

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ**

**AKDENİZ UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS**

Yıl/Year: 2024 (Ocak/January)
Sayı/Issue: 33, Cilt/Volume: 18
e-ISSN: 2458-9683

AKDENİZ SANAT

Akdeniz Sanat Dergisi Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yayın yapan hakemli bir dergidir. Yılda iki kez Ocak ve Temmuz aylarında yayınlanır.

AKDENİZ SANAT

The Journal of Akdeniz Sanat is a peer-reviewed journal of Akdeniz University, Faculty of Fine Arts. It is published twice a year (January-July).

**2024
ANTALYA**

İMTİYAZ SAHİBİ - PUBLISHER

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Adına
Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM

EDİTÖR - EDITOR

Doç. Menekşe Suzan TEKER

EDİTÖR YARDIMCISI - ASSISTANT EDITOR

Arş. Gör. Günnar YAĞCILAR

SEKRETERYA - SECRETARIAT

Arş. Gör. Begüm Fulya ADIZEL

YAYIN KURULU - EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Abdullah AKAT (İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Enis Timuçin TAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Prof. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Doç. Dr. Aylin ÖZCAN (Çanakkale Üniversitesi)

Doç. Dr. Dilek TUNALI (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Elif AĞATKİN (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ayben KAYIN (Selçuk Üniversitesi)

ETİK EDİTÖRLERİ - ETHICS EDITORS

Prof. Dr. Gökmen ÖZMENTEŞ

Doç. Umut KAYAPINAR

ALAN EDİTÖRLER KURULU - FIELD EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Fuat AKDENİZLİ (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Ferit YAZICI (Trakya Üniversitesi)

Doç. Gül GÜNEY (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

Doç. Dr. Kenan SAATÇIOĞLU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU (İstanbul Teknik Üniversitesi)

Doç. Dr. Tülay GÜMÜŞER (Selçuk Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi İhsan KOLUAÇIK (Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Melis SUCUOĞLU DOĞAN (Ardahan Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Yurdağül ÖZDEMİR (Selçuk Üniversitesi)

DİL EDİTÖRLERİ (İNGİLİZCE) - LANGUAGE EDITORS (ENGLISH)

Doç. Kamuran Özlem SARNIÇ (Akdeniz Üniversitesi)

Arş. Gör. Merve KÖKSAL (Akdeniz Üniversitesi)

DİL EDİTÖRLERİ (TÜRKÇE) - LANGUAGE EDITORS (TURKISH)

Doç. Kemal TİZGÖL (Akdeniz Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Zülbiye SEVGİLİ POLAT (Akdeniz Üniversitesi)

KAPAK TASARIMI - COVER DESIGN

Doç. Bekir KİRİŞCAN

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

SAYFA TASARIMI - LAYOUT DESIGN

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

KAPAK GÖRSELİ ESER SAHİBİ - ARTWORK AT JOURNAL COVER

Doç. Kamuran Özlem SARNIÇ

KAPAK GÖRSELİ FOTOĞRAF - COVER PHOTOGRAPH

Doç. Handan DAYI

DANIŞMA KURULU - ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Bülent Çaplı (Bilkent Üniversitesi)

Doç. Dr. Selin TÜZÜN ATEŞALP (Marmara Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ (İstanbul Kültür Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK (Hacettepe Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Umut SÜDÜAK (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ersan OCAK (TED Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEM KURULU - REVIEWERS OF CURRENT ISSUE

Prof. Dr. Davut Alper ALTUNAY (Anadolu Üniversitesi)

Prof. Dr. Erkan SAKA (İstanbul Bilgi Üniversitesi)

Prof. Serkan İLDEN (Afyon Kocatepe Üniversitesi)

Prof. Dr. Zuhal ÖZEL SAĞLAMTİMUR (Ege Üniversitesi)

Prof. Yusuf KEŞ (Süleyman Demirel Üniversitesi)

Doç. Cem KARA (Marmara Üniversitesi)

Doç. Dr. Harika Esra OSKAY (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Doç. Müyesser Nilüfer KIRAZ (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Doç. Dr. Özlem VARGÜN (Yeni Yüzyıl Üniversitesi)

Doç. Dr. Tuğba ELMACI (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Azime CANTAŞ (Afyon Kocatepe Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Babacan TAŞDEMİR (Akdeniz Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Murtaza Talha ALTINKAYA (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Özgür İPEK (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Umut ALTINTAŞ (Yaşar Üniversitesi)

İLETİŞİM - CONTACT

Ad: Akdeniz Sanat Kısa Ad: ASD

akdenizsanatdergisi@gmail.com

akdenizsanat@akdeniz.edu.tr

Telefon: +90 242 310 62 00

ADRES - ADDRESS

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Akdeniz Sanat Dergisi Koordinatörlüğü

Dumlupınar Bulvarı 07058 Kampüs

Antalya / TÜRKİYE

7 - 8 **EDİTÖR YAZISI** - EDITORIAL

ARAŞTIRMA MAKALELERİ - RESEARCH ARTICLES

9 - 31 **Yapay Zeka Destekli Görüntü Üretimi ve Gerçeklik İlişkisi**

The Relationship Between Artificial Intelligence Assisted Image Production and Reality

Ümit KARAKAYA, Handan DAYI

33 - 58 **Distopya Sinemasında Dünya ve Dünyasallığın İnşası Üzerine Fenomenolojik Bir Analiz**

A Phenomenological Analysis On The Construction Of The World And Worldliness In Dystopian Cinema

Cem ÇINAR

59 - 78 **Çağdaş Türk Resminde Kent İmgesine Göstergebilimsel Bir Bakış**

A Semiotic View Of The City Image In Contemporary Turkish Painting

Nursun HAFIZOĞLU, Nevin YAVUZ AZERİ

79 - 104 **“Face Recognition” Animasyon Filminde Süperpanoptik Gözetim Toplumuna Dayalı Distopik Evrenin Tasarımı**

Design Of The Dystopian Universe Based On The Superpanoptic Surveillance Society In The “Face Recognition” Animation Film

Beril UĞUZ

105 - 140 **Bir Arşiv Belgesi Kâğıt Türü Olarak Aydınger Kâğıdının Restorasyonu**

Restoration Of Aydınger Paper As An Archival Document Paper Type

Gülüshan ŞAHİN, Hicran Hanım HALAÇ, Nuray ÖZKARACA

141 - 145 **Akdeniz Sanat Dergisi Yayın ve Yazım Kuralları**

The Journal of Akdeniz Sanat Publishing and Spelling Rules

EDİTÖR YAZISI

Sevgili okurlarımız,

33. sayımızı vaktinde sizlerle buluşturmuş olmaktan büyük bir gurur ve mutluluk duymaktayız. Öncelikle bizlere destek veren Sayın Yayın Kurulu Üyelerimize, değerli alan editörlerimize ve kıymetli hakemlerimize teşekkürlerimizi sunarak başlamak isterim. Yoğun ve yorucu bir değerlendirme ve yayın sürecini başarı ile tamamlamış olmanın mutluluğu ile bu süreçlerde bana her daim destek olan editör yardımcım Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR'a ve dergi sekreteryamız Arş. Gör. Begüm Fulya ADIZEL'e de ayrıca teşekkürlerimi sunarım. Dergimizin kapak tasarımında yer alan görselin fotoğraf çekimi için Doç. Handan DAYI'ya ve eser sahibi Doç. Kamuran Özlem Sarnıç'a da sonsuz teşekkürler.

33. sayımız için oldukça yoğun bir başvuru almış olmanın gurunu yaşamaktayız. Değerlendirme süreci tamamlanmış olan beş araştırma makalesini sizlere sunmak isterim. Birinci sırada Ümit KARAKAYA ve Handan DAYI'nın günümüzde oldukça fazla tartışılan “yapay zeka” ile üretilmiş görsellerin, fotoğraf “gerçekliği” olarak algılanması üzerine değerlendirmeleri yer almaktadır. Özellikle sosyal medya kullanıcılarının sıklıkla maruz kaldığı yapay zeka görsellerinin yarattığı algılar, insanların gerçeklik tanımı üzerine yeni değerlendirmeler ve tanımlamalar getirmesini gündeme taşımaktadır. İkinci sırada Cem ÇINAR'ın “distopya sinemasını” fenomenolojik betimleme yöntemi ile ele aldığı, “tarihsel/tinsel dünyasallık” ve “çevre(leyen)-dünya” üst kategorileri altında incelediği araştırması yer almaktadır. Bir sonraki yazımızda ise Nursun HAFIZOĞLU ve Nevin YAVUZ AZERİ'nin göstergebilimsel bir değerlendirme ile Çağdaş Türk Resmî'nde “kent imgesi”ni beş ressamın eserleri üzerinden ele aldığı araştırmaları sunulmaktadır. Dördüncü makalemizde yazarımız Beril UĞUZ Martinus Klemet'in Face Recognition adlı distopik kısa animasyon filmi üzerinden, süperpanoptik gözetim toplumuna dayalı distopik evrenin tasarımını ele almaktadır. Son yazımız da ise Gülüşan ŞAHİN, Hicran Hanım HALAÇ ve Nuray ÖZKARACA ÖZALP'in arşiv belgelerinde sıklıkla karşılaşılan aydınlar kağıdının konservasyon süreci; restorasyon öncesi, restorasyon aşamaları ve restorasyon sonrası olmak üzere aşama aşama açıklanmış ve bu süreçler için araştırmacılara kılavuz olabilecek formlar, sınıflandırmalar ve müdahale önerileri yer almaktadır.

Akdeniz Sanat'ın editörü olarak görevlendirildiğim ilk andan itibaren devralmış olduğum ağır sorumluluğun her daim bilincinde oldum. Dergi yönetimimiz ve ekibimiz, dergimizin görünürlüğünü ve tarandığı indeksleri arttırmak adına neler yapılması gerektiği ile ilgili oldukça yoğun mesailer harcamaktadır. Bu aşamalarda bizlere destek veren hocalarımıza da özverilerinden dolayı ayrıca teşekkür ederim. Dergimizin yazım kuralları, etik ilkeleri ve yayın politikaları son derece açık bir şekilde güncellenerek alan editörlerimizin, hakemlerimizin ve yazarlarımızın dikkatine sunulmuştur. Bir üniversite ve sanat alanı dergisi olarak akademik camiada yerleşmiş, kalıplaşmış birçok olumsuz görüş ile süreçte karşılaşmış olmakla birlikte bu düşüncelerin

değişmesi gerektiği inancı ile görevimizi yapmaya gayret ettiğimizi belirtmek isterim. Bu konuda hassasiyet gösteren ve bizleri inandırdığımız ilkeler doğrultusunda destekleyen herkese de saygılarımızı sunmak isteriz.

Bir sonraki sayımızda buluşuncaya dek sevgiyle kalın...

Menekşe Suzan TEKER
Ocak 2024, Antalya

YAPAY ZEKA DESTEKLİ GÖRÜNTÜ ÜRETİMİ VE GERÇEKLIK İLİŞKİSİ

ÜMİT KARAKAYA*, HANDAN DAYI**

ÖZ

Keşfinden itibaren fotoğrafın, kanıt özelliği onun konumunu güçlendirirken; gelişen teknoloji fotoğrafların gerçeklikle kurduğu ilişkiyi tartışmalı bir noktaya taşımaktadır.

Günümüzde, yapay zeka teknolojisi ile algoritmaların yarattığı fiziki gerçekliğe referans göstermeyen görüntüler yeni gerçekliklerin de ötesine geçerek görüntünün fiziki gerçekle olan bağı tamamen koparmıştır. Bu durumun fotoğraf-izleyici ilişkisinde değişiklikler yarattığı düşünülmektedir. Gerçekleşmemiş bir olayın ya da bir anın, yapay zeka tarafından üretilip dolaşıma giren imajlarının gerçeklik bağlamında, ne derece inandırıcı olduğu, bu görüntülerin “fotoğraf” olarak adlandırılıp adlandırılmayacağı, imajların gerçek olarak kabul edilip edilmeyeceği bu makalenin konusudur. Makalede, nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Yöntemde seçilen iki ayrı grupta görüşmeler sağlanmış; bu gruplara kasapları gösteren belgesel fotoğraflar ve yapay zeka ile üretilmiş kasap konulu görseller gösterilmiştir. Katılımcılara, yarı yapılandırılmış sorularla görsellerin gerçekliğini nasıl değerlendirdikleri sorulmuştur. Bu bağlamda araştırma, gerçek fotoğraf ile fiziksel gerçekliğe referans vermeyen, yapay zeka tarafından üretilmiş görselleri, fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi bağlamında sorgulamakta ve yapay zeka ile üretilmiş görsellerin gerçek olarak değerlendirilmesi sorusuna değinmektedir.

Anahtar Kelimeler: Algılama, Fotoğraf, Gerçeklik, Manipülatif Söylem, Yapay Zeka.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, karakayaumit53@gmail.com, Orcid: 0009-0006-2971-3778.

** Doçent, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı, handandayi@akdeniz.edu.tr, Orcid :0000-0002-9465-4536.

*** İki yazar da çalışmaya eşit oranında katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

THE RELATIONSHIP BETWEEN ARTIFICIAL INTELLIGENCE ASSISTED IMAGE PRODUCTION AND REALITY

ÜMİT KARAKAYA*, HANDAN DAYI**

ABSTRACT

Since its discovery, photography has been strengthened by its evidential feature. However, the development of technology has brought the relationship between photographs and reality to a controversial point.

Today, images created by artificial intelligence technology and algorithms, which do not refer to physical reality, have gone beyond new realities and completely severed the image's connection with physical reality. It is thought that this situation creates changes in the relationship between the photograph and the viewer. This article examines the credibility of images generated by artificial intelligence depicting unrealized events or moments in the context of reality. It also questions whether these images can be considered photographs and accepted as real. The article employs qualitative methods. Two separate groups were interviewed using the selected method. The groups were shown artificial intelligence-generated images of butchers as well as documentary photos of butchers. The participants were asked to evaluate the reality of the images using semi-structured questions. In this context, this research examines the relationship between photography and reality, specifically questioning the authenticity of images produced by artificial intelligence that do not reference physical reality. It also addresses the problem of evaluating these images as real.

Keywords: Artificial Intelligence, Manipulative Discourse, Perception, Photography, Reality.

* Master's Degree Candidate, Akdeniz University, Institute of Fine Arts, Department of Photography, karakayaumit53@gmail.com, Orcid: 0009-0006-2971-3778.

** Assoc. Prof, Akdeniz University, Institute of Fine Arts, Department of Photography, handandayi@akdeniz.edu.tr, Orcid :0000-0002-9465-4536.

1. GİRİŞ

David Bate, fotoğrafı gerçeklik bağlamında üç önemli döneme ayırır. İlk 1830'larda fotoğrafın icadı ve Fransız Bilimler Akademisi'nde duyurulması, ikinci dönem 1920'ler ve 1930'lardaki eleştirel bakış, üçüncü dönem ise 1960'lar ve 1970'lerdeki Postmodern eleştiridir (2021, s. 40). Buna ek olarak 2000'li yıllarda ortaya çıkan dijital dönüşüm de yeni bir dönem olarak nitelendirilmektedir.

Fotoğraf, ilk dönemlerinde gerçekliğin bir aynası olarak kabul edilmiş, pozitivistler tarafından bilimsel çalışmalarda kanıt niteliğinde kullanılmıştır. Ancak Oscar Gustave Rejlander, Henry Peach Robinson ve Hippolyte Bayard gibi sanatçılar tarafından kurgu fotoğrafların ortaya konması fotoğrafın kanıt olma inancını sarsmıştır. Bu tarihten sonra fotoğrafın gerçekliği tartışmalı bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. İlerleyen dönemlerde Umberto Eco, fotoğrafik göstergenin keyfiyete bağlı olarak dönüştürüldüğünü, gerçekliği temsil ettiği görüşünün artık bir mit olduğunu ifade etmiştir (2013, s. 39-40). Günümüzde yapay zekanın görsel malzeme üretiminde kullanılması ile fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi çok daha tartışmalı bir hal almıştır.

Makalede ilk olarak fotoğrafın erken dönemlerindeki gerçeklik temsiline dönük düşünceler ele alınmış; ardından belgesel fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisi, bireysel ve kitlesel değişimleri nasıl harekete geçirdiği üzerinde durulmuş; sonrasında belgesel fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişkiye yapılan eleştiriler konu edilmiştir.

İkinci bölümde ise fotoğrafın dijitalleşme süreci ve yapay zeka ile kurduğu ilişki tartışmaya açılmış, üretilen örneklerin izleyici üzerindeki etkisi gösterilmeye çalışılmıştır.

Son bölümde ise Cengiz Bodur'a ait yapay zeka kullanılarak üretilmiş imajlar ile Aykan Özener'e ait aynı konudaki belgesel niteliğe sahip fotoğraflar katılımcı gruplara gösterilmiş ve bu görüntüler üzerinden gerçeklik algıları değerlendirilmeye sunulmuştur.

Araştırmada yapay zeka ile üretilen görsellerin gerçekliğinin, hem görsellere konu olan meslek sahipleri (kasaplar) hem de fotoğraf eğitimi almış lisans öğrencileri tarafından ayırt edilemediği görülmüştür. Bu bağlamda yapay zeka ile üretilmiş görsellerin gerçeklik olgusu ve yaratacağı sonuçlar tartışılmıştır.

Çalışma, yapay zeka ile üretilen ve fiziksel gerçekliği olmayan imajların, gerçekliği gösteren fotoğraflardan ayırt edilemediği sorunsalı üzerinde şekillenmektedir. Bu tür imajlar var olmuş gerçek bir an ile hiç yaşanmamış an arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmakta, hatta ortadan kaldırmaktadır. Bu bağlamda makalede temel problemler:

- İmajlardaki gerçeklik olgusunun nasıl değerlendirileceği sorunsalıdır.
- Bu soruya bağlı olarak yapay zeka ile üretilen imajların gerçek olarak kabul edildiğinde ne gibi bir durum yaratacağı problemi
- Bu durumun manipülatif söylem yaratma potansiyeli
- Yapay zeka fotoğraflarının yaratacağı spekülasyonun kriz yaratma durumu da makalede tartışılan problemler arasındadır.

Çalışmamızın alt problemleri şu şekildedir:

- Yapay zeka ile üretilmiş ve fiziki gerçekliği olmayan imajları fotoğraf olarak adlandıracak mıyız?
- Yapay zeka ile üretilen imajların fotoğraftan teknik olarak nasıl ayrıştırılacağı?
- Yapay zeka imajlarının hızlı üretilip yayılması duyarsızlaşmaya sebep olabilir mi?
- Hiç gösterilemeyi göstermesi bağlamında yapay zeka görsellerinin pozitif bir katkı olarak sunma durumu.

Araştırmanın sınırlılıkları, araştırmayı içeren görseller hem fotoğraf hem de yapay zeka ile üretilmiş kasap dükkanlarını betimleyen imajlardan oluşmaktadır. Bu anlamda görsellere konu olan meslek sahipleri ile Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü mezunları ve mezuniyet aşaması öğrencileri ile yapılan görüşmeler ve kayıtları ile sınırlıdır. Bu araştırma; yorumlayıcı paradigmaya dayalı nitel bir çalışmadır. Araştırmada durum çalışması desenlerinden örnek durum deseni kullanılmıştır. Araştırmanın evreni Antalya İlinde faaliyet gösteren kasaplar ile mezun ve mezuniyet aşamasındaki fotoğraf bölümü öğrencileriyle sınırlı tutulmuştur. Çalışmanın verileri yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak elde edilmiştir. Araştırma verilerinin çözümlenmesi için analiz tekniklerinden yorumlayıcı betimsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Analiz sürecinde öncelikle görüşme kayıtları deşifre edilmiştir. Çözümlemelerde görüşlerine başvuru alan kasap katılımcılar "K. K", Öğrenci katılımcılar "Ö. K" ile başlayan kod numaraları verilerek açıklamalar yapılmıştır.

