 111). Bu değerlendirme, bu yaklaşımların bireysel sorgulamaları yorumlamaya açık tutarak yeni anlamlar üretmeye olanak sağlamasından kaynaklanmaktadır. A/r/tograflar, sanat üretimi ve yazma süreçlerini belli yöntemler çerçevesinde sınırlandırmak yerine, sorgulama ve kavramlar aracılığıyla keşfe çıkmaktadırlar. Bu durum, “yerleşik araştırma metodolojilerinin belirli kriterlerini takip etmekten çok, yeni bilgi oluşturma süreçlerine odaklanmak” anlamına gelir (Pourcheir, 2012, s. 16). A/r/tografi temelli sanat eğitiminde, öğretmen ve öğrenciler öğrenme-eylem sürecindeki farkındalıklarını, karşılaştıkları sorunları ve buldukları çözümleri, taslak ve eskizlerini, bireysel duygu ve düşüncelerini günlüklerde yazarak kaydedebilmektedirler. Ayrıca dijital ses ve video kayıtları, fotoğraflar ve portfolyolar aracılığıyla süreçlerini ve ürünlerinin gelişimini belgeleyerek öğrenme sürecini daha etkin ve kalıcı hale getirebilmektedirler (Dixon, 2009’dan aktaran Bilici Öztürk ve Aksoy, 2022, s. 67). Bu çalışmada, araştırmacı sürecin farkındalıklarını ve deneyimlerini yaşayan sorgulama yaklaşımı çerçevesinde kaydetmiştir. Araştırmacı, kendi göç deneyimini Farsça ve Türkçe dillerinde tuttuğu günlüklerde, katılımcıların paylaştığı anlatılardan en çok etkilendiği ifadeleri ve gözlemleri yazılı olarak belgeleyerek süreç boyunca izlenebilir kılmıştır. Katılımcıların sözlü anlatıları, ses kayıtlarıyla desteklenmiş; önemli anlar ve ifadeler kısa notlarla kayıt altına alınmıştır. Araştırmacı, bu notları, gözlemleri ve kendi bireysel deneyimlerini, hangi ifadelerin görsel ve bedensel üretimlere dönüştürülebileceğini planlamak için kullanmıştır. Ayrıca süreç boyunca yapılan eskizler ve kayıtlar, ürünlerin gelişimini ve öğrenme sürecini görünür kılmak, süreci kalıcı ve etkin hale getirmek amacıyla işlev görmüştür (Bkz. Görsel 6.1).



Görsel 6.1. Araştırmacı günlüğünde yer alan süreç notlarından bir örnek (Ghorban Dordinejad, 2025)

6.2. Katılımcı Seçimi: Amaçlı Örneklem

Bu araştırmada katılımcı seçiminde, amaçlı örnekleme benimsenmiştir. Bu çerçevede, araştırmacının amacına en uygun, bilgi açısından zengin, belirli özellikleri taşıyan bireyler veya durumlar bilinçli olarak seçilmektedir (Başaran, 2017, s. 490). Bu bağlamda, çalışmanın sanat temelli doğası gereği, sanatla ilişkili deneyimleri olan ve göçmen kimliğiyle İstanbul'da ikamet eden 20 ile 35 yaş aralığındaki İranlı bireyler araştırma kapsamına dahil edilmiştir. Çalışma grubunu oluşturan yedi katılımcının belirlenmesinde, bilgi zenginliği, erişilebilirlik, çeşitlilik ve gönüllülük ilkeleri gözetilmiştir.

Katılımcılar arasında, İstanbul'da sanat eğitimi gören öğrenciler, profesyonel sanat alanında çalışan bireyler ile herhangi bir akademik sanat eğitimi almamış ancak kendiliğinden üretim yapan katılımcılar yer almaktadır. Bu çeşitlilik, göç deneyiminin sanatsal temsillerini farklı üretim biçimleri aracılığıyla gözlemlemeye olanak tanımaktadır. İstanbul'un, hem İranlı göçmenlerin yoğun olarak yaşadığı bir şehir olması hem de sanatsal üretimin merkezlerinden biri kabul edilmesi, katılımcılara ulaşma sürecinde pratik düzeyde bir avantaj sunmuştur. Katılımcıların tamamı araştırmaya gönüllülük esasına dayalı olarak dahil edilmiştir. Grup görüşmeleri gerçekleştirilmeden önce, katılımcıların her biriyle bireysel olarak yüz yüze görüşmeler yapılmış; araştırmanın amacı, yöntemi ve süreçteki rolleri hakkında bilgilendirme sağlanmıştır. Bu görüşmeler, etik bilgilendirme ve onam sürecinin bir parçası olarak karşılıklı güvene dayalı bir araştırma ortamı oluşturmak

adına önemli bir adım olmuştur. Ayrıca bu bireysel görüşmeler, katılımcıların sürece dair sorularını yanıtlamaya ve olası endişelerini gidermeye olanak tanımış, böylece kolektif üretim temelli odak grup süreci için daha açık ve güvenli bir zemin hazırlanmıştır. Araştırma sürecinde katılımcıların deneyimlerine, anlatım tarzlarına ve kişisel sınırlarına özen gösterilmiştir. Sürece katılımları, güven ilişkisi temelinde ve etik ilkeler doğrultusunda şekillenmiştir. Bu tutum, a/r/tografi yaklaşımının benimsediği, anlamın birlikte inşa edildiği bir araştırma ilişkisini esas alan etik ve yöntemsel bir anlayışı yansıtmaktadır.

Katılımcıların isminin doğrudan metinde yer alabilmesi amacıyla her biriyle önceden görüşülmüş, yazılı ve sözlü izinleri alınmıştır. Katılımcıların ismi, yaşı, cinsiyeti, sanatsal üretim alanı, Türkiye'ye geliş yılı ve göç etme gerekçesi Tablo 6.1'de yer almaktadır.

Tablo 6.1. Katılımcıların demografik özellikleri

Katılımcı İsmi	Yaş	Cinsiyet	Meslek/Sanat Dalı	Göç Yılı	Göç etme gerekçesi
1. Kian	30	Erkek	Fotoğrafçı, Film Yapımcısı / Yönetmen	2022	Karma (Melez) Göç
2. Mohammad	26	Erkek	Sinema Makyaj Sanatçısı / Kukla Sanatçısı	2024	Eğitim Amaçlı Göç
3. Shahin	23	Erkek	Mimar	2021	Karma (Melez) Göç
4. Faezeh	26	Kadın	Sinema ve Televizyon Öğrencisi	2022	Eğitim Amaçlı Göç
5. Farshad	30	Erkek	Takı Tasarımcısı	2016	Kalıcı Göç
6. Heliya	33	Kadın	İllüstratör / Ressam	2022	Eğitim Amaçlı Göç
7. Ali	34	Erkek	Müzişyen / Besteci	2021	Gönüllü Göç

6.3. Veri Toplama Süreci

Araştırmanın veri toplama süreci kapsamında, katılımcıların deneyimlerini

paylaşabilecekleri, etkileşimli ve yaratıcı bir ortam sunmayı amaçlayan iki ayrı etkinlik düzenlenmiştir. Veri toplama süreci kapsamında, birinci etkinlik 25.10.2025, ikinci etkinlik ise 08.06.2025 tarihlerinde gerçekleştirilmiştir. İlk etkinlikte, katılımcıların birbirini tanıyabildiği, ortak deneyimlerini paylaşabildiği ve araştırmanın temel temalarına ilişkin düşüncelerini ifade edebildiği bir odak grup görüşmesi gerçekleştirilmiştir. Odak grup görüşmesi, benzer deneyimlere ya da ortak özelliklere sahip 4 ila 12 katılımcıdan oluşan bir grupta, genellikle bir moderatör eşliğinde gerçekleştirilen nitel bir veri toplama aracıdır (Gülcan, 2021, s. 97). Bu yaklaşımda, katılımcıların kendilerini ifade etme konusunda daha rahat hissedecekleri etkileşimli bir ortam oluşturularak, bireylerin gerçek düşüncelerini paylaşmaları teşvik edilmektedir. Görüşme yarı yapılandırılmış olarak kurgulanmıştır. Bu tercih, hem araştırma konusuna ilişkin temel temaların önceden belirlenmesini hem de görüşme sırasında katılımcıların kendi anlatılarını özgürce şekillendirmelerine olanak tanımayı amaçlamıştır (Merriam, 2018, s. 87).

Görüşme sırasında öncelikle bir temel soru yöneltilmiştir. Bu sorular, göçmenlik deneyiminin bireyin yaşamını, kimlik algısını ve kültürel bağlarını nasıl etkilediğine odaklanmaktadır; bunun yanı sıra katılımcıların birbirlerini tanımalarını ve benzerlik/ayrışma noktalarını fark etmelerini kolaylaştıracak biçimde yapılandırılmıştır. Her bir katılımcının bireysel olarak yanıt verdiği ve doğrudan kendi deneyimine odaklandığı bir formatta, katılımcının kısa süreliğine merkeze alınarak doğrudan kendisine yöneltilen sorulara cevap vermesini sağlayarak bireysel anlatımı teşvik etmektedir. Böylece, katılımcıların göç deneyimlerine dair kişisel düşünce, duygu ve anılarını daha rahat ve derinlikli biçimde ifade etmeleri mümkün olmuştur. Üçüncü ve dördüncü sorular ise, grup içi etkileşimi ön plana çıkaran bir yaklaşımla yöneltilmiş ve katılımcıların birbirlerinin yanıtlarına tepki verebildiği, karşılıklı anlam inşasına açık bir diyalog ortamı sağlanmıştır. Bu yapı, a/r/tografi özünde yer alan kolektif düşünme ve birlikte üretme ilkeleriyle de örtüşmektedir.

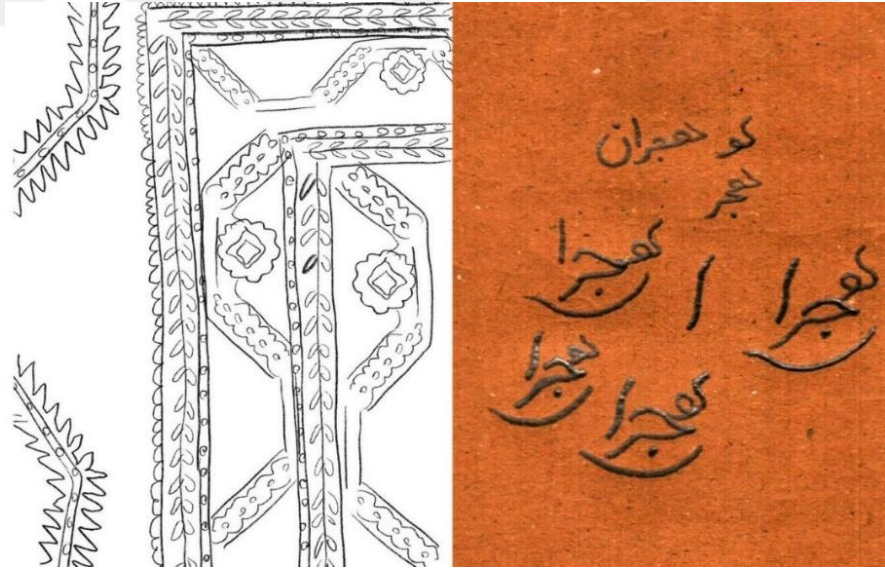
Görüşmenin bir sonraki aşamasında katılımcılardan, yanlarında getirmeleri istenen, kendileri için özel anlam taşıyan bir nesne hakkında konuşmaları talep edilmiştir. Bu uygulamanın amacı, a/r/tografi çerçevesinde simgesel nesnelerin kavramsallaştırılmasına alan açmaktır. Güneş'in (2018, s. 45) vurguladığı gibi, a/r/tografi uygulamalarında seçilen nesne ve imgeler katılımcının yaşantısal ve kültürel belleğinin görünür hale geldiği katmanlı anlatılar olarak işlev görmektedir. Bu yöntemsel yaklaşım, a/r/tografi'nin kuramsal dayanaklarından biri olan Deleuze ve Guattari'nin "relationality" (ilişkisel) kavramıyla

da yakından ilişkilidir (Bedir Erişti, 2025). Her katılımcı, nesnesiyle olan ilişkisi üzerinden yaşam öyküsünü, göç deneyimini ve kimliksel dönüşüm süreçlerini aktarmaya yönlendirilmiştir.

Bu bağlamda, katılımcıların nesneleri aracılığıyla kendi kimliklerine dair yaptığı içsel yolculuk, yaşayan sorgulamanın bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Bu noktada amaç, kültürel bellekte yer alan güçlü bir kadın figürünün çağrışımları üzerinden kimlik, göç ve temsil kavramlarının yeniden düşünülmesini sağlamak ve görsel kültür nesneleriyle ilişkilendirilerek sanatsal bir üretim alanı yaratmaktır. Bu araştırmanın literatüründe, Vera Fokina tarafından canlandırılan *Ballets Russes* prodüksiyonuna ve daha yakın tarihte sahnelenen *Monte Carlo Bale Topluluğu* prodüksiyonuna ait iki farklı *Şehrazat* Balesi görseli incelenmiştir. Görüşmenin devamında bu görseller, katılımcılara tarihsel ve çağdaş bağlamda Doğu'ya özgünleştirilmiş figürlerin temsiline ilişkin örnekler sunmak amacıyla gösterilmiş; katılımcıların, söz konusu figürlerin farklı bağlamlarda nasıl yorumlandığını fark etmeleri, kültüre dair genelleştirilmiş imgelere eleştirel bir bakış geliştirmeleri ve kendi perspektiflerinden özgün anlatılar üretmeleri desteklenmiştir. Ayrıca, sunulan materyaller katılımcıların sanatsal ifade biçimleri arasındaki farklılıkları gözlemlemelerini ve zaman içinde değişen kültürel temsilleri değerlendirmelerini kolaylaştırmıştır. Görüşmede yöneltilen sorular aşağıdaki biçimde yapılandırılmıştır:

1. Bize kendinizden bahseder misiniz? Özellikle Türkiye'deki göçmenlik sürecinizin sizin hayatınızı, kimlik algınızı ve kültürel bağlarınızı nasıl etkilediğini paylaşabilir misiniz?
2. Yanınızda sizin için özel bir anlam taşıyan bir eşya getirdiniz. Bu eşyayı neden seçtiğinizi ve sizin için ne ifade ettiğini bizimle paylaşabilir misiniz?
3. "*Binbir Gece Masalları*"ndaki *Şehrazat*'ın hikayesi ve karakteri sizde hangi duyguları uyandırıyor? *Şehrazat*'ı kendi gözünüzden yeniden yorumlayacak olsaydınız, onun hikayesindeki sembolik unsurlar veya ona dair anlatıları İran kültürüyle nasıl ilişkilendirirsiniz?
4. *Şehrazat* Balesine ait kostümleri incelediğinizde (görseller üzerinden), sizin için öne çıkan en önemli özellikler nelerdir? Eğer *Şehrazat*'ı kendi gözünüzden anlatacak bir kostüm tasarlayacak olsaydınız, hangi detaylara yer verirdiniz?

İlk etkinlikte gerçekleştirilen odak grup görüşmesinin ardından, aynı katılımcı grubu ile ikinci bir buluşma düzenlenmiştir. Bu ikinci etkinliğin temel amacı, ilk görüşmede elde edilen bulgular, paylaşılan deneyimler ve ortaya çıkan temalar doğrultusunda, katılımcıların kişisel anlatılarını sanatsal ifade biçimlerine dönüştürmelerine zemin hazırlamaktır. Etkinlik, bir beyin fırtınası oturumuyla başlamıştır. Katılımcılardan, ilk görüşmede konuşulan temaları, paylaştıkları kişisel hikayeleri ve göç deneyimleriyle ilişkili duyguları nasıl bir sanat eserine dönüştürebilecekleri üzerine düşünceleri istenmiştir. Bu süreçte bazı katılımcılar serbest şekilde notlar alırken, bazıları çizimler yaparak fikirlerini görselleştirmiştir (Bkz. Görsel 6.2). Bu yaratıcı süreç boyunca, bireysel üretim fikirleri kadar ortak imgeler ve temalar da tartışılmış; öne çıkan kavramlar, araştırmacı tarafından kayıt altına alınmıştır. Etkinlik sonunda, her bir katılımcının kendi deneyimlerinden yola çıkarak bireysel sanatsal üretimini gerçekleştirmesi teşvik edilmiştir. Katılımcıların tamamı, kendi disiplinlerine ve ifade biçimlerine uygun olarak, üretim sürecine geçmiştir. Bu üretim süreci, gönüllülük ve bireysel yönelim esasına dayanmış; böylece katılımcıların kimliksel, kültürel ve sanatsal ifadelerini özgürce ortaya koyabilecekleri bir alan yaratılmıştır.



Görsel 6.2. Araştırma sürecinde katılımcılar Heliya ve Farshad'ın gerçekleştirdiği çizim örnekleri (katılımcıların çizim ve fotoğraflar arşivi, 2025)

Bu aşamadan sonra araştırmacı, a/r/tografinin sanatçı, araştırmacı ve öğretici konumları arasında sürekli geçiş yapmayı mümkün kılan yapısı doğrultusunda, kendi kimliğine yönelik sorgulamalarını derinleştirmiştir. Bu nedenle araştırmacı, görüşme

sürecinde tuttuğu notları, deneyimsel duygu akışlarını ve tematik çağrışımları yeniden gözden geçirerek katılımcı anlatıları arasında rizomatik ilişkiler kurmuş; bu ilişkiler doğrultusunda temaların nasıl birbirine eklemlendiğini analiz etmiştir. Ardından bu sistematik çözümleme, araştırmacının her bir katılımcıyla bireysel görüşmeler yaparak, onların sanatsal ifade biçimleri, kişisel anlatıları ve sembolik referanslarıyla birlikte tasarım sürecinin ilk aşamalarını oluşturmaya başlamasını sağlamıştır.

Bu süreçte araştırmacı, sahnelenmiş *Şehrazat* Balesi gösterilerini inceleyerek bale figürlerinin taşıdığı dramatik öğeleri, katılımcıların göç deneyimlerinde öne çıkan kavramsal temalarla ilişkilendirmiştir. Son aşamada araştırmacı, elde edilen tüm verileri, katılımcı anlatıları, tematik çözümler, beden hareketleri, görsel kayıtları bir araya getirerek ortak duygu ve kavramsal yönelimi belirleyen bir anahtar kelime setine ulaşmıştır. Bu kelimelerin her biri, katılımcıların deneyimlerini farklı yönlerden ifade eden kültürel ve duygusal yoğunluklar taşımaktadır. Araştırmacı, söz konusu kelimelerin Farsça karşılıklarını hem kültürel aidiyet hem de görsel nitelik form açısından yeniden yorumlayarak, harf yapılarını figürün bedenine kostüm-vari bir formda yerleştirmiştir. Böylece kelimeler, yalnızca anlamı taşıyan sözcükler olmaktan çıkarak makine nakışı tekniğiyle işlenecek görsel bir dile dönüşmüştür.

6.4. Veri Analizi

Bu araştırmada elde edilen veriler, tematik analiz ile çözümlenmiştir. Tematik analiz, anlamlı temaları tanımlamak, analiz etmek ve raporlamak amacıyla kullanılan esnek ve açıklayıcı bir analiz türüdür (Güler vd., 2024, s. 20). Özellikle nitel verilerin zenginliğini ortaya çıkarmaya olanak tanıyan bu analiz türü, araştırmacının doğasına ve katılımcıların öznel anlatılarına uygun bir analiz süreci sunmaktadır.

Araştırma sürecinde toplanan veriler bireysel anlatılar, grup görüşmeleri, çizimler, notlar ve görsel materyaller öncelikle araştırmacı tarafından kayıt altına alınmış, ardından tematik analiz süreci başlatılmıştır. Bu süreçte, bireysel üretimlerdeki imgeler, görüşme kayıtları, gözlem notları ve dökümantasyonlar bağlamsal olarak incelenmiş ve alt temalara ayrılarak analiz edilmiştir (Gibbs, 2007, s. 48). Elde edilen verilerin analizinde, öncelikle betimleyici bir yaklaşım benimsenmiş, ardından örüntülerin içerdiği anlam derinliği doğrultusunda yorumlayıcı analize geçilmiştir.

Bu çalışmada, katılımcıların göç sürecine ilişkin deneyimlerini anlamlandırmak amacıyla anlatılardan yola çıkarak tekrar eden anlam örüntüleri belirlenmiş, bu örüntüler

kavramsal düzeyde bir araya getirilerek alt kategoriler oluşturulmuştur. Alt kategorilerin toplanması süreci; benzer anlam alanlarını paylaşan kodların bir araya getirilerek daha üst düzeyde kavramsal kümelerle dönüştürülmesi anlamına gelmektedir. Örneğin, katılımcıların deneyimlerinde tekrar eden “dil engeli”, “bürokratik işlemlerde yaşanan güçlükler” veya “psikolojik baskı hissi” gibi kodlar, daha geniş tematik çerçeveler altında birleştirilmiştir. Bu temalar, göçmen bireylerin yaşadıkları süreçleri görünür kılmakta; mekansal hareketliliğin ötesine geçen kimliksel, duygusal ve toplumsal dönüşümleri yansıtmaktadır.

6.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, a/r/tografi’nin öznel ve deneyim temelli yapısından kaynaklanan çeşitli sınırlılıklar içermektedir. Katılımcı grubu, Türkiye’de yaşayan belirli sayıda İranlı göçmenden oluştuğu için bulgular bu grubun bireysel yaşantılarıyla sınırlıdır ve genellenabilir nitelik taşımamaktadır. Görüşmelerde veri toplama süreçleri katılımcıların duygularına, kişisel ifade biçimlerine ve politik hassasiyetlerine bağlı olarak değişkenlik göstermiş; bazı deneyimlerin katılımcı tarafından çalışmada yer verilmesi istenmemesi veya paylaşılması verilerin bütünlüğünü sınırlamıştır. A/r/tografi araştırmacının sanatçı, araştırmacı ve öğretici kimlikleri arasında sürekli geçiş yaptığı bir süreç olduğundan, elde edilen bulguların yorumlanması kaçınılmaz biçimde araştırmacının öznel deneyimiyle şekillenmiştir.

Makine nakışı tekniğinin kullanımı, makinenin teknik kapasitesi, nakış makinesinin fiziksel boyutunun sınırlı olması ve küçük, ince detay gerektiren formlarda makinenin teknik olarak zorlanması, tasarımların ölçeğini ve biçimsel detaylandırılmasını doğrudan etkilemiştir. Katılımcılarla yürütülen ortak üretim süreci, her birinin kendi sanatsal pratiğine, zamanına ve katkı kapasitesine bağlı olarak farklılık göstermiş; bu durum kolektif üretimin kapsayıcılığını sınırlamıştır. Göç, dans yasağı, beden sansürü ve politik baskılar gibi İran’a özgü kültürel ve toplumsal koşulların katılımcı anlatılarını doğrudan etkilemesi, bazı temaların sınırlı biçimde ele alınmasına yol açmıştır. Ayrıca araştırmacının kendi dans geçmişi, kültürel referansları tasarım sürecinin yönelimlerini etkilediğinden bu sürecin öznel bir deneyim etrafında şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Tüm bu unsurlar, araştırmanın bulgularının belirli bir bağlamda üretildiğini ve bu bağlamın dışına genellenemeyeceğini göstermektedir.

7. BULGULAR

Bu çalışmada katılımcıların konuşma metinlerinden elde edilen bulgular, üç tema çerçevesinde toplanmıştır. Belirlenen temalar, iki ana başlık altında incelenmiştir. Başlıklar, ilk gerçekleştirilen görüşme ile daha sonra yapılan ikinci görüşmeye ilişkin analizlerden elde edilen bulgular doğrultusunda oluşturulmuştur. Analiz sonucunda elde edilen tema ve kategoriler şemalar olarak sunulmuştur (Bkz. Şekil 7.1, Şekil 7.2 Şekil ve 7.3).

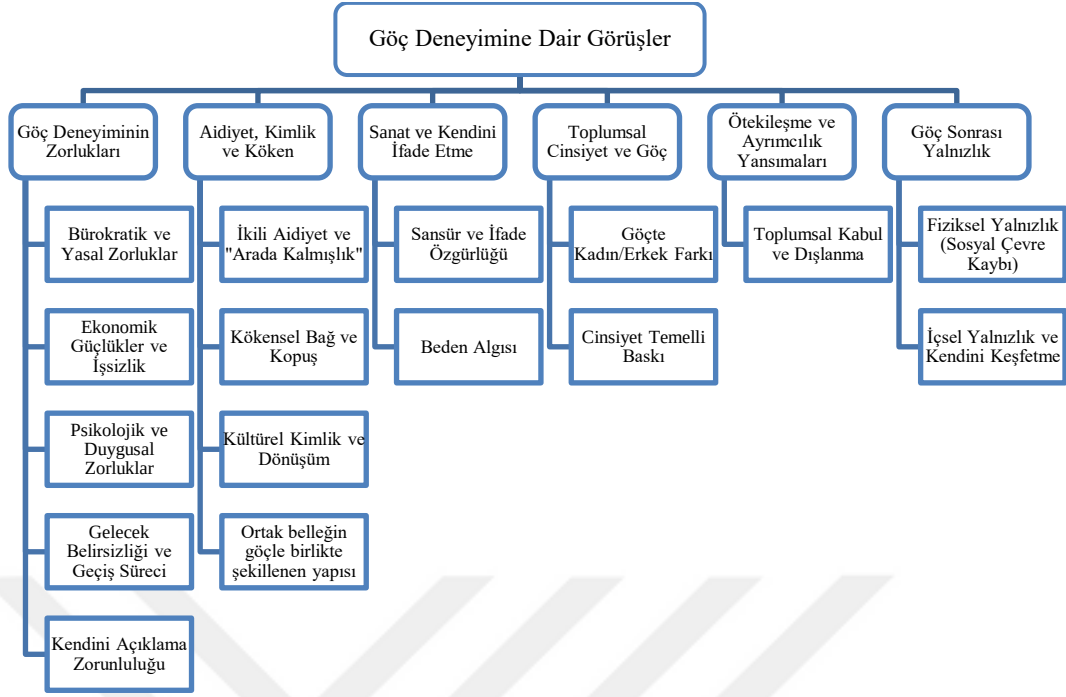
Bulgular, belirlenen sorular doğrultusunda gerçekleştirilen iki etkinlik esnasında katılımcılarda gözlemlenen temel eğilimlere, ortak temalara ve anlatılara odaklanmaktadır. Çalışmanın ilk aşamasını oluşturan sözlü anlatı ve nesne odaklı görüşmede, araştırmacı tarafından yöneltilen sorulara odaklanılmıştır. Bu görüşmede, katılımcıların kişisel göç deneyimleri, kimlik algıları, kültürel aidiyetleri ve nesnelere atfettikleri anlamlar üzerine yoğunlaşmıştır. İkinci aşamada katılımcıların ilk görüşme sonrasında belirlenen temalar doğrultusunda gerçekleştirdikleri sanatsal üretimler değerlendirmeye alınmıştır. İki etkinlik arasındaki ilişki; göç, kimlik, kültür ve Şehrazat sembolizmi bağlamında, araştırmanın temel izleğini şekillendiren bir bütünlük içerisinde ele alınmıştır. İlk görüşme sonucunda ortaya çıkan temalar Şekil 7.1’de sıralanmaktadır.