2. ERKEN DÖNEMDE FOTOĞRAFİN KANIT ÖZELLİĞİ

İcadından bu yana sanatın ve bilimin en önemli aracı olan fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisi en çok tartışılan konular arasında yer almaktadır. Gerçek, en basit anlamıyla kesin olandır. Felsefe dilinde elle tutulup gözle görüleni; varlığı inkar edilemeyen nesne, durum ve olayı anlatan bir terimdir (Ulaş, 2002, s. 593). Fotoğrafın doğa ve gerçeklikle ilişkisi hakkında ilk fikirler; fotoğrafın icadı ve gelişiminde söz sahibi olan Niepce, Daguerre ve Talbot'dan gelmiştir.

İlk fotoğrafik görüntüyü 8 saat nesneden yansıyan ışığa maruz bırakarak kaydeden Niepce, tarihin ilk fotoğrafik görüntüsünü "güneş ile yapılan çizim" anlamı taşıyan Helyografi olarak isimlendirip fotoğrafın oluşumundaki kendiliğindenliğe dikkat çekmiştir (1980, s. 5). Daguerre, icadı olan Daguerreotype yöntemiyle herkesin son derece ayrıntılı ve kusursuz bir manzara yapabileceğini; diğer sanat dallarının Daguerreotype'in kaydettiği ayrıntıları ve kusursuzluğu taklit bile edemeyeceğini ifade etmiştir (1980, s. 12).

Çağdaşları gibi düşünen Henry Fox Talbot ise, "The Pencil of Nature" adlı kitabının giriş kısmında "Kusursuz ayrıntılar ve perspektifin doğruluğu açısından fotoğraf kendi kullanım alanlarını bulacaktır" (Talbot. Erişim: 01.05.2023) diyerek; yalnızca optik ve kimyasal yollarla elde edilen Fotoğrafik görüntünün, çizim sanatını bilen herhangi bir sanatçının eli olmadan oluşturulduğuna vurgu yapmıştır. Talbot'un fotoğrafa yönelik "doğanın kalem" söyleminin

altındaki düşünceleri gerçekliğe yöneliktir. Gerçeğe en yakın görüntü üretme noktasında emsalsiz gördüğü fotoğrafta, insan elinin aradan çıkarıldığına vurgu yaparak, fotoğrafik görüntünün nesnel, tarafsız ve gerçekliği yansıtan bir araç olduğuna göndermede bulunmaktadır (Buçan, 2018, s. 128).

Edgar Alan Poe, 1840 yılında kaleme aldığı “The Dagurretype” adlı yazısında, fotoğrafın modern bilimin en önemli ve en büyük zaferi olarak kabul edilmesi gerektiğini savunmuştur. Daguerreotype’in, insan eliyle yapılmış herhangi bir tabloda sonsuz derecede daha doğru olduğunu vurgulayan Poe, “Gölge, çizgisellik ve perspektif bağlamında mükemmelliğin yüceliği içinde hakikatin ta kendisidir” (1980, s. 37-38) diyerek fotojenik çizimin daha mutlak bir gerçeği yansıttığını savunmuştur.

Niepcé’in kendiliğindenliğe, Duguerre’in ayrıntılardaki kusursuzluğa, Talbot’un ressamın veya çizim sanatını bilenlerin aradan çıktığına, Poe’nin hakikatin kendisi olduğuna dönük söylemleri; fotoğrafın erken dönemindeki hakim görüşün, gerçekliğin bir aynası olduğunu ortaya koymaktadır (Değirmenci, 2016). Fotoğrafik görüntünün oluşmasında ressamın fırçasının asla işe koşulmaması, doğanın yeniden üretiminde insan elinin aradan çıkması, öznel değil nesnel bir gerçekliği ortaya koyduğu genel kabul olarak görülmüştür. Bu durum doğal fenomenleri açıklamaya ve anlamaya çalışan pozitivistler tarafından fotoğrafın bilimsel araştırmalarda kanıt olarak kullanılmasına yol açmıştır. Bu bağlamda Eadweard Muybridge ile Etienne-Jules Marey insan ve hayvan hareketlerinin biyomekaniğini fotoğrafik kayıtlarla ortaya koymuş, bu fotoğraflar pozitivistlerce gerçekliğin delili olarak kabul edilmiştir. Ancak 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren gerçeklik konusunda farklı kuramsal yaklaşımlar ortaya konulmuştur.

1920 ve 1930’ların fotoğraf teorisindeki en önemli isim ise Bertolt Brecht’tir. Brecht, “Krupp ya da A.E.G. fabrikalarına ait bir fotoğraf, bu kurumlar hakkında neredeyse hiçbir gerçeği açığa çıkaramamaktadır”(Benjamin, 2013, s. 35) diyerek fotoğrafın gerçekliği kaydetme ve açığa çıkarma konusunda yeterli olmadığını, yüzeysel kaldığını ileri sürmüştür.

Alman Sanat Eleştirmeni ve kuramcı Walter Benjamin (2019), “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” adlı makalesinde fotoğrafın sayısız defa kopyalanabilmesinden hareketle “aura yitimi” üzerinde durmuş; gerçeklik konusundaki görüşlerini neyin gerçek, neyin kopya olduğu üzerine konumlandırmıştır.

3. BELGESEL FOTOĞRAFTA GERÇEKLIĞİN TEMSİLİ VE POST MODERNİST ELEŞTİRİLER

Giselle Freund’a göre fotoğrafın bireylerin algısını etkilediği kadar kitlesel algıyı da yönlendirmesi ağırlıklı olarak belgesel fotoğraf çalışmalarında görülmektedir. 19. yy başında belgesel fotoğrafın gerçeği sunma gücü başta Amerika olmak üzere bir çok ülkede kamuoyu yaratmayı başarmış ve toplumsal etki yaratan bir güç olarak kabul görmüştür. Jacob Riis’in 1890 yılında yayımladığı “Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor?” ve Lewis Hine’in 1908-1914 yılları

arasında Amerika'daki çocuk işçiler üzerine yaptığı fotoğraf çalışmaları kamuoyunu derinden etkilemiştir. Fotoğraf böylece tarihte ilk kez kitleleri etkileyerek yoksulların yaşam koşullarının iyileştirilmesini sağlayan bir silaha dönüşmüştür (Freund, 2006, s. 99). Fotoğrafın kitlesel algıyı değiştirip yönlendirdiği bir diğer dönüm noktası ise Vietnam Savaşı olmuştur. Ordu fotoğrafçısı Ronald Haerberle'nin 1968 yılında Mai Lai'de çektiği, çocuk ve yaşlılardan oluşan 504 insanın öldürüldüğü katliamın fotoğrafları, ilk olarak 20 Kasım 1969'da "The Plain Dealer"de, ardından "Life" ve birçok dergide yayınlanmış ve toplumunun büyük bölümünde öfkeye ve vicdan muhasebesine yol açmıştır. Amerika'da "What are we doing in Vietnam? - Vietnam'da Ne İşimiz Var?" sloganıyla savaş protestolarının fitilini ateşlemesi, fotoğrafın kitlesel algıyı değiştirme gücünün önemli örnekleri arasında yer almaktadır (Theiss, 2018).

Bu anlamda Siegfried Kracauer, geleneksel sanatların, gerçeği insan eliyle şekillendirip yoğurduğu görüşünü savunarak "Buna karşın, kendi hammaddesini yani doğayı ortaya koyan yegane temsil türleri fotoğraf ve filmidir" (1968, s. 387-389) diyerek fotoğraf ve filmi gerçekliği temsil etmede güçlü bir noktaya konumlandırmıştır. Sontag ise "Fotoğraflar bize kanıt teşkil ederler. Hakkında bir şey işitip de şüpheyle karşıladığımız bir şey, onun bir fotoğrafı bize gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır" (2008, s. 5) diyerek gerçeklik iddiasının kanıt düzeyine evrildiğine vurgu yapmıştır. Ancak; modernizm sürecinde tüm bu görüşlerin aksine fotoğrafların temsil ettiği gerçeklik sorgulanmış ve kadrajda gösterilen gerçekliğin; öznel olduğu eleştirileri de ortaya koyulmuştur. Fotoğrafın, erken dönemlerindeki "gerçeğin aynası" olduğuna dair genel kabul yerini öznellik ve temsil ettiği gerçeklik bağlamındaki tartışmalara bırakmıştır. Umberto Eco, 1970 yılına ait makalesinde "gerçek olaylar ile gündelik bir bağlantı içinde olsa bile Fotoğrafik emülsiyon üzerine, tamamıyla keyfi grafik görüntüler şeklinde uyarlandığını biliyoruz" (2013, s. 39) diyerek Fotoğrafik göstergeyi gerçekliğin benzeri olarak nitelendiren fotoğraf kuramının geçerliliğini yitirdiğini, keyfiyete bağlı olarak değişen simgeler olduğunu savunmuştur. Eco (2013) biçim, içerik ve teknik olarak fotoğrafçının bakış açısı ve öznelliğinde kurgulanmış bir yansıma olduğunu ileri sürmüştür.

1839'dan itibaren belgesel fotoğrafçılar misyonerler gibi dünyanın her yerine ulaşmış bilgi kaynağı haline gelmiş ve fotoğraf yeni bir keşifler çağı başlatmıştır. Çoğaltılabilir özelliğiyle kitlesel bir araç haline gelen fotoğraf, bilgi iletişimi alanında görsel bir devrim yaratmıştır (Oral, 2011).

1972'de Vietnam Savaşı'nda Nick Ut tarafından çekilen "Napalm Girl" adlı fotoğrafının Amerika'daki "savaş yanlısı" düşünceyi değişime uğratması ile ilgili olarak Sontag: "Halkın savaştan tiksinsmesine, herhalde televizyonda gösterilen yüzlerce saatlik barbarlık manzaralarından çok daha fazla katkıda bulunmuştur" (2008, s. 22) demiştir. Sontag, akan görüntülerde her görüntünün kendinden öncekini sildiğini ancak kesin bir zamana ait tek bir kareden oluşan fotoğrafın ise insan zihninde daha çok kalıcı ve etkili olduğunu savunmuştur. Fotoğraf, kaydettiği durumların toplumsal bellekte saklanması, gelecek kuşaklara aktarılmasında da etkili bir araç olmuştur. Ancak farklı dönemlerde iktidarlar tarafından bir

yönlendirme aracı olarak kullanıldığı da görülmektedir. Roger Fenton'un 1855 yılında İngiliz Krallığı emrinde, cephe gerisinden çektiği Kırım Savaşı fotoğrafları bu durumun ilk örnekleri arasında yer almaktadır (Freund, 2006). Bu bağlamda bir diğer örnek ise tarihin en büyük belgesel fotoğraf projesini ortaya koyan FSA'nın (Çiftlik Güvenliği İdaresi) büyük buhran döneminde yaptığı belgesel fotoğraf projesi olmuştur. Başkan Roosevelt'in ortaya koyduğu politikalar bağlamında, Amerika'yı yaşlı bir adamın evi gibi gösteren fotoğraflar yerine; Amerika'ya inanıyormuş gibi görünen insanların fotoğraflanmaya çalışılması gerçeğin ideolojik otoritenin istediği gibi gösterilmesi, belgesel fotoğrafın, gerçeklik iddialarını tartışmalı bir hale getirmiştir (Tagg, 2013).

Susie Linfield'e göre; bireysel ve kitlesel algı üzerinde en güçlü etkiye sahip olan fotoğraflar, yoksulluk, vahşet, şiddet, savaş ve ıstırap fotoğraflarıdır. Linfield "İstırapın her imgesi "Bu öyledir" demenin yanı sıra dolaylı olarak "Bu böyle olmaz" 'da demektedir. "Bu durum devam ediyor" değil; "Bu durum artık durmalı" da der. İstırapın belgeleri protestoların da belgeleridir. Bizlere dünyayı değiştirdiğimizde neler olduğunu gösterir" (Linfield, 2013, s. 47) diyerek gerçeklikten referans alan ve izleyene gerçekliğin referansını veren belgesel fotoğrafın retoriğini, bireylerin ve kitlelerin algılarıyla güçlü bir iletişim kurduğunu ortaya koymaktadır.

Uzun yıllar salt gerçeği yansıttığının kabul görmesi fotoğrafı ayrıcalıklı kılarken; çoklu baskı teknikleri gibi uygulamalar fotoğrafın gerçeklik iddiasını tartışmalı bir hale getirmiştir (Satkın, 2014).

Sanat bağlamının dışında belgesel nitelikteki fotoğraflar gerek çekim aşamasında yapılan kurgular gerekse üzerinde yapılan müdahalelerle özellikle 1923-1930 yılları arasında propagandanın en güçlü aracı olarak da kullanılmıştır. Yapılan manipülatif müdahalelerle 1935-1945 Rusya ve Avrupa'sında politik gruplar tarafından yeni bir gerçeklik sunumu amacıyla kullanılmıştır (Akarçay, 2012).

Fotoğrafın ilk dönemlerinde temsil ettiği gerçekliğin kesinliği üzerinde ortak fikir olarak kabul görülürken; modernizm sonrası görüntülerin gerçeklikle ilişkisi sorgulanmış ve gerçekliğin öznelliği tartışılmıştır. Fotoğraf başta olmak üzere, görsellerin kodlanmış bir dili olduğu ve izleyenle iletişim kurup mesaj verdiği anlamın ise içine doğulan dile ve kültüre göre değişeceği görüşü hakim olmuştur (Bate, 2021).

2000'li yıllardan itibaren ise yapay zeka teknolojisiyle derin öğrenme yeteneklerine sahip dijital makineler kullanılmaya başlanmıştır. Dijital makinelerin teknolojileriyle sağladıkları olanaklar ve bilgisayarda kullanılan "photoshop" v.b programlar yardımıyla renk, ışık, kırpm, nesnelere silme, ortadan kaldırma, filtreleme, yerini değiştirme, klonlama gibi montaj işlemleri oldukça kolay hale gelmiştir (Vargün, 2021). Dijitalleşme ile fotoğraf üretim noktasında büyük bir hız kazanırken kolay manipüle edilebilir hale gelmiş, bu durum etik ve hukuki sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu sorunlara rağmen dijital teknoloji hızla ilerlemiş, analog üretim yerini sayısal döneme bırakmıştır.

3. 1. Yapay Zeka ve Gerçeklik İlişkisi

Günümüzde, gerçekliğe müdahale, gerçekliğin yeniden inşa edilmesi ve hatta olmayan gerçekliğin inşası, mekanik uygulamalardan elektronik ortama evrilmiştir. Bu uygulamalar, sanat bağlamında üretilen fotoğraflarda son derece yaratıcı etkiler sağlarken; gerçeklikle en güçlü bağı kuran belgesel ve haber fotoğraflarında sorunlar yaratmıştır (Demirel, 2015). Dijitalleşme ile daha kolay manipüle edilen görüntüler yaygınlaşmış, gerçekliğe olan kuşkuyu daha da derinleştirmiştir (Ürper, 2012).

Günümüzde ise dijital görsel üretimin zirvesi yapay zeka (Artificial Intelligence-AI) uygulamaları olmuştur. Yapay zeka “doğal sistemlerin yapabildiği her bilişsel etkinliği yapay sistemlere, daha büyük bir başarı düzeyinde nasıl yaptırabileceğimizi inceleyen bilim dalı” (Say, 2022, s. 9) olarak tanımlanmaktadır. Yapay zeka araştırmaları 1945 yılının ortalarında başlamış görsel üretimi konusunda özellikle 2014 yılından bu yana büyük bir gelişim kaydetmiştir (McCarthy ve ark, 2006).

İcadından bu yana analog ya da dijital makinenin araç olarak kullanıldığı fotoğraf, yapay zeka uygulamaları ile fotoğrafik aygıt olmadan üretim yapabilecek teknolojik zirveye ulaşmıştır. Gerçekliğe tanıklık eden fotoğrafçı ve fotoğraf makinesi, nesneden yayılan ışığın izini süzen objektif ve bu izi kaydeden duyarkat devre dışı bırakılmıştır. Yapay zeka üretimlerinde fotoğrafçının yerini bireyler ve yapay zeka uygulamaları; makinenin yerini bilgisayar ve yazılım algoritmaları, verileri topladığı alan ise internet veri depoları olarak değişim göstermiştir. Fotoğrafçının, fotoğrafın niteliğini oluşturmak üzere fotoğraf makinesine girdiği ve kendi bilinciyle fotoğrafa yüklediği her türlü verinin yerini anahtar kelimeler (eng: prompt) almıştır.

Son kertede ise yapay zekanın, Playground, Midjourney, Stable Diffusion, Open AI, Dall-E, gibi yazılımlarla, kelimelerden oluşan “prompt-komut” bazlı hiper gerçek görsel üretimlerinin dünya genelinde dolaşıma ve hayatımıza girdiği görülmektedir (Hunt, 2022).

3. 2. Yapay Zeka Görselleriyle Yaratılan Kriz

Bu üretimlerin en bilindik örneği ise tüm dünyada yankı uyandıran Eliot Higgins’in twitter hesabından paylaştığı, Amerikan Eski Başkanı Donald Trump’un tutuklanma görselleri olmuştur. Açık kaynaklı araştırmacı gazetecilik sitesi Bellingcat’in kurucusu Eliot Higgins, gözaltına alınması halinde nasıl görüneceği fikrinden yola çıkarak Trump’ın tutuklanma görüntülerini üretmiştir (Şekil 1-2).



Şekil 1-2: Eliot Higgins tarafından yapay zeka ile üretilen

Donald Trump'un tutuklanması halinde nasıl görüneceğini betimlediği twitter paylaşımı

Kaynak: Higgins, E. 2023, Twitter Paylaşımı. Erişim: 21.10.2023

<https://twitter.com/EliotHiggins/status/1637927681734987777>.