Şekil 7.1. İlk görüşme sonucunda belirlenen temalar (Ghorban Dordinejad, 2025)

7.1. Göç Deneyimine Dair Görüşler

Katılımcıların Türkiye’deki göç sürecine ilişkin deneyimleri, verideki benzer anlatıları ortaya çıkarmaya odaklanan tematik analiz yoluyla altı kategoriye ayrılmıştır (Şekil 7.2). Bu kategoriler, göçün bireysel kimlik, kültürel aidiyet ve gündelik yaşam pratikleri üzerindeki etkilerini yansıtmaktadır. Kategoriler, katılımcıların ilk soruya (“Türkiye’deki göçmenlik süreciniz hayatınızı, kimlik algınızı ve kültürel bağlarınızı nasıl etkiledi?”) verdikleri yanıtların tematik analizine dayalı olarak yapılandırılmıştır.



Şekil 7.2. Göç Deneyimine Dair Görüşlerin kategori ve alt kategorileri (Ghorban Dordinejad, 2025)

7.1.1. Göç deneyiminin zorlukları

Göç süreci, bireyler açısından mekansal konum değişikliğinin ötesine geçen, kimliksel dönüşümler, aidiyet krizleri ve varoluşsal sorgulamaları içeren bir deneyimdir. Katılımcıların anlatılarında bu süreç; kimliğin yeniden tanımlandığı, aidiyet duygusunun sorgulandığı ve bireylerin kendilik algılarında dönüşümlerin yaşandığı bir alan olarak belirmektedir.

7.1.1.1. Bürokratik ve yasal zorluklar

Katılımcıların çoğu, Türkiye’de karşılaştıkları bürokratik süreçlerin oldukça karmaşık, uzun ve çoğu zaman yıpratıcı olduğunu belirtmektedir. Özellikle oturum izni alma, vatandaşlık başvurularının yapılması ve yasal olarak çalışma hakkı elde etme gibi temel haklara erişim süreçlerinin net olmaması, katılımcıların yaşamlarını doğrudan etkileyen önemli bir sorun alanı olarak öne çıkmaktadır.

Bu konuda görüşlerini paylaşan *Farshad*, Türkiye’ye geldikten sonra bir iş bulmasına rağmen çalışma izni alamadığını ve bu nedenle uzun bir süre boyunca sigortasız çalışmak zorunda kaldığını ifade etmektedir. Bu durum, hem maddi güvencesizlik hem de yasal statü açısından ciddi bir belirsizlik yaratmış ve ona göre, göçmenlerin sistemin dışında bırakıldığı hissini de derinleştirmiştir.

Benzer şekilde *Heliya*, göç etme kararını 30 yaşına geldiğinde vermiştir; ancak bu yaş, birçok ülkenin vize politikalarında bir engel olarak karşısına çıkmıştır. Pek çok başvurusunun yaş nedeniyle reddedilmesi üzerine, Türkiye’de bir lisans programına başvurarak öğrenci ikameti almayı tercih etmek zorunda kalmıştır. Ona göre bu tercih, eğitim planlarından çok yasal statü elde etme zorunluluğunun bir sonucudur.

Her iki katılımcının da yaşadıkları, göçmenlerin yalnızca fiziksel olarak değil, yasal ve kurumsal anlamda da yerleşik sistemlere dahil olma süreçlerinde ciddi güçlüklerle karşılaştığını göstermektedir.

7.1.1.2. Ekonomik güçlükler ve işsizlik

İran’ın uzun süredir uluslararası ambargo altında olması, birçok bireyin mesleki gelişim olanaklarını kısıtlamıştır ve bu durum, çalışma hayatını anlamlı bulmamalarına neden olmuştur. Bu koşullar altında göç etmeye karar veren katılımcılar, Türkiye’ye geldiklerinde ise farklı ancak benzer şekilde zorlayıcı yapısal engellerle karşılaştıklarını belirtmişlerdir. Katılımcılardan *Shahin* bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

İran’da ortam çok kapalı, gelişme potansiyeli yok çünkü ülke ambargo altında. Aslında İran’da çok yetenekli işverenler var ama dünyayla bağları kopuk. Bu yüzden yurt dışına çıktıklarında gerçeklik algıları daha rasyonel oluyor. Bu durum benim için de geçerli oldu. Türkiye’de işler daha profesyonel ve uzmanlık odaklı (*Shahin*).

Ülkenin ambargo altında oluşu, onun ifadesiyle, bireysel çabanın karşılık bulamadığı bir ortam yaratmıştır. Türkiye’de yeni bir başlangıç yapma arzusu bu nedenle şekillenirken, iş piyasasında karşılaştığı koşullar da idealden uzak olduğunu ifade etmiştir. Katılımcının deneyimlerine göre, göç ettikleri ülkede işgücü piyasasına dahil olmak hem yasal hem de toplumsal nedenlerle zorlayıcı bir süreç olduğu vurgulanmıştır.

7.1.1.3. Psikolojik ve duygusal zorluklar

Katılımcıların anlatımları, göç sürecinin fiziksel yer değiştirme eyleminin ötesinde, zihinsel süreçleri ve duygusal dünyayı derinden etkileyen bir deneyim olduğunu göstermektedir. Psikolojik düzlemde, katılımcılar göçün ilk dönemlerinde yoğun kaygı, zihinsel karmaşa ve içsel sıkışmışlık yaşadıklarını belirtmiştir. Düşünce süreçlerinin yavaşlaması ya da sessizleşmesi, davranışlarında içe kapanma ve işlevsellikte azalma olarak yansımıştır. Bu durum, bireylerin bilişsel ve ruhsal uyum mekanizmalarının göç sürecinde ciddi biçimde zorlandığını göstermektedir. *Farshad*, göçün psikolojik boyutunu şu sözlerle

ifade etmektedir: “Türkçe bilmeme rağmen, Türkiye’ye göç ettiğim ilk yıl beynim çalışmadı, yani zihnim sessizdi ve davranışlarım buna göre değişti, kafam karıştı. Bir yıl sonra zihnim Türkçe konuşmaya başladı.”

Duygusal düzlemde ise, yalnızlık, geçmişe duyulan özlem, geleceğe dair belirsizlikler ve içsel boşluk hissi öne çıkmaktadır. Katılımcılar, aidiyet duygusunun zayıflamasıyla birlikte kalıcı bir eksiklik hissi yaşadıklarını dile getirmiştir. *Heliya*, İran’da hiçbir zaman yaşamak istemediğini, bu nedenle yıllar içinde bastırdığı göç etme arzusunun zamanla derin bir duygusal yıpranmışlığa dönüştüğünü şu sözlerle belirtmiştir: “30 yaşına geldiğimde depresyon süreci geçirdim, çünkü göç etmek için yaşıam geçmişti ve birçok ülkeden vize başvurusu için reddediliyordum”. *Ali*’nin “Göç ettikten sonra içten içe bir boşluk hissettim. Sürekli içimde bir eksiklik hissi var ve bu boşluğu hiçbir şeyle dolduramıyorsun” sözleri, göçün duygusal boyutunu yansıtmaktadır.

7.1.1.4. Gelecek belirsizliği ve geçiş süreci

Türkiye, bazı katılımcılar açısından kalıcı bir yerleşim yeri olmaktan çok, bir geçiş ülkesi olarak görülmektedir. Bu durum, göç sürecinin başından itibaren bireylerde geleceğe dair bir belirsizlik ve geçicilik hissi yaratmaktadır ve aidiyet duygusunun oluşmasını zorlaştırmaktadır. Bu bakış açısını taşıyan katılımcılardan *Shahin*, Türkiye’ye yerleşme kararını kalıcı bir yaşam kurma niyetiyle değil, İstanbul’da kısa süreli bir yaşam deneyimi edinme arzusu ile almıştır. Başlangıçtan itibaren Türkiye’yi yalnızca bir durak olarak değerlendirmiştir ve uzun vadede başka bir ülkeye geçmeyi planlamıştır. Bu nedenle göç süreci onun için, tamamlanmış bir yerleşimden ziyade, sürekli bir hareketlilik ve yön arayışı içerisinde geçen bir geçiş dönemini temsil etmektedir.

Farshad, göçmenlerin toplumda sıklıkla geçici bireyler olarak algılandığına dikkat çekmektedir ve bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: “İstanbul’da pek çok medeniyet var ama her zaman insanlara bir geçiş köprüsü olmuştur. Göçmen olduğum için komşularım nasılsa gidici olduğumu, bir gün bu şehirden ve yaşadığım evden gideceğimi düşünüyorlar”. *Farshad*’ın bu ifadesi, mekansal aidiyetin kurulmasının göçmenin çevresel kabule de bağlı olduğunu göstermektedir. Burada iki farklı deneyim biçimi dikkat çekmektedir. *Shahin*’in anlatısı kişisel niyet ve algıya dayalı geçicilik hissini, *Farshad*’ınki ise toplumsal algı tarafından belirlenen dışsal geçiciliği yansıtmaktadır. Bu iki yaklaşım, göçmenlerin aidiyet kurma süreçlerinin hem öznel hem de çevresel dinamiklerle belirlendiğini yansıtmaktadır.

7.1.1.5. Kendini açıklama zorunluluğu

Katılımcılar, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının ikamet süreçleri boyunca kendilerine yönelttiği sürekli ve sorgulayıcı nitelikteki soruları, basit bir merakın ötesine geçen bir durum olarak değerlendirmiştir. Bu soruların, kendilerini her defasında açıklamak zorunda bırakan ve kimliklerini yeniden tanımlamaya iten bir ‘kendini anlatma yükü’ oluşturduğunu ifade etmişlerdir. Bu durum, sosyal etkileşim bağlamında gelişen doğal bir iletişim biçimi olmaktan çıkarak zamanla bireyde duygusal bir yorgunluğa neden olmakta; bazı durumlarda ise öznel bir değersizlik hissinin oluşumuna zemin hazırlamaktadır.

Mohammad, yaşadığı sosyal çevresinde kendisini tekrar tekrar açıklamak zorunda kalmanın oldukça yıpratıcı olduğunu şu ifadelerle belirtmiştir: "Türkiye’deki insanlar çok meraklı, sürekli muhabbet açmaya çalışıyor, çok fazla soru soruyorlar. Ben de bazen kapalı cevaplar veriyorum, yabancı olduğumu anladıktan sonra bazen bana karşı tavırları değişiyor."

7.1.2. Aidiyet kimlik ve köken

Göç sonrası karşılaşılan yeni kültürel, toplumsal ve mekansal koşullar; bireylerin kendilerini tanımlama biçimlerini, ait hissettikleri yerleri ve grupları yeniden düşünmelerine neden olmaktadır. Bu kategori, katılımcı anlatılarında ifade edilen "arada kalmışlık", hem köken ülke ile varış ülkesi arasında yaşanan ikili aidiyeti hem de bu durumun doğurduğu içsel çatışmaları yansıtmaktadır. Ayrıca, bazı katılımcılar için göç, duygusal ya da ideolojik kopuşu simgelerken; kimileri için kültürel kimliğin yeniden inşa edildiği, hatta dönüştüğü bir süreci ifade etmektedir.

7.1.2.1. İkili aidiyet ve “arada kalmışlık”

İkili aidiyet ve arada kalmışlık, göçmenlerin hem doğdukları ülke hem de yeni yaşam alanı ile kurdukları bağlar arasında sıkışmış hissetmelerini ifade etmektedir. Katılımcılardan *Shahin*, her iki ülkeye karşı duygusal ve kültürel bağlar geliştirmiş olmasına rağmen, toplum tarafından tam olarak kabul görmemek, onun gözünde bir arada kalmışlık durumunu yaratmıştır. Örneğin, Türkiye’de çevresindekilerin kendisini hem İranlı hem de Türkiye’ye kültürel olarak bağlı biri olarak değerlendirmesi, parçalı bir kimlik algısının dışı vurumudur. Katılımcı bu durumu, "bir Türk sosyologla konuşurken bana sen %70 İranlı, %30 Türksün demişti, İran’da doğduğum için bana bunu söyledi, ama ben iki

ülkeye de aynı şekilde aidiyet hissediyorum, her iki ülke beni kendinden görmese de” sözleriyle ifade etmiştir. Bu tür deneyimler, göçmen bireylerin kimliklerini sabit bir yapı olarak kurmalarını zorlaştırmaktadır.

7.1.2.2. Kökensei bağ ve kopuş

Bu bulgu, katılımcıların doğup büyüdüğü topraklarla ilişkilerini göç deneyimi sonrasında nasıl yeniden tanımladıklarını öne sürmektedir. Katılımcılar için aidiyet, artık yalnızca bir coğrafi konuma bağlı olmaktan çıkmış; bunun yerine insanlar, sosyal ilişkiler, paylaşılan deneyimler ve duygusal bağlar üzerinden yeniden şekillenmiştir. Bu durum, aidiyet duygusunun fiziksel mekandan çok, kurulan insani temaslar ve yaşanan ortaklıklarla kurulduğunu göstermektedir”. Katılımcılar, İran’a yönelik duygusal bağlılıklarını tamamen kaybetmemiş olsalar da, bu bağ artık kendini bir yere tamamen ait hissetme duygusuna dönüşmemektedir. Örneğin *Heliya*, İran’ın topraklarına karşı yoğun bir özlem hissetmediğini, ancak oradaki insanlara yönelik duygusal bağlılığını şu cümlelerle aktarmıştır: “Türkler oldukça misafirperver insanlar. Burada kendimi yabancı hissetmiyorum; sanki bende Türkiye toprağındanmışım gibi hissediyorum. İran’ın toprağına karşı bir özlemim yok, sadece insanların özölüyorum. Çünkü yakınlarım göç ettikleri için dünyanın dört bir yanına dağılmış durumda.”

Bu bağlamda *Ali ise*, göç ettikten sonra sahip olduğu fırsatlara rağmen derin bir içsel boşluk hissettiğini şu sözlerle ifade etmiştir: “Göç ettikten sonra daha fazla imkana eriştim ama içten içe bir boşluk hissettim. İçimde bir kopukluk vardı, artık kültürümle, toprağımla, halkımla dolu değildim. Sanki kökü boşalmış bir ağaç gibiydim.” Bu ifade, göçün yalnızca bir yer değıştirme süreci olmadığını; kimliğin temel unsurlarından biri olan kültürel bağların sarsılması anlamına geldiğini yansıtmaktadır. *Ali’nin* “kökü boşalmış bir ağaç” benzetmesi, bireyin geçmişten taşıdığı aidiyetlerin yerinden edilmesini ve yeni yaşam alanında kalıcı bir köklenme sürecinin gerçekleşmemesini vurgulamaktadır.

7.1.2.3. Kültürel kimlik ve dönüşüm

Katılımcıların anlatılarında göçün, bastırılmış yönlerin açığa çıkmasına, kişisel potansiyelin görünür kılınmasına ve yeni bir kimlik inşasına olanak tanıdığı görölmektedir. Kültürel kimlik, sabit ve doğuştan gelen bir yapı olmaktan ziyade; yaşanan deneyimlere, çevresel etkileşimlere ve bireyin içsel dünyasındaki değışimlere bağlı olarak biçimlenen bir süreçtir. *Heliya*, İran’da iken özgüvenini ve kişisel hırslarını bastırmak zorunda

kaldığını, ancak göç sonrası bu yönlerini açıkça ifade edebildiğini ve artık kendini küresel bir vatandaş olarak gördüğünü ifade etmiştir. Ancak bu küresel bakış açısına rağmen, kendi kimliğinin şekillenmesinde İran ve doğu kültürünün belirleyici bir rol oynadığını da vurgulamıştır.

7.1.2.4. Ortak belleğin göçle birlikte şekillenen yapısı

Geçmiş ve geldikleri topluma dair ortak bellek, katılımcıların göç sonrası deneyimleriyle birlikte yeniden şekillendiğinden; coğrafi sınırların ötesinde politik ve kültürel ayrımlar da aidiyet duygusunu derinden etkilemektedir. Bu durum, katılımcıların kimlik algılarında belirgin bir dönüşüm yaratmaktadır ve “nereli oldukları” sorusuna verdikleri yanıtları karmaşık hale getirmektedir. *Ali*, geçmişte İran’da bireylerin daha kapalı bir yaşam sürdüğünü ve kendi alanlarında sınırlı bir etki alanına sahip olduklarını, ancak İstanbul gibi daha açık ve çok kültürlü şehirlerde bireysel gelişimin daha mümkün hale geldiğini şu sözlerle ifade etmiştir: “Tahran’da hepimiz kendi odamızda birer kral gibiydik ama İstanbul gibi sınırları olmayan bir şehirde daha fazla gelişme şansım olduğunu fark ettim.”

Ona göre, bu tür şehirler fiziksel duvarlar içermese de kişinin kendini yeniden inşa etmesine ve potansiyelini gerçekleştirmesine daha fazla alan sunmaktadır.

7.1.3. Sanat ve kendini ifade etme

Katılımcıların görüşlerinde sanat, yalnızca görsel nitelikli bir üretim alanından ziyade; kimliklerini, duygularını ve dünyaya bakışlarını dışa vurabildikleri temel bir ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır. İran’da karşılaştıkları yoğun sansür mekanizmaları ve sosyal baskılar, onların yaratıcı üretimlerini doğrudan şekillendirmiştir. Bu nedenle göç, birçok katılımcı açısından sanatsal kimliklerini özgürce kurabilecekleri yeni bir alan arayışdır. Katılımcılar, farklı örneklerde beden temsili, ifade özgürlüğü, yaşadıkları kısıtlamaları anlatarak, göçün kendileri için bir tür yaratıcı özgürleşme süreci anlamına geldiğini vurgulamışlardır.

7.1.3.1. Sansür ve ifade özgürlüğü

Katılımcılar, sanatsal ifadelerinin yaşadıkları ülkede çeşitli baskılarla sınırlandırıldığını belirterek, göçü bu baskılardan kurtulma ve özgürleşme imkanı olarak tanımlamaktadırlar. Özellikle ifade özgürlüğünün sınırlı olduğu ortamlarda üretim yapmanın zorlaşması, birçok katılımcı açısından göç kararını tetikleyen önemli etkenlerden biri olmuştur.

Kian, sanat pratiği nedeniyle ahlak polisinden resmi bir çağrı aldıktan kısa bir süre sonra, evini, partnerini ve yaşam düzenini geride bırakarak İstanbul'a gelmek zorunda kaldığını şu sözlerle aktarmıştır: "Sanatsal faaliyetim nedeniyle ahlak polisinden bir çağrı gelene kadar. O çağrıyı aldıktan 1,5 ay sonra tüm hayatımı, evimi ve partnerimi geride bırakıp İstanbul'a geldim". Benzer şekilde *Ali* de, daha özgür bir sanatsal ortamda çalışabilmek amacıyla İstanbul'u tercih ettiğini ifade etmiştir. Onun için bu şehir, yalnızca coğrafi bir sığınaktan öte, yaratıcı üretiminin özgürce gerçekleşebileceği bir mekan anlamına gelmektedir.

7.1.3.2. *Beden algısı*

İran'da beden temsili, özellikle kadın sanatçılar açısından hem toplumsal hem de politik denetimle çevrili oldukça hassas bir konudur. Bu durum, bedenin hem bireysel bir ifade aracı hem de sanatsal üretimin bir parçası olarak kullanımını sınırlandırmaktadır. *Heliya*, bu sınırlamaların yaratıcılıklarını doğrudan etkilediğini ve sanat üretimlerinde sansüre neden olduğunu belirtmiştir. Katılımcı, "Çalışmalarımda insan bedenine ve insan ilişkilerine önem veriyorum; nü çizimlerim olduğu için İran'da çalışamıyordum" diyerek, bu konuların İran'da yasaklı ve toplumsal olarak tabu olduğunu ifade etmiştir. Özellikle nü çalışmalarına yöneldiği dönemde yaşadığı kısıtlamalar, onu daha özgür bir yaratım ortamı arayışına yönlendirmiştir.

7.1.4. Toplumsal cinsiyet ve göç

Katılımcıların paylaşımlarında, kadın ve erkek olmanın göç sürecine etkilerinin farklı biçimlerde ortaya çıktığı; toplumsal cinsiyet temelli rollerin hem kaynak ülkede hem de göç edilen toplumda farklı baskı ve beklentiler yarattığı anlaşılmaktadır. İran'daki ataerkil toplumsal yapıdan kaynaklanan cinsiyet temelli kısıtlamalar, kadın katılımcılar açısından göçü bir özgürleşme aracı haline getirmektedir. Erkek katılımcılar ise, geleneksel erkeklik normlarının yüküyle farklı şekillerde başa çıktıklarını ifade etmektedir.

7.1.4.1. *Göçte cinsiyet ayrımcılığı*

Katılımcılar, göçmen kadın ve erkeklerin Türkiye'de sosyal çevreyle kurdukları ilişkilerin farklı biçimlerde şekillendiğini belirtmiştir; bu farklılaşmanın Türk toplumundaki cinsiyet algısıyla doğrudan bağlantılı olduğu görülmektedir. Özellikle kadın göçmenlerin bazı sosyal ortamlarda daha çabuk kabul gördüğü ya da daha görünür kılındığı

durumlar, erkek katılımcılar tarafından kimi zaman cinsiyet temelli bir ayrıcalık olarak algılanmaktadır.

Faezeh, Türkiye’de göçmen olarak sosyalleşme deneyiminin kadınlar ve erkekler açısından eşit ilerlemediğini, kadın göçmenlerin bazı toplumsal bağlamlarda daha çok önemsendiğini düşündüğünü şu ifadelerle açıklamıştır: “Türkiye’de sosyalleşmek cinsiyete göre değişiyor, Türkiye’deki insanlar kadınları daha çok önemsiyor ve bu ülkede göçmen olmak, kadınlar için erkeklere göre daha kolay bir süreç olduğunu düşünüyorum.” Bu gözlemi, *Farshad* da kendi deneyimiyle doğrulamaktadır: “Burada insanlar göçmen olduğumu anladıklarında bana tepeden bakıyorlar, küçümseyici bir bakış varmış gibi hissediyorum. Ancak bu durum, kadın göçmenler için daha az belirgin ve onlar daha hızlı sosyalleşebiliyor.”

7.1.4.2. Cinsiyet temelli baskı

İran’daki toplumsal yapı ve devletin birey üzerindeki sıkı kontrolü, yalnızca kamusal yaşamı sınırlamayıp, bireylerin en temel duygusal ve düşünsel ifadelerini de sınırlamaktadır. Katılımcılar, bu baskının yalnızca siyasal ya da sanatsal alanlarla sınırlı kalmadığını, gündelik hayatlarına da derinlemesine yansıdığını belirtmişlerdir. *Kian* bu durumu, yaşadığı içselleştirilmiş korkunun etkilerini şu sözlerle dile getirmiştir: “Korktuğum için kendimi ifade edemiyor, inançlarımı dile getiremiyordum. İran’da korku o kadar içime işlemişti ki, Türkiye’de partnerimin elini tuttuğumda, bunu İran’da hiç yapmaya cesaret edememiş olduğumu fark ettim.”

7.1.5. Ötekileşme ve ayrımcılık deneyimleri

Bu kategori, göçmen bireylerin geldikleri toplumda karşılaştıkları sosyal dışlanma, azınlık olmanın yarattığı duygusal yük ve sürekli sorgulanma hali üzerinden şekillenmiştir. Katılımcılar, içinde bulundukları topluma kabul edilmekte zorlandıklarını ve farklılıklarının sürekli vurgulanmasının onları rahatsız ettiğini belirtmiştir. Ayrıca, azınlık kimliğine sahip olmanın toplumsal yalnızlık, bastırılmışlık ve görünmezlik duygularını beraberinde getirdiğini ifade etmişlerdir.

7.1.5.1. Toplumsal kabul ve dışlanma

Bireylerin anlatıları, toplumsal kabulün çoğu zaman kültürel kökene bağlı olarak şekillendiğini göstermektedir. Katılımcılar, Türkiye’de kimliklerinin yalnızca belirli

yönleri tanındığında ya da yerel kimlikle özdeşleştirildiklerinde kabul gördüklerini, aksi durumda güvenilirmez veya dışlanan bir konumda hissettiklerini dile getirmiştir. *Farshad* bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir: “Burada insanlar hangi kültürden geldiğini bilmedikleri için sana güvenmiyorlar, ancak Türk olduğunu gördüklerinde seninle samimi oluyorlar.” Ayrıca katılımcı, azınlık kimliğine sahip olmanın yalnızlık duygusunu artırdığını ve bireyleri sürekli olarak bastırılmış bir konumda bıraktığını vurgulamıştır. Ona göre, hangi toplulukta olursa olsun, azınlıkta kalan bireyler genellikle toplumda daha alt bir konumda algılanmaktadır.

Benzer biçimde *Faezeh*, Türkiye’deki diğer yabancıların bile kendisine şefkatli ve acıyan bakışlarla yaklaştığını, bu iletişimin samimiyet değil, bir tür merhamet duygusuna dayandığını hissettiğini şu şekilde açıklamıştır: “Sadece Türkler değil, diğer ülkelerden gelen yabancılar da İranlılara karşı gereksiz bir şefkat veya acıma duygusuyla bize yaklaşabiliyor. Örneğin, ben onlara dostane bir şekilde yaklaşırken, onların benimle empati kurmak yerine acıma duygusuyla ilişki kurduklarını hissediyorum.”

7.1.6. Göç sonrası yalnızlık

Bu kategoride, yalnızlığın çevresel faktörlerin yanı sıra göçün yol açtığı kimliksel ve duygusal dönüşümlerden de kaynaklandığı görülmektedir. Bu süreç, bireylerin yalnızlık deneyimini hem fiziksel hem de içsel düzeyde yeniden şekillendirmelerine neden olmaktadır.