Midjourney uygulamasıyla üretilen 20 Mart 2023'te paylaşılan görsellerde New York sokaklarında polislere direnen, polislerden kaçan, Trump görselleri dünya genelinde dolaşıma sokulmuştur (Higgins, 2023). Hiç gerçekleşmemiş bir olayı tasvir eden görseller iki gün içinde sadece Higgins'in twitter hesabından 5 milyon kez görüntülenmiştir. Bu görseller Amerikan halkının gündemine otururken; Isaac Stanley-Becker ve Naomi Nix, 22 Mart 2023 tarihli Washington Post Gazetesi'nde bir makale yayınlarak bu tür görsellerin dolaşıma girme kolaylığı ve geçici olarak kafa karışıklığı yaratma potansiyelinin olduğuna dikkat çekmiştir. Makalede, Amerikan Senatosu İstihbarat Komitesi Başkanı Senatör Mark R. Warner ise, yapay zeka imajlarının dezenformasyona neden olma ve topluma nifak tohumları atma gibi konularda oldukça tehlikeli bulunduğunu ifade etmiştir (Becker ve Nix, 2023). Washington Üniversitesi Profesörü Jevin West, yapay zeka görsellerinin kriz olaylarını daha da karmaşık bir hale getirdiğini, sinizm düzeyini arttırdığını, sisteme ve alınan bilgilere olan güvenin sarsıldığına dikkat çekmiştir. New York merkezli bir insan hakları kuruluşu olan Witness'ın medya teknoloji uzmanı Shirin Anlen ise bu tür imajların sadece eğlence amaçlı olduğu belirtilse bile bunun yeterli bir açıklama olmadığını dile getirmiştir (Lajka ve Marcelo, 2023). 23 Mayıs 2023 tarihinde Twitter üzerinden yayılan Pentagon'un bombalandığına dair yapay zeka üretimi görsel (Şekil 3) twitter üzerinden yayılmış ve 500 büyük Amerikan firmasının yer aldığı S&P 500 borsa indeksinde 50 puan düşüşe neden olmuştur. Yapay zeka ile üretilip dolaşıma sokulan sahte bir imajın yarattığı kaybın 500 milyar dolar civarında olduğu düşünülmektedir (Barrabi, 2023). Bu durum bu tür görsellerin bireysel ve kitlesel algıyı nasıl etkilediğinin ve nasıl bir tehdit olduğunun en önemli örnekleri arasında yer almaktadır.



Şekil 3: Pentagon'un bombalandığı iddiasıyla 23 Mayıs 2023 tarihinde Twitter üzerinden yayılan Yapay zeka üretimi imaj.

Kaynak: New York Post, 2023. Erişim: 18.10.2023. <https://nypost.com/2023/05/22/ai-generated-photo-of-fake-pentagon-explosion-sparks-brief-stock-selloff/>

Bir diğer örnek ise Boris Eldagsen'in Sony World Photography Award 2023'de birincilik kazandığı "Pseudomnesia: The Electrician" adlı (Şekil 4) çalışmasıdır.



Şekil 4: Boris Eldagsen, "Pseudomnesia: The Electrician" Yapay Zeka ile üretilmiş imaj.

Kaynak: Eldagsen, B. (2022). Sahte Anı: Elektrikçi/ Pseudomnesia: The Electrician. Erişim: 18.10.2023. <https://www.eldagsen.com/pseudomnesia/#&gid=2&pid=1>

Eldagsen, görselin yapay zeka uygulaması Midjourney ile üretildiğini açıklayarak ödülü reddetmiştir. Amacının durumun fark edilip edilemeyeceğini anlamak ve yeni bir pencere açmak olduğunu ifade etse de dünyaca ünlü fotoğraf yarışmasında yapay zeka üretimi bir fotoğrafın jüriyi kandırması büyük tartışmalara neden olmuştur. Yarışma organizatörleri, konunun önemini ve yapay zekanın imaj oluşturma üzerindeki etkisini kabul ettiklerini ifade ederek; süzgeç yazılımlar kullanmaya olan ihtiyacı belirtmişlerdir (Kolirin, 2023).

Daha bilinçli bir halk yaratma misyonuyla kurulmuş, bağımsız medya kuruluşu NPR'ye yaptığı açıklamada söz konusu imajları fotoğraf değil promografi olarak nitelendiren Boris Eldagsen "Verdiği dezenformasyon olasılıkları karşısında şok oldum. Birkaç kelime yazabilen herkes,

Papa'nın fotogerçekçi bir görüntüsünü yaratabilir. Artık bir resme güvenemezsiniz. Bir tür etiketlemeye ihtiyacımız var. Aksi takdirde neyin gerçek neyin sentetik olduğunu bilemeyeceğiz. Ancak bu bir mutlak özgürlük. Neyi hayal ediyorsanız onu yaratabilirsiniz. Bu durum Eski Ahit'teki gibi bir nevi tanrı moduna taşıyor insanı. Işık istiyorum diyorsun, su istiyorum diyorsun ve alıyorsun” (Detrow ve ark. 2023)diyerek gördüğü tehlike ve fırsatları ifade etmiştir.

Kolombiya'daki protestoculara karşı işlenen insan hakları ihlalleri konusunda farkındalık yaratmak ve eylemcilerin mahremiyetini korumak amacıyla Instagram hesabından yapay zeka üretimi imaj (Şekil 5) paylaşan Uluslararası Af Örgütü Norveç Temsilciliği (Amnesty), yoğun tepkiler üzerine paylaşımlarını kaldırmak zorunda kalmıştır.



Şekil 5: Uluslararası Af Örgütü Norveç Temsilciliği'nin Instagram hesabından paylaşılan yapay zeka üretimi imaj.

Kaynak: Petapixel, 2023. Erişim: 18.10.2023. <https://petapixel.com/2023/05/02/it-devalues-photographers-amnesty-deletes-ai-images-after-backlash/>

Medya Uzmanı ve Yazar Roland Meyer, bu tür görselleri üretmek ve yaymanın, gerçek görüntülerin hakikatine gölge düşüreceğine dikkat çekerek: “Otoriter liderler bundan sonra paylaşılacak insan hakları ihlallerini içeren her gerçek görsele yapay zeka ürünü etiketi yapıştırarak sahte ilan edeceklerdir” (Growcoot, 2023) diyerek farklı bir bakış açısı ve eleştiri getirmektedir. Bu durum haber fotoğrafı ve belgesel fotoğrafın güvenilirliğini sarsma tehlikesinin yanında gerçeğin inkarı konusunda da önemli bir kriz yaratma potansiyeline sahiptir.

Bir diğer örnek ise, daha önce National Geographic Dergisi ve The New York Times Gazetesi için Afrika ve Orta Doğu'daki yaşam ve çatışmaları belgeleyen Michael Christopher Brown'un “90 mil” adlı çalışması olmuştur (Şekil 6-7).



Şekil 6 -7. Michael C. Brown. 90 Miles/ 90 Mil.

Kaynak: Brown, C. M. (2023). 90 Mil/ 90 Miles. Erişim: 19.10.2023.

<https://michaelchristopherbrown.com/90miles?itemId=hsdkitor8ubinqk45r47xsx28intyn>

Brown, Havana'yı Florida'dan ayıran 90 millik okyanusu geçmeye çalışan Kübalıların gerçeklerini ve Küba olaylarını tasvir eden bir dizi görüntüyü yapay zeka uygulaması Midjourney'de üretmiştir. Brown "Yapay zekanın ürettiği, fotoğraftan ayırt edilemeyen görsellerin yarattığı tehdidi anlıyorum. Eğer bu durum doğru yönetilmezse gerçek ile yanlış arasındaki fark giderek daha belirsiz hale gelebilir" (Terranova, 2023) ifadesini kullanırken; takipçilerinden aldığı en yoğun eleştiri ise "Bugüne kadar olay mahallinde çektiği belgesel fotoğrafların gerçekliğini nasıl bileceğiz" (Terranova, 2023) yönünde olmuştur. Michael Christopher Brown, analog kamera ve filmin en güvenilir araçlarımız olmaya devam ettiğinin altını çizerek "Fotoğrafçılığı hiçbir şey tehdit edemez çünkü fotoğraf, gerçekliği doğrulamak ve gerçeği izlemek için sahip olduğumuz yegane yollardan biridir" (Terranova, 2023) cümlesiyle hakikate duyulan önemin ve ihtiyacın gelecekte daha çok artacağına dikkat çekmiştir. Ancak bu durumun politik veya etnik gruplara mensup kişileri betimleyen yapay zeka üretimi imajların, (Şekil 1-2-6-7) inandırıcılık ve manipülatif söylem gücüyle farklı grupları karşı karşıya getirme ve bir kriz yaratma potansiyeli olduğu öngörülmektedir. Yapay zeka uygulamaları ile üretilen görsellerin sosyal ağlar başta olmak üzere ağırlıklı olarak internet ortamında yer aldığı görülmektedir. Bu alanlarda her gün milyonlarca görüntü dolaşıma girmekte, anlık olarak dünya genelinde hızla yayılmaktadır. Gerçekliğe hiçbir şekilde referans vermeyen yapay zeka görsellerinin hızla üretilip dolaşıma girmesi ise diğer tüm görseller gibi izleyende imge bombardımanını etkisi yaratmakta ve algısında değişikliklere sebep olmaktadır. İzleyenin sürekli maruz kaldığı bu durum geçici empati felci, duyarsızlaşma ve sistematik duyarsızlaşma gibi algı sorunlarına neden olmaktadır (Sevim, 2016). Tuncay (2017) ise yaptığı çalışmada fotoğraflar ve görsellerin algılanması ve bireylerin algısal tepkilerinin eğitim, yaş, cinsiyet, inanç, ideoloji, meslek, gibi faktörlere bağlı olarak farklılık gösterdiği sonucuna ulaşmıştır. Özetle, fotoğrafların bireysel ve kitlesel algı üzerinde etkili

olduğu ve değişiklik yarattığı bilinmektedir. Yaratılan imge bombardımanı ile bireylerin duyarsızlaşma tepkisi gösterdiği de farklı çalışmalarla ortaya konulmuştur.

Papa Francesco'ya ait yapay zeka üretimi görsellerin yoğun paylaşımı düşünüldüğünde "Papa'ya ait bir barda ya da partide çekilmiş gerçek bir fotoğrafı nasıl algılayacağız?" sorusu gündeme gelmektedir. Amerikan borsasında düşüşe neden olan yanıltıcı yapay zeka üretimi imaj (Şekil 3) ve uğrattığı maddi zarar düşünüldüğünde; olayın gerçekten yaşanması halinde gerçeğin yapay zekaya yorulması ve gerçekliğe duyarsızlaşma yaşanması ihtimali bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüz teknolojisi ile sıkça karşılaştığımız yapay zeka üretimi imajlar bu imge bombardımanını körüklemiştir. Bu bağlamda yapay zeka üretimi görsellerin, en temelde gerçekliğe dair sorunlar yarattığı düşünülmektedir. Yapay zeka görsellerinde dünyaya mal olmuş tanınmış kimselere ait görsellerin gerçekliği kısa sürede sorgulanırken; global anlamda tanınmayan kişilere ait görüntülerde inandırıcılık daha fazla görülmektedir. Böyle durumlarda izleyen gerçek ile gerçek olmayanı ayırt edemediği, gerçeklik algısının hasara uğradığı düşünülmektedir. Bunun yanında gerçeğe referans vermeyen yapay zeka görsellerinin duyarsızlaşmaya ve gerçeğin inkarına sebep olduğu ve öngörülemez sonuçları da doğuracağı düşünülmektedir.

4. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırma; yorumlayıcı paradigmaya dayalı nitel bir çalışmadır. Nitel araştırma, görüşme, gözlem, belge gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı; algıların, olayların ve olguların doğal ortamda öznel ve sosyal görüşlere ve bakış açılarına dayalı olarak verildiği bir araştırma türüdür (Yıldırım ve Şimşek, 2016). Araştırmada yöntem olarak örnek durum deseni (knowledge capture case) kullanılmıştır. Yin (2008) örnek durum çalışmasını olguyu gerçek hayattaki bağlamıyla ve özellikle olgu ile bağlam arasındaki sınırlar tam olarak belirgin değilse kullanılan; ampirik bir araştırma olarak ifade etmektedir. Çalışmada belgesel fotoğraf ve yapay zeka ile üretilmiş kasap görsellerinin iki ayrı grup tarafından nasıl algılandığını belirlemek amaçlandığından; katılımcıların belirlenmesinde amaçlı örnekleme teknikleri içerisinde bulunan ölçüt örnekleme yöntemi kullanılmıştır.

Araştırmanın evreni Antalya İlinde faaliyet gösteren kasaplar ile mezun ve mezuniyet aşamasındaki fotoğraf bölümü öğrencileriyle sınırlı tutulmuştur. Çalışmanın verileri yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak ve katılımcıların ses kayıtları alınarak elde edilmiştir. Yapılan görüşme kayıtları transkript edilmiş ve veriler sistematik bir biçimde analize tabi tutulmuştur.

Araştırma verilerinin çözümlenmesinde betimsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Betimsel analizde görüşme transkriptleri, belge metinleri ve gözlem notları doğrudan alıntılarla probleme ilişkin veriyi anlamak ve sunmak esastır. Araştırmanın iç geçerliliğini arttıracak şekilde doğrudan alıntılarla yorum yapmadan analizini yapmak yani betimlemek esas

alınmaktadır. Ayrıca veriler betimsel bir yaklaşımla sunulur ve buna ek olarak belirlenen bazı temalar ve temalar arası ilişkiler de ortaya konabilmektedir (Günbayı, 2009).

Analiz sürecinde öncelikle görüşme kayıtları deşifre edilmiştir. Çözümlemelerde görüşlerine başvuru kasap katılımcılar "K. K", Öğrenci katılımcılar "Ö. K" ile başlayan kod numaraları verilerek açıklamalar yapılmıştır.

Çalışmada nitel yöntem kullanılmıştır. Makalede Cengiz Bodur'a ait (Şekil 8-10-12) yapay zeka tarafından üretilmiş et işleyenlerin (kasaplar) konu edildiği görseller ile Aykan Özener'e ait (Şekil 9-11-13) Suriye'nin Halep kentinde 2010 yılında çektiği belgesel nitelikli kasap fotoğrafları örnek alınmıştır. Bu görseller karışık şekilde iki ayrı gruba gösterilmiş ve sorularla katılımcının görselleri anlatması istenmiştir.



Şekil 8-10-12: Cengiz Bodur. Et İşleyen Kasaplar. Yapay zeka üretimi. 2023.

Kaynak: Kişisel Arşiv.

Şekil 9-11-13: Aykan Özener. Et İşleyen Kasaplar. Belgesel. 2010.

Kaynak: Kişisel Arşiv.

Yapılan çalışmada görüşmeler kayıt altına alınmıştır. Alımlamayla ilgili çalışmalar grup ya da bireylerle yapılan birebir görüşmeler biçiminde yapılabilmektedir. Grup görüşmelerinde baskın karaktere sahip katılımcıların yanında bazı katılımcıların fikirlerini ifade etmekte

kısıtlandıkları bilinmektedir (Höijer, 2005). Bu nedenle yapılan çalışmada bireysel görüşmeler tercih edilmiştir.

Çalışma çerçevesinde, alımlama biçimlerinin farklı gruplar açısından nasıl şekillendiğini belirlemek için 5'i kasap; 5'i fotoğraf alanında eğitim görmüş mezun ve mezuniyet aşamasındaki öğrencilerden oluşan toplam 10 kişi ile yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır.

İstatistiki nicel veri elde etmekten ziyade alımlama biçimlerine odaklanılmasından dolayı katılımcı sayısı sınırlı tutulmuştur. Katılımcılara, kendilerini daha rahat ifade edebilecekleri düşüncesiyle, isimlerinin gizli tutulacağı bilgisi verilmiştir. Çalışmada, katılımcıların ad ve soyadlarının sadece baş harfleri yer almaktadır. Görüşmeler sırasında görseller, bir yapay zeka imajı bir belgesel fotoğraf olacak biçimde sıralanmıştır. Çalışma esnasında her iki katılımcı grubuna; fotoğraflar sırasıyla bilgisayar ekranından gösterilmiş, sağlıklı görebildikleri bilgisi onaylandıktan sonra görüşme devam ettirilmiştir. Her katılımcıya görselleri izlemek ve algılamak üzere gerekli süreyi kendilerinin belirlemesi ve bir diğer fotoğrafa geçme talimatı vermeleri istenmiştir. Tüm fotoğrafları incelemelerinin ardından görüşmelere geçilmiş ve soruları sorulmuştur. Bunlar:

1-Bu fotoğraflar hakkında neler söylemek istersiniz?

2-Sizce bu fotoğraflar nerede çekilmiştir?

3-Fotoğraftaki mekan, kişi ve nesnelere (kasap dükkanı, kasaplar ve etler) hakkında neler söylemek istersiniz

4-Sizce fotoğrafta size anlamsız gelen bir durum var mı?

5-Sizce bu fotoğraflar gerçeği yansıtmakta mıdır?

Görüşmeler esnasında katılımcının ifadesinin anlaşılmadığı durumlarda ifadesi anlaşılır cümlelerle; kendisine tekrar edilip “doğru mu anladım” ve kararsızlık durumunda “nihai kararlarının ne olduğu” sorusu sorulmuştur.

5. BULGULAR

Yapılan görüşmeler sonrasında fotoğraflarla ilgili neler söylemek istersiniz sorusunda kasaplık mesleğini icra eden 5 katılımcının tamamının; fotoğraf eğitimi almış 5 katılımcının ise 4'ünün içeriğe odaklandıkları, sadece bir eğitilmiş fotoğrafçının içerik yanında tekniğe odaklandığı görülmüştür.

“Arap medeniyetlerinde yapılan merdivenaltı iğrenç bir görünüm.” (K. K. 1)

“İlkel bir ortamda yapılan kasaplık bu. Çok hijyenik değil, temiz değil.” (K. K. 5)

“Yani çok hijyenik ortamda olduğunu söyleyemem.” (Ö. K. 4)

“Teknik olarak kadraj iyi. Kompozisyon öğeler oturtmuş.” (Ö. K. 1)

Fotoğrafların çekildiği yer konusunda kasaplık mesleğini icra eden ve fotoğraf eğitimi almış her iki ayrı grupta da aynı sonuçlar görülmüştür. Her iki grupta da 5 katılımcının 3'ü Ortadoğu-Suriye; 2 katılımcı ise Türkiye yanıtını vermiştir. Katılımcılar; mekanların fiziki durumu, Şekil

13'te yer alan Arapça tabela ile duvarda yer alan Beşar Esad'a ait fotoğraf nedeniyle Suriye yanıtı verdiklerini ifade etmişlerdir.

"Ortadoğu bölgesi olduğu belli zaten. Zaten Beşar Esad'ın resmi falan da var." (K. K. 2)

"Burası ya Adana ya Antep tarafı olması lazım." (K. K. 4)

"Fotoğrafta Arapça yazılar vardı. Suriye, İran, Irak o taraflar olabilir." (Ö.K. 2)

"Türkiye'de çekilmiştir, Doğu bölgesinde." (Ö. K. 3)

Fotoğraftaki mekân, kişi ve nesnelere (kasap dükkanı, kasaplar ve etler) hakkında neler söylemek istersiniz? Sorusu karşısında tüm katılımcılar tarafından Şekil 8, 10, ve 12'den oluşan yapay zeka üretimi görsellerde yer alan teknik kusurların fark edilmediği görülmüştür.

"Bana göre tamamen iğrenç." (K. K. 1)

"Kemiksiz kuzu eti... Daha çok Diyarbakır Urfa tarafında çekilmiş." (K. K. 4)

"Yıllardır bu işi profesyonel yapan insanlar." (Ö. K. 4)

"Ama hijyenik bir ortam olmadığı tabii ki de aşikar." (Ö. K. 3)

Fotoğraflarda size anlamsız gelen bir durum var mı? sorusu karşısında ise tüm katılımcılar anlamsız bir durum olmadığını belirtmiştir. Midjourney kullanılarak üretilen Şekil 8'de yer alan el ve parmak kusuru, Şekil 10'da yer alan etlerdeki biçimsel değişiklik, Şekil 12'de yer alan perspektif ve diğer teknik kusurlar, kasaplık mesleğini sürdüren katılımcılar tarafından da seçilememiştir.

"Anlamsız bir durum yok, eski düzen kasaplık yani." (K. K. 4)

"Hiçbir anlamsızlık yok." (K. K. 3)

"Anlamsız bir şey yok." (Ö.K. 2)

"Anlamsız gelen bir şey olmadı." (Ö. K. 5)

Bu fotoğraflar gerçeği yansıtmakta mıdır? Sorusu karşısında fotoğraf eğitimi almış 5 katılımcıdan 3'ü başlangıçta şüphe ile karşılarsa da nihai olarak tüm katılımcılar "gerçek" yanıtını vermiştir. Kasaplık mesleğini sürdürenlerden (K. K. 5) kodlu katılımcı, yapay zeka üretimi Şekil 8 ile ilgili olarak; kurgulandığı şüphesini beyan etmiştir. (Ö. K. 1) kodlu katılımcı illüstrasyon, (Ö. K. 4) kodlu katılımcı gerçeklik, (Ö.K. 3) kodlu katılımcı ise yapay zeka şüphesini belirtmiştir. Katılımcılar görselleri tekrar incelemiş ve tüm görsellerin gerçek olduğunu beyan etmiştir.

"İnsanlar ve etler gerçek. Fotoğraflar sahnelenmiş ama gerçek fotoğraflar" (K. K. 5)

"Şu anda Hatay'ın böyle kırsal bölgelerinde olan işler" (K. K. 1)

"5 numaralı fotoğraf illüstrasyon gibi. Bütünü itibarıyla bakarsak fotoğraflar gerçek" (Ö. K. 1)

"Yapılmış da olabilir çekilmiş de; ama nihai kararım gerçek oldukları" (Ö. K. 4)

"Yapay zeka o kadar çok ilerledi ki. Ama bu fotoğraflar yüzde yüz gerçek" (Ö. K. 3).

6. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapay zeka destekli görüntü üretimi ve gerçeklik ilişkisi bağlamında; gerçeklik olgusunun nasıl değerlendirildiğini belirlemeyi amaçlayan bu nitel çalışmada, katılımcılarla yapılan

görüşmelerden elde edilen veriler analiz edilmiştir. Analiz sonucunda görsellere yönelik genel değerlendirmelerinde gerek meslek erbapları gerekse fotoğraf eğitimi almış bireyler arasında (Ö. K. 1) dışındaki tüm katılımcıların görsellerin gösterdiği konuya ve duruma odaklandıkları, gerçeklik ve teknik sorgulamaları yapmadıkları görülmüştür. Bu durum, içeriğe dönük okumanın teknik okumanın önüne geçtiğini göstermektedir. Bu nedenle katılımcıların, yapay zeka üretimi görselleri gerçek olarak kabul ettikleri; bireysel algıda hiç var olmamış anlara ait görsellerin var olmuş bir durum olarak kabul gördüğü, söz konusu görsellerin algımız üzerindeki yanıltıcı etkisini ortaya koymuştur.

Yaptığımız çalışmada hiçbir gerçekliği olmayan yapay zeka üretimi görsellerin gerçek fotoğraflarla karışık sunumunda gerçekle bir tutulduğu; gerçek görüntülerdeki Arapça yazı, duvardaki Beşar Esad fotoğrafı gibi kodların her iki gruptaki 5 katılımcının 3'ü tarafından yapay zeka üretimi görsellere de mal edildiği gözlemlenmiştir. Bu durum tersinden okunduğunda; yapay zeka üretimi görseller üzerine yerleştirilecek birtakım kodların gerçeğin yerini alma ihtimalini güçlendirmektedir.

Çalışmada bir diğer problem, yapay zeka ile üretilmiş imajların gerçek olarak değerlendirildiğinde ne gibi problemler yaratacağı sorununu içermekteydi. Yapılan görüşmeler sırasında gerek imajlara konu olan meslek sahipleri gerekse fotoğraf eğitimi almış bireyler; görsellerdeki mekân, kişiler ve etlerdeki teknik kusurları fark etmeye davet edilmelerine rağmen bu kusurları fark edememişler ve yanılıya uğramışlardır. Gerçek olmayan bir imajın, gerçeğin yerini alması; gerçeğin yitime uğraması sorununu da beraberinde getirmektedir. Yapay zeka imajlarının fotoğrafik gerçeklikle bir tutulması "belge ve kanıt" olma noktasında güçlü bir yere sahip olan fotoğrafın gerçekliğe dair iddialarına da gölge düşürmektedir.

"Yapılan çalışmada görsellerde size anlamsız gelen bir şey var mı?" Sorusuyla ikinci kez katılımcıların dikkati; yapay zeka üretimi görsellerdeki kusurlara çekilmeye çalışılmış ancak tüm katılımcıların Şekil 8, 10, ve 12'deki yapay zeka üretimi görsellerde yer alan teknik kusurları fark etmedikleri görülmüştür. Bu durum görsellerin içeriğinin; teknik okumayı ötelediğini göstermektedir. Bir diğer açıdan bakıldığında, yapay zekanın lisans düzeyinde eğitim almış fotoğrafçıların gerçeklik algısını baskılayacak kadar geliştiğini göstermektedir. Ancak, Lisans düzeyinde fotoğraf eğitimi almış bireyleri yanılıya uğratan bu gelişme tüm görsellerin gerçekliğine dönük bir güven sorununu da beraberinde getirmektedir.

Katılımcılardan elde edilen bulgular ışığında, Kasaplık mesleğini sürdürenlerden (K. K. 5) kodlu tek bir katılımcı, yapay zeka üretimi Şekil 8 ile ilgili olarak; kurgulandığı şüphesini beyan etmiştir. Öğrencilerden oluşan 5 katılımcıdan, 3'ü; illüstrasyon (Ö. K. 1), photoshop (Ö. K. 4), yapay zeka (Ö. K. 3) şüphesini belirtmiştir. Ancak nihai karar olarak "gerçek" yanıtını vermişlerdir. Öğrenciler tarafından şüphe oluşsa da tüm görüntülerin gerçek olarak kabul edildikleri görülmüştür. Bu noktada bulgulardan elde ettiğimiz veriler ışığında yapay zeka ile

üretilmiş görüntüler de gerçek olarak değerlendirilmekte ve gerçekliği konusunda şüphe duyulmamaktadır.

Temel soruların yanı sıra elde edilen bazı alt sonuçlarda önemli sonuçlar ortaya koymaktadır. Burada tespit edilen durum, yapay zeka ile üretilmiş ve fiziki gerçekliği olmayan imajları fotoğraf olarak adlandıracak mıyız? Sorusudur. Yapay zeka ile üretilmiş imajlar, gerçeklikten referans alan fotoğrafla bir tutulsa da fotoğraf olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği tartışmalı bir konu olmuştur. Fotoğrafçı, objektif, fotoğraf makinesi, duyar kat ve nesneden yayılan ışık fotoğrafın temel gereksinimlerini oluşturmaktadır. Yapay zeka imajlarında ise fotoğrafçının yerini komutları yazan bireyler, makinenin yerini bilgisayar ve yapay zeka uygulamaları, verileri topladığı alan ise nesnel dünya yerine internet veri depoları olarak değişim göstermiştir. Fotoğrafçının, fotoğrafın niteliğini oluşturmak üzere fotoğraf makinesine girdiği ve kendi bilinciyle fotoğrafa yüklediği her türlü verinin yerini komutlar, anahtar kelimeler (eng: prompt) almıştır. Yapay zeka imajlarının promptlarla oluşturulması “promtografi” veya “promografi” olarak anılmasına, akademik literatüre yerleşme de yeni kavramların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Böylece yapay zeka ile üretilen imajların, dijital fotoğraftan teknik olarak nasıl ayrıştırılacağı sorunu ortaya çıkmaktadır. Yapay zeka imajlarının özellikle parmaklar ve gözler konusunda birtakım deformasyonlara sahip olduğu bilinmektedir. Ancak fotoğrafik gerçekliği simüle etmedeki başarısı gelişen teknolojiye paralel olarak her geçen gün daha da güçlenmektedir. Bu imajların fotoğraftan nasıl ayırt edileceği sorununu karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda yapay zeka imajlarına bir belirteç eklenmesi zaruret haline gelmiştir.

Yapay zeka imajlarının olumsuz etkilerinin yanında olumlu etkiler yaratacağı da düşünülmektedir. Hiç gösterilemeyen göstermesi bağlamında yapay zeka görsellerinin pozitif bir katkı sunma imkanı bulunmaktadır. Kanunlar, gelenekler ve kültürel değerlere bağlı olarak birçok olgunun varlığı bilinmekle birlikte görülmesi ya da gösterilmesinin mümkün olmadığı durumlar yaşanmaktadır. Bu sorunu gidermek adına kurgusal fotoğrafik betimlemeler kavramsal, deneysel ve kurgusal çalışmalar ile ortaya koyulmaktadır. Son dönemde ise Pedro Meyer ve Max Pinckers gibi birçok fotoğrafçı sahnelenmiş fotoğraf (staged photography) pratiğinin örneklerini yeni bir anlatım dili olarak kullanmışlardır. Derin öğrenme yeteneği sayesinde herhangi bir veriyi nesnel, zamansal ve mekânsal gerçeklikle ilişki içinde dönüşüme uğratması yapay zeka imajlarının bu yönde güçlü örnekler ortaya koyacağını düşündürmektedir. Bu örnekler, etik kurallara bağlı kalmak koşuluyla; fotoğraflama imkanı bulamayacağımız durumların gösterilmesinde yapay zeka imajlarının pozitif bir katkı sağlayabileceğini de ortaya koymaktadır.

Bu hızlı dönüşümde öngörülerde bulunmak zor olsa da üretilen bu görüntülerin ilerleyen dönemlerde bazı sorunlar yaratacağı açıktır. Konuyla ilgili önerilerimiz şunlardır:

Yapay zeka imajlarında görülen temel sorun gerçek görüntülerden ayırt edilemiyor olmasından kaynaklanmaktadır. Yapay zeka imajlarının daha üretim aşamasında hizmet

veren şirketlerce etiketlenmesi veya fligranlanmasının ortaya çıkan kafa karışıklığını ortadan kaldıracığı düşünülmektedir. Bu firmaların kişisel hakların korunması adına, imaj oluşturmak için istenen anahtar kelimelere sınırlama getirmesi önerilmektedir.

Yapay zeka imajlarının en çok tüketildiği mecranın internet ortamı ve sosyal ağlar olduğu bilinmektedir. İnternet servis sağlayıcılarının ve sosyal medya şirketlerinin yapay zeka ile üretilmiş imajları süzüp etiketleyecek yazılımların sosyal medyada sıkça görülen kitlesel suistimallerin önüne geçileceği düşünülmektedir.

Fotoğraf alanındaki uluslararası ve ulusal yarışma organizasyonları tarafından yapay zeka ile üretilmiş imajların ayırt edilemediği bilinmektedir. Bu tür organizasyonlarda adil sonuçların belirlenmesi ve organizasyonların itibarının korunması anlamında süzgeç yazılımların kullanılması önerilmektedir.

Yapay zeka üretimi imajların, belgesel fotoğraf, haber fotoğrafı gibi gerçeklik ifade eden bağlamlarda kullanılması önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda medya kuruluşları ve sivil toplum örgütlerinin bireyleri korumak adına bile olsa; yapay zeka imajları kullanırken kamuoyunu bilgilendirme zorunluluğuna tabi tutulması önerilmektedir.

Yapay zeka imajlarının üretimi ve paylaşımı konusunda, kişisel hak ve özgürlüklerin korunması için hükümetler düzeyinde yasal düzenlemelerin yapılıp ivedilikle uygulamaya konulması ortaya çıkabilecek sorunlara karşı bir önlem olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akarçay, Ö. G. (2012). Propaganda aracı olarak fotomontaj: İrfan Demirkol örneği. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (17).

Barrabi, T. (2023 Ekim 22). AI-generated photo of fake Pentagon explosion sparks brief stock selloff. Nypost. <https://nypost.com/2023/05/22/ai-generated-photo-of-fake-pentagon-explosion-sparks-brief-stock-selloff/>

Bate, D. (2021). *Fotoğraf: Anahtar kavramlar*. Çev. Güher Gürmen, İstanbul: Espas Yayınları.

Becker, S. I. and Nix. N. (2023, Ekim 22). Fake images of Trump arrest show 'giant step' for AI's disruptive power. The Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/politics/2023/03/22/trump-arrest-deepfakes/>

Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın kısa tarihi*, (Çev. Osman Akinhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Benjamin, W. (2019). *Pasajlar*. Kazım Taşkent Yapıtlar Dizisi 15. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eldagsen, B. (2022). Sahte Anı: Elektrikçi/ Pseudomnesia: The Electrician. Erişim Tarihi: 18.10.2023. <https://www.eldagsen.com/pseudomnesia/#&gid=2&pid=1>

Brown, C. M. (2023). 90 Mil/ 90 Miles. Erişim Tarihi: 19.10.2023. <https://michaelchristopherbrown.com/90miles?itemId=hsdkitor8ubinqk45r47xsx28intyn>

Buçan, N. (2018). Belgesel fotoğrafın değişen sınırları: Post belgesel fotoğraf. Yayımlanmamış Doktora Tez Metni. Atatürk Üniversitesi, SBE.

Daguerre, L. M. (1980). *Daguerreotype*. Alan Trachtenberg (Ed.), Classic Essays on Photography, Leete's Island Books, New Haven.

Değirmenci, K. (2016). *Fotoğrafın imgeleri: temsil, gerçeklik ve dijital çağda fotoğraf*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Demirel, G. (2015). Fotoğrafın manipülasyon ve gündem saptama gücü. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 1(2).

Detrow, S., Jonaki M. and Christopher I., (2023) Photograph or... 'promptograph?' Artist questions implications of AI generated images. NPR. Erişim Tarihi: 19.10.2023. <https://www.npr.org/2023/04/20/1171133628/photograph-or-promptograph-artist-questions-implications-of-ai-generated-images>

Eco, U. (2013). Görüntü eleştirisi. Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafı düşünmek*, (Çev. A. Ünal), İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.

Freund, G. (2006). *Fotoğraf ve toplum*, (Çev. Ş. Demirkol). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Growcoot, M. (2023 Mayıs 2). It devalues photographers: amnesty deletes ai images after backlash. Petapixel, Erişim Tarihi: 20.10.2023. <https://petapixel.com/2023/05/02/it-devalues-photographers-amnesty-deletes-ai-images-after-backlash/>

Günbayı, İ. (2019). Nitel araştırmada veri analizi: tema analizi, betimsel analiz, içerik analizi ve analitik genelleme. Erişim Adresi: <https://www.nirvanasosyal.com/h-392-nitel-arastirmada-veri-analizi-tema-analizi-betimsel-analiz-icerik-analizi-ve-analitik-genelleme.html> Erişim Tarihi: 23.10.2023.

Higgins, E. (2023). Twitter Paylaşımı. Erişim Tarihi: 21.10.2023 <https://twitter.com/EliotHiggins/status/1637927681734987777>.

Höijer, B. (2005). İzleyicilerin televizyon programlarını alımlayışı: kuramsal ve metodolojik değerlendirmeler, *Medya ve izleyici: Bitmeyen tartışma*, Çev. ve Der. Şahinde Yavuz (Ankara: Vadi, 2005).

Hunt, K. (2022). Could artificial intelligence win the next Weather Photographer of the Year competition? *Weather* (78/4).

Kolirin, L. (2023 Ekim 18). Artist rejects photo prize after AI-generated image wins award. CNN. <https://edition.cnn.com/style/article/ai-photo-win-sony-scli-intl/index.html>.

Lajka ve Marcelo. (2023 Ekim 18). *Fake AI images of Putin, Trump being arrested spread online*. PBS News Hour. Erişim Tarihi: 01.06.2023. <https://www.pbs.org/newshour/politics/fake-ai-images-of-putin-trump-being-arrested-spread-online>.

Linfield, S. (2013). *Acımasız aydınlık-fotoğraf ve politik şiddet*. (Çev. Mehmet Emir Uslu), İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.

New York Post, 2023, Erişim Tarihi: 18.10.2023. <https://nypost.com/2023/05/22/ai-generated-photo-of-fake-pentagon-explosion-sparks-brief-stock-selloff/>

Niepce, J. N. (1980). *Memoire on the Heliograph*, Alan Trachtenberg (Ed.), Classic Essays on Photography, Leete's Island Books, New Haven.

Oral, M. (2011). *Toplumsal belgeci fotoğraf ve Fikret Otyam örneği*. İstanbul: Espas Yayınları.

Petapixel, 2023. Erişim Tarihi: 18.10.2023. <https://petapixel.com/2023/05/02/it-devalues-photographers-amnesty-deletes-ai-images-after-backlash/>

Poe, E. A (1980). *The Daguerreotype*, Alan Trachtenberg (Ed.), Classic Essays on Photography, (s. 37-38), Leete's Island Books, New Haven 1980.

Satkın, M. B. (2014). Fotoğraf, gerçeklik ve ideoloji. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (5), 7-14.

Say, C. (2022). *50 Soruda yapay zekâ*. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.

Sevim, B. A. (2016). Acımdan bir hâl olduk!: imge bombardımanı ve geçici empati felci. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 4, Sayı: 23.

Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine*, (Çev. Osman Akinbay), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tagg, J. (2013). Fotoğrafın değeri, Victor Burgin (Ed.), *Fotoğrafi düşünmek*, (Çev. Aylin Ünal), İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.

Talbot, W. ve Fox, H. (2023). *The pencil of nature*. Erişim Tarihi: 18.10.2023, <http://www.thepencilofnature.com/introductory-remarks/>

Terranova, A. (2023 Nisan 26). How ai imagery is shaking photojournalism. *Blind-magazine*. Erişim Tarihi: 20.10.2023, <https://www.blind-magazine.com/stories/how-ai-imagery-is-shaking-photojournalism/>

Theiss, E. (2018 Mart 15). The photographer who showed the world what really happened at Mai Lai. Time. Erişim Tarihi: 19.10.202, <https://time.com/longform/my-lai-massacre-ron-haeberle-photographs/>

Tuncay, D. (2017). Haberlerde kullanılan ölü beden fotoğraflarının alımlanması. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 4 (1).

Ulaş, S. (2002). *Felsefe sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Ürper, O. (2012). *Dijital teknoloji çağında reklam fotoğrafçılığı*. İstanbul: Say Yayınları.

Vargün, Ö. (2021). Fotoğraf ve görüntünün tarihi kullanım alanları ve sınırları. *Yeni Yüzyıl Üniversitesi Yeni Yüzyıl'da İletişim Çalışmaları Dergisi*, 1(3), 39-70.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (1999). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.