7.1.6.1. Fiziksel yalnızlık

Katılımcıların anlatılarında, göç ettikleri yeni coğrafyada sosyal çevrelerinin dağılması, yakın ilişkilerin kopması ve tanıdık yüzlerin yokluğu nedeniyle fiziksel bir yalnızlık hissinin baskın hale geldiği görülmektedir. Özellikle çocukluk ve gençlik yıllarını kendi ülkelerinde geçirmiş bireyler açısından bu yalnızlık, daha derin bir kopuş ve yabancılaşma duygusuna dönüşmektedir.

Shahin, Türkiye’ye geldikten sonra İran’daki arkadaş çevresinden uzaklaştığını ve zamanla İstanbul’da kurduğu arkadaşlarının da başka ülkelere göç etmesiyle yoğun bir yalnızlık hissine kapıldığını belirtmiştir. Benzer biçimde *Faezeh*, çocukluk yıllarını kendi ülkesinde geçirmiş olmanın göç sürecini daha da zorlaştırdığını şu sözlerle ifade etmiştir: “Çocukluğunu kendi ülkesinde geçirmiş biri için göç deneyimi çok daha zordur. Bir anda yeni bir yere geliyorsunuz; yalnızsınız ve kimseyi tanımıyorsunuz. Arkadaşınız yok ve

kimse sizi tanımıyor”. *Mohammad* ise İstanbul’a yeni taşındığı dönemde henüz gurbetin hüznünü tam olarak hissetmediğini, ancak İran’daki sosyal çevresinin yoğunluğuna alışkın biri olarak burada aynı kalabalık ve destekleyici ortamı kurmakta zorlandığını şu ifadelerle dile getirmiştir: “Yıllarca kendi evimde (İran’da) yaşadım; orası benim kimliğimin olduğu yerdi. Her zaman etrafımda bir kalabalık olmasına alışmıştım ama burada o kalabalığa sahip değilim.”

7.1.6.2. İçsel yalnızlık ve kendini keşfetme

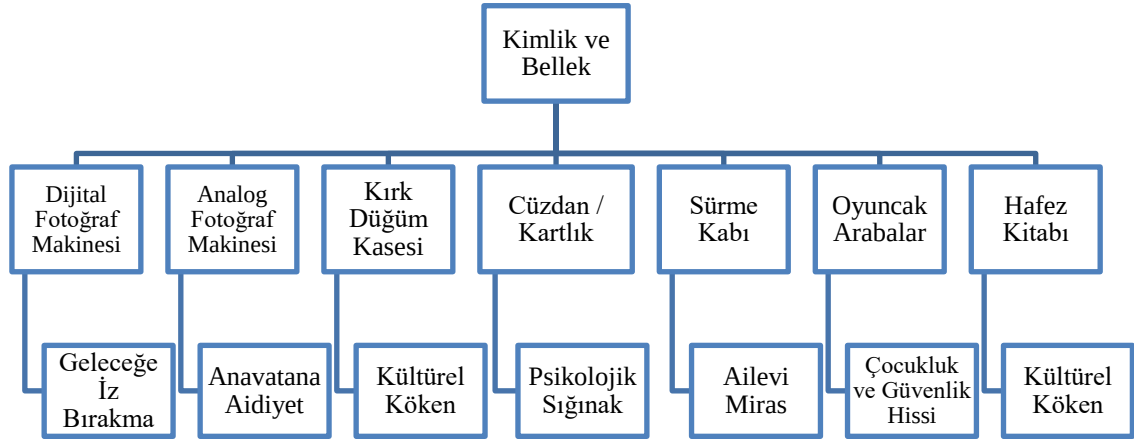
Yalnızlık, bazı katılımcılar tarafından olumsuz bir durum olarak görülmeyp, içsel bir farkındalık süreci olarak değerlendirilmiştir. Göç, bireylerin kendileriyle baş başa olarak duygusal dünyalarını ve kişisel deneyimlerini derinlemesine keşfetmelerine imkan tanımıştır. Bu bağlamda yalnızlık, zorlayıcı olduğu kadar dönüştürücü bir deneyim olarak da tabir edilmiştir.

Mohammad, bu süreci “Artık kendimle çok daha fazla vakit geçiriyorum. Bu yalnızlığa içsel bir yolculuk olarak bakıyorum” sözleriyle tanımlarken; *Kian* ise göçle birlikte en büyük dönüşümünün, kendisini daha derin ve samimi bir şekilde tanımak olduğunu belirtmiştir.

7.2. Tetikleyici Nesne Anlatıları

Araştırmada, katılımcıların kişisel anlam yükledikleri nesneler aracılığıyla bellek, kimlik ve aidiyet duygularını ifade etmeleri ve bu duygu alanlarını yeniden düşünmeleri amaçlanmıştır. Bu bağlamda, katılımcılardan kendileri için özel bir anlam taşıyan nesneyi görüşmeye getirmeleri istenmiştir; böylece bu nesneler, kişisel anlatıları tetikleyen birer araç haline gelmiştir. Her katılımcı, nesnesiyle olan ilişkisi üzerinden yaşam öyküsünü, göç deneyimini ve kimliksel dönüşüm süreçlerini aktarmaya yönlendirilmiştir.

Katılımcılar tarafından seçilen nesnelerin her biri, özgün anlamlar taşıdığı için grup içinde tanıtılmıştır. Bu doğrultuda, öncelikle katılımcılar tarafından getirilen nesneler tanıtılacaktır, ardından bu anlatılar üzerinden oluşturulan kategori ve alt kategoriler ile katılımcıların bu bağlamda geliştirdikleri anlatılar ayrıntılı biçimde ele alınacaktır. Nesnelerin anlatıların kategori ve alt kategorileri şematik bir biçimde (Şekil 7.3) olarak tanımlanmıştır.



Şekil 7.3. Tetikleyici Nesne Anlatılarının kategori ve alt kategorileri (Ghorban Dordinejad, 2025)

7.2.1. Kimlik ve bellek

Nesneler üzerinden tanımlanan anlatılar, ortak bir tematik çerçevede buluşarak “Kimlik ve Bellek” kategorisi altında bütünleşmiştir. Bu nesneler, yalnızca fiziksel objeler olmanın ötesine geçerek bireylerin yaşam öykülerini, göç deneyimlerini, kültürel kökenlerini ve duygusal belleklerini taşıyan sembolik araçlara dönüşmüştür. Nesne anlatıları, bireyin geçmişle kurduğu bağı yeniden düşünmesine, aidiyet duygusunu sorgulamasına ve kendilik algısını görünür kılmasına imkan vermiştir. Bu anlatıların çözümlemesinde, katılımcıların ifade ettikleri duygusal, kültürel ve tarihsel bağlamların izini daha açık biçimde sürebilmek amacıyla altı alt kategori belirlenmiştir: “geleceğe iz bırakma”, “nostalji ve mekana aitlik/anavatana aidiyet”, “kültürel köken”, “psikolojik sığınak”, “ailevi miras ve çocukluk ve güvenlik hissi”.

7.2.1.1. Dijital fotoğraf makinesi: Geleceğe iz bırakma

Katılımcı tarafından getirilen dijital fotoğraf makinesi, bireysel özgürlüğün ve öznel ifade alanının bir sembolü olarak değerlendirilmiştir. Bu nesne, yalnızca teknik bir araç olmanın yanı sıra kişinin yaşamında bağımsızlık kazandığı döneme eşlik eden anlam yüklü bir simge olarak tanımlanmaktadır. Fotoğraf makinesi, karar alma süreçlerinin bireyselleşmesi ile ilişkili olarak, öz yeterlilik duygusunu yansıtan bir unsur haline gelmiştir. *Kian*, fotoğraf makinesi ile kurduğu bağa ilişkin şu ifadeleri dile getirmiştir:

Bu fotoğraf makinesi benim için bağımsızlığın simgesidir. Onu, artık kendi kararlarımı verebileceğimi ve istediğim yerde, istediğim insanlarla yaşayabileceğimi hissettiğim bir

dönemde aldım. Benim için bağımsızlık tam olarak bu anlama geliyor. Bu makine yalnızca bir araç değil, adeta bir yoldaş. Hatta deklanşör sesi bile bana hayatın hala devam ettiğini hatırlatıyor. Fotoğrafçılığın özü, o anı gelecek nesiller için kaydetmektir. Bir resim zamanla bozulabilir ama bir fotoğraf kalır; bu da unutulmama isteğini ifade eder. Yıllardır hep şunu düşünüyorum, benden geriye ne kalacak? Bir şey yarattığımda, o anın kalıcı hale geldiğini bilmek benim için tarifsiz bir mutluluk kaynağı (*Kian*).

Bu çerçevede dijital fotoğraf makinesi, katılımcının hem kişisel belleğini hem de sanatsal kimliğini taşıyan, göç süreciyle yeniden şekillenen bir aidiyet nesnesi olarak değerlendirilmiştir (Bkz. Görsel 7.1).



Görsel 7.1. *Kian'a ait olan fotoğraf makinesi (Ghorban Dordinejad, 2025)*

7.2.1.2. Analog fotoğraf makinesi: Anavatana aidiyet

Mohammad'e ait olan analog fotoğraf makinesi, bir nesnenin ötesinde, bireysel bellek ile mekan arasındaki bağı temsil eden manevi bir değere dönüşmüştür. İran'da aktif bir şekilde kullanılan bu makine, zamanla geçmiş yaşamın, deneyimlerin ve duygusal bağların taşıyıcılığını üstlenmiştir. Katılımcı bu nesneye yüklediği anlamı şu şekilde açıklamıştır: “Bu, aldığım ilk analog fotoğraf makinesi. İran'da yaşarken onu kendimle her yere götürürdüm. Artık benim için manevi bir objeye dönüştü. Makineyi Türkiye’de kullanmıyorum, çünkü o sadece İran'a aitmiş gibi geliyor bana.” Nesnenin Türkiye’de kullanılmıyor olması, objenin mekansal bir aidiyetle özdeşleştiğini ve katılımcı için İran’a ait bir anlam taşıdığını göstermektedir (Bkz. Görsel 7.2).



Görsel 7.2. *Mohammad'e ait olan analog fotoğraf makinesi (Ghorban Dordinejad, 2025)*

7.2.1.3. Kırk düğüm kasesi (şifa kasesi): Kültürel köken

İran'da katılımcının büyükannesinden miras kalan bu nesne, geleneksel bir koruma ritüelinin önemli bir parçasıdır. Ritüel kapsamında, bebeğin üzerine kırk kez su dökülerek hem bedensel hem de ruhsal açıdan arındırılması amaçlanmakta; bu uygulamanın, bebeği hastalıklardan ve kötülüklerden koruyacağına inanılmaktadır. Nesne, bu ritüelin taşıyıcısı olarak kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel bir bellek unsuruna dönüşmüştür. *Shahin*, bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir:

Bu kaseyi bana İran'dayken büyükannem verdi. Geleneksel olarak bebekler için kullanılmış; bu kaseyle bebeğin üzerine kırk kez su dökülerek sağlık ve kötülüklerden korunması dileğiyle bir ritüel yapılmış. Benim için bu objenin değeri, Anadolu'da ilk yerleşik yaşamın simgesi olmasıyla da ilişkili. Medeniyetin Mısır'dan önce burada başladığına inanıyorum. Bu obje kadim bir kültürün parçası. Tarihsel süreçte bazı nedenlerle dünyadan geri kalmış olabiliriz ama bu, bize ait bir medeniyetin olmadığı anlamına gelmiyor (*Shahin*).

Anadolu'da yerleşik yaşamın sembolik bir göstergesi olarak yorumlanan kase, katılımcının kültürel mirasa ve medeniyet tarihine dair sahip olduğu değer algısını da yansıtmaktadır (Bkz. Görsel 7.3).



Görsel 7.3. *Shahin'e ait olan kırk düğüm kasesi (Ghorban Dordinejad, 2025)*

7.2.1.4. Van Gogh temalı cüzdan: Psikolojik sığınak

Katılımcının yanında taşıdığı Van Gogh temalı cüzdan, bireysel belleğin ve duygusal direncin sembolik bir taşıyıcısı olarak dikkat çekmektedir. Üzerindeki görsel, Van Gogh'un ölümünden önce yaşadığı odaya gönderme yaparak varoluşsal bir anlam da kazandırmaktadır (Bkz. Görsel 7.4). Göç sonrasında da katılımcının sürekli yanında bulundurduğu bu cüzdan, özellikle yalnızlık ve umutsuzluk anlarında geçmişle bağ kurma ve aidiyet hissini sürdürme aracı işlevi görmüştür. Böylece nesne, hem kişisel tarihle hem de ruhsal deneyimlerle kurulan bağın sessiz bir tanığına dönüşmüştür. Katılımcı deneyimi şu sözlerle açıklamıştır:

Bu cüzdanı Tahran'dan aldım; çünkü hem resim yapmayı hem de Van Gogh'u çok severim. Evdeyken bu cüzdanla oynamaya alışkındım. Üzerindeki görsele baktığımda, Van Gogh'un yaşamının son döneminde kaldığı odayı görüyorum. O odada kardeşine duyduğu özlemin derinliğini hissetmiş ve bir süre sonra intihar etmişti. Göç ettikten sonra da bu cüzdanı yanımdan ayırmadım. Bir gün odamda yalnız otururken intihar düşünceleri zihnime geldi. O sırada bu cüzdan elimdeydi. Kendi kendime düşündüm, Tahran'da hiç bu kadar yalnız kalmamıştın, ama şimdi yalnızsın ve her şeye rağmen bu cüzdan hala sana eşlik ediyor (*Faezeh*).



Görsel 7.4. Faezeh'e ait olan Van Gogh temalı cüzdan (Ghorban Dordinejad, 2025)

7.2.1.5. Sürme kabı: Ailevi miras

Katılımcının aile mirası olarak tanımladığı sürme kabı, kültürel sürekliliği temsil etmektedir. Nesne, günlük yaşamda sanatsal bir değer taşıırken, sanatsal çalışmalara da ilham kaynağı olmaktadır (Bkz. Görsel 7.5.). *Farshad*, nesneye yüklediği anlamı şu şekilde açıklamıştır:

Ben baba tarafımla iletişim halinde değilim. Bu nesne, babamın annesinin annemize verdiği bir objeydi; daha sonra büyükannem vefat etti ve ben onu bir daha görmedim. Bu nedenle benim için değerli bir anlam taşıyor. Bu nesne, yaptığım çalışmalar açısından da büyük bir ilham kaynağı oldu, çünkü tüm üretimlerim sembolik bir nitelik taşıyor. Göç ettikten sonra bu nesneyi yanıma aldım. Bu obje, bana yaptığım her şeyin kalıcı olmayacağını ve hangi malzemeyle olursa olsun bir gün kaybedeceğimi hatırlatıyor. Ben bu nesneyi evimin bir köşesinde tutuyorum ve güneş ışığının aynaya yansımından ilham alıyorum. Sürme, İran şiiirinde sıkça kullanılan bir objedir; örneğin “gırtlakta sürme” ifadesi gibi (*Farshad*).



Görsel 7.5. *Farshad'a ait olan sürme kabı (Ghorban Dordinejad, 2025)*

7.2.1.6. Oyuncak arabalar: Çocukluk ve güvenlik hissi

Çocukluk döneminden itibaren yanında taşıdığı oyuncak arabalar *Heliya* için geçmişle kurduğu bağ ve aidiyet hissinin somut bir göstergesini oluşturmaktadır (Bkz. Görsel 7.6). Halı veya kilim desenlerini yol gibi hayal ederek oynadığı bu oyunlar, zamanla güvenli ve tanıdık bir alan yaratmıştır. Göç sonrasında da bu nesneler, yalnızca anıları değil, *Heliya*'nın içsel dünyasında hala canlı kalan çocuk ruhunu da yansıtmaya devam etmektedir. *Heliya* bu deneyimi şu sözlerle dile getirmiştir:

Bu iki arabayı, hayatımın en önemli oyuncakları olarak her seyahatte yanımda taşıyım. Bu arabalarla, İran'daki halı ve kilimlerin üzerindeki desenleri yollar gibi hayal eder ve bu çizgiler arasında oyun oynardım. Şimdi de bu iki arabayı yanımda bulunduruyorum; çünkü bana güvenlik hissi veriyor ve hala kendi varlığımı hissetmemi sağlıyorlar. Ayrıca içimde hala canlı bir çocuk ruhu taşıyorum ve bu tür nesneler mutlu hissetmemi sağlıyorlar (*Heliya*).



Görsel 7.6. *Heliya 'ya ait olan oyuncak arabalar (Ghorban Dordinejad, 2025)*

7.2.1.7. Hafız Divanı (Hafez kitabı): Kültürel köken

İran'ın Sistan ve Belucistan yöresinde doğup büyüyen *Ali*, bu yörede kabileler arası ilişkilerin yaşamında derin izler bıraktığını belirtmiştir. Ona göre 14. yüzyıl şairi Hafız'ın Divanı, edebi bir eser olmanın yanı sıra, barışı simgeleyen bir araç olarak da işlev görmektedir (Bkz. Görsel 7.7). Geçmişte kabileler arası anlaşmazlıkları sona erdirmek için kadınların evlilik yoluyla kurduğu bağların zorlayıcı olduğunu, ancak bu süreçte Divan'ın yanlarında taşınmasının bir tür barış beyanı anlamı taşıdığını ifade etmiştir. Katılımcı, göç sonrasında da eseri yanında bulundurarak geçmişi unutturmamak ve barışçıl bir kimliği korumak istediğini şu sözlerle dile getirmiştir:

Bu hikaye, büyükbabamın zamanına dayanıyor. O dönemde kabileler arası ilişkiler belirgindi ve anlaşmazlıklar bazen cinayet veya kan davasına dönüşüyordu. Bir kabileden biri başka bir kabileye bağlı birini öldürdüğünde, karşı kabile intikam alıyordu. Kan dökülmesini engellemek için, bir kadın kabileler arasında evlendirilirdi; bu, onun için son derece zorlayıcı bir durumdu. Ancak büyükbabam gibi kabile liderleri, kadının yanında Hafez kitabını getirdiğini ve “Bu kitap ne derse, ben onu kabul ederim” dediğini gözlemlemişlerdir. Açılan şiir, kadının özgürlüğünü talep eden bir mesaj niteliğindeydi ve böylece kan dökülmeden sorun

çözülüyordu. Bu kitap ve hikaye, benim için o kültürün ve karmaşık insan ilişkilerinin sembolüdür. Yanımda taşımam, hem unutmamak hem de gözümün önünde tutmak içindir; adeta bir barış mesajı gibi (Ali).



Görsel 7.7. *Ali'ye ait olan Hafız Divanı* (Ghorban Dordinejad, 2025)

7.2.1.8. Nesne anlatılarından türetilen alt kategorilerin betimsel analizi

Katılımcıların anlam yükledikleri nesneler aracılığıyla ortaya çıkan anlatılar, kimlik, bellek, aidiyet ve psikolojik dayanıklılık gibi konuların açığa çıkarılmasını mümkün kılmaktadır. Geleceğe iz bırakma arzusu, özellikle fotoğraf makinesi gibi nesneler üzerinden kendini gösterirken, bu nesneler hem geçmişin bir temsili hem de geleceğe aktarılmak istenen kişisel tarihin taşıyıcısı olarak konumlanmaktadır. *Kian*'ın anlatısında, “bir resim zamanla bozulabilir ama fotoğraf kalıcıdır” ifadesi, belleğin ve kimliğin somut araçlarla nasıl süreklilik kazandığını yansıtmaktadır. Öte yandan, göç sonrası yaşanan mekansal ve duygusal kopuş, bazı nesneleri yalnızca kök ülkeye ait kılmıştır; örneğin *Mohammad*'e ait olan analog fotoğraf makinesi, onun için sadece “İran'a ait” olan bir nesne olarak tanımlanmıştır ve Türkiye’de fotoğraf makinesini kullanmamaktadır.

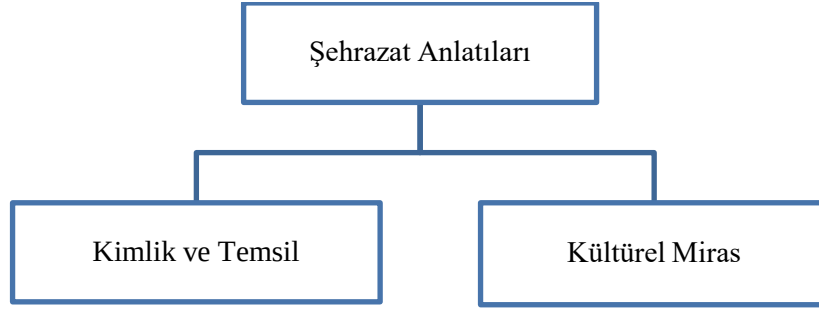
Katılımcıların nesneleri aynı zamanda kültürel kökenle de doğrudan bağlantılıdır; ritüel amaçlı kullanılan *Shahin*'e ait olan geleneksel şifa kasesi ya da kabileler arası çatışmalarda barışı temsil eden *Ali*'ye ait Hafız kitabı, tarihsel kimlik ve toplumsal belleğin taşıyıcıları olarak öne çıkmaktadır. Geçmişten bugüne uzanan kültürel sürekliliğin bir

yansıması olduğu kadar, kişisel kimlik inşasında da belirleyici olmaktadır. Diğer yandan, göç deneyimi ile birlikte gelen yalnızlık, belirsizlik ve duygusal kırılganlık karşısında bazı nesneler psikolojik bir sığınak işlevi olarak görülmektedir. *Faezeh*, göç sonrası yalnızlık yaşadığı bir anda intiharı düşünürken, elinde tuttuğu Van Gogh temalı cüzdanının ona yaşamsal bir bağ sağlayarak geçmişle bağlantısını hatırlattığını belirtmiştir. Ailevi mirasa işaret eden nesneler ise, kuşaklar arası bağın ve kayıpların somut birer hatırlatıcısı olarak değerlidir; örneğin büyükanneden kalma bir sürme kabı, hem aile tarihinin izlerini hem de sembolik anlamları içinde barındırmaktadır. Çocukluk dönemine ait oyuncak arabalar, geçmişe dair bir hatıra hem de güvenlik hissi sağlayan araçlar olarak tanımlanmıştır. Katılımcı, bu arabaları halı desenleri arasındaki yollar gibi hayal ederek oynadığı çocukluk anılarını hatırladığını ve bu nesneler aracılığıyla içindeki çocuk ruhunu canlı tuttuğunu belirtmiştir.

7.3. Şehrazat Anlatıları

Bu temada katılımcılarla, *Binbir Gece Masalları*'ndaki Şehrazat karakteri üzerinden kimlik, temsil ve kültürel miras bağlamında bir değerlendirme yapılmıştır. Görüşmenin devamında, araştırmanın “yöntem” bölümünde belirtilen *Şehrazat* Balesine ait görseller katılımcılara gösterilmiştir. Bu görseller üzerinden yapılan analizler aracılığıyla, görsel temsillerin karakterle kurdukları anlam ilişkileri irdelenmiştir ve katılımcılardan kendi zihinsel imgelerine dayanarak Şehrazat'a dair özgün bir kostüm tasarımı hayal etmeleri istenmiştir. Bu yaratıcı süreç, yalnızca görsel nitelikli bir alıştırma olmaktan ziyade, bireylerin kültürel belleği ve toplumsal cinsiyet temsillerini nasıl içselleştirdiklerini anlamaya yönelik bir araç olarak kurgulanmıştır.

Elde edilen katılımcıların ifadeleri, tematik analiz yoluyla iki kategori altında toplanmıştır: “kimlik ve temsil” ile “kültürel miras”. Bu kategoriler, hem Şehrazat'ın sembolik gücünü hem de onun günümüzün toplumsal ve kültürel bağlamlarında nasıl yeniden anlamlandırıldığını analiz etmeye olanak sağladığı düşünülmektedir (Bkz. Şekil 7.4).



Şekil 7.4. Şehrazat anlatılarına ait kategoriler (Ghorban Dordinejad, 2025)

7.3.1. Kimlik ve temsil

Bu kategori, katılımcıların Şehrazat’a atfettikleri kimlik ve bu kimliğin farklı temsil biçimleri üzerine odaklanmaktadır. İncelemede, Şehrazat’ın yalnızca bir edebi figür olmanın ötesine geçerek kadınlık, zeka, direniş, kültürel aidiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri gibi çok katmanlı kimlik unsurlarını nasıl somutlaştırdığı ele alınmıştır. Katılımcıların anlatımları ve yaratıcı yorumları, Şehrazat’ın geleneksel anlatılardaki temsilinin; bireylerin kendi deneyimleri, kültürel arka planları ve toplumsal bağlamlarıyla etkileşime girerek nasıl yeniden şekillendiğini göstermektedir.

Şehrazat, katılımcılar tarafından korkuya karşı direnişin ve cesaretin somut bir simgesi olarak tanımlanmıştır. *Kian*’ın ifadesine göre Şehrazat’ın hikaye anlatımı, “içindeki ölüm korkusundan doğmuştur ve bu korkuyla yüzleşerek cesurca kendi isteğiyle Şah Şehriyar ile evlenmeye gönüllü olmuştur”. Ayrıca *Kian* bu cesaretin kendi hayat hikayeleriyle de örtüştüğünü, göçmenlerin de hayatta kalma korkusuyla İran’dan göç ettiklerini ve Şehrazat’ın baskı döngüsünü kırmak için kendi iradesiyle harekete geçmesinin, günümüzde İran halkının zulme karşı aktif duruşuyla benzerlik taşıdığını ifade etmiştir. *Heliya* ise Şehrazat’ın cesaretini, günümüz İran’ındaki kadınların verdikleri mücadeleyle paralel bir fedakarlık olarak yorumlamıştır ve bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: “Şehrazat’ın diğer kadınların hayatı için gösterdiği cesaret, tıpkı günümüz İran’ındaki kadın mücadeleleri gibi bir fedakarlıktır”.