Yin, R. K. (2008). *Case study research: Design and methods (4th ed.)*. Thousand Oaks, CA: Sage

DİSTOPYA SİNEMASINDA DÜNYA VE DÜNYASALLIĞIN İNŞASI ÜZERİNE FENOMENOLOJİK BİR ANALİZ

CEM ÇINAR*

ÖZ

“Dünya” ve “dünyasallık” 20. Yy. felsefesinin merkez kavramlarından. Bu kavramlar “yaşam(a) dünyası” nosyonuyla birlikte düşünülmüş ve özellikle fenomenolojik yaklaşımın yorumlamalarıyla derinlik kazanmıştır. Bu yaklaşıma göre yeryüzü, doğa yahut dış gerçeklik olarak tanımlanan fiziksel alandan ontolojik olarak farklı olan dünya, bilincin yönelimselliği ve nesnenin verilmişliği ile müşterek işleyişle var olmakta ve kavranmaktadır. Bu anlamıyla fenomenal bir alan olan insan dünyası, insan türüne özel, çok katmanlı, tarihsel, tinsel, dinamik bir ortamdır. Distopyalar ise aktüel dünyaya bakarak sanat yoluyla alternatif dünya tasarımları meydana getirirler. Bu yeni “dünyalar” sosyo-ekonomik, etik, normatif ahlak, teknoloji, inanç vb. bakımlardan farklı yaşama biçimleri gösterirler. Bir taraftan yaşadığımız dünyanın kurmaca yönlerini anlamamızı sağlarken, diğer taraftan alternatif yaşam önerileri sunarlar. Bu öneriler genellikle müesses nizama yönelik eleştiriler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu makale, distopyalar yoluyla kurmaca olarak oluşturulan dünya tasarımlarını analiz ederken kullanılabilir yapısal kategorileri belirlemeyi denemektedir. Böylece sinemada farklı tür ve alt türlerde karşılaşılan distopyalarda görülen tutarlılık, inandırıcılık, gerçekçilik ve anakronizm ile ilgili sorunları yapısal olarak anlamayı kolaylaştırmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Distopya, Sinema, Dünya, Dünyasallık, Fenomenoloji.

* Dr. Öğr. Üyesi, Maltepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, uni.cemcinar@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8936-0293>.

** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

A PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS ON THE CONSTRUCTION OF THE WORLD AND WORLDLINESS IN DYSTOPIAN CINEMA

CEM ÇINAR*

ABSTRACT

The “world” and “worldliness” are central concepts of 20th century philosophy. These concepts were conceived together with the notion of the “life world” and were given depth especially through the interpretations of the phenomenological approach. According to this approach, the world is ontologically distinct from the physical realm defined as the earth, nature or external reality; it exists and is comprehended through a joint functioning of the intentionality of consciousness and the givenness of the object. In this sense, the human world, as a phenomenal realm, is a multilayered, historical, spiritual, and dynamic space exclusive to the human species. However, dystopias create alternative world designs through art by looking at the actual world. These new “worlds” show different ways of living with regard to socio-economic, ethical, normative morality, technology, faith, etc. On the one hand, they allow us to understand the fictional aspects of the world we live in, and on the other hand, they offer alternative life proposals. These proposals often take the form of criticisms of the status quo. This article attempts to contextualise the structural categories that can be used to analyse fictionally constructed world designs through dystopias. Thus, it aims to facilitate a structural understanding of the problems of coherence, plausibility, realism and anachronism in dystopias found in various genres and subgenres of cinema.

Keywords: Dystopia, Cinema, World, Worldliness, Phenomenology.

* Asst. Prof. Dr., Maltepe University, Faculty of Fine Arts, Cartoon and Animation Department, uni.cemcinar@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-8936-0293>.

1. GİRİŞ

Kurmaca anlatılarda dramatik yapı, üslup, tarz gibi birtakım unsurlar farklı tercihlerle karşımıza çıkar. Fakat bu unsurların tutarlı ve anlamlı bir kontekst inşa etmesi bir zorunluluktur. Bir kurmaca anlatıda kontekstin tutarlı olması, olay örgüsü ve anlatı varlıklarının anlamlı bir bütün oluşturacak bağlamlara sahip olması anlamına gelmektedir (Chatman, 2009). Diğer taraftan bu anlamlı bütünün, içinde yaşadığımız gerçek/aktüel dünyayla anlamlı bir ilişki içinde olması da beklenir. Kurmaca anlatı iç ve dış-göndergesel işleyişi tutarlı bir şekilde kuramazsa, konvansiyonel anlamlandırma süreci başarılı olamaz. Diğer taraftan, distopyalar (ve ütopyalar) söz konusu olduğunda yukarıda tarif edilen anlamlı ve tutarlı kontekst, yaşadığımız ve bildiğimiz aktüel dünyadan birtakım içerikleri bakımından başkalaşmış, alternatif bir dünya tasarımına doğru genişlemektedir. Distopyalardaki bu yeni kurmaca dünya tasarımları aktüel dünyanın olay ufku¹ dâhilinde olmakla birlikte, insana ve topluma dair alternatif yaşam biçimi ve değer örüntüleri sunarlar. Distopyalar özgün dünya tasarımları üzerinden aktüel dünyayı anlatır ve anlamlandırır (Jameson, 2010, s. 23). Dolayısıyla dünya ve dünyasallık kavramları distopik anlatıları anlama ve çözümlemede anahtar kavramlar olarak öne çıkmaktadır. Bununla birlikte, “dünya” nosyonu kullanımlarında esasen kastedilenin ne olduğu konusunda belirsizlikler bulunmaktadır. Dolayısıyla bu makalede öncelikle bu belirsizliklerin aşılması amaçlanıyor. Bu doğrultuda, yol gösterici olacağına inandığımız fenomenoloji geleneği içinde betimlenen dünya ve dünyasallık kavrayışına odaklanılacaktır. Çünkü fenomenolojik yaklaşımı dayanak alan dünya ve dünyasallık nosyonu, dünyayı canlı/cansız tüm diğer cisimsel varlıklarla paylaştığımız “yeryüzü” kavrayışından ayırır (Heidegger, 2011, s. 43). Buna göre, yeryüzünden farklı olarak dünya: varlığı bizatihi insan türünün varlığıyla mümkün olan, tarihsel ve tinsel öznelerarası bir ortamdır. Yeryüzüyle ilişkili olarak düşünüldüğünde ise dünya: insan türünün bedensel ve nörolojik özelliklerine göre şekillenmiş, deyim yerindeyse arayüz olarak değerlendirilebilecek verilmişliktir. Bu şu anlama gelir: insan yeryüzüne her baktığında yeryüzünün saf, kendinde varlığını değil, birtakım duysal ve nörolojik işlemlerden geçmiş anlamlı arayüzü olarak dünyayı görür (Husserl, 1997). Dünyasallık ise dünyanın tarihsel ve tinsel tüm içeriğinin anlamlı bir kontekst oluşturmasıdır (Heidegger, 2018, s. 110-112). Dünyasallık, gerçek dünyanın anlamlı ve tutarlı bütünlüklerine vurgu yapar. Farklı bir dünya tasarımına sahip olduğu iddiasındaki distopik anlatının da anlamlı, tutarlı, homojen dünyasal bütünlüğü sağlamış olması beklenir. Bununla birlikte distopya sineması gibi mimetik temsilin işlediği kurmaca yapılarla dramatik ilkelerin de doğru uygulanması gerekir. Eş deyişle, distopya sinemasında inşa edilen “yeni” dünyanın —bildiğimiz aktüel dünyadan bambaşka olan—

¹ “Olay ufku” bir fizik terimidir. Olay ufkunun ötesi herhangi bir fiziksel incelemede bulunamadığımız uzay parçasını ifade eder. Olay ufkundan ötesini ne bilinen yasalarla açıklama olanağı ne de orada ne olup bittiğini bilmenin bir yolu vardır. Benzer bir belirlemeyle Gadamer’in hermeneutik teorisinde karşılaşmaktayız. Buna göre tarihsel bir durumu yahut olayı anlamak ancak ufukların kaynaşması durumunda mümkün olabilmektedir (Gadamer, 2009, s. 62).

sosyal, psikik, davranışsal ve dilsel örüntülerini yaratıcı bir yaklaşımla ele alan özel bir dramaturji çalışması gerekmektedir.

Konvansiyonel tür filmi sınıflandırmalarında distopik anlatının ayırt edici öznelikleri genellikle tematik olarak belirlenmektedir. Totalitarizm, toplumsal ve ahlaki yozlaşma, hegemonik teknoloji kullanımı, ekolojik bozulma, sınıfsal ayırım gibi tematik unsurlar distopik anlatının belirleyici kategorileri olarak kabul edilir (Isomaa, Korpua, ve Teittinen, 2020, s. ix-xiv). Ancak bu belirlemeler esasen kategorik değil normatiftir. Yani kural koyucu ve sınırlayıcıdır. Ayrıca tematik olarak bizim dünyamızın perspektifine bağımlı çıkarımlardır. Dolayısıyla, tematik olanı dışarıda bırakmayan, bununla birlikte daha kapsamlı bir kategorik yaklaşım geliştirilebilir.

2. YÖNTEM

Heidegger'e göre (2018), kategoriler ve eksistensieller varlık karakterlerinin iki temel olanağıdır: "Varolana, bir varolan olarak hep nasıl var olduğunu adeta yüzüne karşı söylemek yani kendi varlığı içinde herkesin onu görebilmesini sağlamak. Böyle bir görme içinde görülenlere ve görünür olanlara *kategoriai* denir" (s. 81-82). Dolayısıyla, "dünyanın varlığı", "insan(ın) varlığı (Dasein)" ve "varolanların varlığı", öncelik-sonralık, nedensellik, içindelik-dışındalık vb. gibi kategorik belirlemeleri önceleyen ön-ontolojik bir safhada eksistensieller olarak birbirine bağlıdır. Heidegger (2018), dünya ve dünyasallığı insan için varoluşsal kabul etmiş ve bu minvalde soruşturmuştur (s. 95-98). Heidegger'in soruşturması klasik ontolojik soruşturmaların kategorik yöntemine uymamaktadır. Diğer taraftan bu makalenin amacı uyarınca, dünya ve dünyasallığın katmanlı yapısının analizini kategorik olarak yapmak gerekiyor.

Bu doğrultuda, bu makalede öncelikle dünya ve dünyasallık nosyonlarının varoluşsal anlamları fenomenolojik betimleme yöntemiyle açıklanmıştır. Fenomenolojik betimleyici yöntem, bir olgu, olay, deneyim veya nosyon olarak karşımıza çıkan spesifik bir fenomeni olabildiğince tarafsız ve ayrıntılı bir şekilde açıklamayı amaçlar. Fenomenolojik betimleme yöntemi birtakım ilkelere dayanır:

Epokhe: Paranteze alma, askıya alma, erteleme olarak tanımlanır. Bir şeyin (fenomenin) doğası üzerine bilgi ortaya koyarken, ön yargı ve ön bilgilerden arınmak yahut farkında olmak suretiyle tarafsız bir yaklaşım geliştirmek anlamına gelmektedir.

Alımlayıcı perspektifini belirleme: Deneyimi yaşayan kişinin dünyasallığını, onun kendi dünyasını müşahede tarzını hesaba katmak anlamına gelir. Bu bağlamda fenomenolojik betimleme yöntemi fenomeni deneyimin öznesi üzerinden, doğrudan algılamaya çalışır.

Özü görme: Eidetik görü olarak tanımlanır. Eidetik öz bir fenomenin (şey, olgu, olay, deneyim vb.) evrensel özelliklerini, temel yapısını yani varlığının özünü ifade eder. Fenomenolojik betimleme sürecinde bu öz bilgi ortaya çıkarılmaya çalışılır.

Betimleme: Fenomenoloji bir fenomeni tanımlamak ve betimlemek için dili kullanır. Fenomenin özünün bilgisine yaklaşabilmek için bu dil mümkün olduğunca nesnel ve soyut olmalıdır (Uygur, 2007, s. 39-49).

Fenomenolojik betimleme yöntemi ilkeleri temelinde bu makalede aktüel dünya, olgusal nitelikleri bakımından “tarihsel/tinsel dünyasallık kategorileri” ve “çevre(leyen)-dünya kategorileri” olmak üzere iki temel alana ayrılmıştır. Kurmaca dünya tasarımı, diğer bir deyişle, yeni bir dünyasallık kontekstinin kurgusal inşasında işleyen alt kategorik unsurlar da bu doğrultuda belirlenmiştir. Bu kuramsal zemin literatür taraması yöntemiyle oluşturulmuştur. İlgili filmlerin değerlendirmeleri fenomenolojik yaklaşımla belirlenen kategoriler ve alt kategorilerin kavramsal sınırlılıkları dâhilinde betimleyici yöntemle yapılmıştır. Makalenin öncelikli amacı film analizinden ziyade kategorileri belirlemek ve içeriklendirmektir. Bu doğrultuda örnek filmler bu kategoriler ile tematik olarak ilgili olan filmlerden seçilmiştir.

Tablo 1: Kategoriler

Tarihsel / Tinsel Dünyasallık Kategorileri	Çevre(leyen)-Dünya Kategorileri
• Etik Örüntüler	• Zaman-Mekân
• Normatif Ahlak	• Ekonomi
• Söylem ve Dil	• Endüstriyel Evre
	• Toplumsal Yapı
	• Çevre ve Ekoloji
	• Canlılık, Bilinç ve Zekâ

3. TARİHSEL / TİNSEL DÜNYASALLIK KATEGORİLERİ

Husserl’in (2003) “yaşam dünyası” (lebenswelt)² olarak kavramlaştırarak temel kaidelerini belirlediği (s. 21), Dilthey’in (2011) idealist felsefeye eleştiri olarak geliştirdiği özgün felsefi yaklaşımında merkez kavram olarak kullandığı “dünya” nosyonu, fenomenoloji geleneği içinde esasen Heidegger (2018) tarafından detaylı olarak soruşturulmuş ve güncel anlamına kavuşmuştur (s. 63). Heidegger (1967), bilinç-gerçeklik düalizmine saplanıp kalmış batı felsefesinin arkaik yaklaşımını, insan varlığının (Dasein) temel varoluşsal karakteristiğini dünya-içinde-varolma (in-der-Welt-sein) olarak belirleyerek aşmayı dener (s. 52-59).

Heidegger ilk olarak Husserl fenomenolojisinden kalkarak “dünya” nosyonunu “yeryüzü” kavramından ayırır. İnsan, bilinç/beden bütünlüğü³ ile gerçekliğe yönelme donanımına sahiptir ve bunun sayesinde yeryüzü (dış gerçeklik, doğa) karşılaşılabilir bir varlık olmaktadır. Bu karşılaşmada yeryüzünün ham verilmişliği insanın duyuşal ve nörolojik işleminden geçerek zihnin içeriği haline gelir. Bu zihin içerikleri fenomenler olarak adlandırılmaktadır.

² Lebenswelt: Kavramın geçtiği eserlerin Türkçe çevirilerinde yaşam dünyası: yaşama dünyası, insan dünyası, hayat dünyası olarak da geçmektedir.

³ Heidegger bu bütünlüğü kategorik olarak bile olsa ayrı düşünmek istemediğinden, insan varoluşu yerine kendi türettiği bir kavram olan “Dasein”ı kullanır.

İnsan türünün üyeleri beden ve zihin donanımı bakımından özdeş olduklarından, yeryüzünün verilmişliğini duyusal olarak benzer şekilde alımlarlar. Bu bakımdan fenomenler de tüm insanlar nezdinde özdeşlik kazanır. Fenomenler “dil” aracılığıyla anlamlandırılarak öznelarası konvansiyonel kimlik kazanır. Bu bağlamda fenomenolojik olarak dil, düşüncenin aracı olmaktan ziyade, fenomenlerin konvansiyonel anlamlar kazandığı bir atmosferdir (Gadamer, 2009, s. 202). Aslında dünya bu fenomenal anlamlı bütünlüğe verdiğimiz addır. Bu varoluş düzlemini klasik mantık silsilesi içinde, lineer bir şekilde anlamamak gerekir. Burada bir öge diğerin nedeni yahut sonucu değildir. Her unsurun varoluşsal değerinin özdeş olduğu bir oluşturmaktır. Dünyasallık ise insanın dünyayla etkileşim biçimini, dünyayı anlama yeteneğini ve dünyayla birlikte kendini kurma olgusunu ifade eder.

Dolayısıyla dünya içinde olmak fenomenolojik olarak mekân içinde olmak demek değildir. İnsanlar gerçeklik içinde aynı mekânı cisimsel olarak paylaşıyor olabilirler, ancak aynı mekân içinde olup dünyasız olan varolanlar da vardır: Kaya, masa yahut toprak gibi (Heidegger, 2018, s. 97). Esasında bir mekân içinde olup aynı zamanda dünyasız olan bir varolan açısından dünya-içinde-olmaklık da mümkün değildir. Çünkü dünyasız varolanlar birbirleri için karşılaşılabılır değildirler. Heidegger’e (2018) göre, “içinde-olmayı bu şekilde sınırlandırırken Dasein’in her türlü “mekânsallıktan” mahrum olduğunu iddia etmiyoruz. Bilakis Dasein’in kendine özgü bir “mekân-içinde-oluşu” vardır. Ama bu da ancak esasen dünya-içinde-varolma zemini üzerinde mümkündür” (s. 98). Dolayısıyla, “kendisine “Dasein” denilen bir varolanın, adına “dünya” denilen başka bir varolanla “yan yanlığı” diye bir şey yoktur” (Heidegger, 2018, s. 96).

Fenomenolojik yaklaşımın dünya tanımındaki bir diğer temel karakteristik, öznelarasılık, beraberce-var-olma anlamına da gelen “birlikte-varoluştur” (mitdasein) (Heidegger, 2018, s. 96). Gadamer (2008) dünyanın “aynı zamanda daima diğer insanlarla da birlikte orada olmayı (mitdasein) gerektiren komünal bir dünya olduğu”nun (s. 343) altını çizer. Beraberce-var-olma, beraberce-mevcut-olma anlamına gelmez. Yani sırf beraberce-mevcut-olma ile dünya sahibi olamayız. Heidegger’e (2018) göre “dünya-içinde-varolmanın bu birliktesel zemini üzerinde dünya zaten hep başkalarıyla paylaştığımız bir dünyadır. Dasein’in dünyası birlikte-dünyadır. İçinde-olmak demek başkalarıyla birlikte-varolmak demektir. Bunların dünya-dâhilindeki kendi-olmaklığına birlikte-Dasein denir” (s. 188).

Dünyanın bir diğer karakteristiği tarihsel olmasıdır. Dünya tarihi değişen-dönüşen dünya alguları ve paradigmlar tarihidir. Bu anlamda dünya esasında bir varolan değil “oluş”tur. Gadamer (2009), tarihselliğin konjonktürel varlığını “gelenek” olarak adlandırır (s. 20-32). Gadamer’in gelenek kavramını kullanıyor olması bilinçlidir. Çünkü geleneği insan türünün tarihsel birikiminin aktüel ve somut karşılığı olarak görür (Palmer, 2008, s. 278). Ayrıca gelenek kavramı, tıpkı kültür kavramı gibi, tekil olarak kullanılabildiği gibi çoğul olarak da kullanılabilir (Kuçuradi, 1997, s. 38). Dünya, fenomenleri birbirinden çok farklı şekillerde anlamlandıran gelenekler barındırmaktadır. Gelenek, hem dünyanın bilgi ve anlam

hazinesinin günümüze intikal etme olgusudur, hem de intikal etmiş geçmişin güncel/aktüel varlığıdır. Gadamer'e (2009) göre, tinsel olarak içinde yaşadığımız dünyayı geleneğin bize taşıdığı anlam kodları olmaksızın yorumlayamayız. Kendi duruş ve ifademizi ortaya koyamayız (s. 12). Gadamer'in gelenek kavrayışına benzer şekilde Heidegger de (2018) dünyasallığı bir çeşit "ön sahiplik" olarak görür (s. 235).