Diğer yandan Şehrazat’ın zekası, katılımcılar tarafından yalnızca bireysel bir özellik değil, derin kültürel stratejilerin bir yansıması olarak görülmüştür. *Kian*, bu zekanın İran halkının tarihsel süreçte farklı kültürlerle ve yaklaşımlara karşı geliştirdiği sivil mücadele ve uyum mekanizmalarıyla doğrudan örtüştüğünü vurgularken, *Faezeh*, Şehrazat’ın saraydaki konumu ve etkisinin temelinde; anlattığı hikayeler ile bu hikayeleri kurgulama becerisinde somutlaşan entelektüel gücün bulunduğunu özellikle vurgulamış ve onu

geleneksel bir saray gözdesi statüsünden kesin bir biçimde ayırmaktadır. Zeka vurgusuna paralel olarak, Şehrazat güçlü bir direniş ve bağımsızlık sembolü olarak da yorumlanmıştır. *Heliya*, bu direnişin sadece krala karşı olmadığını ve babasının karşı çıkmasına rağmen kendi evlilik kararını alabilmesinde ve uygulamasında görülen kişisel irade ve özerklik mücadelesinde tezahür ettiğini ifade etmiştir. *Heliya*'nın bu yorumu, Şehrazat'ı bir kurban figürü olmaktan çıkarıp, toplumsal baskılara karşı aktif direnişi ve kendi kaderini tayin hakkını ön plana çıkaran bir figüre dönüştürmektedir. Dolayısıyla katılımcıların perspektifinden Şehrazat, entelektüel yetenek, stratejik direniş ve kişisel özgürlük arayışının iç içe geçtiği karmaşık bir kimlik ve güçlü bir temsil kaynağı olarak ortaya çıkmaktadır.

Şehrazat'ın kostümüne dair değerlendirmeler, hem gösterilen görsellere yönelik katılımcıların gözlemleri ve yorumları hem de onların hayal güçlerinden beslenen özgün kostüm tasarımı önerileri dikkate alınarak analiz edilmiştir. Bu analiz sürecinde elde edilen veriler, katılımcıların görsel unsurları nasıl algıladıklarını, kültürel referansları nasıl yorumladıklarını ve kadınlık temsiline dair sembollerini nasıl yeniden anlamlandırdıklarını yansıtmaktadır. İnceleme sonucunda, görsel motiflerin anlam katmanları, coğrafi kimliklerle kurulan bağlar, kadınlık temsillerine ilişkin imgeler ve bedensel ifade biçimleri ayrıntılı şekilde çözümlenmiş; bu temalar, kostümün sanatsal, kültürel ve anlatısal boyutlarını açığa çıkaracak şekilde yapılandırılmıştır.

Katılımcılar, Şehrazat'ın kostümündeki görsel unsurları tanımlamaya odaklanmış, bu unsurlara ilişkin kişisel gözlemlerini aktarmışlardır. *Kian*, görsellerdeki kostümlerin halkın genel zevkinden farklılaştığını, ancak Şah Şehriyar beğenisine hitap edecek şekilde tasarlandığını belirtmiştir; kostümde yer alan zümrüt, inci gibi değerli taşların bu ihtişamı yansıttığını ifade etmiştir. *Farshad* ise incinin, saray halkıyla sıradan şehir halkı arasındaki farkı gösteren bir sembol olduğunu vurgulamıştır.

Katılımcılar, Şehrazat kostümlerinde kullanılan detayları kültürel göndermeler açısından da yorumlamışlardır. Örneğin İran cami mimarisindeki ayna işçiliği ile Şehrazat kostümlerindeki ışıltılı detaylar arasında paralellikler kurulmuştur. Ancak modern tasarımlarda bu geleneksel görsel anlayışın yerini daha sade, Avrupalı bir görünüme bıraktığı ifade edilmiştir. Bu sadeleşmeye karşı çıkan *Heliya*, Şehrazat'ın anlatılarının zenginliğine dikkat çekerek, kıyafetlerinin de bu çok katmanlı anlatıyı yansıtmaya gerektiğini savunmuştur. *Shahin* ise Şehrazat'ın geceleri hikaye anlatmasından ilhamla, karanlık temalı öğelerin kostümde yer bulmasının anlamlı olacağını belirtmiş; beyaz bir elbisenin ise

doğurganlığı ve kadınlığı temsil edebileceğini dile getirmiştir. *Farshad*, bu sembolik anlamları daha doğrudan ve bütüncül bir şekilde ele almış, şu sözleriyle Şehrazat'ın kıyafetine yüklediği anlamı açıklamıştır:

Beyaz bir elbise, kadınlığın bir sembolü olabilir; çünkü kadın zaten doğası gereği yaşamı ve doğumu simgeler. Bu elbisenin üzerinde, Şehrazat'ın anlattığı hikayelerden bazı kısımların yazı şeklinde ya da kadınsı bir sembol görmek isterdim, doğurganlık sembolü gibi. Kıyafetinde bir denge de olmalı, ne çok açık ne çok kapalı olmalı. Fransız kıyafetleri gibi, bu denge gözetilmeli (*Farshad*).

Katılımcılar, Şehrazat'ın kıyafetinin evrensel görsel kodlarla da ilişki kurması gerektiğini ifade etmişlerdir. Kostümün ne aşırı kapalılığa ne de aşırı açıklığa kaçmadan, anlatının ruhunu yansıtacak biçimde bir denge içinde olması gerektiği vurgulanmıştır. Bu bağlamda, *Faezeh* da benzer bir yaklaşımla kıyafetin kadın bedeninin temsilinde araçsallaştırıcı bakışlardan uzak durulması gerektiğini savunmuş; kıyafetin ne Doğu'daki sansürcü yaklaşımlara ne de Batı'daki ticarileştirici temsillere hizmet etmeyecek şekilde kurgulanmasının önemine dikkat çekmiştir. Bu görüşler, Şehrazat kıyafetinin hem kültürel özgünlüğünü koruyarak hem de çağdaş normlara uyum sağlayarak evrensel bir sanatsal anlayışla yeniden yorumlanabileceğini yansıtmaktadır.

Katılımcılar Şehrazat'ın kıyafetleri üzerinden kadınlık temsili ve bedenin ifadesini farklı bakış açılarıyla değerlendirmiştir. *Heliya*, Şehrazat'ın güçlü ve dikkat çekici karakterinin kıyafetleri aracılığıyla görünür kılındığını belirtmiştir ve kadınlığını bilinçli bir biçimde öne çıkararak bunu kendi lehine kullandığını ifade etmiştir. Ona göre Şehrazat'ın kıyafeti bedeni saran bir formda olmalı, kadınlığı açıkça yansıtmalı ve bu temsiliyet, anlatılarına işlenen sembollerle veya evrensel kadınlık simgeleriyle desteklenmelidir. *Heliya*, kadın bedeninin bastırılmaması gerektiğini, aksine zeka ile birlikte var olması gerektiğini vurgulamıştır. *Shahin* de Şehrazat'ın kralla birlikte olduğu özel sahnelerde daha erotik ve kapalı olmayan bir kıyafet tercih edilebileceğini, bu durumun kadınlığın görsel bir yolla sunulmasına imkan tanıdığını belirtmiştir.

Mohammad, Şehrazat'ın kıyafetini kadın bedenini tamamen örten, neredeyse bir perdeyi andıran bir biçimde hayal ettiğini dile getirmiştir. Bu yaklaşımında, kadınlığın suistimal edilmemesi gerektiğini savunmuştur ve Şehrazat'ın zaten güçlü bir silaha yani zekaya sahip olduğunu, bu nedenle feminenliğini ön plana çıkarmaya ihtiyacı olmadığını belirtmiştir. *Mohammad*'in bu görüşü, kadınlık temsiline yönelik daha mesafeli bir tutumu yansıtırken, *Heliya* bu yorum a karşı çıkarak kostümde yalnızca zekaya vurgu yapılmasının yetersiz olduğunu ve kadına özgü bedensel ifade ile birlikte düşünülmesi

gerektiğini savunmuştur. Tüm bu değerlendirmeler, Şehrazat figürünün yalnızca bireysel değil, toplumsal ve kültürel katmanlarla örülü bir kimlik taşıdığını yansıtmaktadır. *Shahin*'in yorumlarında Şehrazat, farklı coğrafyalardan halk anlatılarını bir araya getiren kültürel bir figür olarak ele alınmıştır. Ona göre, bu karakter, çeşitli bölgelerin sözlü kültürünü toplamak için bir araç olarak görünmektedir. Aynı zamanda *Shahin*, Şehrazat'ın gösterişli kıyafetlerinin aristokrat sınıfla halk sınıfı arasında görsel bir ayrım oluşturduğunu ifade etmiştir. Bu bağlamda, saray yaşamına ait lüks giyim tarzları, geçmişte İran aristokrasisini temsil eden Farah Diba gibi figürlerle benzerlik göstermektedir.

7.3.2. Kültürel miras

Bu kategori, Şehrazat figürünün kök saldıgı kültürel zemin ile bu mirasın çağdaş anlatılarda ve görsel temsillerde nasıl yeniden üretildiğini incelemektedir. Katılımcı anlatıları ve analizler, Şehrazat'ın zamanla yalnızca İslami bir coğrafyanın olmadığını, daha geniş bir kültürel alanın uzanan bir kuşağın ortak tarihsel belleğinde anlam kazanan evrensel bir kadın figürüne dönüştüğünü tanımlamaktadır. Katılımcılardan *Shahin*, bu yönde düşüncesini şu sözlerle ifade etmiştir:

İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini'nin *Arabian Nights* filmine referansla, Şehrazat figüründe heyecan ve erotizmin bir arada var olduğu görülür. Eskilerde Şehrazat, doğrudan İslami topraklarla bağlantılı bir figür değildi; ancak günümüzde Şehrazat daha çok İslam coğrafyasıyla özdeşleştirilmiş durumda. Bu coğrafya, Fas'tan Afganistan'a uzanan geniş bir kültürel kuşağı kapsıyor. Ayrıca, Şehrazat hikayelerini geceleri anlatıyordu; bu nedenle kostümünde geceye ve karanlığa ait sembolik öğelerin yer alması anlamlı olabilir. Film'de kralın odasında geçen sahnelerde kıyafetlerin kapalı değil, daha çok erotik çağrışımlar taşıyan bir biçimde tasarlandığı dikkat çekiyordu (*Shahin*).

Heliya, bu figürün yüzeysel ya da egzotikleştirici bir görselden uzaklaştırılarak, ait olduğu kültürel coğrafyanın tarihsel derinliğini yansıtan bir biçimde temsil edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Örneğin, Şehrazat'ın kıyafetinde İran kültürüne özgü renkler ve motifler tercih edilmelidir. Onun ifadesine göre:

Bence karakterinin güçlü ve dikkat çekici oluşu kıyafetlerinden de yansıtılmalı. Ayrıca, biz İranlıların sanatında sıkça görülen bir özellik olarak, gösteriş ve ihtişam her estetik anlayışta kendini belli eder; örneğin inci gibi süslemeler, İran cami mimarisindeki yoğun ayna işçiliği gibi detaylarla kendini gösterir. Ancak günümüzde yapılan Şehrazat kostümleri, daha minimal, modern ve Avrupalı bir biçime evrilmiş durumda. Oysa İran kültürüne özgü renk kombinasyonları ya da bota (buta) gibi sembolik desenler kullanılabilir. Kostüm, kadın bedenini öne çıkaran bir formda olabilir; üzerindeki nakışlarda ise Şehrazat'ın anlattığı hikayelere ait

sahneler ya da kadınlığı temsil eden ortak kültürel semboller yer alabilir. Kostümünde kadın bedeni bastırılmamalıdır; kadınlık zekayla birlikte görünür olmalıdır (*Heliya*).

Bu çalışma kapsamında katılımcı anlatılarında ortaya çıkan bulgular, araştırmanın sanatsal boyutuna yön veren temel kavramsal dayanakları oluşturmuştur. Bireysel deneyimlerin ortak belleğe eklemeliği ve bu belleğin anlatısal izler, dokusal ifade ve yüzey tasarımı üzerinden yeniden kurulması, araştırmacının sanatçı özne konumuyla da ilişkilendirilerek yeni bir üretim sürecini gerekli kılmıştır. A/r/tografinin döngüsel ve yaşayan sorgulama yapısı doğrultusunda, anlatıların sunduğu imgeler, motifler ve duygulanımlar yalnızca betimsel veriler olarak kalmamış; tasarımsal kararların olduğu yaratıcı bir etkileşim alanına dönüşmüştür. Bu nedenle bir sonraki bölümde, elde edilen bulguların sanatsal üretim sürecine nasıl yön verdiği, araştırmacı, sanatçı ve öğretici kimliklerinin birbirine dolandığı yaşayan sorgulama çerçevesinde ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır.

7.4. Yaşayan Sorgulama Yoluyla Sanatsal Üretim Süreci

A/r/tografik araştırma sürecinde, araştırmacı ve öğretmen kimliklerini birleştiren bir sanatçının farklı kimliklerine dayalı bir süreç tasarlaması; sürece dair çeşitli bakış açıları üzerinden farkındalıklar geliştirmeyi mümkün kılmaktadır. Bu özelliğiyle a/r/tografi, eylem araştırmasından ayrılmaktadır (Erişti, 2021, s. 72). Bu yaklaşım, sanat, araştırma ve (öğrenme) öğretme faaliyetlerinin birbirinden ayrılmayan bütüncül bir yapıda gerçekleştiğini vurgulamaktadır (Keser ve Narin, 2017'den aktaran Öztürk ve Aksoy, 2022, s. 64). Böyle bir çerçeve, araştırma sürecine dönüştürücü bir deneyim alanı olarak yaklaşmayı mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda, Türkiye'de yaşayan İran göçmenlerinin anlatılarının tekstil temelli bir üretime yansımalarını inceleyen araştırmanın yapısı, öğrenen/öğreten kimliğinin eşzamanlı varlığıyla yaşayan sorgulama kavramını önemli ölçüde beslemektedir.

7.4.1. Öğrenen-Öğreten kimliği

Bu araştırmada öğrenen-öğreten kimliği, sürecin hem pedagojik yönünü hem de katılımcılarla kurulan karşılıklı etkileşim üzerinden gelişen bilgi üretimini aynı anda mümkün kılan merkezi bir rol üstlenmektedir. Öğreten kimliği, çalışmanın başlangıç aşamalarından itibaren katılımcıların kendi göç hikayelerini ifade edebilecekleri güvenli, kapsayıcı ve yönlendirilmiş bir alan oluşturmaktadır. İlk görüşmelerin yapılandırılması, soruların açık uçlu bir biçimde hazırlanması, her katılımcının anlatısına duyarlı hareket

edilmesini sağlamaktadır. Öğreten kimliği, katılımcıların Şehrazat'ın direniş, anlatı yoluyla var olma ve sesini geri kazanma temalarıyla kendi yaşamları arasında kurdukları bağlantıları ifade edebilmeleri için destekleyici ve yönlendirici bir yapı sunmaktadır. Katılımcıların bu temaları nasıl yorumladıkları, hangi duygu ve imgelerle ilişkilendirdikleri ve Şehrazat'ın anlatısında kendilerine en yakın buldukları noktaları aktarmaları, tasarım sürecinin kavramsal temelini oluşturmaktadır.

Bu görüşmeler sırasında araştırmacının öğrenen kimliği de devreye girmektedir; her katılımcının Şehrazat figürünü kendi göç hikayesiyle ilişkilendirme biçimi, araştırmacının hem anlatıyı hem de tasarım sürecini algılayışını dönüştürmektedir. Katılımcıların bu bağlantılardan doğan imgeleri, hareket çağrışımları ya da kültürel göndermeleri, araştırmanın düşünsel yönünü besleyerek tasarımların hangi temalar etrafında gelişeceğini belirtmektedir. Böylece süreç, araştırmacının öğretici yönüyle yapılandığı bir görüşme alanından, katılımcıların Şehrazat anlatısına dair yorumlarıyla zenginleşen ortak bir öğrenme alanına dönüşmektedir; tasarımlar ise bu etkileşimin duygusal, kültürel ve anlatısal izlerini taşımaktadır.

Buna paralel olarak, araştırmacının öğrenen kimliği, katılımcıların ifade biçimleri, beden anlatıları, bellek imgeleri ve kültürel motifleri ile karşılaşma süresinde sürekli olarak dönüşmektedir. Uygulama aşamasında, Şehrazat figürleri araştırmacı tarafından fotoğraflandırdıktan sonra, her katılımcının seçtiği dans figürü, kendi göç deneyimine yüklediği anlam ya da nakış için motif önerileri, araştırmacının hem konuyu algılayışını genişletilmekte hem de yönetime dair yeni açılımlar sağlamaktadır. Bu nedenle öğrenme, araştırmacının katılımcıların deneyimlerinden beslenerek kendi düşünsel konumunu yeniden kurduğu bir süreç olarak işlemektedir.

Araştırma boyunca bu iki kimlik, birbirini dışlamadan, iç içe geçen hareketli bir yapı oluşturmaktadır: Öğreten kimliği süreci düzenlerken, öğrenen kimliği süreci anlamlandırır ve dönüştürmektedir.

7.4.1.1. Sanatçı kimliği ve sanatsal yansımaları

Öğrenen/öğreten kimliği sonucunda katılımcılarla kurulan ilişkiler, ilk görüşmelerde açığa çıkan anlatılar ve paylaşımlar aracılığıyla giderek genişleyen bir sorgulama alanı yaratmaktadır. Araştırma sürecinde katılımcıların deneyimlerini aktarırken kullandıkları duraksamalar, bakışlar, yüz ifadeleri, beden hareketleri ve duygusal yoğunlukları, araştırmacının öğrenen/öğreten kimliğinin ötesine geçerek, bu deneyimlerle bedensel ve

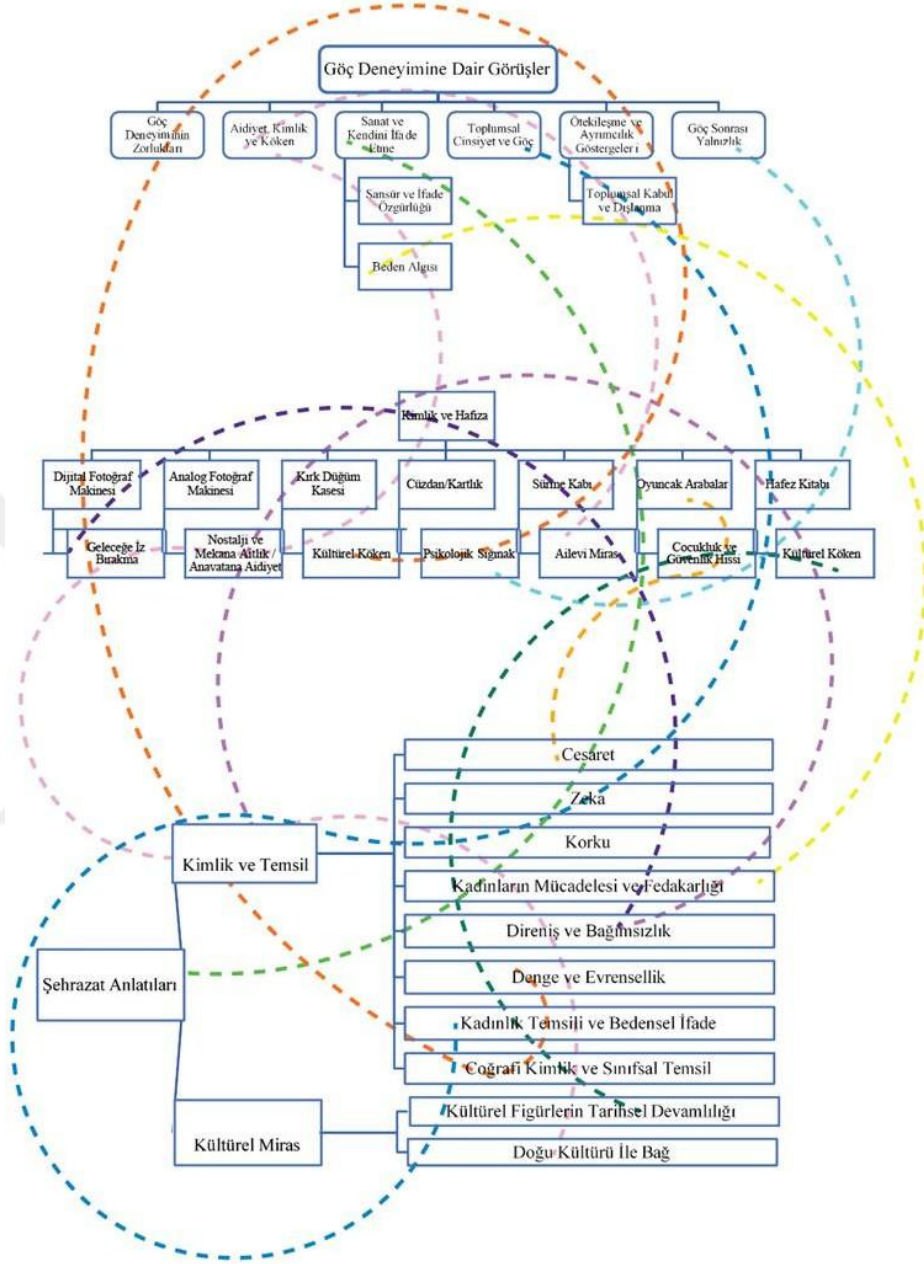
duygusal bir bağ kurmasına yol açmıştır. Böylece araştırmacı, yalnızca bilgiyi toplamakla yetinmeyen; deneyimi işiten, bedeninde taşıyan ve ona yanıt üreten aktif bir özne olarak konumlanmıştır. Bu bağ, araştırmacının öznel sorgulamasını kaçınılmaz biçimde tetiklemiş; özellikle göç, aidiyet, kayıp, bellek ve yeniden kök salma gibi katılımcı deneyimlerinin, araştırmacının kendi göçmenlik geçmişiyle örtüşmesi, kimlikler arası geçirgenliği artırmıştır. Bu ortaklık, a/r/tografinin ilişkisel doğasına uygun biçimde, araştırmacının sanatçı kimliği ile katılımcıların sanatçı kimliklerinin karşılıklı etkileşim içinde ilerlediği bir alan üretmiştir. Katılımcıların anlatılarında beliren duygu yoğunluklarını, ritmik ifadeleri veya bedensel hareketleri sezgisel olarak kavrayan araştırmacı, bu ifadeleri kendi yaratıcı sürecine aktarmış; aynı zamanda katılımcıların üretim sürecini gözlemlemek, onların beden temelli belleklerini tanımak ve sanatsal seçimlerine tanıklık etmek araştırmacının kendi sanatsal yaklaşımını yeniden düşünmesine yol açmıştır.

Araştırmacı olarak sanatçı kimliği, katılımcıların sanat kimlikleriyle paralel ilerleyerek tasarım sürecinin temelini oluşturmuştur. İlk görüşmelerde ortaya çıkan kavramlar, katılımcıların göç deneyimlerine ilişkin vurguları ve getirdikleri nesneler aracılığıyla açığa çıkan anlatılar ve hisler, araştırmacının deneyim dünyasında derin bir yankı uyandırmıştır. Bu etkileşim ortak göçmen deneyimi ve “biz” bilinci çerçevesinde ifade edilme ihtiyacını doğurmuştur.

Bu bağlamda, araştırmacı, katılımcıların anlatılarında yankı bulan deneyimleri, sanatsal üretime dönüştürme amacıyla yönlendirmiştir. Bu süreçte özellikle, İranlı göçmenlerin ortak kültürel belleğinde önemli bir yere sahip olan Şehrazat anlatısı, araştırmacının dans geçmişi ve bedensel ifade olanaklarıyla ilişkilendirilerek sanatsal bir biçim kazanmıştır. Katılımcıların deneyimleriyle uyumlanan araştırmacı-sanatçı kimliği, tasarım sürecinin şekillenmesini sanatsal ve duygusal boyutlarının derinleşmesini sağlamış; böylece bireysel ve kolektif belleğin birleştiği, deneyimlerden beslenen bir yaratıcı üretim alanı ortaya çıkmıştır.

Temalar arasında kurulan bu rizomatik ilişkilendirme, araştırmanın yaratıcı aşamasına yön veren bir zemin oluşturmuştur. Katılımcı anlatılarından oluşan kavramların birbirine eklenerek çoğalması, araştırmacı-sanatçının tasarım sürecini doğrusal bir ilerleyiştten ziyade bağlantılar üzerinden genişleyen bir yapı olarak kurgulamasına olanak sağlamıştır. Böylece, her tema yalnızca kendi içinde anlam taşımakla kalmamış, diğer temalarla kurduğu ilişkiler aracılığıyla görsel ve duygusal çağrışımlar üretmiştir. Bu ağ yapısı, tasarım sürecinin başlangıç noktasını belirlemiş; hangi figürün, motifin veya anlatı

kırtısının hangi duygu, deneyim ya da kültürel arka planla birlikte ele alınacağını yönlendirmiştir (Bkz. Şekil 7.5).



Şekil 7.5. Temalar arasındaki rizomatik ilişkiler (Ghorban Dordinejad, 2025)

Temalar arasındaki rizomatik ilişkilerin ortaya konulmasını takiben, araştırmacı bu temaları sadeleştirerek a/r/tografi yaklaşımı çerçevesinde yeniden değerlendirmiş ve özellikle sanatçı kimliğinin araştırma sürecindeki konumunu çözümlemeye yönelmiştir. Bu çözümleme, araştırmacının sanatçı, araştırmacı ve öğrenen/öğreten rolleri arasında oluşan etkileşim alanlarını görünür kılmayı amaçlamış; bu doğrultuda kimliklerin birbirleriyle

kesişen, dönüşen ve yeniden yapılanan yönlerini ortaya koyan bir şema oluşturulmuştur (Bkz. Şekil 7.6). Söz konusu şema, hem temalardan beslenen sanatsal üretim dinamiklerini kuramsal bir düzlemde açıklamakta hem de araştırmacının kimlikler arası geçişlere dayalı konumlanışını analitik olarak çerçeveleyerek tasarım sürecinin izlenebilirliğini güçlendirmektedir.



Şekil 7.6. A/r/tografi bağlamında kimliklerin sorgulandığı yapılar (Ghorban Dordinejad, 2025)

“Öğrenen/Öğreten/Deneyimleyen Kimlik” şeması, katılımcılarla gerçekleştirilen görüşmeler sırasında ortaya çıkan karşılıklı etkileşim biçimlerini ve bu etkileşimlerin

araştırma sürecindeki dönüştürücü rolünü görünür kılmak üzere geliştirilmiştir. Görüşme ortamında katılımcıların yalnızca kendi anlatılarını paylaşmakla kalmayıp birbirlerinin deneyimlerine açıklık göstermeleri, kimi zaman birbirlerine belirli kavramları, kültürel göndermeleri ya da duygulanımsal durumları açıklamaları, araştırmacı açısından öğrenme ve öğretme süreçlerinin yatay bir biçimde örgütlendiği bir alan yaratmıştır. Örneğin *Ali*'nin, göç sürecinde “içten içe bir boşluk hissettim. İçimde bir kopukluk vardı, sanki kökü boşalmış bir ağaç gibiydim” açıklaması üzerine *Mohammad*'in bunun kendi deneyimindeki “yalnızlığa içsel bir yolculuk olarak bakıyorum” ile nasıl kesiştiğini açıklaması, grup içinde pedagojik bir dolaşımın oluştuğunu göstermiştir. Bu tür paylaşımlar, araştırmacının “yaşayan sorgulama” yaklaşımı doğrultusunda kendisine yönelttiği temel sorulardan biri olan “Bu süreç beni nereye taşıdı?” sorusunun somutlaştığı düşünsel bir zemin sağlamıştır. Araştırmacı, göç odaklı kuramsal ve kavramsal sorgulamalarını bu paylaşımlar aracılığıyla yeniden konumlandırmış; öğrenen ve öğreten kimliğinin eşzamanlı olarak devreye girdiği, deneyimleyen kimliğin ise bu çift yönlü akışı bedenleyerek araştırma sürecini genişleten belirleyici bir rol üstlendiğini gözlemlemiştir. Pedagojik açıdan bu durum, bilgiyi, katılımcılar ve araştırmacı arasında karşılıklı olarak inşa edilen ve dönüştürülen bir süreç olarak tanımlamayı mümkün kılmıştır. Sanatsal ifade bağlamında ise bu kimliklerarasılık, araştırmacının bedensel hareket, figür seçimine ilişkin kararlarını besleyerek, katılımcıların sözlü anlatılarını aktarmasına olanak tanımıştır. Dolayısıyla şema, hem görüşme anındaki etkileşimlerin dönüşüm yaratıcı niteliğini hem de bu etkileşimlerin araştırmacının sanatsal üretiminde nasıl somutlaştığını ortaya koyan kavramsal bir araç olarak işlev görmüştür.

Kian ve *Heliya*'nın sanat pratiği üzerinden aktardıkları deneyimler de bu etkileşimsel alanın genişlemesine katkı sağlamıştır. *Kian*'ın, ifade özgürlüğünün sınırlı olduğu yorumu, *Heliya*'nın da İran'da özellikle kadın sanatçılar için beden temsiline yönelik politik ve toplumsal denetimin yaratıcılığı doğrudan sınırladığına ilişkin yorumu ile kesişmiştir. *Heliya*, beden temelli çalışmalarının “yasaklı ve tabu kabul edilmesi nedeniyle sürekli biçimde sansüre uğradığını” ifade etmiş ve bu baskının sanatsal üretimini doğrudan daralttığını belirtmiştir. Her iki katılımcının anlatısı, yaratıcı ifade alanlarının kısıtlanmasının göç kararını tetikleyen ortak bir baskı hattı oluşturduğunu göstermektedir; böylece grup içinde sanatın politik ve toplumsal sınırlarla ilişkisine dair yeni bir pedagojik tartışma alanı açmıştır. Bu paylaşımlar, araştırmacının sanatsal kimliğine yönelik sorgulamalarını da derinleştirmiştir. Özellikle İran'da kadınlar için dansın kamusal alanda yasak

olması ve katılımcıların bedensel ifade özgürlüğüne dair deneyimlerinde ortaya çıkan baskı temaları, araştırmacının kendi dans geçmişiyle birleşerek güçlü bir yankı yaratmıştır. Araştırmacı, hem katılımcıların ifade alanlarının sınırlandırılması hem de kendi bedensel belleğinde taşıdığı dans pratiği arasındaki paralelliklerden hareketle, *Şehrazat* Balesi figürlerini bu çalışmanın merkezine yerleştirmeye yönelmiştir. Böylece Şehrazat anlatısı, bir yandan kadın bedeni üzerindeki kültürel ve politik kontrolün tarihsel bir izdüşümü olarak ele alınırken, diğer yandan araştırmacının dans geçmişinin taşıdığı özgürleşme arzusuyla örtüşerek sanatsal üretimde somut bir figüratif karşılık bulmuştur.

Nesne anlatılarından yola çıkan kavramsal sorgulama, katılımcıların getirdikleri kişisel eşyaları, göç deneyiminin taşıyıcıları ve anlam üreticileri olarak ele almayı mümkün kılmıştır. Her bir nesne, katılımcının hafızasında yer eden duygu, mekan ve zaman katmanlarını görünür hale getirirken, araştırmacının bu anlatıları çözümleme biçimi kimliklerarası etkileşim alanını genişletmiştir. Nesne anlatıları aracılığıyla yürütülen kavramsal sorgulama, katılımcıların gündelik objelerle kurdukları duygusal ve kültürel bağları görünür kılarak öğrenen/öğreten/deneyimleyen kimliklerin karşılıklı olarak birbirini beslediği, araştırmacının da bu döngü içinde kendi konumunu yeniden tanımladığı yaratıcı bir düşünme sürecini tetiklemiştir.

Katılımcılardan *Feyza*'nın göç sonrası yanında taşımaya devam ettiği cüzdanı “psikolojik bir sığınak” olarak tanımlanması, nesnenin kırılğan bir aidiyet duygusunun ve güven arayışının taşıyıcısı olduğunu göstermiştir. Araştırmacı açısından bu ifade, öğrenen kimliğinin devreye girerek katılımcının “sığınak” olarak adlandırdığı içsel mekanı anlamaya yönelmesini; öğreten kimliğinin ise bu kavramı kültürel bağlamıyla birlikte tartışmaya açmasını sağlamıştır. Bu bağlamda araştırmacı, katılımcının tanımladığı duygusal sığınağı Farsça “پناه / panâh” kelimesi üzerinden yeniden düşünmüş; bu kelimenin biçimsel özelliklerini figür tasarımında kullanabileceğini fark etmiştir. Feyza'nın cüzdanı üzerinde yer alan Van Gogh'un resmine ait görsel, araştırmacının zihninde sanatçının *Starry Night* eserindeki kıvrımlı, spiral hareketlerle birleşerek kelimenin görsel bir karşılığını kurmasına aracı olmuştur. Böylece araştırmacı, Farsça “sığınak” kelimesinin harf yapılarını *Starry Night*'in döngüsel hareket estetiğiyle ilişkilendirerek, figürün bedeni üzerinde koruyucu bir form gibi yerleştirmeyi tercih etmiş; nesnenin psikolojik anlamı ile sanat tarihsel bir görsel referansı bir araya getiren üretim gerçekleştirmiştir.

Benzer bir biçimde, *Heliya*'nın görüşmeye getirdiği küçük oyuncak arabalar, onun çocukluk döneminde evin halısı üzerinde bu arabaları sürekli hareket ettirdiği görüntüyü

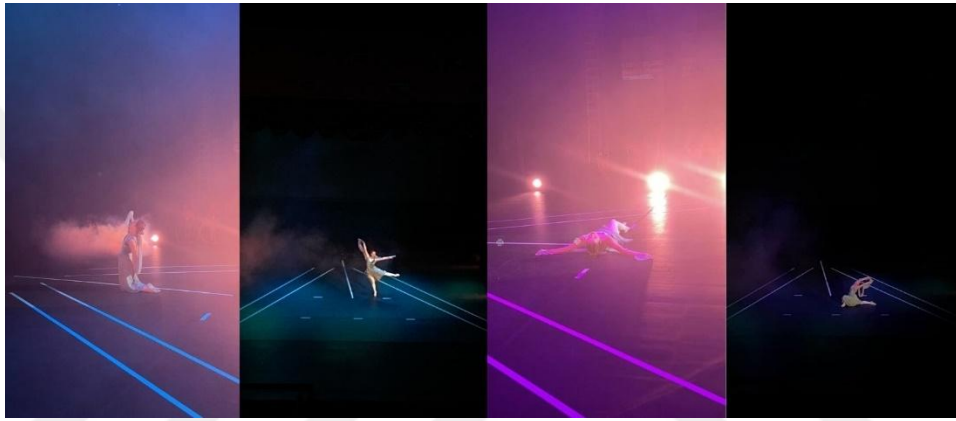
çağrıştırmış ve araştırmacının zihninde bu sahnenin mekansal örgüsünü canlandırmıştır. *Heliya*, bu oyunsu sahnenin gerisinde, göç kararıyla bağlantılı olarak “yoğun bir ümitsizlik hissi” taşıdığını ifade etmiş; böylece nesne, hem masum bir çocukluk anısını hem de göçle ilişkili duygulanımı aynı anda temsil eden çift katmanlı bir hafıza nesnesine dönüşmüştür. Araştırmacı, bu anlatıyı halı motifleriyle ilişkilendirerek, özellikle İran halılarındaki “su yolu” deseninin sürekli akış halindeki çizgisel yapısını oyuncak arabaların hareket ritmiyle bir araya getirmiştir. Bu doğrultuda, *Heliya*’nın dile getirdiği ümitsizlik duygusunun Farsça karşılığı olan “مأیوس / mâyûs” kelimesinin harf biçimleri, halı su yolu motifinin hatlarını temel alan bir görsel kompozisyona dönüştürülmüştür. Böylece harfler, hem kültürel bir deseni hem de katılımcının duygusal anlatısını aynı yapıda taşıyarak figür üzerinde hareket eden bir izlek oluşturmuştur. Her iki örnek, araştırmacının kimlik geçişlerini de görünür kılmaktadır. Araştırmacı, öğrenen kimliğiyle katılımcıların nesnelere yükledikleri anlamları kavramsallaştırırken; öğreten kimliğiyle bu deneyimleri grup içi tartışmalara taşımış; sanatçı kimliğiyle ise bu kavramları beden, hareket ve form üzerinden sanatsal ifadeye dönüştürmüştür.

Bu çalışmada, göçmen sanatçı katılımcıların aynı kültürel kökenden gelmesi, hibrit bir sorgulama deneyimi oluşturmuş ve bu durum araştırmacının sanatsal üretimine doğrudan yansımıştır. Bu hibrit deneyim, farklı bireysel göç hikayelerinin kolektif bir bellek içinde birleşmesiyle ortaya çıkan karmaşık duygu ve anlam ağlarını araştırmacının kimliğinde yeniden konumlandırmayı gerektirmiştir. Yerinden edilmiş/ilişkisel sanatsal farkındalığı boyutu, katılımcıların göç deneyimlerine dair paylaşımlarının araştırmacının bedensel ve duygusal algısı üzerinden estetik bir farkındalığa dönüşmesini ifade etmektedir. Katılımcıların anlatılarındaki temalar, araştırmacının *Şehrazat* Balesi figürlerinin yeniden uyarlamasını fotoğraflarken, bedenin hareketi ve figürlerin duruşu üzerinden yorumlanmasını sağlamıştır.

Araştırmacının öznel sorgulama pratiği, bu çalışmada temel metodolojik yaklaşım olarak konumlandırılmıştır. Araştırmacı, kendi dans geçmişi ve bale ile olan ilişkisini bir araç olarak kullanarak *Şehrazat* anlatısını yeniden üretmeyi tercih etmiştir. Bu süreç, yalnızca gözlem ve katılımcıların deneyimlerini kayıt altına almakla sınırlı kalmayıp, araştırmacının bedensel belleğini ve deneyimlerini de metodolojik bir veri kaynağı olarak içermektedir. Araştırmacı, Türkiye’ye göç ettiği ilk yıllarda dans ettiği bale topluluğunda *Şehrazat* balesinin solo performansında yer almış ve koreografinin oluşturulmasına destek olmuştur (Bkz. Görsel 7.12). Gerçekleştirdiği bu performans, araştırmacının *Şehrazat*

figürünü bedensel olarak yeniden üretmesine ve aynı zamanda balenin estetik ve dramatik unsurlarını kendi deneyimi üzerinden sorgulamasına olanak tanımıştır.

Araştırmacının göç deneyimi, Şehrazat figürünü hem sanatsal bir ilham kaynağı hem de kimlik ve aidiyet bağlamında kişisel bir metafor haline getirmiştir. Bu nedenle göç anlatılarını ve katılımcıların paylaşımlarını kendi bedeni üzerinde taşımak amacıyla Şehrazat figürü fotoğraflanmış ve bedensel bir performans olarak dönüştürülmüştür. Böylece a/r/tografi yaklaşımı çerçevesinde, araştırmacı hem kendi öznel deneyimlerini hem de katılımcıların anlatılarını bilimsel ve üretken bir şekilde analiz edebilmiştir.



Görsel 7.8. Araştırmacının sahnelediği Şehrazat balesinin solo performansından kareler. Eskişehir Atatürk Kültür Merkezi, (Ghorban Dordinejad, 2024)

Araştırmacı, figürlerin belirlenmesi sürecinde Şehrazat balesindeki kadın balerinin sahnedeki duruş, hareket ve ifade biçimlerini temel almış; bu temsilleri yeniden uyarlar-ken bedenin hareketi üzerinden yorum geliştirebilmesine olanak sağlamıştır. Bu kapsamda ve özellikle erişilebilir video kayıtlarının niteliği ve sürekliliği doğrultusunda, Mikhail Fokine'in koreografisini gerçekleştirdiği Şehrazat balesi temsilini çalışma için uygun bir referans noktası olarak belirlemiştir. Bu kapsamda, iki farklı prodüksiyonunun video kayıtlarını incelemiştir. Bu kayıtlardan ilki Svetlana Zakharova'nın, ikincisi ise Maria Vinogradova'nın sahnelediği yorumlardır (Bkz. Görsel 7.9 ve Görsel 7.10). Araştırmacı, her iki prodüksiyondaki figürlerden yararlanarak, katılımcıların anlatılarında öne çıkan temaları en uygun şekilde temsil edebileceği pozları kendi öznel değerlendirmesi doğrultusunda seçmiş ve her bir figürü ilgili katılımcının anlatısıyla eşleştirmiştir. Seçilen figürler, katılımcılardan Kian tarafından fotoğraflanmış; bu süreç, figürlerin görsel temsilleri ile katılımcı anlatıları arasındaki ilişkisinin daha açık biçimde görünür hale gelmesine katkı sağlamıştır.



Görsel 7.9. Svetlana Zakharova, “Kirov, Nijinsky’yi Kutluyor: Şehrazat Balesi”, Châtelet Tiyatrosu, Paris, 2002 (<http-16>, erişim tarihi: 26.07.2025)



Görsel 7.10. Maria Vinogradova, Şehrazat Balesi, Devlet Kremlin Sarayı, Moskova, 2015 (<http-17>, erişim tarihi: 26.07.2025)

Her bir katılımcı anlatısının duygusal yoğunluğunu, tematik yönelimini ve kültürel bağlamını daha görünür kılmayı amaçlayan araştırmacı, ilgili anlatıyı en belirgin biçimde ifade eden bir Farsça kelime seçmiştir. Bu tercih, katılımcıların İran kökenli olmaları nedeniyle dilin kültürel bellekte taşıdığı anlam katmanlarını devreye sokarak, anlatıların özgün bağlamını güçlendirmeyi hedeflemiştir. Ayrıca, Farsça kelimeler aracılığıyla yapılan bu kavramsal yoğunlaştırma, her bir anlatının içsel vurgu noktalarının tek bir sözcük üzerinden sembolik bir forma dönüştürülmesine olanak sağlamıştır. Araştırmacı, kelime seçimlerini katılımcı ifadelerindeki tekrar eden duygular, öne çıkan imgeler ve kültürel göndermeler doğrultusunda, anlatıların en etkili biçimde temsil edilebileceği bir kavramsal

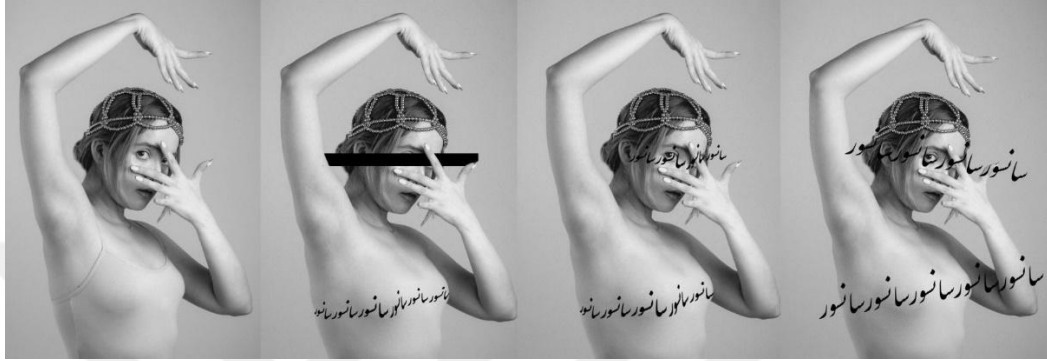
çerçeve oluşturarak gerçekleştirmiştir. Bu yaklaşım, figürlerin görsel , dilsel ve kültürel bir boyut üzerinden de yorumlanmasını sağlamış; böylece her bir figür, hem bir temanın hem de bir Farsça kelimenin taşıyıcısı haline gelmiştir; Hicran (هجران), Sansür (سانسور), Köksüz (بی ریشه), İnziva (انزوا), Mahrum (محروم), Umudun gölgesi (مأیوس) ve Sığınak (پناه) kelimeleri, her bir figürde kavramsal ve sembolik bir öge olarak işlev görmüştür.

Kelimelerin görsel ifadesini güçlendirmek amacıyla çalışmada *Nasta 'liq* kaligrafisi yazı tipi tercih edilmiştir. *Nasta 'liq*, 14. yüzyılda İran'da gelişmiş bir kaligrafi geleneği olarak, 1400–1600 yılları arasındaki olgunluk döneminde yazının sıradan bir aktarım aracından sanatsal bir forma dönüşümünü mümkün kılan yapısıyla dikkat çekmiş ve günümüzde Pers kültüründe görsel inceliğin ve ifade gücünün en karakteristik biçimlerinden biri olarak kabul edilmektedir (http-17). Bu tarihsel ve biçimsel özellikleri nedeniyle *Nasta 'liq* kaligrafisi, katılımcı anlatılarının öznel ve duygusal katmanlarını, ayrıca bedensel figürlerin kavramsal yaklaşımını destekleyen bir görsel unsur olarak bu çalışmada kullanılmıştır.

Katılımcılarla yapılan görüşmelerde, Şehrazat'ın ağırlıklı olarak zekası ve direnç figürü olarak algılandığını göstermiştir. *Kian* ve *Faezeh*, karakterin gücünü fiziksel özelliklerden değil, hikaye kurma becerisinden ve tarihsel-kültürel birikimi temsil eden entelektüel yönünden aldığını vurgulamıştır. *Heliya* ve *Shahin* ise kadınlığın görünür olmasına ilişkin daha dışavurumcu bir tutum sergilemiştir ve araştırmacının görsel temsilde zekayı ön plana çıkarma yönündeki kararını desteklemiştir. Bu doğrultuda araştırmacı, temsil ettiği figürde görsel ihtişamdan uzaklaşarak, beden dili tercih etmiş; Şehrazat'ın kültürel ve düşünsel gücünü vurgulamak amacıyla kaligrafi ve nakış tasarımlarını çalışmanın merkezine yerleştirmiştir.

Kian'ın anlatısında belirginleşen “sansür ve ifade özgürlüğünün kısıtlanması” temalarını kendi göç deneyimiyle ilişkilendirerek yorumlayan araştırmacı, katılımcının İran'daki içselleştirilmiş korkunun etkilerini aktarırken kullandığı anlatımların, kendini açıkça ifade etmekten kaçınması, bedensel temasın bir tehdit unsuru olarak yaşanması ve sanatsal üretimi nedeniyle devlet baskısıyla karşılaşması, araştırmacının öznel göç deneyiminde benzer kaygı ve baskı biçimlerini harekete geçirdiğini belirtmektedir. Bu doğrultuda araştırmacı, yüzünü eliyle kapattığı ve yalnızca gözlerinin görünür kaldığı figürü “Sansür (سانسور)” kavramıyla ilişkilendirerek bedenini bir ifade mekanı haline getirmiştir. Yüzün kısmen gizlenmesi, hem katılımcının anlatısında vurgulanan görünmez kılınma ve kendini ifade edememe durumunu beden üzerinde sembolik bir eylem olarak yeniden

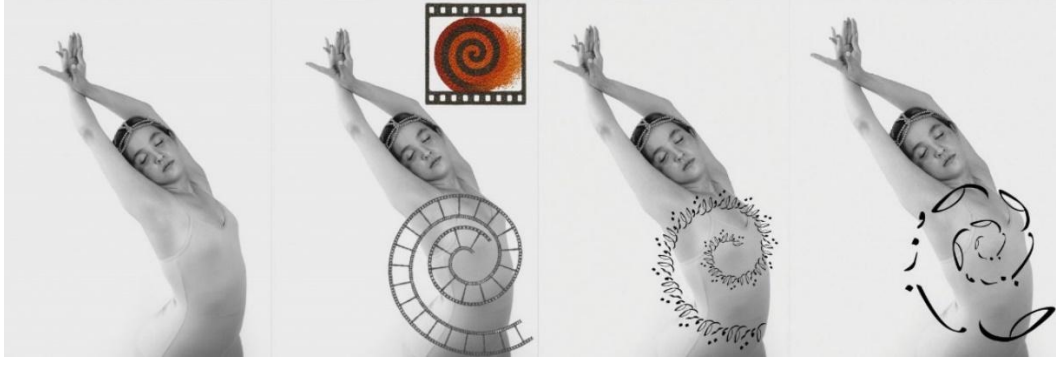
üretmekte hem de kadın bedeninin toplumsal ve politik bağlamlarda sürekli denetime tabi tutulmasına gönderme yapmaktadır. Sansur kelimesinin Farsça harflerle göz bölgesine ve göğüs kısmına yerleştirilmesi ise, bir yandan katılımcının ana diline özgü kültürel belleği görselleştirirken, diğer yandan beden üzerinde uygulanan denetim ve kısıtlamaların yapısını görünür kılmaktadır (Bkz. Görsel 7.11).



Görsel 7.11. Kian 'ın anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş örnekler (Ghorban Dordinejad, 2025)

Görüşmede *Mohammad* göç sonrası yalnızlığı içsel bir yolculuk olarak tanımlamış ve bu deneyimi kişinin kendi içine doğru yönelen bir keşif süreci şeklinde açıklamıştır. Bu ifade, bulguların analizinde “içsel yalnızlık ve kendini keşfetme” alt kategorisinin oluşmasına temel sağlamıştır. Araştırmacı, bu anlatıların bütününden hareketle içe doğru dönen spiral bir formu tasarımsal bir metafor olarak zihninde canlandırmıştır. Spiral form, *Mohammad*'ın anlattığı içsel yolculuğun döngüsel ve derinleşen niteliğini görselleştiren bir yorumlayıcı öge olarak ele alınmıştır.

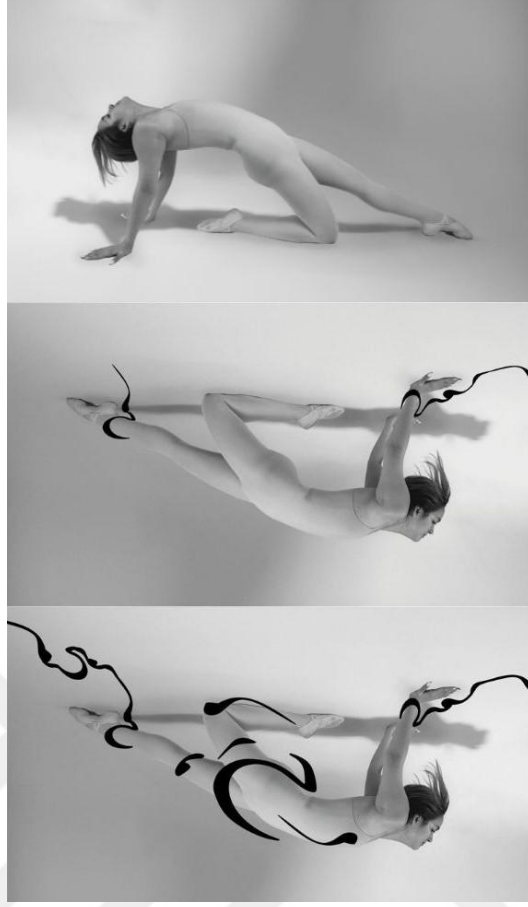
Tasarımın kaligrafik boyutunda araştırmacı, katılımcının kültürel bağlamıyla uyumlu bir kavram kullanmak amacıyla Farsça “İnziva” (انزوا) kelimesini tercih etmiştir. Hem Farsçada hem Türkçede benzer anlam ve telaffuza sahip bu kavram, *Mohammad*'in yalnızlığı bir geri çekilme, içsel bir duraklama ve kendine yönelme hali olarak tanımlayan yaklaşımıyla örtüşmektedir. Araştırmacı, inziva kelimesini oluşturan harfleri birbirinden ayırarak spiral bir hareket içinde yeniden düzenlemiş; böylece katılımcının içsel yalnızlık anlatısını kaligrafik bir düzenleme ile figür üzerinde konumlandırmıştır (Bkz. Görsel 7.12).



Görsel 7.12. *Mohammad'ın anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş örnekler (Ghorban Dordinejad, 2025)*

Shahin ile yapılan görüşmelerde, katılımcının deneyimi iki temel ekseninde belirginleşmiştir: ikili aidiyet ve arada kalmışlık hissi ile ülkenin sosyoekonomik koşullarının yarattığı mahrumiyet duygusu. Katılımcı, hem doğduğu ülke İran ile hem de yeni yaşam alanı olan Türkiye ile duygusal ve kültürel bağlar geliştirdiğini ifade etmiş; ancak her iki bağlamda da tam anlamıyla kabul görmediğini belirterek kimliğini “arada kalmış” bir yapı olarak tanımlamıştır. Türkiye’de kendisinin hem İranlı hem de Türkiye’ye kültürel yakınlık duyan biri olarak algılanması, *Shahin*’in ifadesiyle parçalı bir kimlik deneyimine işaret etmektedir. Buna ek olarak, İran’ın ambargo koşulları altında olmasının bireysel gelişim olanaklarını sınırladığını vurgulaması, katılımcının gelecekte mahrum bırakılma hissini derinleştiren bir unsur olarak dikkat çekmiştir.