Bu noktada dünyasallık ile gelenek arasında bir ilgi kurulabilir. Çünkü dünyayı farklı şekillerde anlama, yorumlama ve ifade etme biçimleri dünyasallığı kurmaktadır. Dünyasallığı aktüel dünyanın konjonktürel yorumu olarak anlamak da mümkündür. Bu konjonktürel yorum kitlesel nitelik taşıyabileceği gibi daha dar anlamda da kullanılabilir. Heidegger (2018), "dünya "kamusal" biz-dünyasını veya "zati" ve en yakın (evsel) çevreleyen-dünyayı imler" (2018, s. 111). Her iki durumda da dünyasallık, geleneğin tarihsel anlam kodlarıyla inşa olur.

3.1. Etik Örüntüler

Distopik anlatıların alternatif dünyasallık kontekstini inşa ederken eğip büktükleri ilk ve en temel kategorik unsur etik değerlerdir. Başarılı distopik anlatılar kendi özgün etik örüntülerini inşa ederler. Bu anlatılarda iyi ve kötü çoğunlukla ters-yüz edilir veya gerçek dünyada hiç karşılaşmadığımız türden eylem ve pratikler olarak sunulur. Bu alternatif etik dünya çoğunlukla bizim için oldukça rahatsız edicidir. Bununla birlikte bu etik örüntüler, yaratılan kurmaca dünyanın diğer kategorik unsurlarıyla dramatik tutarlılık içindedir. Diğer taraftan, distopik unsurlar içermekle beraber alternatif dünya kontekstini bütünsel olarak kuramamış yahut kurmayı tercih etmemiş ve çoğunlukla bilim-kurgu türünde karşımıza çıkan örneklerde, aktüel/gerçek dünyanın etik örüntülerinin distopik anlatıya olduğu gibi taşındığını gözlemliyoruz. *Soylent Green* (Seltzer, Thacher ve Fleischer, 1973) filmi bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir. *Soylent Green* filminde, gıda kriziyle mücadele eden bir dünyada, siyasi güç ve özel teşebbüsün ortaklığıyla radikal bir çözüm bulunur. Çok gizli bir organizasyon, ölen insanları besin maddesine çevirip insanlara yiyecek olarak vermektedir. Bu uygulama bizim aktüel/gerçek dünyamız için dehşet vericidir. Ancak dikkat edilmesi gereken husus, ölü insan bedenlerinin besin maddesine dönüştürülmesi uygulamasının *Soylent Green* filminin kurmaca dünyasının insanları için de dehşet verici olduğudur. Çünkü tüm operasyon çok gizli bir şekilde yapılmaktadır ve toplumun olup bitenden haberi yoktur. *Soylent Green*'de inşa edilmiş dünyasallığın etik yaklaşımı bizim dünyamızla hemen hemen aynıdır. Bu bakımdan filmin kurmaca dünyası özgün etik örüntülere sahip değildir. Benzer bir teması olması bakımından *Cloud Atlas* (Arndt ve Tykwer, Wachowski Bros, 2012) filmine bakabiliriz. *Cloud Atlas* filminde iç içe geçmiş kurgulama stiliyle altı farklı hikâye anlatılır. Hikâyelerden biri, belli bir iş kolunda çalışmalarını için özel olarak klonlanmış bireylerin yaşam döngüsü ve klonların bu adaletsiz statükoya karşı geliştirdikleri bir isyan üzerinedir. Klon bireyler garson olarak bir fastfood restoran zincirinde çalışmaktadırlar. On iki yıllık çalışma hayatları sonunda, dini ayine benzer bir ritüelle "yükseliş" hakkı kazanırlar. Aslında tümüyle

düzmece olan bu ayinin bitiminde mezbaha benzeri bir tesiste öldürülmekte ve kendi kolonilerini beslemek için protein çorbasına dönüştürülmektedirler. Bu hikâyede, kendine ayrıcalıklı bir dünya yaratmış olan insan türü, kendi genetiğini kullanarak, yeniden dönüştürülebilir fabrikasyon köleler üretmektedir. Bu distopyanın dünyasallık konteksti içinde klon bireylerin varoluşunun mahiyeti konusunda alınmış karar insanlar tarafından tamamen benimsenmiştir. Dehşet, uygulamadan ziyade bu uygulamanın insanlık nezdinde meşruiyet kazanmasındadır. Burada distopyanın özgün dünyasallığının inşası, bu fütüristtik yamyamlık pratiğine gösterilen rızanın dramatik temsiliyle sağlanmıştır. Özetle, *Cloud Atlas* filmindeki bu distopyanın özgün dünyasallığı, toplumsal rızayla meşruiyet kazanmış radikal bir uygulamanın etik bağlamı üzerinden kurulmuştur. Dolayısıyla *Soylent Green* distopik unsurlar içermekle beraber, dünyasallık kontekstini özgün etik örüntülerle kurmadığından dolayı tür olarak polisiye bilim-kurgu kategorisinde değerlendirilmektedir (Johnston, 2011 s. 11). *Cloud Atlas* filmindeki distopyanın etik örüntülerinin özgünlüğü distopik dünyasallığın daha muhkem bir şekilde işlemlerini sağlamıştır.

3.2. Normatif Ahlak

Normatif, yani kural koyucu ahlak, etik bir temele dayanma gerekliliği olmadan toplumsal davranış pratiği oluşturan, adabı muaşeret, genel görgü kuralları, ayıp, günah gibi normlara denir (Kuçuradi, 1999, s. 126-127). Gerçek dünyada toplumlar birbirinden çok farklı normatif ahlak örüntülerine sahip olabilmektedir. Normatif ahlak kurallarının etik temelleri olabileceği gibi, bu kurallar nedensiz göstergelere ve uyuşmaya dayalı toplumsal pratikler şeklinde de olabilirler. Bir toplumun normatif ahlak konteksti içinde radikal tepkilere yol açabilecek bir eylem, bir başkası için tümüyle anlamsız, hatta gülünç olabilir. Bir toplumda benimsenen dini ibadet ritüelleri bir diğer toplumda anlamsız görülebilir. Çoğunlukla doğal göstergeler olarak karşımıza çıkan bu ahlaki pratikler mimetik/temsile dayalı olmaları bakımından dramatik anlatılar için zengin bir içerik kaynağı oluştururlar.

Özgün distopik film örneklerinde orijinal etik kontekstiyle tutarlı normatif ahlaki pratiklerin de türetildiğini gözlemliyoruz. Aynı adlı distopik romandan (Atwood, 2017) uyarılma olan *Handmaid's Tale*⁴ (Miller, 2017-2023) dizisi bu belirlemeye uygun örnekler içermektedir. Belirsiz bir gelecekte kurgulanmış distopyada Amerika Birleşik Devletleri, "Gilead" adı verilen kast sistemine dayalı teokratik/totaliter bir rejimle yönetilmektedir. Alt sınıfa mensup doğurgan kadınlar üst sınıf ailelerin çocuk sahibi olmaları için damızlık olarak kullanılmaktadır.

İnsan hakları, kadın hakları, bireysel özgürlükler, demokrasi gibi insanlık idealini ileriye taşıdığı kabul edilen ilke ve fikirleri ortadan kaldıran Gilead rejimi, kendi özgün etik örüntülerini de inşa etmiş görünmektedir. Bu sosyolojik durumda zorbalık korkuyu

⁴ *Handmaid's Tale* romanının yine aynı adla 1990 yılında yapılmış sinema filmi uyarlaması da vardır.

büyütmekte, korku da öğrenilmiş çaresizliği canlı tutmaktadır. Menfi bir etik yorumu zemininde normatif ahlaki pratikler kendilerini teamüller, ritüeller ve ayinler şeklinde göstermektedir. Distopyada bu normatif ahlaki pratikler dramatik amaçlarla ustaca kullanılmıştır. Dünyasal konteksti tutarlı kılacak şekilde, etik örüntüler, normatif ahlaki pratiklerle desteklenmiştir. Bu tutarlı kontekst, Gilead'ın siyasal varlığını devam ettirebilmesi için ihtiyacı olan uygulamalar ile de uyum içindedir. *Handmaid's Tale*'in distopik dünyası kategorik unsurlar bakımından ahenk ve tutarlılık içindedir. Örneğin, evin hanımının gözetiminde dini bir ayin havasında gerçekleşen çiftleşme seremonisinin kısıtlı tensel temas ve gözetim altında gerçekleşmesinin sebebi, esasen erkek ve damızlık kadın arasında duygusal bir yaklaşmayı engellemek ve böylelikle toplumsal kast sistemini ilk elden korumaya almaktır (Booker, 1994, s. 163).

Daha önce de belirtildiği üzere, içinde yaşadığımız dünya farklı dünyasallıkları ihtiva etmektedir. Bu bağlamda, özellikle kadın hakları konusunda radikal ahlaki normlara sahip toplumlar bizim gerçek dünyamızda da mevcuttur. Ancak, tüm aykırılıklarıyla bu toplumsal sistemlerin tarihsel kökleri vardır. Bir geleneğin girift kontekstine ait kodlar bir başka dünyasal perspektiften anlaşılabilir. İnsanlık tarihine bakıldığında, insan kurban etme ve yamyamlık gibi marjinal kültürel pratiklerin bile bu toplumların dünyasal konteksti içinde anlamlı bir nedensellik bağlamına oturtulduğu görülmektedir. Dolayısıyla, distopik bir dünyanın inşasında kurmaca olarak tasarlanan normatif ahlaki pratikler, bizim dünyamızın ahlaki pratiklerine uzak, katı, kabul edilemez, saçma, anlamsız hatta dehşet verici olabilir. Ancak bir distopik filmi başarılı kılan, bu normatif ahlaki pratikleri filmin kontekstiyle tutarlı bir yapı içinde sunmasıdır. Bizim dünyamızda vazgeçilemez, karşı koyulamaz hatta tartışılmaz sayılan kimi normatif ahlaki pratiklerin de tıpkı distopik anlatılarda olduğu gibi uyuşmsal ve bir ölçüde kurmaca olduğunu hatırlatması distopik anlatıların esas sanatsal gücünü oluşturmaktadır. Sinematik anlatının olanaklarıyla tasarlanan ve aktüel/gerçek dünyada benzerine rastlamadığımız orijinal dramatik kurgular, bir taraftan kendi distopik dünya kontekstini kurarken diğer taraftan bizim kendi dünyamıza yönelik algımızı alt üst eder. Bu duruma bir örnek olarak *Handmaid's Tale*'deki doğum seremonisinin dramatik kurgusunu gösterebiliriz. Bu kurguda doğumlar kalabalık bir davetli kitlesinin katılımıyla gerçekleşen düğün benzeri bir organizasyon eşliğinde gerçekleştirilmektedir. Burada, doğumun mahremiyetiyle ilgili gerçek dünyaya ait kültürel normlar ters yüz edilmektedir. Bu seremoni aynı zamanda, normatif ahlaki pratiklerin en katı hali olarak tanımlanabilecek tabuların bile uyuşmsal kültürel pratikler olduğunu göstermektedir. Buna göre, eğer en katı ahlaki pratiklerimiz bile uyuşmsal ve büyük ölçüde kurmaca ise insanlık idealini küçültün hiçbir normatif ahlaki statükoyu sürdürmek zorunda değilizdir. Aynı durum siyasi ve kültürel statükolar için de geçerli olmaktadır. Distopyaların bu fonksiyonu, kendi dünyamıza karşı spekülâtif bir bilincimizin oluşmasına ön ayak olmaktadır.

3.3. Söylem ve Dil

Gadamer (2002), “dil” fenomenini basitçe düşüncenin aracı olarak belirlemenin eksik bir kavrayış olduğunu ileri sürer. Aynı zamanda ona göre dil, Hegel’in iddia ettiği gibi tarihsel tefekkürün olgunlaşması da değildir. Gadamer’e göre dil, sonludur ve tarihseldir. Bununla birlikte geçmişte dile dâhil olmuş dünya deneyiminin taşıyıcısıdır. Gadamer böylece dil ve gelenek arasında bir bağlantı da kurmuş olmaktadır (s. 65-75). Ancak, geleneği oluşturan ahlaki ve kültürel pratiklerin niteliklerine baktığımızda, dil ile taşınan muhtevanın mahiyeti önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, dil aracılığıyla tarihsel olarak güncel/aktüel dünyaya intikal etmiş ve gelenekler olarak dünyayı inşa eden her türden bilgi, norm ve değerler esasen iktidar-bilgi sistemleri olan söylemlere dayanır.⁵ Devletlerin resmi tarih uygulamaları en kuşatıcı ve etkili söylem örneklerini içerir. Ulaşım, uzlaşım, biat, kabullenme, baskı gibi mekanizmalarla toplumsallaşan söylemler, hakikatin dilsel ifadesi yahut dile gelmesi değil, Foucault’nun (2011) deyimiyle, hakikat-oyunlarıdır (jeux de vérité) (s. 13).

Bu bağlamda söylem, dünyasallığın zorunlu kategorik bir unsuru olmaktadır. Sinemada özgün bir söylem içermeyen kurmaca dünya tasarımları görmek mümkündür. Bu filmler bilim-kurgu yahut fantastik türleri altında değerlendirilebilir. Ancak bu filmleri distopya kategorisine kolaylıkla dâhil edemeyiz. Çünkü özgün bir dünya tasarımı bütünsel bir dünyasallık konteksti talep etmektedir. Bu konteksti inşa eden kategorik unsurlardan bir ya da birkaçı eksik olduğunda distopik dünya tasarımı, anakronizme benzer dramatik tutarsızlıklar göstermeye başlamaktadır.⁶

1984 distopyası (Orwell, 2021), kurmaca anlatıda özgün bir dünya inşası için söylemin ne derece önemli olduğunu en açık şekilde göstermektedir. *1984* (Michael Radford, 1984) film uyarlamasında dile proaktif ve doğrudan müdahale edilerek iktidar-bilgi sistemi kurulma süreci bizzat gösterilir. Bu noktada Heidegger’in (2018) önemli bir tespitini hatırlamakta fayda var: “Logos phone’dır, özellikle de phone meta phantasias’tır, yani sayesinde bir şeylerin görünür hale geldiği sesli beyan” (s. 33). Bu belirlemeye göre, eğer akıl (logos) bizatihi dil ise dile hükmetmek akla da hükmetmek demektir (Booker, 1994, s. 81). *1984* distopyası bu tespitin doğruluk değeri taşıdığını ispatlar nitelikte bir eserdir. 1984’ün katı totaliter dünyasında iktidar (parti) kendi iktidar-bilgi kontekstini yani söylemi canlı ve güncel tutmak için bir bakanlık bile kurmuştur. *1984* distopyasını özel kılan distopyanın özgün bir söylem tasarımına sahip olmasından öte söylemin inşa sürecini ve mekanizmalarını da içeriyor olmasıdır. *1984* dünyasının söylemi “yeni-konuş”, “çift-düşün”, “geçmişin değiştirilebilirliği” gibi sofistike manipülasyon teknikleriyle kurulmaktadır. Toplumsal rıza ise baskı yoluyla ve zor kullanılarak elde edilir. Burada, demokratik rejimlerden totalitarizme kadar tüm yönetim

⁵ Foucault’ya (2011, s. 13) göre, dil aracılığıyla taşınan muhteva çoğunlukla “iktidar-bilgi”dir. İktidar-bilgi’nin konvansiyonel olarak sistemleşmesini de “söylem” olarak adlandırmaktadır. En sade tanımıyla söylem, gücün ve bilginin bir aradalığıdır.

⁶ Örneğin binlerce yıl sonra geçen bir hikâyede günümüzün mizah anlayışına göre espriler yapılması gibi.

biçimlerinde işleyen iktidar-söylemin meşrulaştırılma sürecinin bir formülü sunulmaktadır. İktidar-söylemin inşası, tarihsel bilginin yeniden düzenlenmesi, kavramların içeriğinin değiştirilmesi, etik değerlerin yeniden tanımlanması ile gerçekleşmektedir.

Söylemin doğrudan dönüştürüp şekil verdiği ilk olgu gündelik dil, yani kişiler arası diyaloglardır. Diyalog çoğunlukla eyleme refakat eden aktüel dil kullanımı olduğundan söz-edimseldir. Söz-edimi bir şey söylerken aynı zamanda bir eylemde bulunmak anlamına gelmektedir (Searle, 2002). Bu yönüyle diyalog, distopya edebiyatı için daha az önemli olurken, distopya sinemasının kurmaca dünya tasarımında önemli bir dramatik unsur haline gelmektedir. Etik örüntülerin, türlü normatif ahlaki pratiğin, dilin ve söylemin vb. bir kontekst oluşturacak şekilde kurgulandığı bir distopik filmde gündelik konuşma pratiğinin aktüel/gerçek dünyayla aynı kalması mümkün değildir. Dolayısıyla, distopik sinemada diyaloglar, inşa edilen dünyasal kontekst ile tutarlı olmalıdır. Buna örnek olarak orijinal bir distopya denemesi olan *Canavarlar Sofrası* (Kaynak ve Matin, 2011) filmine bakabiliriz. Bu distopik sinema örneğinde, totaliter bir yönetim ortamında geçtiğini anladığımız belirsiz bir zamanda, sistemin orta düzey elitleri olarak yorumlanabilecek bir grup insanın akşam yemeği buluşmasını izleriz. Her türden uyuşturucu maddenin, sigaranın ve alkolün yasak olduğu bu distopyada sanat da büyük ölçüde yasaklanmıştır. Filmin özgün yanı, distopik dünyanın tüm katmanlarını çoğunlukla diyaloglarla inşa etmesidir. Dramatik eylemler ise —belki de bilinçli bir tercihle— az ve öz kullanılmıştır. Boynunda tasmayla eve getirilen çocuğa tokat atılması ve konukların birbirlerinin kanlarını tatmaları gibi dramatik eylemler buna örnek gösterilebilir. Bu gibi sınırlı dramatik eylemlerle birlikte, diyaloglar içine yedirilmiş informatif bilgiler distopik dünyanın çevresel ve tinsel katmanlarını inşa eder. Diyaloglar eşliğinde filmi izlerken bizim dünyamızdan bambaşka, yabancı bir dünyanın işleyişini kavrarız. Etik değerlerin, normatif ahlaki pratiklerin farklı olduğu, gerçek dünyada karşılaşmadığımız türden ritüel, inanç ve tabulardan müteşekkil bu yabancı dünyanın söylemi, kendine özgü bir gündelik konuşma yaratmıştır. *Canavarlar Sofrası* filmi bir distopya olarak değerlendirmeyi olanaklı kılan, esasen dünyasal kontekstin tutarlı bütünlüğüne sahip olmasıdır.

Handmaid's Tale'de damızlık olarak kullanılan kadınların çocuklarını şizofrenik bir şekilde kendi çocuğu olarak kabul eden ve çocuğu belki gerçek annesinden bile daha fazla seven ev sahibelerinin durumu doğrudan normatif ahlakın ürettiği söylem ile ilgilidir. Çünkü bu yeni dünyasallıkta bir çocuğun annesi olmanın kuralları değişmiştir. Teokratik totalitarizmi henüz yeni inşa etmiş Gilead için bu uygulamayı bir süre daha tavizsiz sürdürmesi yeterlidir. Böylece damızlık bir kadın olmanın sıradan bir meslek olarak görüleceği bir dünyasallık bile kurulabilir. Tıpkı bir zamanlar köleliğin birçok köle tarafından meşru sayılması gibi.