Bu anlatılardan hareketle araştırmacı, tasarımda katılımcının deneyimini temsil eden kavramsal bir odak olarak mahrumiyet kavramını merkeze almıştır. İran’daki pek çok genç gibi bireysel çabanın karşılık bulamadığı bir ortamda yaşamak, araştırmacının Farsça “Mahrum” (محروم) kelimesini kaligrafik bir öge olarak tercih etmesine zemin hazırlamıştır. Böylece tasarım, katılımcının kültürel bağlamıyla uyumlu bir sözel ögeyi, görsel temsilin yapısal bir bileşeni haline getirmiştir. Araştırmacı, kaligrafik düzenlemede mahrum kelimesinin Farsça harflerini birbirinden ayrıştırarak ve bir kompozisyon içinde yeniden yapılandırarak, *Shahin*’in aktardığı sıkışma ve arada kalmışlık hissini görsel bir dile çevirmiştir. Harflerin figürün ayaklarını çevreleyerek hareketi kısıtlayan bir yapıya dönüşmesi, katılımcının hem toplumsal kabul hem de ekonomik olanaklar açısından hissettiği sınırlanmayı metaforik bir biçimde görünür kılmıştır (Bkz. Görsel 7.13).



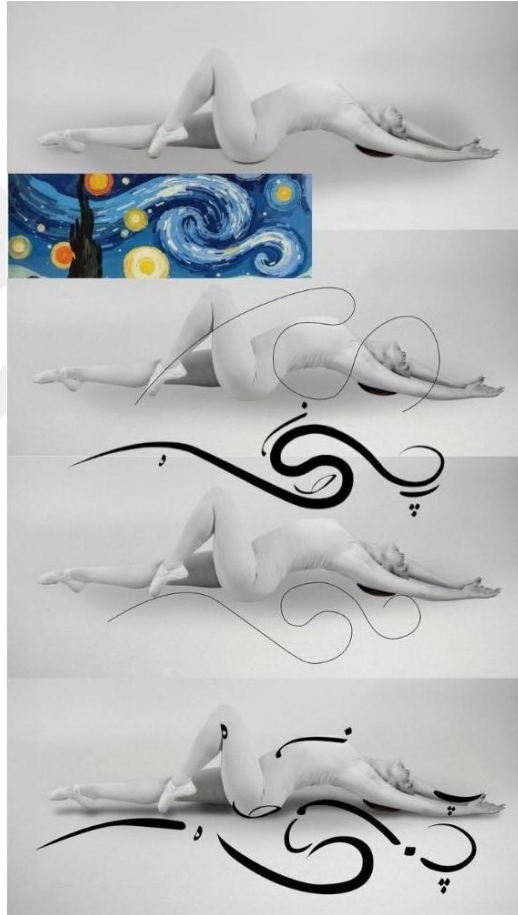
Görsel 7.13. *Shahin'in anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş örnekler (Ghorban Dordinejad, 2025)*

Faezeh'nin yanında taşıdığı Van Gogh temalı cüzdan, bireysel bellek, duygusal dayanıklılık ve psikolojik sığınma ihtiyacının somutlaştığı bir nesne olarak öne çıkmıştır. Katılımcı bu nesneyi göç sonrasında da yanında taşıdığını, özellikle yalnızlık ve umutsuzluk anlarında geçmişle bağ kurma ve duygusal bütünlüğünü koruma aracı olarak gördüğünü belirtmiştir. Bu anlatı, çalışmada “psikolojik sığınak” alt kategorisinin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Katılımcının bu nesneyle kurduğu kişisel bağ ve Van Gogh'un eseri üzerinden geliştirdiği duygusal okumalar, araştırmacının tasarımsal yorumunu doğrudan olarak etkilemiştir. Van Gogh'un *The Starry Night* (*Yıldızlı Gece*) adlı eserinin, özellikle girdaplı gökyüzü hareketleriyle temsil edilen duygusal yoğunluk ve içsel dalgalanmanın, *Faezeh*'in göç deneyimiyle ilişkin olarak belirsizlik, hüznün ve sığınma arzusuyla örtüştüğü görülmüştür. Araştırmacı, bu nedenle tasarımda söz konusu eserin gökyüzü formunu çağrıştıran bir hareketi beden üzerine uyarlamayı tercih etmiştir. Beden, burada hem katılımcının kırılğanlığını hem de kendine yönelen koruyucu bir sığınma alanını temsil eden bir

yüzey olarak ele alınmıştır.

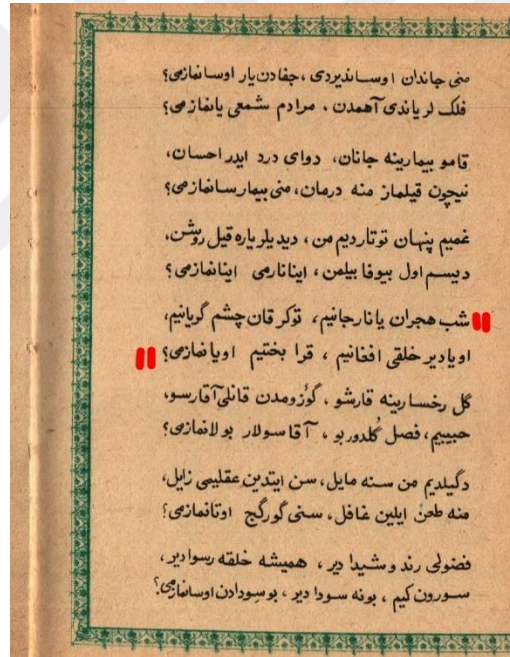
Bu bağlamda araştırmacı, tasarımın kaligrafik unsurunda Farsça “پناه” (panâh) kelimesini kullanmıştır. Türkçede “Sığınak” anlamına gelen panâh, katılımcının anlatısında tekrar eden duygu durumlarını geçmişe tutunma ve psikolojik nefes alma arayışını doğrudan yansıtan bir kavram olarak seçilmiştir. Kelime, tasarımda *The Starry Night* gökyüzünün hareketine benzer biçimde yerleştirilmiş; böylece hem katılımcının nesneyle kurduğu duygusal bağ hem de sığınma metaforu, kaligrafik bir form aracılığıyla görsel olarak somutlaştırılmıştır (Bkz. Görsel 7.14).



Görsel 7.14. *Faezeh'nin anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş örnekler (Ghorban Dordinejad, 2025)*

Araştırma kapsamında gerçekleştirilen görüşmelerde, *Farshad* göçmenlik ve azınlık kimliği deneyimlerinin bireylerin sosyal ilişkileri üzerindeki etkilerini paylaşmıştır. Katılımcı, farklı kültürel geçmişlerden gelen bireylerle iletişim kurarken, aidiyet algısının güven oluşturma sürecini doğrudan etkilediğini belirtmiştir. *Farshad*'a göre, azınlık konumunda olmak yalnızlık duygusunu artırmakta ve bireyleri toplum içerisinde sürekli

olarak daha düşük bir pozisyonda bırakmaktadır. Bu durum, bireylerin hangi toplulukta olursa olsun sosyal hiyerarşi ve toplumsal algı açısından dezavantajlı bir konumda kaldığını göstermektedir. Ona göre, hangi toplulukta olursa olsun, azınlıkta kalan bireyler genellikle toplum tarafından daha düşük bir konumda algılanmaktadır. Bu ifadeler, katılımcının göçmenlik deneyimi ile kimlik, aidiyet ve toplumsal algı arasındaki ilişkiyi öne sürmüştür. *Farshad*, kendi göç deneyimi ve bu deneyimin yarattığı duygusal yoğunluk üzerinden bir sanatsal ifade geliştirmiştir. Bu süreçte *Farshad*, araştırmacıya Farsça “Hicran” kelimesinin kaligrafik bir tasarımını sunmuştur. Katılımcı, bu kelimeyi Mehmed bin Süleyman Fuzûlî’nin bir şiirinden ilham alarak kaleme almıştır. Söz konusu şiir mısrası Türkçe’ye şu şekilde çevrilebilir: “Hicran gecesi canımı yakıyor, kanlı gözlerim ağlıyor; beni hatırlayan insanlar az, kara bahtım uyanmaz mı?” (Bkz. Görsel 7.15).



Görsel 7.15. *Farshad*’ın sunduğu Fuzûlî’ye ait şiirin Farsça versiyonu (katılımcının fotoğraf arşivi, 2025)

Araştırmacı, *Farshad*’ın bu anlatısından yola çıkarak, kendi yorum ve yaklaşımıyla “Hicran” (هجران) kelimesinin kaligrafik tasarımını yeniden üretmiştir. Bu süreç, katılımcının kişisel deneyimlerinin sanatsal bir biçimde aktarılması ve araştırmacının da bu deneyimi kendi görsel diline uyarlaması ile gerçekleşmiş; böylece bireysel göç deneyimi ve duygusal yoğunluk, kaligrafik bir ifade aracılığıyla görsel olarak temsil edilmiştir (Bkz. Görsel 7.16).



Görsel 7.16. *Farshad'ın anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş örnekler (Ghorban Dordinejad, 2025)*

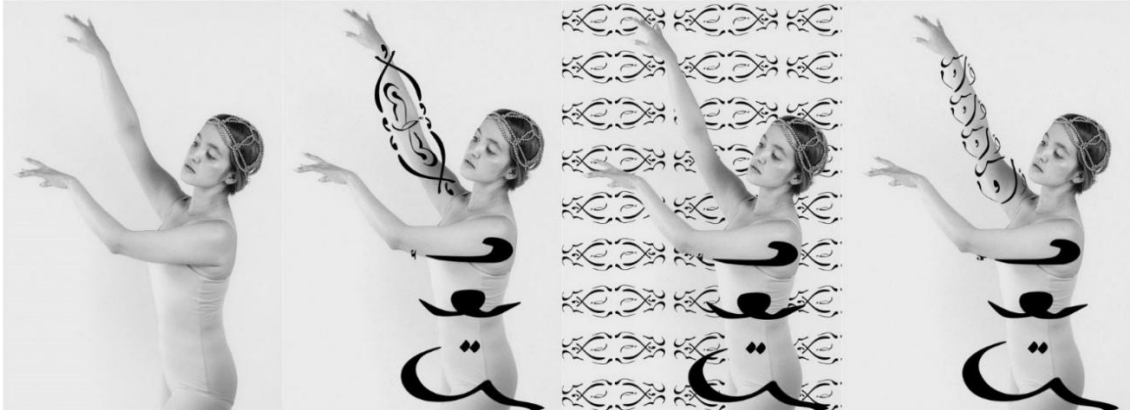
Katılımcılardan *Heliya* ise İran'da yaşamayı hiçbir zaman arzulamadığını ve bu nedenle göç etme isteğini yıllar boyunca bastırdığını ifade etmiştir. *Heliya*, 30 yaşına geldiğinde depresyon sürecine girdiğini, çünkü göç etme yaşı açısından geç kalmış olduğunu ve çeşitli ülkelerden vize başvurularının reddedildiğini belirtmiştir. Bu anlatım, katılımcının göç sürecinde yaşadığı psikolojik ve duygusal zorlukları ön plana çıkarmakta, aynı zamanda göç ve aidiyet arasındaki gerilimi göstermektedir. Araştırmacı, *Heliya*'nın deneyimlerinde ortaya çıkan bu derin umutsuzluk ve kayıp hissini kendi geçmiş göç deneyimiyle bağdaştırmış; benzer bir duygusal yoğunluğu yaşamış olması nedeniyle, çalışmada katılımcının deneyimini yansıtacak biçimde kaligrafik tasarım için “Umutsuzluk” veya Umudun Gölgesi” (مأیوس) kavramını tercih etmiştir.

Harflerin bedene ve görsel kompozisyona oturma biçimi, *Heliya*'nın anlatılarındaki duygusal yoğunluk ve geçmişle kurduğu bağ ile doğrudan ilişkilidir. Örneğin, halı ve kilim desenlerini yollar gibi hayal ederek oyuncak arabalarını içinde hareket ettiren oyunlar, zamanla katılımcı için güvenli ve tanıdık bir alan yaratmıştır. Bu bağlamda, çocukluğuna ait halı ve kilim desenlerini fotoğraflayarak ve bu görseller üzerinden çizimler yaparak araştırmacıya sunmuştur (Bkz. Görsel 7.17).



Görsel 7.17. *Heliya'nın anlatılarında yer alan halı/kilim dokularına ait görseller ve çizimsel aktarımı (katılımcının çizim ve fotoğraf arşivi, 2025)*

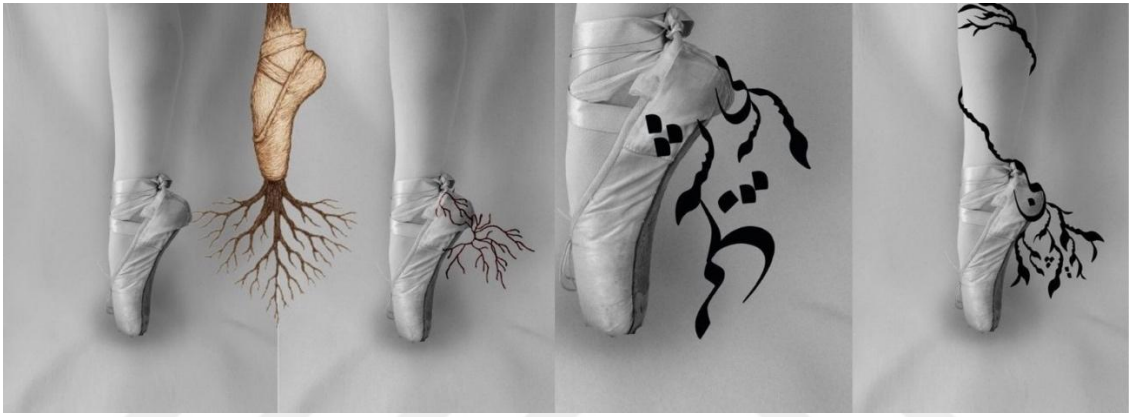
Araştırmacı, *Heliya'nın* halı ve kilim desenlerine dayalı deneyimlerini beden üzerine kaligrafik olarak aktarma sürecinde, harfleri kol bölgesine yerleştirirken bu desenlerin “su yolu” görünümünü çağrıştıracak biçimde tasarlamıştır. Böylece harflerin bedende konumlandırılması, *Heliya'nın* çocukluk oyunlarındaki halı ve kilim desenlerinin mekan-sal ve görsel yapısını yansıtan bir kompozisyon olarak işlev görmüştür (Bkz. Görsel 7.18).



Görsel 7.18. *Heliya'nın anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş örnekler (Ghorban Dordinejad, 2025)*

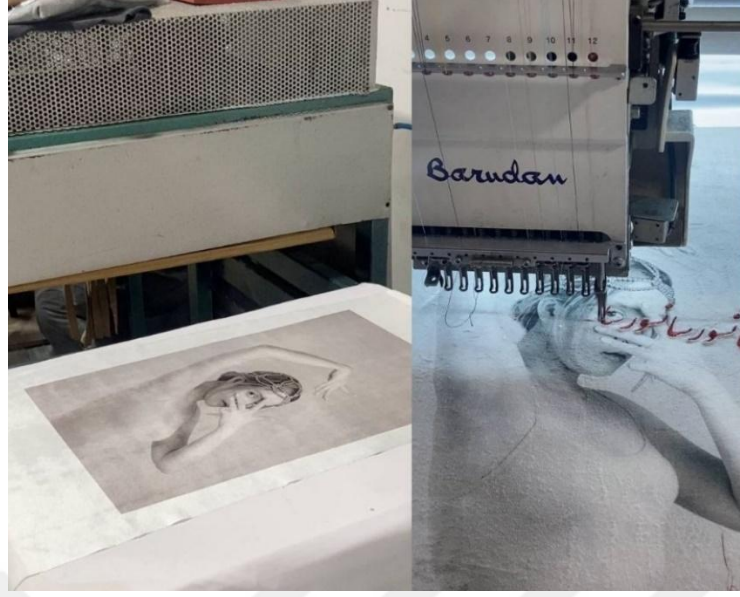
Ali'nin göç sürecini “sanki kökü boşalmış bir ağaç gibiydim” diye tanımlaması, göçün bireyin kültürel ve duygusal dünyasında yarattığı kırılmayı görünür kılan bir metafor olarak bu çalışmanın sanatsal araştırma sürecine yön vermiştir. Katılımcının, artan fırsatlara rağmen kültürü, toprağı ve aidiyet bağlarıyla kurduğu ilişkinin zayıflamasıyla hissettiği içsel boşluk, göç literatüründe kimliğin temel unsurlarının yerinden edilmesiyle bağlantılı olan derin bir ontolojik kopuşu temsil etmektedir. Araştırmacı, bu metaforik anlatımdan hareketle, *Ali'nin* deneyimini görsel ve beden-temelli bir üretime dönüştürmek amacıyla Farsça “Köksüz” (بی‌ریشه) kavramını çalışmanın merkezine

yerleştirmiştir. Bu doğrultuda araştırmacı, bir balerinin parmak ucunda durduğu pointe pozisyonunu fotoğraflandırarak, köklerinden kopmuş fakat ayakta kalmaya çalışan bir bedeninin gerilimli halini metaforik bir ifade alanına dnştrmştir. Bedensel yükselişin kırılđan ancak dirençli doğası, *Ali*'nin anlatısında yer alan köksüzlük hissiyle paralel bir görsel anlatı kurmuştur. Kaligrafik tasarım aşamasında ise kelimenin harfleri, *Ali*'nin kullandığı “kökü boşalmış ağaç” benzetmesini çağrıştıracak biçimde dallanır ve uzanır formlara dnştrlmştir. Bu yorumlama, köksüzlük deneyimini görsel, duysal ve bedensel bir düzlemde yeniden inşa etmeyi mümkün kılmıştır (Bkz. Görsel 7.19).



Görsel 7.19. *Ali* 'nin anlatısına dayalı fotoğraflanan figür ve yapılan tasarım denemelerinden seçilmiş rnekler (Ghorban Dordinejad, 2025)

Katılımcıların deneyimlerini ve anlatılarını görselleştiren tasarımların üretim sürecinde, Siyah-beyaz fotoğrafların tercih edilmesi, figürlerin nötr bir arka plan üzerinde algılanmasını sağlayarak izleyicinin dikkatini temel kompozisyon ve figür formlarına odaklamasına imkan tanımıştır. Bu görsellerin kırmızı renkli makine nakışıyla işlenmesi, hem estetik vurgu yaratmak hem de tasarımların taşıdığı duysal ve kavramsal yoğunluğu güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Teknik açıdan süreç, aşamalı uygulamalar olarak planlanmıştır. İlk adımda, araştırmacı tarafından çekilen ve düzenlenen fotoğraflar transfer baskı yöntemi ile seçilen kumaş yüzeyine aktarılmıştır. Bu yöntem, görüntünün kumaşa yüksek çözünürlükte ve detaylı bir biçimde geçirilmesine olanak tanımaktadır. Ardından kaligrafik ve motifsel unsurlar, fotoğrafların basıldığı kumaş üzerine makine nakışı ile yerleştirilmiştir. Makine nakışı uygulaması, çizimlerin yüzeyde üç boyutlu ve dokusal bir biçimde ortaya çıkmasını sağlamıştır (Bkz. Görsel 7.20).



Görsel 7.20. Fotoğraf transferi ve makine nakışının üretim şekli, Eşref Konfeksiyon, Eskişehir (Ghorban Dordinejad, 2025)

Baskı ve makine nakışı uygulamalarının tamamlanmasının ardından, görsellerin detay ve görsel derinliğinin artırılması amacıyla sünger yüzeyine yapıştırılmış ve çerçeve işlevi görme amacıyla keçeler üzerine yerleştirilmiştir. Bu düzenleme, duralet platformuna monte edilerek stabil, etkili ve üç boyutlu bir biçimde sunulmasını sağlamıştır. Bulguların yönlendirdiği çerçevede oluşturulan bu görseller, araştırma sürecinde ortaya çıkan kavramsal temaların izleyici tarafından doğrudan deneyimlenmesini sağlamak amacıyla, Farsçası “Hejran”, Türkçesi “Hicran” adıyla düzenlenen sergi kapsamında sergilenmiştir. “Hejran” (هجران) başlığının seçilmesinde, bu kavramın katılımcı anlatılarında yer alması ve göç deneyimini tanımlayan duygusal kırılmaları güçlü biçimde temsil etmesi belirleyici olmuştur. Katılımcılar, aidiyet kaybı, yerinden edilme ve geçmişle bağın zayıflaması gibi göçe özgü duygulanımları sıklıkla “hicran” üzerinden ifade etmiş; bu da kavramın çalışmanın kavramsal çerçevesiyle doğal bir uyum içinde olmasını sağlamıştır. Bu nedenle “Hejran”, araştırmanın merkezinde yer alan göç, kopuş ve duygusal süreklilik temalarını bütüncül biçimde yansıtan bir kavramsal odak olarak tercih edilmiştir. Bu sergide hem görsel kompozisyonun kavramsal bağlamını hem de göç, aidiyet ve duygusal deneyimlerden türetilen temaların izleyici ile buluşmasını mümkün kılmıştır. Sergi süreci, tasarımın üretim aşamasından mekansal yerleşimine kadar bütüncül bir deneyim sunacak şekilde yapılandırılmış; katılımcıların anlatıları ile araştırmacının sanatsal üretimi, görsel ve mekansal olarak bir araya getirilmiştir. Bu bağlamda, aşağıda sergi kapsamında sunulan çalışmaların nihai ve uygulanmış örneklerine yer verilmiştir.



Görsel 7.21. “Sansür” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 56.2 cm × 37.5 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025)



Görsel 7.22. “İnziva” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 55.5 cm × 38 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025)



Görsel 7.23. “Mahrum” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 56.5 cm × 37 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025)



Görsel 7.24. “Sığınak” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 55.5 × 36.5 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025)



Görsel 7.25. “Hicran” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 55.5 cm × 36.5 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025)



Görsel 7.26. “Umutun Gölgesi” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 57 cm × 37.5 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025)



Görsel 7.27. “Köksüz” adlı çalışmanın sergi sunumu; kumaş üzerine transfer baskı ve makine nakışı, 56.5 cm× 37 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025)

Sergi sürecinde, tasarımlarla birlikte her bir çalışmanın hangi katılımcı anlatısından yola çıkılarak üretildiğini görünür kılmak amacıyla, katılımcı ifadelerine doğrudan yer verilmiştir. Bu ifadeler, katılımcıların göç deneyimlerine ilişkin anlatılarından birebir alıntılar olup Türkçe ve İngilizce olarak düzenlenmiş; Görsel 7.28’de görüldüğü üzere beyaz şifon kumaş üzerine baskı alınarak tasarımlarla aynı mekansal düzlemde, ip yardımıyla asılmıştır. Şifon kumaşın yarı geçirgen ve hafif yapısı, göç deneyiminin geçicilik, kırılganlık ve akışkanlık niteliklerini yansıtan bir ifade biçimi olarak algılanmasını desteklemiştir. Bu düzenleme, özellikle sergiyi ziyaret eden göçmen izleyicilerin, anlatılarla ve tasarımlarla duygusal bir bağ kurabilmelerini sağlayan bir araç olarak kurgulanmıştır.



Görsel 7.28. Katılımcı anlatılarından doğrudan yapılan alıntılar; şifon kumaş üzerine transfer baskı, 2.40 cm× 50 cm, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi (Ghorban Dordinejad, 2025)

Sergide *Şehrazat* balesinden esinlenerek fotoğraflanan figürler üzerine yapılan nakış çalışmalarına ek olarak, anlatıların bedensel ifade yoluyla aktarımını güçlendirmek amacıyla bir performans videosu da izleyiciye sunulmuştur. Video çalışması, katılımcı anlatılarında öne çıkan göç, kopuş, aidiyet ve belirsizlik temalarından hareketle oluşturulan bir modern dans koreografisine dayanmaktadır. Dans, göç deneyiminin sözel olarak ifade edilmesi güç olan yönlerini beden aracılığıyla görünür kılarken, bireylerin kolektif belleğinde yer etmiş deneyimlerin araştırmacı tarafından yeniden canlandırılmasını ve paylaşılmasını sağlayan bir ifade aracı olarak tercih edilmiştir. Performans videosu, sergi alanında video projeksiyon aracılığıyla yansıtılmıştır; Görsel 7.29’da performansın seçilmiş sahneleri, koreografinin katılımcı anlatılarıyla kurduğu ilişkiyi görsel olarak desteklemektedir.



Görsel 7.29. Performans videosundan seçilen sahneler, PinArt Sanat Alanı, Eskişehir, Hejran sergisi
(http-18, erişim tarihi: 15.11.2025)

Söz konusu video, a/r/tografi'nin kolektif ve disiplinlerarası üretim anlayışı doğrultusunda, katılımcıların aktif katkılarıyla gerçekleştirilmiştir. Videonun yönetmenliği katılımcılardan *Faezeh* tarafından üstlenilmiş, müzik bestesi ise *Ali* tarafından yapılmıştır. Beste sürecinde, müzikal yapı ve kullanılan ses örgüsünün Doğu anlatı geleneğine özgü duyuşsal ve kültürel çağrışımlar taşıdığı görülmektedir. Bu süreçte katılımcılar, üretimin aktif ve ortak özneleri olarak konumlanmıştır. Bu yaklaşım, a/r/tografi doğasına uygun biçimde, araştırma bulgularının sanatsal ve deneyimsel bir bilgi üretim biçimine dönüşmesine olanak tanımaktadır.

8. TARTIŞMA VE SONUÇ

Bu araştırma, Türkiye’de yaşayan İranlı göçmen katılımcıların ortak göç anlatılarının, tekstil ve bedensel performansa dayalı sanatsal üretimler aracılığıyla nasıl görünür kılındığını; bu görünürlük sürecinin ise Şehrazat figürü üzerinden beden ve anlatı ilişkisi bağlamında a/r/tografi yöntemiyle nasıl yapılandırıldığını anlamayı hedeflemiş; İranlı göçmen katılımcıların kişisel göç anlatılarının a/r/tografik bir süreç içerisinde nasıl bedenleştiğini ve bu bedenleşme halinin dans figürleri ile tekstil temelli çıktılara nasıl dönüştüğünü incelemiştir. A/r/tografi çerçevesinde yürütülen bu çalışmada araştırmacı, sanatçı, araştırmacı ve öğretici kimlikleriyle sürecin hem üreticisi hem de özdüşünümsel katılımcısı olarak konumlanmıştır. Türkiye’de yaşayan yedi İranlı göçmen katılımcı ile gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler aracılığıyla toplanan kişisel göç anlatıları, beden belleği ve duygulanımsal deneyimler bağlamında ele alınmış; bu anlatılar doğrultusunda her bir katılımcının hikayesiyle ilişkili dans figürleri belirlenmiştir. Şehrazat anlatısından referans alınarak seçilen bu figürler, katılımcılarla birlikte gerçekleştirilen figür çekimleri yoluyla görsel veriye dönüştürülmüş; dijital ortamda motifsel yapılara aktarılmış ve kumaş yüzeylerine basıldıktan sonra makine nakışı tekniğiyle işlenmiştir. Böylece her bir çalışma, katılımcıların bireysel göç anlatılarını temsil eden tekstil temelli sanatsal çıktılara dönüşmüş; süreç boyunca elde edilen veriler a/r/tografik günlükler ve görsel kayıtlarla birlikte araştırmacının özdüşünümsel notlarıyla ele alınarak çalışmanın kavramsal ve sanatsal çözümleme zemini oluşturmuştur.