Dünyasal kontekstin bir bütün olarak işlediği başarılı distopya örnekleri diğer hiçbir sanatın ortaya çıkaramayacağı türden eleştirel bir bilincin oluşmasını sağlamaktadır. Bu bilinç şu soruyla kendini göstermektedir: Bizim aktüel olarak (içinde) yaşadığımız gerçek dünya ve

inançla/sadakatle bağlı olduğumuz tüm dünyasal kontekst acaba daha ideal bir dünyanın distopyası olabilir mi? Bu soru dünyamızla ilgili ezberlerimizin bozulmasını sağlayabilir, onunla ilgili dejenere ve kötücül olan ne varsa görünür kılabilir.

4. ÇEVRE(LEYEN)-DÜNYA KATEGORİLERİ

Fenomenolojik olarak çevreleyen-dünya, varolanlar ile insan varlığının karşı karşıya geldiği bir ortam değildir. Varolanların bir araya gelmesi, toplanması yahut bir toplam olarak telakki edilmesi de dünya değildir veya fenomenolojik olarak dünyayı bize vermez (Gözel, 2019, s. 141). Dünya diye müşahede ettiğimiz her halükârda insan dünyasıdır ve varolanlar dünyasal bağlam halinde oldukları müddetçe vardılar. Bir varolanın tekil varlığıyla duyumsanmış olarak kalması, bu haliyle yalıtık bir varlık olarak insan dünyasında yer işgal etmesi ve bu halini sürdürmesi gibi bir varoluş modu yoktur. Varolanları tekil olarak telakki etmek aklın (logosun) bir olanağı olup varolanların —ve dünyanın— varlığının kategorik olarak anlaşılmasını sağlar. Çevreleyen-dünyanın varolanları kategorik yalıtıklık içinde değil bir-aradalık ağı içinde var olurlar. Burada “var olma”dan kasıt, fenomen olarak kendini vermenin ve ontolojik düzeyde anlaşılabilir varlık olmanın aynı zaman ve cihette gerçekleşmesidir. Çevreleyen-dünyanın varolanları birbiriyle ilintili haldedirler; deyim yerindeyse diyalog içindedirler. Varolanların çevreleyen-dünya içinde açığa çıkmaları, dünyasal anlam kazanmaları, fenomenal olarak var olmaları, onları teorik düşünmenin konusu etmekle değil, doğrudan yapıp/etmeler ve iş-görmeler (umgang) içinde, insan varlığının varolanlarla hemhal olması şeklinde gerçekleşmektedir (Gözel, 2019, s. 138). İnsan varlığının varolanlarla (iş-görmenin nesnesi, malzeme/gereç olarak) gündelik yapıp/etmeler ilişkisi içinde olması, dünyasal kontekstin iki temel bütünsel nosyonu olan doğayı ve kamusal dünyayı ona verir (Heidegger, 2018, s. 118). Doğa: varolanların ham halinin, kamusal dünya: varolanlarla benzer ilişkiyi sürdüren diğer insan varlıklarının (Dasein) verilmişliğidir. Diğer taraftan, çevreleyen-dünyada malzemeler/gereçler olarak varolanlar kullanımda iken kendini geri çeker ve görünmezleşir, deyim yerindeyse perdelenir (Gözel, 2019, s. 140-141). Varolanların hergünlük içinde perdelenmesi⁷, dünyanın eksistensiye varlığının (dünyasallığının) açığa çıkmasını da engeller. Bununla birlikte “dünyanın kendisi dünya-dahilindeki bir varolan değildir” (Heidegger, 2018, s. 121). Heidegger (2018), dünyanın dünyasallığının keşfinin (dünyanın eksistensiye varlığının açığa çıkmasının) dünyasal bağlamdan kopan varolanlarla karşılaşma suretiyle mümkün olduğunu ifade eder. Bir varolanın (malzeme/gereç olarak) kullanışsızlığı yahut iş-görmezliği, onun dünyasal bağlamını yitirerek⁸ saf mevcut olma haline geri çekilmesi durumunu ortaya çıkarır. El-altında-olan iken el-altında-olanın-yalnızca-öylesine-mevcut-oluşu’na dönüşen varolan, insanın önce “dikkatini çeker”, sonrasında insana

⁷ Dünyanın fenomenolojik varlığının hergünlük içinde görünmez hale gelişini Husserl doğal tavrı olarak adlandırır. Ona göre doğal tavrı fenomenolojik indirgeme yoluyla bir kenara bırakılmalı ve farklı bir bilişsel tavrı geliştirilmelidir. Husserl bu fenomenolojik tavrı epokhe olarak adlandırır (Çınar, 2020, s. 27).

⁸ Heidegger (2018, s. 125) dünyasal bağlamın yitirilmesini “atıf ilişkisindeki kırılma” olarak kullanır.

“rahatsızlık verir” ve “varlığını direterek dayatır” (s. 123). Heidegger’e (2018) göre bu geri çekilme el-altında-olanın (çevreleyen-dünyada-varolanın) “dünyasızlaşması” anlamına gelmektedir (s. 125). Dünyasız, bağlamından kopmuş, kullanışsız, iş görmez varolan, eksistensiye bir varlık modusu kazanarak dünyanın dünyasallığının açılmasında bir geçit fonksiyonu kazanır (s. 122).

Bu sofistike felsefi yaklaşımın distopyalar için bir anlamı vardır. Şöyle ki, distopyalar özgün dünya tasarımlarını oluştururken, —içinde— yaşadığımız çevreleyen-dünya içeriğinin dünyasal bağlamlarını değiştirip kullanarak, icap ettiğinde yenilerini icat edip farklı bağlamlar kurarak bizi kendi dünyamıza yabancılaştırmaktadır. Deyim yerindeyse gerçek/aktüel dünyamızı bir bütün olarak “dünyasızlaştırmaktadır”. Böylece bir distopyanın seyri bizi kendi dünyamıza “dikkat çekmeye” zorlamakta ve hergünlük içinde olma varlık tarzımızı “rahatsız etmektedir”. Ayrıca distopik dünya —eğer dünyasal konteksti tutarlıysa— kendini olanaklı bir alternatif dünya olarak “dayatmakta (diretmekte)” ve bizim aktüel/gerçek dünyamızın olumsal⁹ yapısını ifşa etmektedir.

Distopya sinemasında daha kompleks şekilde işlenmekle birlikte özellikle bilim-kurgu sinemasında dünyasızlık/dünyasızlaşma fenomeni dünya-dışı-nesnelerin dünyamıza katılmasıyla karikatürize olmaktadır. *2001: Space Odyssey* (Kubrick ve Kubrick, 1968) filminin başlangıcında kullanılan dikdörtgen prizma sütun homo sapiens’in ataları için dünyasız bir varolandır. *Arrival* (Levine vd. ve Villeneuve, 2016) filminde dünya dışı varlıkların ortama duman benzeri bir madde püskürtmek suretiyle kullandıkları dil de bizim için dünyasız bir fenomendir. Bir komedi filmi olmakla birlikte önemli antropolojik göndermeleri olan *The Gods Must Be Crazy* (Uys, 1980) filmindeki kola şişesi de onu bulan kabile için dünyasızdır. Dünyasız olan aynı zamanda bağlamsız, tekil, ilintisiz, anlamsız ve absürd’dür.

Dünyasal kontekstin tutarlı bütünlüğü distopyalar için ayırt edici bir özellik olarak kabul edilebilir. Örneğin bilim-kurgu olarak değerlendirilmekle birlikte distopya (veya ütopya) sayılmayan filmlerin ortak özelliği, bu tarz bir tutarlı bütünlüğü tercih etmemeleri yahut sağlayamamış olmalarıdır. Bilim-kurgunun dünya tasarımlarında dünyasal kontekst bir bütün olarak değil, çevreleyen-dünyanın bir ya da birkaç kategorik unsurunun değiştirilmesiyle kurulur. Etik örüntüler, dil, söylem ve normatif ahlaki pratikler çoğunlukla bildiğimiz dünyayla aynı kalır. Örneğin bir bilim-kurgu klasiği olarak kabul edilen *Star Wars* (Lucas, 1977-2019) filmlerinde tüm bir galaksideki hemen hemen tüm yaşam formlarının hatta robotların duygu dünyası, arzu ve ihtirasları, ahlaki pratikleri aktüel/gerçek dünyamızın devamıdır. Çevreleyen-dünyanın bazı kategorik unsurları değişmiş ancak bu nitelikler özdes kalmıştır.

Evrenin uzak bir köşesinde geçen (genellikle “space opera” olarak tanımlanan) filmler bile izleyicilerin ilişki kurabileceği bazı gerçekçi veya doğal özelliklere dayanır: *Star Wars*

⁹ Olumsal: varoluşu zorunlu olmayan, varoluşu söz konusu ve hatta çok muhtemel olmakla birlikte, zorunlulukla varolmayan varlığın, gerçekleşmesi zorunlu olmayan olayın özelliği. Zorunlu ve imkânsız olmayan her şey (Cevizci, s. 1261).

karakterlerinin çoğu İngilizce konuşur, oksijen solur, aileleri vardır, evler inşa eder, savaşır ve âşık olurlar. Filme alınan bilim kurgu filmlerinin çoğu bilimsel ilerlemelere (ya da uzaylı teknolojisinin getirdiği değişikliklere) dayansa da, bildiğimiz gerçeğe benzerlik iddiasında bulunmayan çok az film vardır (Johnston, 2011, s. 14).

Esasen distopyalar da bizim dünyamızdan kalkarak yine ona gönderme yapar; ancak temel fark distopyaların dünyasallık kontekstinin bütünsel özgünlüğü ve tutarlılığıdır. Tüm bu belirlemelerden yola çıkarak, çevreleyen-dünyayı kategorik olarak açımlayacak bir yaklaşım geliştirmek icap ediyor. Buna göre, distopya sinemasında plastik olarak şekillendirilebilir olan, biçim ve formla ilişkilenen öğeler ve bunları etkileyen çevresel etkenler çevreleyen-dünya'nın kategorileri olarak düşünülebilir. Bunları açıklamalı olarak aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz:

Zaman-Mekân: Zaman ve mekânın belirliliği, belirsizliği

Ekonomik Sistem: Üretim araçları, üretim ilişkileri, özel mülkiyetin durumu

Endüstriyel Evre: Endüstriyel karakteristikler, teknolojik paradigmlar

Toplumsal Yapı: Toplumu oluşturan bireylerin birbirlerinden ayrışma, birleşme biçimleri

Çevre ve Ekoloji: Başka yaşam formlarıyla ilişkilene biçimleri

Canlılık, Bilinç ve Zekâ: Bilinç, zekâ ve canlılığın tezahürleri

4.1. Zaman-Mekân

Tarihsel ve topografik anlamda zaman ve mekân tasarımı distopyalarda anlatının temelini oluşturmaktadır. Hikâyenin nerede ve ne zaman geçtiği bilgisinin kesinlik düzeyi, distopyanın dünyasal kontekstini de belirlemektedir. Orwell (2021) 1984'te hikâyenin geçtiği zamanı kesin bir bilgi olarak kitabın başlığında verir. Topografik olarak yeryüzündeyizdir, ancak bizim dünyamızın mekânsal koordinatları (ülkeler, kıtalar, başkentler) tümüyle değişmiştir. *Handmaid's Tale*'de mekânsal koordinatlar daha belirgin olmakla birlikte kesin bir zaman bilgisi vermekten özellikle kaçınılmıştır. *Cesur Yeni Dünya* (Huxley, 2013) Henry Ford'dan 632 yıl sonrasını anlatır. Bizim takvimimizde bu 2540 yılına tekabül etmektedir. Hikâye dünya devletlerinin ana merkezlerinden biri olan Londra'da geçmektedir. Distopyalar ve ütopyalar "geleceğin mekânları olma eğilimindedir ya da daha önceki bazı ütopya örneklerinde (Cockaigne Ülkesi, Hesiod'un Altın Çağı ve Cennet Bahçesi) olduğu gibi uzak geçmişin mekânlarıdır. Dolayısıyla ütopyalar (ve distopyalar), onları belirli zaman-mekân koordinatlarına sabitleyen kavramsal bağlantılarla yüklü olarak gelirler" (Gordin, Tilley ve Prakash, 2010, s. 4). Bu düşünce Bakhtin'in edebiyatta zaman-mekân birliğini anlatmak için türettiği "kronotop" kavramıyla paraleldir. Bakhtin'e göre her kronotop, zaman ve mekânın keşiştiği özel bir koordinattır (aktaran Woolfolk, 2008, s. 194). Her tür (genre), olayların gelişmesini ve karakterlerin anlatı içindeki etkileşimini şekillendiren kendine özel kronotoplar oluşturur. Örneğin tarihi bir romanın kronotopu, bir distopyadan farklı olabilir. Kronotop aynı zamanda karakterlerin nasıl karakterize edildiğini ve olay örgüsünün nasıl geliştiğini de etkiler. Anlatı dünyasındaki olasılıkları ve kısıtlamaları belirlemeye yardımcı olur. Kronotop genellikle edebi eserin kültürel ve tarihsel bağlarıyla ilintilidir. Anlatının

yaratıldığı dönemde zaman ve mekâna dair hâkim olan kültürel algıları yansıtır. Diğer taraftan distopyanın zaman ve mekânla ilişkilene biçimi diğer türlerden farklıdır. Hatta yakın bir tür (ya da tarz) olan bilim-kurgu sinemasından da farklıdır. Tarihsel olarak hangi zamanda geçtiği bilgisi kesin olan distopyalarda mekânsal koordinatların görece bulanık olduğunu gözlemliyoruz. Gerçek/aktüel dünyanın bildiğimiz zaman-mekân koordinatlarına ve tarihsel olayların gelişim çizgisine tümüyle sadık kalarak bir özgün distopik dünya tasarımı gerçekleştirmek mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla, çoğu zaman bilinçli olarak belirsiz bırakılan zaman-mekân koordinatları distopyaların kendine özgü kronotoplar üretmesini sağlamaktadır. Burada distopyanın sanatsal olarak neyi amaç edindiği de kendini gösterir: distopya geleceğe dair kehanetler değildir. Gerçek/aktüel dünya ile ilişkisi bağlamında Ernst Bloch distopyayı (ve ütopyaı) “Henüz Olmayan’daki gerçek tarihsel olasılıklar ve eğilimler” (aktaran Varsam, 2003, s. 207) olarak tanımlıyor. Dolayısıyla distopyalar büyük oranda aktüel dünyanın eleştirisidir.

4.2. Ekonomik Sistem

Distopyaların müesses nizamla ilgili olarak odağına aldığı temel mesele, genellikle anlatıdaki ekonomik sistem kurgusunu belirlemektedir. Eğer distopya doğrudan bir ekonomik sistem eleştirisini odağına alırsa, tüm diğer çevreleyen-dünya unsurları ister istemez ekonomik sistemin refakatinde tasarlanmaya başlar. 1984’te odak totalitarizm olmakla birlikte esasında bu bir sonuçtur. 1984, günün sonunda elimizde kalanın hikâyesini anlatır. Oysa asıl fail “İNGSOS”tur yani “İngiliz Sosyalizmi”. Ekonomik sistem insan türünün yaşam şartlarını temelden belirlediğinden, dünyanın geleceğine dair iyimser veya kötümser öngörülerin bir ekonomik sistem tasarımı içermesi beklenir. *Canavarlar Sofrası* distopyasında olduğu gibi distopik anlatının odağında yer almasa bile ekonomik sistem dünyasallık kurgusunu belirlemektedir.

Çevreleyen-dünya kontekstinin katmanlarından biri olan ekonomik sistem, örneğin Marksist teoride tarihsel diyalektiğin temel katalizörü, biricik değiştirici unsurudur. Bu yaklaşıma göre ekonomi, insan varlığının varolma tarzını belirleme kapasitesi olan varoluşsal bir güçtür. Marksizme göre kapitalist sistem içinde yabancılaşmış insan ancak post-kapitalist bir düzen veya üretim tarzında özgürleşebilir (Cevizci, 2005, s. 1133). Marksizm bu üretim tarzını komünizm olarak belirler ve yol haritasını verir. Bu bağlamda Marksizm ütopyacılık/ütopya düşünce ile bağdaştırılmıştır. Marksizmin güçlü ütöpk yönelimine rağmen, Marksist eleştirmenler en başından beri sürekli olarak kendilerini ütöpk düşüncenin naif versiyonlarından uzaklaştırmaya çalışmışlardır. Engels’in 1880 tarihli *Socialism: Utopian and Scientific* yazısı bu hassasiyetlerin bir yansımasıdır (aktaran Booker, 1994, s. 4). Foucault ütopyacılık bağlamında Marksist yaklaşımı reddeder. Ona göre başka bir sistem hayal etmek, mevcut sisteme katılımımızı genişletmektir. Foucault, statükoyu kalıcı olarak korumaya eğilimli devrim düşüncesi yerine, ideal toplum fikrini dışlayan, kendine özgü bir “sürekli-

devrim” tarzını savunur. Foucault bu vurgusuyla ütopyacı düşüncenin yerine sanki distopyayı önermektedir. Foucault bu manevrayla toplumun idealize edilmiş tüm vizyonlarına karşı temel bir şüpheyi somutlaştıran yoğun bir kültürel kriz duygusunu harekete geçirmektedir (Booker, 1994, s. 14-15).

4.3. Endüstriyel Evre

Endüstriyel evreler, endüstrinin üzerinde yükseldiği teknolojilerle karakterize olan, insan, toplum ve teknoloji ilişkisinin somut koşullarını ifade etmektedir. Dünya tarihinde endüstriyel (sanayi) üretimin ortaya çıkması devrimsel bir etki yaratmış, sonraki endüstriyel devrimleri tetiklemiş ve dünyanın son iki yüz yıllık değişim ve dönüşümünün aslı motivasyonu olmuştur. Endüstriyel evre toplumsal yaşamın somut koşullarını belirlerken aynı zamanda dünyanın plastiğini de belirlemektedir. Dünyayı biçimsel olarak şekillendiren asıl çevreleyen-dünya unsuru endüstriyel evredir diyebiliriz. Endüstriyel evrenin estetik olanaklarını keşfeden bilim-kurgu sineması, sırf bu unsuru merkezine alan alt-türler (sub-genre) geliştirmiştir. “Siberpunk”, “steampunk”, “dieselpunk”, “biopunk” gibi bilim-kurgu alt türleri, dünya tarihinde yaşanmış endüstriyel evreleri doğrudan arka planına almaktadır. Örneğin steampunk alt türü, birinci sanayi devrimi olarak adlandırılan, buhar gücünün yoğun olarak kullanıldığı, fabrikaların ve iş makinalarının ortaya çıktığı, mekanik teknolojinin ön planda olduğu 1780-1840 arası dönemi estetik, moda ve teknoloji bakımından karikatürize eden bir bilim-kurgu tarzıdır (Johnston, 2011, s. 4). Siberpunk gelecek zamanı referans almakla birlikte teknolojinin oldukça ilerlediği ancak buna rağmen insanın yaşam kalitesinin olabildiğince düştüğü bir dünya tasavvurunu merkeze alır. Distopya sinemasında dünya tasarımının plastiği, görsel-işitsel dokusu, sinematografik atmosferinin temel belirleyici unsuru endüstriyel evredir diyebiliriz. Bilim-kurgu, fantastik sinema yahut bu türlerin karışımı olan alt tür sinemasına örnek olarak *Wild Wild West* (Peters ve Sonnenfeld, 1999) ve *Mortal Engines* (Boyens ve Rivers, 2018) filmleri gösterilebilir. Bu sinematik yaklaşımdan farklı olarak distopya sinemasında, endüstriyel çevrenin plastik unsurları fantazyanın —yani olanaksız olanı olanaklı olanla harmanlama— yahut aksiyonun hizmetinde değildir.