Verilerin kavramsal çerçeve bağlamındaki başlangıç değerlendirmesi, katılımcıların göç deneyimleri, kimlik ve kültürel aidiyetle ilişkili temalar ile Şehrazat anlatıları etrafında şekillenmiştir. Bu temalar, bireysel deneyimlerin ortaklaşan anlatı yapıları ve kavramsal odaklar üzerinden yorumlanmasına olanak tanımış; sözlü anlatılarla açığa çıkan anlam alanlarının sanatsal üretim sürecinde tekstil yüzeylerine aktarılan görsel çıktılarla ilişkisini görünür kılmıştır. Ortaya çıkan sanatsal üretimler, göç deneyimleriyle ilişkili kimlik algısı ve kültürel aidiyetin yapısını görünür kılarken, a/r/tografi kapsamında üretim ve yorumlama süreçleri arasındaki etkileşimi de yansıtmaktadır. McNiff’in (1998, s. 29–30) sanat temelli araştırmayı, sanatsal sürecin sistematik biçimde kullanılması yoluyla deneyimin hem yaşanmasını hem de incelenmesini amaçlayan bir yaklaşım olarak tanımlaması, bu çalışmanın yöntemsel çerçevesiyle örtüşmektedir. Araştırmacının göçmen sanatçı kimliğiyle sürece dahil olması, göç deneyimiyle ilişkili duygulanımsal boyutların araştırma sürecine yansıtılmasına imkan tanımış; bu durum, katılımcı deneyimleriyle birlikte ele alındığında, ifade

özgürlüğüne dair sınırlılıklar ve toplumsal baskılar ile sanatsal üretim süreçleri arasındaki ilişkinin daha bütüncül biçimde değerlendirilmesini sağlamıştır.

Şehrazat figürü, anlatının kültürel kimliğin oluşumu ve sürekliliğindeki rolünü görünür kılan bir simge olarak, bireysel ve kolektif bellek arasında kurulan ilişkiyi temsil etmektedir. Anlatılar aracılığıyla ortak duyguların paylaşılması, göçmen topluluklar açısından kültürel kimliğin ve aidiyet duygusunun sürdürülmesine katkı sağlamaktadır (Börekçi, 2020, s. 5). Bu bağlamda araştırma, Şehrazat figürleri üzerinden katılımcıların deneyimlerini ve kültürel bellekte bıraktıkları izleri sanatsal ve estetik bir çerçevede görünür kılmaktadır. Tekstil ve makine nakışı kullanımı, kültürel belleğin somut bir yansıması olarak işlev görmektedir; kültürel anlatıların ve duygulanımsal izleklerin bedensel ve mekansal temsiline olanak tanımaktadır (Hemmings, 2013, s. 203). Tekstil temelli bu görsel araştırma, göç deneyimlerinin kolektif bellekle kurduğu ilişkiyi estetik ve kavramsal düzlemlerde ele almaktadır. Araştırma sürecinde katılımcılarla yürütülen bireysel ve kolektif görüşmeler, onların çizim, fotoğraf/video ve müzik gibi sanatsal yetkinliklerinin sürece dahil edilmesini sağlamış; böylece bireysel deneyimler kolektif bir yaratıcı alan içinde yeniden konumlandırılmıştır. Araştırmacının “biz” öznesine yönelen konumu, kendi göçmen deneyimi ile katılımcıların deneyimlerinin kesişmesine imkan tanıyarak bireysel ve kolektif belleğin etkileşimli biçimde yeniden üretilmesine katkıda bulunmuştur. Özellikle İran bağlamında ifade özgürlüğü ve kadın bedeni üzerindeki sınırlamalar dikkate alındığında, çalışma farklı coğrafyalara dağılmış İranlı sanatçılar arasında ortak bir deneyim alanı kurma potansiyeli taşımaktadır. Bu yönüyle araştırma, Türkiye’de yaşayan göçmenlerin deneyimlerini görünür kılmanın ötesinde, küresel sanat ve göç bağlamında kolektif bellek, kültürel aidiyet ve sanatsal üretkenliğin yeniden düşünülmesine olanak tanımaktadır.

Araştırma kapsamında Eskişehir’de gerçekleştirilen sergi, sanatsal üretimlerin izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden çalışmanın sonuçlarını görünür kılan önemli bir deneyim alanı sunmuştur. Sergi, izleyicilerin göç deneyimine dair farkındalık kazanmasını ve kendi deneyimlerini yansıtmalarını sağlayan bir etkileşim alanı olarak değerlendirilebilir. Sergi sürecinde özellikle İranlı göçmen izleyicilerin, çalışmalarda yer alan anlatılar ve bedensel temsiller aracılığıyla ortak duygulanımsal deneyimlere temas ettikleri ve bu deneyimler üzerinden yalnız olmadıklarını ifade ettikleri gözlemlenmiştir. İzleyici geri bildirimlerinin toplanması ve analizi, sanatsal üretimin toplumsal etkisini bilimsel olarak yansıtmakta yardımcı olabilmektedir. Bu durum, sanatsal üretimlerin göç deneyimine ilişkin bireysel anlatıları kolektif bir bağlama taşıyarak, ortak duyguların paylaşılmasına ve aidiyet hissinin

güçlenmesine olanak sağladığını göstermektedir. Ayrıca, a/r/tografi yaklaşımı çerçevesinde üretilen sanatsal çıktılar aracılığıyla, göç deneyiminin yalnızca bireysel bir travma alanı olarak değil, paylaşım ve karşılaşma yoluyla dönüştürülebilen bir deneyim olarak ele alınabileceğine işaret etmektedir. Katılımcıların sanat alanındaki yetkinliklerinin (çizim, video/fotoğraf, müzik vb.) sürece dahil edilmesi, bireysel ve kolektif üretkenliğin yeniden konumlanmasını sağlamış; bu tür deneyimler, göç sonrası yaşanan travmatik süreçlerin sanat aracılığıyla işlenmesine ve ifade edilmesine hizmet edebilmektedir. Bu bağlamda çalışma, göç meselesinin küresel bir olgu olduğu dikkate alındığında, sanatçı ve araştırmacılara kendi ifade medyumları aracılığıyla göçmen bireyleri bir araya getiren kolektif üretim alanları oluşturma yönünde bir öneri sunmaktadır. Ortak sanatsal üretim süreçlerinin, göç sonrası deneyimlerin paylaşılmasına, bireyler arası etkileşimin güçlenmesine ve duygulanımsal yüklerin kolektif bir bağlamda ele alınmasına olanak sağladığı görülmektedir. Bu tür üretim pratiklerinin, bireylerin öznel deneyimlerini ifade etmelerini desteklemenin yanı sıra, göç olgusuna ilişkin toplumsal farkındalık alanlarının genişlemesine katkı sunduğu söylenebilir. Bu bağlamda araştırma, sanat temelli ve a/r/tografik yaklaşımların, göç deneyimlerini sanatsal, pedagojik ve toplumsal düzlemlerde ele alabilen bir araştırma ve üretim çerçevesi sunduğunu göstermektedir. Bu araştırmadan hareketle, ilerleyen çalışmalarda a/r/tografi yaklaşımının performatif etnografi, görsel ve duyuşsal araştırma yöntemleriyle birlikte ele alınmasının, göç deneyiminin bedensel, duyuşsal ve anlatısal boyutlarını ilişkisel bir yapı içinde görünür kılabileceği; beden belleği, kuşaklararası aktarım ve travma sonrası sessizlik gibi kavramların süreç odaklı araştırmalarla derinleştirilmesinin alana katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Bunun yanı sıra, tekstil ve nakış temelli üretimlerin farklı sanatsal medyumlarla (ses, video, dijital ve etkileşimli yerleştirmeler gibi) birlikte kullanılması, göç anlatılarının çoklu ifade biçimleri üzerinden yeniden ele alınmasına olanak tanıyabilir. Katılımcı profillerinin yaş, cinsiyet kimliği ve sosyo-kültürel arka plan açısından çeşitlendirilmesi; özellikle görünürlüğü sınırlı grupların sürece dahil edilmesi, göç deneyiminin çoğul ve kesişimsel yapısını daha kapsayıcı biçimde tartışmaya açabilir. Ayrıca, sanat temelli araştırmalarda yalnızca üretim süreçlerinin değil, sergi ve izleyici deneyimlerinin de analitik bir veri olarak değerlendirilmesi, sanatın kamusal farkındalık üretme potansiyelini güçlendirebilir. Araştırmacıların kendi konumlarını ve özdüşünümsel rollerini etik ve metodolojik bir dikkatle sürekli olarak sorgulamaları, “biz” öznesinin kurulma biçimini eleştirel bir zeminde ele almayı mümkün kılarken; disiplinlerarası işbirliklerinin geliştirilmesi ve farklı coğrafyalardaki göçmen toplulukları kapsayan karşılaştırmalı çalışmalar

yürütölmesi, göç olgusunun hem bağlamsal hem de küresel boyutlarının birlikte düşünölmesine katkıda bulunabilmektedir.



KAYNAKÇA

- Abedinifard, M. (2015). Graphic memories dialogues with self and other in Marjane Satrapi's *Persepolis* and *Persepolis 2*. M. Mannani and V. Thompson (Ed.), *Familiar and foreign identity in Iranian film and literature* içinde (83-109). Kanada: AU Press.
- Acartürk, C. (2016). Göç ve ruh sağlığı ilişkisi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (25), 137-150.
- Adıgüzel, Y. (2016). *Göç sosyolojisi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Akçadağ, E. (2012). *Yasa dışı göç ve Türkiye* (Rapor No: 42). İstanbul: BİLGESAM.
- Akçapar, Ş. (2006). Conversion as a migration strategy in a transit country: Iranian Shiites becoming Christians in Turkey. *International Migration Review*, 40 (4), 817-853.
- Akman, K. (2006). Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları. *İzinsiz Gösteri*, (71). https://izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html (Erişim tarihi: 23.06.2025)
- Aksoy, Z. (2012). Uluslararası göç ve kültürlerarası iletişim. *Journal of International Social Research*, 5 (20), 292-303.
- Akyürek, İ. B. (2007). *Mülteci hukuku ve Türkiye uygulaması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi.
- Algan, N., ve Küneç, Ö. (1998). Transboundary population movements: Refugees environment and politics. *The Turkish Yearbook of International Relations*, (28), 75-103.
- Alpan, D. (1986). Tekstilde sanat objeleri. 3. *Ulusal Tekstil Sempozyumu*, Bursa.
- Aminovna, A. G. (2024). Artistic synthesis of "One Thousand and One Nights" to Uzbek classical literature. *European International Journal of Philological Sciences*, 4 (04), 08-13.
- Appadurai, A., and Breckenridge, C. (1989). On moving targets. *Public Culture*, 2 (1), i-iv.
- Arisoy, D. (2025). Göç kavramı bağlamında Ai Weiwei ve Gülsün Karamustafa eserleri üzerine bir araştırma. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (38), 184-196.
- Arslan, D. A. (2007). Yerel seçim sonuçları temelinde Türkiye'nin siyasi yapısı. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 4 (1), 1-32.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik* (Çev: A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atik, A. ve Erdoğan, Ş. (2014). Toplumsal bellek ve medya. *Atatürk İletişim Dergisi*, (6), 1-16.
- Atkinson, R. C. and Shiffrin, R. M. (1968). Human memory: A proposed system and its control processes. K. W. Spence and J. T. Spence (Ed.), *The Psychology of Learning and Motivation* içinde (Cilt 2, s. 89-195). New York: Academic Press.

- Ayhan, Ö. Ü. D. (2022). Göç ve mekan: Göçmenlerin mekansal aidiyet portreleri. D. Ustabası Gündüz (Ed.), *Göçmen refahı disiplinlerarası bakış* içinde (s. 171-188). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Azadi, P., Mirramezani, M., and Mesgaran, M. B. (2020). *Migration and brain drain from Iran* (Working Paper No. 9). Stanford Iran 2040 Project, Stanford University.
- Bakkaloğlu, A. (2021). Uluslararası göç yönetim ve entegrasyonu, Türkiye örnekleme. *The Journal of International Scientific Researches*, 6 (2), 204-217.
- Balaban, Y. (2023). İran karşı devrimi bağlamında Persepolis filminin göstergebilimsel analizi. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (11), 352-365.
- Balcıoğlu, İ. (2007). *Sosyal ve psikolojik açıdan göç*. Ankara: Elit Kültür.
- Barzegar, L. (2012). *Persepolis & Orientalism: A critique of the reception history of Satrapi's memoir*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Fort Collins, Colorado: Colorado State University.
- Başaran, Y. K. (2017). Sosyal bilimlerde örnekleme kuramı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (47), 480-495.
- Bedir, A. ve Tabakoğlu, A. (2021). Hatırlama ve kolektif hafıza. *Kadim Akademi SBD*, 5 (2), 25-49.
- Bedir Erişti, S. D. ve San, İ. (2021). A/r/tografi ile tanışma. S. D. Bedir Erişti ve R. L. Irwin (Ed.), *A/r/tografi uygulama tabanlı araştırma yöntemi* içinde (s. 2-5). Ankara: Pegem Akademi.
- Berry, J. W. (1997). Immigration, acculturation, and adaptation. *Applied Psychology*, 46 (1), 5-34.
- Bhugra, D. and Becker, M. A. (2005). Migration, cultural bereavement and cultural identity. *World Psychiatry*, 4 (1), 18-24.
- Bickel, B. (2006). A/r/tography: Rendering self through arts-based living inquiry. *Studies in Art Education*, 48 (1), 118-122.
- Bilginer Erdoğan, Ş. (2013). *Toplumsal bellek ve medya: Toplumsal hatırlatma ve unutturma biçimleri (Seksenler TV dizisi)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bilici Öztürk, B. (2022). *Güzel sanatlar lisesi resim atölye dersi öğrencilerinin yaratıcılık ve uygulama becerilerinin geliştirilmesinde A/r/tografi yönteminin rolü*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Bilici Öztürk, B. ve Aksoy, Ş. (2022). Sanat eğitiminde öğrenci ve öğretmen için yeni bir kavram: A/r/tografi. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 7 (14), 62-71.

- Bole, W., Christiansen, D. and Hennemeyer, R. T. (2004). *Forgiveness in international politics: An alternative road to peace*. Washington D.C.: United States Conference of Catholic Bishops.
- Boyraz, Z. (2015). Türkiye'de göçmen sorununa örnek Suriyeli mülteciler. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 7 (2), 35-58.
- Bruneau, M. (2010). Diasporas, transnational spaces and communities. *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods*, 3 (1), 35-50.
- Bublatzky, C. (2020). Aesthetics of an Iranian diaspora--politics of belonging and difference in contemporary art photography. *Journal of Aesthetics & Culture*, 12 (1), 1-14.
- Calvino, I. (2008). *Yeni bir sayfa* (Çev: K. Atakay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Castles, T. ve Miller, M. K. (2008). *Göçler çağı: Modern dünyada uluslararası göç hareketleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Chambers, I. (2019). *Göç, kültür, kimlik* (Çev: İ. Türkmen ve M. Beşikçi). İstanbul: Ayrintı Yayınları.
- Chouliaraki, L. and Zaborowski, R. (2017). Voice and community in the 2015 refugee crisis: A content analysis of news coverage in eight European countries. *International Communication Gazette*, 79 (6-7), 613-635.
- Clifford, J. (1994). Diasporas. *Cultural Anthropology*, 9 (3), 302-338.
- Cohen, R. (2008). *Global diasporas: An introduction*. Londra: Routledge.
- Collier, A. F. and Von Károlyi, C. (2014). Rejuvenation in the "making": Lingering mood repair in textile handcrafters. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 8 (4), 475-485.
- Confino, A. (1997). Collective memory and cultural history: Problems of method. *American Historical Review*, 102 (5), 1386-1403.
- Coşkun, Z. (2019). Oryantalizm, Edward Said ve sanat tarihinde değişimler. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (2), 215-247.
- Creet, J. and Kitzmann, A. (Ed.). (2011). *Memory and migration: Multidisciplinary approaches to memory studies*. Toronto: University of Toronto Press.
- Creswell, J. W. and Poth, C. N. (2018). *Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches* (4. ed.). Sage Publications.
- Çakabey, K. (2023). Göçmen toplulukları olarak diasporalar: Kuramsal yaklaşım. *Sosyoloji Notları*, 7 (2), 1-16.
- Çeber, T. (2018). Plastik sanatlardaki üretimlerde ele alınış biçimiyle göç olgusu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), 97-109.
- Çelikbaş, E. Ö. (Ed.). (2024). *Sanatın iyileştirici gücü 1: Farklı bakış açılarıyla sanat ve iyi oluş*. Akademisyen Kitabevi.

- Çelebi Erol, C. (2020). Göçün öteki yüzü, Türkiye çağdaş sanatında göç olgusu. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (47), 400-407.
- Çetinkaya, S. C. ve Göközkut, B. (2021). Ulusötesi bir mekânın Boşnak kolektif belleği ile yaratım süreci ve kimliğin mekânsal sunumu: İstanbul-Yıldırım Mahallesi. *Coğrafi Bilimler Dergisi*, 19 (1), 1-20.
- Dağoğlu, T. (2023). Woman in the "feminized" East: Breaking the wall of veil with Scheherazade. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (18), 20-35.
- Dalbay, R. S. (2024). Kültürel kimlik kavramı ve kimliğin tanımlanmasında temel yaklaşımlar. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (49), 325-356.
- Dalley, S. (1991). Gilgamesh in the Arabian nights. *Journal of the Royal Asiatic*, 1 (1), 1-17.
- Dede, E. (2024). Migration and identity representations in contemporary art practices. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 9 (2), 160-174.
- Dehkhoda, A. A. (1960). *Lughat-nâme-ye Dehkhodâ (Dehkhoda sözlüğü)*. Tahran Üniversitesi Yayınları.
- Demir, H. (2023). Metaverse ve pluriverse'de kültürel bellek kodlamaları: Sanat ve tasarımın çokkültürlü bellek yansılarları. *The Journal of Academic Social Science*, 11 (144), 335-350.
- Deniz, O. (2017). Ortadoğu ve Asya kökenli göçmenlerin göç güzergâhında Türkiye opsiyonu. Z. Taştan, M. Z. Duman and E. Akköprü (Ed.), *Edebiyat fakültesi paneli içinde* (s. 149-226). Hiper Yayınları.
- Denzin, N. K. and Lincoln, Y. S. (Eds.). (2005). *The Sage handbook of qualitative research* (3rd ed.). Sage Publications.
- Depeli, G. (2010). Görsellik ve kültürel bellek ilişkisi: Göçmenin evi. *Kültür ve İletişim*, 13 (2), 9-39.
- Dinter, M. (2023). What is cultural memory? M. Dinter and C. Guerin (Ed.), *Cultural memory in Republican and Augustan Rome* içinde (s. 1-21). Cambridge: Cambridge University Press.
- Dixon, B. J. (2009). *A formative experiment investigating the use of reflective video journals to increase high school students' metacognition*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. San Diego: San Diego State University.
- Doğu, T. ve Varkal Deligöz, M. (2017). Hafıza kutusu: Bir kentsel kolektif bellek deneyi (mi). *Megaron*, 12 (4), 545-552.
- Elahi, B. and Karim, P. (2011). Introduction: Iranian diaspora. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 31 (2), 381-387.

- Elgamal, A. M. A. (2024). Reclaiming the narrative: Modern female voices in the narrators told what Shahrazad did not tell: A feminist, post-colonial reading. *CDELT Occasional Papers in the Development of English Education*, 88 (1), 3-23.
- El-Samad, S. (2018). A cultural median: One Thousand Nights and a Night before 1700. *Journal of Arts and Humanities*, 7 (9), 70-83.
- Eren, G. (2013). *Edward Said: Oryantalist söylem analizinin metodolojik temelleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ergül, A. (2000). Binbir Gece Masallarında kadın. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (10), 365-378.
- Erkayhan, Ş. ve Ödekan, A. (2009). Almanya'da yeni nesil Türk sanatçılar ve hayali vatan: Türkiye. *İTÜdergisi/b*, 5 (1), 1-12.
- Erol, M. ve Ersever, O. G. (2014). Göç krizi ve göç krizine müdahale. *Kara Harp Okulu Bilim Dergisi*, 24 (1), 47-68.
- Ertürk, M. (2024). Diasporik kimliğin inşası olarak anadil ve kültür: Türkçe ve Türk kültürü öğretim programı. *Edutech Research*, 2 (1), 70-90.
- Esmailzadeh, K. (2014). *Münir Farmanfarmaeian'ın Eserlerinde Dekorasyon Metafiziği*. Tahran: Sami Yayınları.
- Essed, P. (1991). *Understanding everyday racism: An interdisciplinary theory*. Thousand Oaks: Sage.
- Ettinger, B. L. (2006). *The matrixial borderspace*. University of Minnesota Press.
- Eyerman, R. (2003). *Cultural trauma: Slavery and the formation of African American identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Faist, T. (2003). *Uluslararası göç ve ulusaşırı toplumsal alanlar* (Çev: A. Z. Gündoğan ve C. Nacar). Ankara: Bağlam.
- Fathalizadeh Alamdari, S. (2021). İran çağdaş sanatında Monir Shahroudy Farmanfarnian ve ayna kavramı. *İdil*, 10 (83), 1067-1078.
- Finley, S. (2005). Arts-based inquiry: Performing revolutionary pedagogy. *Qualitative Inquiry*, 11 (5), 681-694.
- Fırat, B. Ö. (2006). Writing over the body, writing with the body: On Shirin Neshat's Women of Allah series. S. Neef, J. van Dijck and E. Ketelaar (Ed.), *Sign here! Handwriting in the age of new media* içinde (s. 206-220). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Foster, S. L. (1996). *Choreography and narrative: Ballet's staging of story and desire*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Fresko, L. (2014). Cloth people from outer space: Nilbar Güreş's dialectics of identity. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, (36), 86-95.

- Garousi, V. (2003). A survey on the immigration of Iranian experts and the elite: reasons, losses and possible solutions. *Proceedings of the 2nd scientific seminar on the dis-course of overseas Iranian youth* içinde (s. 1-17). Tahran: Iran University of Science and Technology.
- Gerber, N. and Myers-Coffman, K. (2018). Translation in arts-based research. P. Leavy (Ed.), *Handbook of arts-based research* içinde (s. 587-607). Guilford Press.
- Gibbs, R. G. (2007). *Analyzing qualitative data*. Londra: Sage Publications.
- Girgin, F. (2017). Sanatta göç teması. *International Journal of Social and Humanities Sciences*, 1 (1), 54-75.
- Göç İdaresi Başkanlığı. (2020). *Türkiye göç raporu 2020*. Ankara: T.C. İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Başkanlığı.
- Gouzouasis, P. (2006). A reunification of musician, researcher, and teacher: A/r/tography in music research. *Arts & Learning Research Journal*, 22 (1), 23-42.
- Gülcan, C. (2021). Nitel bir veri toplama aracı: Odak (focus) grup tekniğinin uygulanışı ve geçerliliği üzerine bir çalışma. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4 (2), 94-109.
- Güler, E., Başyurt, M., Gencer, H., Balçık, E. ve Ceferov, İ. (2024). Sanat temelli araştırma: A/r/tografik uyanış. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 12 (1), 18-43.
- Güneş, N. (2018). *Sanat eğitimcisi yetiştirmede alternatif bir yöntem: Resim atölye dersinde A/r/tografi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Halas, E. (2010). Time and memory: A cultural perspective. *Trames*, 14 (4), 307-322.
- Halbwachs, M. (1980). *The collective memory* (Çev: F. J. Ditter Jr. ve V. Y. Ditter). New York: Harper & Row. (Orijinal basım 1950).
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory* (Ed. ve Çev: L. A. Coser). Chicago: University of Chicago Press.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* içinde (s. 222-237). Lawrence & Wishart.
- Hariharan, G. (1999). *When dreams travel*. Picador.
- Heartney, E. (2007). Shirin Neshat: Living between cultures. C. Lyon (Ed.), *After the revolution: Women who transformed contemporary art* içinde (s. 248-263). Münih: Prestel.
- Hemmings, J. (2013). Postcolonial textiles: Negotiating dialogue. *Postcolonial Studies Across the Disciplines*, 1 (1), 1-15.
- Hicks, S. and Olowu, D. (2015). Sonia Delaunay: The fortune of colour. *Tate Modern, Arts & Humanities*, 34, 44-49.

- Hopyar, Z., Topal, F. ve Tauscher, S. (2022). Diaspora kavramı ve Türkiye'nin diaspora politikasına yönelik üniversite öğrencilerinin algısı. *Journal of Political Administrative and Local Studies*, 5 (1), 46-65.
- Hosaini, M. ve Ghodrati, H. (2012). Shahrzad's storytelling in succession of Thousand and One Nights' tales. *Textual Criticism of Persian Literature*, 4 (1), 15-38.
- Hunter, C. (2019). *Threads of life: A history of the world through the eye of a needle*. Londra: Sceptre.
- Inglot, J. (2016). Trans-cultural dialogues in the art of Iranian diaspora: Shirin Neshat and Parastou Forouhar. *Rocznik Historii Sztuki*, 41, 75-85.
- International Organization for Migration. (2014). *Göç Terimleri Sözlüğü (2. Baskı)*. IOM. https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml31_turkish_2ndedition.pdf (Erişim tarihi: 07.07.2025).
- International Organization for Migration. (2019). *Glossary on migration* (2nd ed.). IOM. https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml_34_glossary.pdf (Erişim tarihi: 07.07.2025).
- Iordan, M. (2014). Art (un)interrupted: The history of visual culture in Iran. *Contemporary Practices*, 15, 64-69.
- Irwin, R. L. and de Cosson, A. (Ed.). (2006). *A/r/tography: Rendering self through arts-based living inquiry*. Vancouver: Pacific Educational Press.
- Irwin, R. L., Pardiñas, M. J. A., Barney, D. T., Chen, J. C. H., Dias, B., Golparian, S. ve diğerleri. (2017). A/r/tography around the world. *The Palgrave handbook of global arts education* içinde (s. 475-496). Londra: Palgrave Macmillan.
- Irwin, R. L. and Springgay, S. (2008). A/r/tography as practice-based research. S. Springgay, R. L. Irwin, C. Leggo and P. Gouzouasis (Ed.), *Being with a/r/tography* içinde (s. 103-124). Rotterdam: Sense Publishers.
- Işık, N. (2018). *Göç, kültür, kimlik üzerine sosyolojik bir analiz: Sakarya ili Küpçüler ve Güneşler örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi.
- İçduygu, A. (2005). *Transit migration of Turkey: Trends, patterns and issues*. European University Institute.
- İçduygu, A. (2014). *Türkiye'nin uluslararası göç politikaları, 1923-2023: Ulus-devlet oluşumundan ulus ötesi dönüşümlere*. İstanbul: Koç Üniversitesi.
- İçduygu, A., Erder, S. ve Gençkaya, Ö. F. (2014). *Türkiye'nin uluslararası göç politikaları, 1923-2023: Ulus-devlet oluşumundan ulus ötesi dönüşümlere*. İstanbul: Koç Üniversitesi Göç Araştırmaları Merkezi.
- İpek, İ. (2020). Toplumsal bellek ve mekân: Taksim Meydanı örneği. *Euroasia Journal of Social Sciences & Humanities*, 7 (11), 54-58.
- Issa, R. (2014). *Mosaic of mirrors: Monir Shahroudy Farmanfarmaian*. Londra: Rose İssa Projeleri.

- James, W. (1980). *The principles of psychology (Cilt 1)*. Cambridge: Harvard University Press. (Orijinal basım 1890).
- Jelekäinen, E. (2015). *Immigrant artists' intercultural identity formation and development process through art making*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Jyväskylä: University of Jyväskylä, Department of Communication.
- Jung, C. G. (1966). *The spirit in man, art, and literature* (Collected Works of C. G. Jung, Vol. 15). Princeton University Press.
- Kapar, S. (2025). Güncel sanatta tekstilin hafıza, kimlik ve cinsiyet ötesi anlatılar için yeniden inşası. *Journal of Awareness*, 10 (1), 1-9.
- Kara, P. ve Korkut, R. (2010). Türkiye'de göç, iltica ve mülteciler. *Türk İdare Dergisi*, (467), 153-162.
- Karabıyık, M. S. (2022). Göç sosyolojisi çalışmalarına dair eleştirel sosyolojik bir yaklaşım. *Tezkire*, (81), 55-74.
- Karakaya, O. (2022). Türkiye'de dernekleşme ve toplumsal gelişmişlik göstergeleri arasındaki ilişki. *Anadolu Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (2), 315-340.
- Karatay, G. (2020). Tarihsel/toplumsal travmalar ve kuşaklararası aktarımı biçimleri üzerine. *Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi*, 29 (5), 373-379.
- Kartal, G. ve Öztürk, S. (2017). Türkiye'de politik istikrarsızlık ve ekonomik büyüme ilişkisi. *Ömer Halisdemir Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 4 (10), 250-270.
- Katzman, K. (2017). *Iran's foreign and defense policies (CRS Report)*. Washington: Congressional Research Service.
- Kaya, B. ve Çağlayan, S. (2023). İran'dan Türkiye'ye göç ve göçmen ağları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (58), 161-181.
- Kaya, T. (2019). Kolektif anlatı ve vatandaşlık kimliğinin inşasına dair sorular. *İletişim Dergisi*, 32 (1), 1-20.
- Keshmirshakan, H. (2007). Contemporary Iranian art: The emergence of new artistic discourses. *Iranian Studies*, 40 (3), 335-366.
- Kettle, E. (Ed.). (2019). *Textiles and the body*. Bloomsbury Visual Arts.
- Khosravi, M. (2011). *Shirin Neshat: A contemporary orientalist*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Georgia State University.
- Khosrokhavar, F. ve Roy, O. (2000). *İran: Bir devrimin tükenişi* (Çev: İ. Yerguz). İstanbul: Metis.
- Kırılmaz, A. ve Erol, M. S. (2018). İran diasporası'nda kadın üzerine bir okuma. *Uluslararası Kriz ve Siyaset Araştırmaları Dergisi*, 2 (2), 14-43.

- Kilerci, B. (2024). Binbir Gece Masalları'ndan "Garib ve Kardeşi Acib'in Tarihi" hikâyesi ve Kaçar Dönemi'nde resimlenişi hakkında bazı düşünceler. *TIAD Türkiye İran Araştırmaları Dergisi*, 3 (5), 23-39.
- Kobzošová, K. (2012). *Scheherazade's nonverbal narrative*. Bratislava: Comenius University.
- Koçak, Y. ve Terzi, E. (2012). Türkiye'de göç olgusu, göç edenlerin kentlere olan etkileri ve çözüm önerileri. *Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 3 (3), 163-184.
- Konovalov, A., Mikheeva, L. ve Gushchina, Y. (2021). Sergei Diaghilev's Ballets Russes in the context of symbolism. *7th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2021)*, Atlantis Press, 5-10.
- Kosmidou, E. R. and Corbin, K. (2015). The unbearable lightness of Persepolis: Cultural memory and the melancholy of history. *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, 3, 49-64.
- Kristeva, J. (1996). Yabancı için tokkata ve füğ (Çev: İ. Savaşır). *Defter*, (28), 121-135.
- Kuhnt, J. (2019). *Why do people leave their homes? Is there an easy answer? A structured overview of migratory determinants* (Discussion Paper No. 9). Bonn: Deutsches Institut für Entwicklungspolitik.
- Lee, L. T. (1996). Internally displaced persons and refugees: Toward a legal synthesis? *Journal of Refugee Studies*, 9 (1), 27-42.
- Li, M. and Frieze, I. H. (2012). Before the big decision: Psychological theories on pre-migration motivation. E. Tartakovsky (Ed.), *Immigration policies, challenges and impact* içinde (s. 3-27). New York: Nova Science Publishers.
- Lozynsky, N. (2007). In search of the Russian Orient: The Ballets Russes and Orientalism. *Dance Research Journal*, 39 (2), 78-101.
- Madoff, S. H. and Afkhami, M. (Ed.). (2015). *Shirin Neshat: Facing history*. Washington: Smithsonian Books.
- Maharaj, S. (2001). Textile art -- who are you? J. Jefferies (Ed.), *Reinventing textiles: gender and identity* içinde (Cilt 2, s. 7-10). Winchester: Telos Art Publishing.
- Mamet-Michalkiewicz, M. (2011). *Between the orient and the occident: Transformations of the thousand and one nights*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Mamouri, A. (2018). Göç, sürgün, gurbet. Aasoo. <http://aasoo.org/fa/articles/1808> (Erişim tarihi: 07.07.2025).
- Mardani, A. (2018). *Göç hikâyeleri*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Martin, R. and Koda, H. (1994). *Orientalism: Visions of the east in western dress*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

- Marzolph, U. (2004). Introduction to The Arabian nights encyclopedia. U. Marzolph and R. Van Leeuwen (Ed.), *The Arabian nights encyclopedia* içinde (s. 23-27). California: ABC Clio.
- Mavioğlu, B. (2019). *Eğitimde rizomatik öğrenme ve postyapısalcı yaklaşımlar*. Ankara: Pegem Akademi.
- McNiff, S. (1998). *Art-based research*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- McNiff, S. (2013). A critical focus on art-based research. S. McNiff (Ed.), *Art as research: Opportunities and challenges* içinde (s. 1-14). Bristol: Intellect Books.
- Medina Pérez, M. ve Escalona Velázquez, A. (2012). La memoria cultural como símbolo social de preservación identitaria. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, (17).
- Melville, F. (2020). Russian orientalist ballet and non-Russian national opera: From Diaghilev to Miroshnichenko. O. Elmaz (Ed.), *Endless inspiration, one thousand and one nights in comparative perspective* içinde (s. 323-344). Piscataway, NJ, USA: Gorgias Press.
- Mernissi, F. (2001). *Scheherazade goes west: Different cultures, different harems*. New York: Washington Square Press.
- Merriam, S. B. (2018). *Nitel araştırma: Desen ve uygulama için bir rehber* (Çev: S. Turan). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Misztal, B. A. (2003). *Theories of social remembering*. Maidenhead: Open University Press.
- Mokhtari Dehkordi, R. (2021). Reproduction of Iranian-Islamic mirror work in modern art (Emphasizing the works of Monir Shahroudy Farmanfarmaian). *KURMANJ: The Journal of Culture, Humanities and Social Science*, 3 (4), 10-20.
- Moon, C. (2010). *Materials & media in art therapy: Critical understandings of diverse artistic vocabularies*. New York: Routledge.
- Moura, S. (2019). The dilemmas of African diaspora in the global art discourse. *Artl@s Bulletin*, 8 (2), 4.
- Mousavi, S. H. ve Mohseni, M. (2012). Satrapi's Persepolis: A post-colonial work or not? *Cankaya University Journal of Humanities and Social Sciences*, 9 (2), 273-294.
- Musavi, Z. ve Ayatollahi, H. (2011). *Ahameniş, Part ve Sasani dönemlerindeki tekstil desenlerinin incelenmesi*. Tebriz: Negareh Yayınları.
- Mutluer, M. (2003). *Uluslararası göçler ve Türkiye*. İstanbul: Çantay Kitabevi.
- Nas, F. (2021). Uluslararası göçler ve yol açtığı güvenlik sorunları. *Sosyologca*, 22, 76-85.
- Nasiri Rad, B. (2009). *Aynanın kökeni'nden aynalama sanatına*. Tahran: Arya Miras Yayınları.

- Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları* (Çev: M. E. Özcan). Ankara: Dost Kitabevi. (Orijinal basım 1984).
- Oğuzhan Börekçi, Ü. A. (2020). Tarih bilinci ve kültürel bellek inşası bağlamında bir analiz: Fatih İstanbul kapılarında. Ü. A. Oğuzhan Börekçi, F. Erdemir Göze ve G. Işık (Ed.), *Geçmişten günümüze toplumsal hafıza: Anlatı türleri ve ritüeller üzerinden analizler* içinde (s. 1-29). Ankara: Gazi Kitabevi.
- Olick, J. K. (1999). Collective memory: The two cultures. *Sociological Theory*, 17 (3), 333-348.
- Oral, B. ve Çetinkaya, F. (2017). Sosyolojik bir olgu olarak göç, tanımı, nedenleri ve göç kuramları. *Türkiye Klinikleri J. Public Health-Special Topics*, 3 (1), 1-8.
- Organista, P. B., Marin, G. and Chun, K. M. (2010). *The psychology of ethnic groups in the United States*. Thousand Oaks: Sage.
- Oskay, N. (2021). Çağdaş lif sanatçıları perspektifinden diaspora olgusu. *Sanat Dergisi*, (38), 196-215.
- Özak, N. Ö. (2008). *Bellek ve mimarlık ilişkisi kalıcı bellekte mekânsal öğeler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Özensel, E., Bozbaş, G., Kaleci, F. ve Salur, M. N. (2018). *Ortadoğuda göç hareketleri ve değişen dinamikler*. Aybil Yayınevi.
- Özdal, B. (2000). *21. yüzyıla doğru Almanya'daki Türkler ve Türkiye-Almanya ilişkilerine etkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.
- Özgür, N. (2019). *Bulgaristan göçmeni yetişkinlerde travmanın kuşaklar arası aktarımı ile benlik saygısı arasındaki ilişkide sosyal desteğin rolü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pakbaz, R. ve Emdadyan, Y. (2001). *İran modern sanat öncüleri*. Tahran: Çağdaş Sanat Müzesi Yayınları.
- Parrish, S. (2016). From collectives to corporations: Sheila Hicks' transnational air/craft. *Design and Culture*, 8 (1), 79-99.
- Paydar, N. (2013). Exploiting Russian and oriental stereotypes: The Ballets Russes Schéhérazade in Paris, 1910. *Artl@s Bulletin*, 2 (1), 4.
- Pazarcı, H. (1999). *Uluslararası hukuk dersleri*. Ankara: Turhan Yay.
- Peker, B. ve Sancar, M. (2005). *Mülteciler ve iltica hakkı*. Ankara: İnsan Hakları Derneği.
- Pourchier, A. N. M. (2012). *Guided wanderings: An A/r/tographic inquiry into postmodern picturebooks, Bourdieusian theory, and writing*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Georgia State University.
- Randall, C. L. (2023). *Finding the pointe of historical ballets: How classical ballets represent stories from the ancient world*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Houston: University of Houston, College of Liberal Arts and Social Sciences.

- Reyns-Chikuma, C., & Lazreg, H. B. (2017). Marjane Satrapi and the Graphic Novels from and about the Middle East. *Arab Studies Quarterly*, 39 (1), 758-775.
- Rolling, J. H. (2013). *Arts-based research primer*. Peter Lang.
- Rousell, D. and Cutcher, A. (2014). Rhizoanalytic research practices and environmental education. *Australian Journal of Environmental Education*, 30 (1), 69-80.
- Sabouri, H. ve Karimzadeh, A. (2011). The orientalist readings of The Arabian nights. *Ferdowsi Review*, 1 (4), 123-132.
- Safran, W. (1991). Diasporas in modern societies: Myths of homeland and return. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 1 (1), 83-99.
- Sağır, A. (2012). *Zorunlu göçler, sürgünler ve yol hikâyeleri: Ulupamir Kırgızları örneği*. Ankara: Nobel.
- Said, E. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Sajjadi, L. (2019). 10 Iranian artists who are shaping contemporary art. Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-iranian-artists-shaping-contemporary-art> (Erişim tarihi: 23.06.2025)
- Sakaoğlu, N. (2013). 1002. Gece: Ve Batı masalı keşfetti. *NTV Tarih Dergisi*, (50), 62-69.
- Sameshima, P. and Irwin, R. L. (2008). A/r/tography and liminal currere. *Canadian Journal of Education*, 31 (4), 995-1016.
- Sameshima, P. and Irwin, R. L. (2008). Rendering dimensions of a liminal currere. *TCI (Transnational Curriculum Inquiry)*, 5 (2), 1-15.
- Sancar, M. (2007). *Geçmişle hesaplaşma: Unutma kültüründen hatırlama kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarıaslan, L. (2016). "They are all Turks, but very very nice": Re-placing contemporary artists of Turkish origin. *European Journal of Futurism Research*, 4 (1), 1-10.
- Schreiber, R. A. (2022). A multiplicity of stories: Reading feminist orientalism in Scheherazade. 2. *Journal of the Society for American Music*, 16 (2), 206-232.
- Schudson, M. (1997). Dynamics of distortion in collective memory. D. Schacter (Ed.), *Memory Distortion: How minds, brains and societies reconstruct the past* içinde (s. 346-364). Cambridge: Harvard University Press.
- Sebastian, T. (2016). The outsider and the mediator: Marjane Satrapi's Persepolis as a diasporic memoir. *International Journal of Humanities and Social Science Invention*, 5 (6), 1-4.
- Segal, U. A., Elliott, D. and Mayadas, N. S. (2010). *Immigration worldwide: Policies, practices, and trends*. Oxford: Oxford University Press.
- Semini, N. (2000). *Aşk ve hokkabazlık kitabı: Binbir gece masalları üzerine bir araştırma*. Tahran: Merkez Yayınları.

- Sevinç Yalçın, Ç. P. ve Öztürk, E. (2018). Travma sonrası zamanın donması ve travmanın nesillerarası aktarımı. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3 (3), 21-28.
- Springgay, S. (2008). *Body knowledge and curriculum: Pedagogies of touch in youth and visual culture*. New York: Peter Lang.
- Springgay, S., Irwin, R. L. and Kind, S. W. (2005). A/r/tography as living inquiry through art and text. *Qualitative Inquiry*, 11 (6), 897-908.
- Steedman, C. (1987). *Landscape for a good woman: A story of two lives*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Stein, D. (2012). Monir Shahroudy Farmanfarmaian. *Woman's Art Journal*, 33 (1), 1-5.
- Şafak, D. (2024). Muradiyeli muhacirlerde bellek, kültür ve kimlik bağlamında göç anlatıları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17 (48), 1972-1992.
- Şeker, D. and Uçan, G. (2016). Göç sürecinde kadın. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14 (1), 199-214.
- Şener, B. (2017). Soğuk Savaş sonrası dönemde uluslararası göç olgusu ve ulusal güvenlik üzerindeki etkileri üzerine bir değerlendirme. *Güvenlik Bilimleri Dergisi*, 6 (1), 1-30.
- Taşcı, F. (2009). Bir sosyal politika sorunu olarak göç. *Kamu-İş: İş Hukuku ve İktisat Dergisi*, 10, 177-204.
- Tekin, F. (2011). Kültürel travma olarak zorunlu göç. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (25), 91-100.
- Terbaş, Ö. (2016). Sanat ve travma. *Yansıtma: Psikopatoloji ve Projektif Testler Dergisi*, 13 (25), 133-144.
- Timmons, C. and METALWORK, F. Y. (1991). *Paris After Scheherazade* (Doctoral dissertation, Design, Craft, Metals, National College of Art and Design, Dublin).
- Tokdil, E. (2022). Göç olgusunun kültürel boyutları ve çağdaş sanata yansımaları: Tematik bir analiz. *Pearson Journal*, 7 (19), 12-34.
- Tübitak. (2021). *Sosyal bilimler ansiklopedisi (Cilt 2)*. Ankara: Tübitak Bilim Yayınları.
- Tülücü, S. (2005). Binbir Gece Masalları üzerine (seçilmiş bir bibliyografya ile). *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (22), 1-53.
- Turney, J. (2009). *The culture of knitting*. Oxford: Berg Publishers.
- Uluslararası Göç Örgütü [IOM]. (2020). *Dünya Göç Raporu 2020*. Cenevre.
- UNHCR. (2024). *Asylum-seekers*. United Nations High Commissioner for Refugees. <https://www.unhcr.org/asylum-seekers> (Erişim tarihi: 12.04.2025)
- Vakhshouri, S. E. ve Nuhoglu, M. (2021). Kavramsal sanata odaklanan üç İranlı kadın sanatçı ve diaspora: Anavatan ve aidiyet hissi. *İdil*, 10 (79), 421-435.

- Venuti, L. (Ed.). (2012). The translators of the Thousand and One Nights (E. Allen, Trans.). *The translation studies reader* içinde (s. 167-181). London: Routledge.
- Weltge-Wortmann, S. (1993). *Women's work: Textile art from the Bauhaus*. Chronicle Books.
- Werbner, P. and Fumanti, M. (2013). The aesthetics of diaspora: Ownership and appropriation. *Ethnos: Journal of Anthropology*, 78 (2), 149-174.
- Woolf, V. (1985). A sketch of the past. J. Schulkind (Ed.), *Moments of being: Autobiographical writings* içinde (2. baskı, s. 61-159). New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Yaldızbaş, K. N. ve Alp, K. Ö. (2023). 21. yüzyılda güncel lif sanatı ve enstalasyon örnekleri. *Art-e Sanat Dergisi*, 16 (31), 514-537.
- Yıldırım, A. and Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, A. (2012). Çocuk eğitiminde masalın yeri (Binbir gece masalları örneği). *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2012 (25), 299-306.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz Kurt, Z. (2020). A. S. Byatt'ın Çeşm-i Bülbülün içindeki cin hikâyesinde Türk kültürü ve oryantalist söylemin çöküşü. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 60 (2), 701-716.
- Yönsel, M. (2019). Shirin Neshat'ın özgürlüklerini düşleyen kadınları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8 (57), 587-596.
- Yuval-Davis, N. (2006). Belonging and the politics of belonging. *Patterns of Prejudice*, 40 (3), 197-214.
- Yücel, H. S. (2022). Sheila Hicks: Örme/dokuma renkleri. *The Journal of Academic Social Science*, 10 (126), 68-89.
- Zara, A. (2018). Kolektif travma döngüsü: Kolektif travmalarda uzlaşma, bağışlama ve onarıcı adaletin iyileştirici rolü. *Klinik Psikiyatri*, 21 (4), 301-311.
- Zelan, Z. (2022). Yeni medyanın kültürel bellek aktarım aracı olarak kullanımı: Kültür portalı örneği. *Eren Dergisi*, 1 (1), 14-31.
- Ziya, O. (2012). Mülteci-göçmen belirsizliğinde iklim mültecileri. *TBB Dergisi*, (99), 229-240.

İNTERNET KAYNAKLARI

http-1: <https://www.artsy.net/artwork/shirin-neshat-rebellious-silence-from-women-of-allah-series-2> (Erişim tarihi: 26.07.2025)

http-2: <https://www.artsy.net/artwork/shirin-neshat-untitled-dalla-serie-women-of-allah> (Erişim tarihi: 26.07.2025)

http-3: <https://221bdergi.com/persepolis-postkolonyal-melankoli/> (Erişim tarihi: 26.07.2025)

http-4: <https://www.hainesgallery.com/usr/library/documents/exhibition-press-releases/monir-farmanfarmaian-convertibles-pr.pdf> (Erişim tarihi: 26.07.2025)

http-5: <https://high.org/exhibition/monir-farmanfarmaian-a-mirror-garden/> (Erişim tarihi: 26.07.2025)

http-6: <https://medium.com/high-museum-of-art/the-artistic-resistance-determination-and-resilience-of-monir-farmanfarmaian-516939e30ba1> (Erişim tarihi: 26.07.2025)

https-7: <https://blog.fabrics-store.com/2024/01/09/wovenstories-the-rich-tapestries-of-pascal-monteil/> (Erişim Tarihi: 28.04.2025)

http-8: <https://alisonjacques.com/artists/sheila-hicks> (Erişim Tarihi: 28.04.2025)

http-9: <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/soyunma> (Erişim Tarihi: 28.04.2025)

http-10: <https://www.alirezashojaian.com/2022-suture-sur-le-corps-de-la-libert/> (Erişim Tarihi: 23.09.2025)

http-11: <https://www.worldofinteriors.com/story/leon-bakst-pattern-rhythm-and-repetition-exhibition> (Erişim tarihi: 3.11.2025)

http-12: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Leon-Bakst/217097/Costume-design-for-the-Blue-Sultan-in-'Scheherazade',-c.1910.html> (Erişim tarihi: 3.11.2025)

http-13: <https://thegenealogyofstyle.wordpress.com/tag/barbier/> (Erişim tarihi: 3.11.2025)

http-14: <https://fromthebygone.wordpress.com/2019/12/30/vera-fokina-in->

scheherazade-1914/ (Erişim tarihi: 26.07.2025)

http-15: <https://www.balletsdemontecarlo.com/en/repertoire-maillot-scheherazade> (Erişim tarihi: 26.07.2025)

http-16: <https://www.mezzo.tv/en/Dance/Svetlana-Zakharova-The-Divine-3286> (Erişim tarihi: 26.07.2025)

http-17: <https://asia.si.edu/whats-on/exhibitions/nastaliq-the-genius-of-persian-calligraphy/> (Erişim tarihi: 25.11.2025)

http-18: <https://youtu.be/CEbFm8DPIFg> (Erişim tarihi: 15.11.2025)



EKLER

EK-1. Etik Kurul Kararı Formu

Eskişehir Teknik Üni. Evrak Tarih ve Sayısı: 26.02.2024-10333



T.C.
ESKİŞEHİR TEKNİK ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Hukuk Müşavirliği



Sayı : E-87914409-050.04-10333
Konu : 19.02.2024 tarih ve 21/24 Sayılı Sosyal
ve Beşeri Bilimler Etik Kurul Kararı
(Sanaz GHORBAN DORDINEJAD Hk.)

26.02.2024

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 29.12.2023 tarih ve 79980 sayılı yazı.

İlgi yazınıza istinaden; Rektörlüğümüze gönderilen Danışmanlığını Dr. Öğr. Üyesi Şakir ÖZÜDOĞRU'nun yaptığı ve yazarlığını Sanaz GHORBAN DORDINEJAD'ın yaptığı "**Türkiye'deki İran Göçmenlerinin Perspektifinde Ortak Anlatıların Dans Kostümlerine Yansımaları: Şehrazat Balesi Örneği**" başlıklı Yüksek Lisans Tez çalışmasının etik kurul başvurusu Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği kurulu tarafından incelenmiş olup etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve uygulama dosyasının hazırlanmasında, ilgili kurumun bulunması halinde Etik Kurulu yönergesinin dikkate alınması hususunda gereğini rica ederim.

Prof. Dr. Yunus ÖZDEMİR
Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel
Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Başkanı

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Belge Doğrulama Kodu : BSCL8B9L27

Belge Takip Adresi : <https://www.turkiye.gov.tr/eskisehir-teknik-universitesi-e-bys>

Adres: İki Eylül Kampüsü Tepebaşı/Eskişehir
Telefon: +90 222 321 35 50/7453 Faks: +90 222 335 36 16
e-Posta: gensek@eskisehir.edu.tr Web: gensek@eskisehir.edu.tr
Kep Adresi: eskisehirteknikuniversitesi@hs01.kep.tr

Bilgi için: Fatma DEMİR
Unvanı: Büro Personeli



ÖZGEÇMİŞ

ORCID NO: 0009-0000-0144-0946

Ad Soyad : Sanaz GHORBAN DORDİNEJAD

Yabancı Dil : İngilizce, Farsça, Türkmençe

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2015-2019, Tehran Azad Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, Lisans
- 2021-2025, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans

Yayınları ve/veya Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

- Ghorban Dordinejad S., Özüdoğru Ş. (2025). Anlatının Dokusu: Diasporik Sanatta Tekstil ve Postkolonyal Eleştiri, Manifest'ou 1. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu, İstanbul Okan Üniversitesi.
- 2025, Eskişehir Teknik Üniversitesi BAP Projesi, Araştırmacı, Diaspora ve Tekstil: Türkiye'deki İranlı Göçmenlerin Bellek Temelli Anlatılarının Şehrazat Odağında A/r/tografik Yansımaları

Sertifikalar:

- 2025, Fashion Forward: A Journey in Sustainability, Erasmus+Blended Intensive Programme, Eskişehir Teknik Üniversitesi