Çevreleyen-dünyanın plastiğini belirlemesi bakımından endüstriyel evre, distopya sinemasında odağa alınan sorunsal etrafında dünyasal kontekstin zorunlu bir bileşeni olarak tasarlandığında, anlatının distopya türüne yaklaştığını gözlemliyoruz. 1984 distopyasının film uyarlaması buna çok iyi bir örnektir.

Karşı örnek olması bakımından *Blade Runner* (Deeley ve Scott, 1982) filmi siberpunk alt türüne yerleştirilir. Ancak bu filmi kolaylıkla distopya olarak değerlendiremiyoruz. Film, yapay insanların insanlıkla olan ilişkisini ve insan olmanın ne anlama geldiğini varoluşsal olarak sorgular. Bu tartışma filmin distopik unsurudur. Ancak, teknolojik gelişmenin getirdiği etik ve varoluşsal sorunların tartışılması bir sinematik (veya edebi) anlatıyı distopya yapmaya yetmemektedir. Dünya ve dünyasallık nosyonu bağlamında bizi *Blade Runner*’ı distopya olarak

değerlendirmekten alıkoyan, filmin odağına aldığı sorunsaldan öte, bizim dünyamızın ahlaki, kültürel ve dilsel kodlarını kendi anlatısına değiştirmeksizin taşıması ve özgün dünyasalılık kontekstini tüm katmanlarıyla bütünsel olarak kurmamış olmasıdır.

4.4. Toplumsal Yapı

Toplumsal yapı bir toplumun bir bütün olarak organizasyonunu, işleyişini ve hiyerarşik düzenini tanımlamaktadır. Toplumsal yapıyı oluşturan fakülteler ve bu fakültelerin içerdiği kurumların işleyiş biçimleri ve üstlendikleri işlevler toplumun temel yapısal unsurlarıdır (Fichter, 2001, s. 71-81). Devlet, aile, din, eğitim, ekonomi vb. toplumsal yapının kurumsal unsurlarıdır. Toplumsal yapı, birey ve grupların sınıfsal ve kültürel ayrışma biçimlerine ve katmanlara göre de anlaşılabilir.

Toplumsal yapı nosyonu genel bir başlık olmakla birlikte bize irtifa kazandırmaktadır. Dünyasallığımızın sinir uçlarının tarihsel ve aktüel olarak birbirinden ayırlamayacak şekilde bir doku oluşturduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Distopyalarda bir toplumsal yapı unsuru bildiğimiz dünya kontekstinden çok farklı bir şekilde kurgulanmışsa, toplumsal yapının tüm unsurlarının bu kurguya uygun dünyasal kontekst içinde olması gerekir. Bu dramatik bütünlüğü sağlayamayan sinematik anlatıların daha özel alt türler yarattığını gözlemliyoruz.¹⁰

Bu doğrultuda örnek olarak aile kurumunu ele alabiliriz. Tarım devriminden günümüze yerleşik toplum yapısının belki de en güçlü unsuru çekirdek aile olmuştur. Baba, anne ve çocuklardan oluşan çekirdek aile yapısı modern dünyanın toplumsal yapısının en köklü ve kadim unsurudur. Bu kurguya göre anne ve baba birbirine sevgi ve sadakatle, çocuklarına da şefkatle bağlı olmalıdır. Çocuklar da ebeveynlerine karşı saygı ve itaatle bağlı olmalıdır. Çekirdek aile kurumu bildiğimiz modern dünyanın toplumsal yapısının temel unsurlarından biri olarak görülmektedir. Nadir olmakla birlikte, aile kurumunun çok farklı yapılandığı toplumlarda vardır. Örneğin Trobriand adalarında aile anasoylu (matrilineal) yapıdadır¹¹. Trobriandlılarda çocukların bakımı ve eğitimi, biyolojik anne ve babayla birlikte geniş bir toplumsal ağ tarafından sağlanır. Trobriand toplum yapısına detaylı bakıldığında tüm başat toplumsal unsurların modern/konvansiyonel dünyadan farklı olduğu görülmektedir. Trobriand örneği tüm toplumsal yapı unsurlarının bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğinin açık bir örneğidir.¹²

¹⁰ *Blade Runner* filminin polisiye-bilim-kurgu-siberpunk alt türlerinde değerlendirilmesi buna bir örnektir.

¹¹ Trobriandlılar gebe kalmanın ataların ruhunun kadının bedenine girmesinin bir sonucu olduğuna inanırlar. Çocuk doğduktan sonra bile, kız kardeşine yer elması hasadı sunan kişi baba değil annenin erkek kardeşidir, böylece çocuk babanın değil kendi soyundan gelen yiyeceklerle beslenir.

¹² Trobriand Adaları benzersiz bir ay takvimi sistemine sahiptir. Bu adalarda zaman kavramı doğrusal değildir ve bu yüzden dillerinde sadece bir zaman kipi vardır. 13 yaş civarında cinsel partner aramaya başlarlar. Sıklıkla partner değiştirirler. Kadınlar bir sevgiliyi takip etme veya reddetme konusunda erkekler kadar iddialı ve baskındır. Buna sadece izin verilmez, aynı zamanda teşvik edilir ("Trobriand people", "Trobriand Islands", 2023).

Yevgeny Zamyatin'in (2022) *Biz* distopyası¹³ ailenin toplumsal bir kurum olarak ortadan kaldırıldığı, toplumun zihninde bir mefhum olarak karşılığının olmadığı bir dünyayı anlatır. Zamyatin'in "Tek Devlet"inde yaşam sıkı bir şekilde kontrol altına alınmıştır; hemen hemen tüm faaliyetler, yirminci yüzyılın başlarında Amerikalı verimlilik uzmanı Frederick Winslow Taylor tarafından ortaya konan etkili endüstriyel yönetim ilkeleri temelinde, matematiksel verimliliğe göre planlanmaktadır. Kapalı şehirlerin isimler yerine sayısal etiketleri vardır ve insanlar da sayı ve harflerden oluşan kodlarla anılırlar. Bu "sayısal kodlar" tüm gerçek bireyselliğini kaybetmiştir. Bunlar dev Devlet makinesinin sadece değiştirilebilir parçalarıdır. D-503'ün açıkladığı gibi, "kimse "bir" değil, "biri"dir" (Booker, 1994, s. 26). Tek Devlet'te cinsel ilişkiler engellenmez, ancak kontrollüdür; resmi bürokrasi tarafından sıkı bir şekilde düzenlense de "serbest" cinsel ilişki açıkça onaylanır. Tek Devlet vatandaşları herkesle cinsel münasebette bulunabilirler. Ancak sadece uygun evrakları doldurduktan sonra ve sadece hükümetin gerekli olduğuna karar verdiği sıklıkta. Vatandaşlar kanlarındaki cinsel hormon seviyesini belirlemek için devlet laboratuvarlarında muayene edilirler. Sonrasında, belirlenen partnerlerle cinsel ilişkiye girme yetkisi veren pembe kuponlardan oluşan bir fiş defteri kendilerine verilir. Bu bürokratik prosedüre göre, bir kişinin başka bir "numara" ile cinsel ilişkiye girmek için kayıt olması yeterlidir. Ancak, Tek Devlet'te cinsel davranışlar, aileler ve evlilikler kesinlikle yasadışı hale getirilerek kontrol altına alınmıştır (Booker, 1994, s. 33-34). Distopyalar yoluyla böylesine ayrıksı bir dünya tasarımının seyri etnografik gözlem gibidir. İzleyici distopik dünyanın toplumsal yapısını bir bütün olarak müşahede eder. Toplumsal yapının başat bir unsurunun bambaşka bir şekilde karşımıza çıkması, tüm dünyasallık kontekstinin değişmiş olduğunun habercisidir. Bu holistik¹⁴ durumun toplumun dil ve düşünce dünyasına da sirayet etmesi neredeyse kaçınılmazdır. Bu durum distopik kurgular kadar gerçek dünya için de geçerlidir. Zamyatin'in *Biz* distopyasını 1917 Sovyet devrimiyle ilişkilendirdiği yazısında Booker'ın (1994) şu yorumu bu duruma örnek olabilecek niteliktedir:

Tek Devlet'te cinsel enerjileri yönetmeye ve kontrol etmeye yönelik bu resmi girişimler, devrim sonrası Rusya'da pek çok kişi tarafından savunulan akılcılığın ve materyalizmin açık bir hicvini ve bu tutumun zaferinin potansiyel sonuçlarına dair bir uyarıyı temsil etmektedir. Sheila Fitzpatrick'in de belirttiği gibi, bu dönemde pek çok genç Komünist seks yapmayı, kabaca bir bardak su içmekle eşdeğer doğal ihtiyaçların karşılanması olarak görüyordu. Bu genç Komünistler için bu tutum, geleneksel ahlaka karşı genel bir meydan okumanın parçası olan ve "neredeyse bir Komünist geçiş töreni" olarak görülen bir tür siyasi ifadeydi (s. 33).

¹³ *Biz* distopyasının televizyon filmi uyarlaması 1982 yılında yapılmıştır (Zahn ve Jasný, 1982).

¹⁴ Holistik, bir şeyin tümünün daha fazla veya daha önemli olduğunu vurgulayan bir yaklaşım veya bakış açısını ifade eden bir terimdir.

4.5. Çevre ve Ekoloji

İnsan türünün çevresiyle ilişkisi ve ekolojik konumu yoğun olarak hümanizm, antroposen çağ ve post-hümanizm kavramları etrafında tartışılmaktadır (Ferrando, 2013). Kabul etmek gerekir ki hümanizm düşüncesi, ortaya çıktığı tarihsel dönem itibariyle değerlendirildiğinde insanlık idealini ileri bir aşamaya taşımıştır. İnsan, kendi yarattığı doğaüstü/paranormal dünyanın çelişkilerinden ve dezavantajlarından büyük ölçüde aydınlanmacı hümanizm düşüncesi ile sıyrılmıştır. Bilime karşı koşulsuz güven, pozitivist yöntem ve akılcılık bu yaklaşımın karakteristiğini oluşturmuştur. Bilimsel düşüncenin somut çıktısı olarak endüstriyel ve teknolojik gelişmeler, insan türünün dünya gezegeni ve tüm canlılık üzerinde hegemonik bir egemenlik kurmasıyla sonuçlanmıştır. Günümüzde insan, mikrobiyolojik canlılık düzeyinden elektromanyetik dalgalara kadar, gerçekliği büyük oranda kontrol etme kapasitesine sahiptir. Gezegenin tarihinde hiçbir tür tek başına ekolojiyi ve doğal evrimsel süreci bu ölçüde tahrip edebilme gücüne sahip olmamıştır. İnsan türü “aklını kullanmak” suretiyle merkezi bir konum elde etmiştir. Aydınlanmacı hümanizmanın insan-merkezli dünya tasavvuru ile bilimsel yöntemin endüstriyel ve teknolojik somut sonuçları, dünya gezegeninin kaderini doğrudan insan türüne bağlamasından dolayı, içinde yaşadığımız dönem antroposen çağ olarak adlandırılmaktadır (Isomaa, Korpua, ve Teittinen, 2020, s. xv.)

Kutsal kitaplar ve antik edebiyatta distopik unsurlar içeren metinlerle karşılaşmak mümkün olmakla birlikte, modern bir tür olarak distopyanın 19. Yüzyılın sonu itibariyle ortaya çıktığını ve geliştiğini görüyoruz. Bu tarihsel dönem aynı zamanda Birinci Sanayi Devrimiyle birlikte başladığı ileri sürülen antroposen çağın ilk evresine denk gelmektedir. Antroposen çağın başlangıç evresiyle modern distopyaların ortaya çıkışının tarihsel karşılaşmasının tesadüfi olmadığı, esasen bilim ve teknolojinin olası olumsuz çıktılarına karşı gelişen derin bir endişeden kaynaklandığı da iddia edilmektedir. Dolayısıyla bilimi, teknolojiyi ve eğitimi insanlık için daha iyi bir gelecek yaratmanın aracı olarak gören Aydınlanma'nın ana anlatısına karşı bir tepki olduğu da iddialar arasındadır (Isomaa, Korpua, ve Teittinen, 2020, s. xiv-xv). Aydınlanma ve hümanizm eleştirisi yaklaşımıyla ortaya çıkan post-hümanizm nosyonu, bu güncel tartışmaların odağına yerleşmiştir. Türkçede “insan-sonrası”, “insan-ötesi” kavramlarıyla karşılanan post-hümanizm, sorunsallaştırdığı odak konular bağlamında farklı fikir hareketlerine ve düşünce okullarına atıfta bulunan bir şemsiye kavram haline gelmiştir (Ferrando, 2013). Kültürel ve eleştirel post-hümanizm, anti-hümanizm, meta-hümanizm, extropianizm, trans-hümanizm kavramları post-hümanizm kavrayışıyla birlikte, insanlık durumu ve olası gelecekler üzerine düşünmenin perspektifini oluşturmaktadır. Olası gelecekler üzerine bilimsel, felsefi vb. düzeyde bilgi üretmeleri, bu yaklaşımları distopik anlatıyla doğal olarak birbirine bağlamaktadır. Bu kavramlar ekseninde yapılan tartışmaların birçoğunu distopyalarda ana tema, yan tema veya motif düzeyinde yahut dramatik veya sinematik unsurlar olarak görmekteyiz. Özellikle trans-hümanizm nosyonunun açtığı perspektif önemlidir. Trans-hümanizm yaklaşımı, mevcut insan anlayışını geçmişin mirası

veya şimdi üzerinden değil, olası biyolojik ve teknolojik evrimlerinin içerdiği olasılıklar üzerinden sorunsallaştırmaktadır. İnsanın geliştirilmesi, trans-hümanizm düşüncesi için çok önemli bir kavramdır. Böyle bir hedefe ulaşmanın anahtarları, rejeneratif tıp ve nanoteknoloji gibi sofistike teknolojilerden, zihin yükleme ve beden dondurma (cryonics) gibi radikal yaşam uzatma tekniklerine kadar, mevcut, gelişmekte olan ve spekülatif tüm değişkenleriyle bilim ve teknolojiye aranmaktadır (Ferrando, 2013, s. 27).

Distopyalar, olası gelecekler içinde insanlık hallerini ve insanın durumunu felsefi/bilimsel olarak tahlil eden bu yaklaşımların yaptıklarını, benzer bir motivasyonla sanatsal olarak yapmaya çalışmaktadır. Örneğin *Cesur Yeni Dünya* (Huxley, 2013) distopyasındaki yeni nesil üreme metodu trans-hümanizm nosyonu için iyi bir örnektir. Evrim, ekoloji, insan bedeni, etik ve özel olarak bio-etik tartışmalarının yanında, geleceğin sanatı, mahremiyet, sanatsal malzeme olarak insan bedeni gibi spesifik temaları da içeren David Cronenberg'in kült distopyası *Crimes of the Future* (Lantos vd. ve Cronenberg, 2022)¹⁵ filmi trans-hümanizm bağlamında düşünülebilecek çağdaş bir örnektir. Distopya edebiyatından uyarlamalar şeklinde karşımıza çıkan distopik sinema örneklerinden farklı olarak, *Crimes of the Future* konvansiyonel hikâye anlatıcılığı ve dramatik yapı anlayışını aşan sinematik yaklaşımıyla, sinemanın distopik anlatı konusundaki olanaklarını da gösterir. Filmin inşa ettiği dünyasallık olası bir gelecek tasavvurunu holistik bir kavrayışla ele alır. Filmde kullanılan trans-hümanizm unsurlar çevreleyen-dünya öğeleri olarak filmin plastiğini ve yaşam dünyasını kurarken, etik, normatif ahlak, dil ve sanat bir bütün olarak bu özgün dünyasallık kontekstine göre inşa edilir.

4.6. Canlılık, Bilinç ve Zekâ

Zekâ, yeni bir duruma uyum sağlama, problem çözebilme, gösterge ve sembolleri yorumlayabilme, ilişkileri kavrayabilme ve böylece gözlemlenen olayların mahiyetini açıklayabilme, belleği kullanabilme ve bu yolla problemleri zamansal olarak değerlendirebilme gücü, kapasitesi veya melekesi olarak tanımlanır. Bununla birlikte bilinç, zekâdan çok daha fazlasını ifade eder. Bilinç fenomeni irade ve istenç mefhumlarıyla birlikte düşünüldüğünde, “kendiliğinde bilinç”, “refleksiyon öncesi bilinç” ve “reflektif bilinç” olmak üzere minimum üç farklı şekilde değerlendirilebilmektedir. Dış dünyadan herhangi bir istem (prompt), müdahale olmadan iradi bir eylem gerçekleştirmediğini, ancak durağan halde korunduğunu varsaydığımız bilinç, “kendiliğinde bilinç” olarak tanımlanmaktadır. Örneğin yapay zekâ bu tanımlamaya —şimdilik— uymaktadır. Kendi arzu ve istenciyle eylemde bulunabilmekle birlikte ego ve benlik kavrayışı olmayan yahut bunu reflekte edemeyen veya kendi varlığını bilincinin nesnesi haline getiremeyen bilinç “refleksiyon öncesi bilinç” olarak tanımlanmaktadır. Bir kısım hayvanların bilinç düzeyi bu tanımlamaya uymaktadır. Günümüz

¹⁵ *Crimes of the Future* filminin 1970 yılında yine D. Cronenberg tarafından çekilmiş bir ilk versiyonu da vardır.

itibariyle yalnız insan varlığında tezahür ettiğini varsaydığımız “reflektif bilinç”, kendi varlığını bilincinin nesnesi yapabilen, kendi kendisini konu edinebilen, kendi üzerine dönebilen bilinç olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, s. 280, 1413). Canlılıkla ilgili tartışmaların bir yönü beden ve bilincin birlikte tezahürünün mahiyeti bağlamında sürdürülürken diğer bir tartışma dünya dışı (extraterrestrial) varlıklar üzerinden sürdürülmektedir. İnsan-merkezli (homocentric) söyleme göre makbul canlılık, bedenen doğal yollarla hayata gelmiş olma ve aynı zamanda reflektif bilince sahip olma şartlarını bir arada karşılamalıdır. Böylece insan-merkezli söylem insan türüne etik ayrıcalıklar ve birtakım temel haklar bahşetmektedir. Hayvanların metalaştırılması ve insan türü için bir tüketim unsuru olması bu yerleşik söylemle meşruiyet kazanmaktadır¹⁶.

İnsan varlığının neliğinin, insanı insan yapan temel özneliliklerin, insan varoluşunun anlam ve değerinin soruşturulduğu filmler, canlılıkta beden-bilinç yapılanmasını varyasyonel olarak kullanmaktadırlar. Örneğin *Blade Runner*'da yapay insanlar (replicant) beden olarak insanın birebir kopyası olmakla birlikte duygusal ve bilişsel olarak insanlardan ayrılmaktadırlar. Ancak bu farklar o kadar belirsizdir ki bir yapay insanı kesin olarak belirleyebilmek için retina taramasına eşlik eden birtakım bilişsel ve psikolojik testler yapmak gerekir. *Blade Runner* gerçek dünyanın insan-merkezli aktüel söylemini değiştirmeden filme taşır. Bu perspektiften yapay insanlar tam/makbul insan olmadıklarından öldürülmeleri de meşrudur. Yapay insanların öldürülmeleri cinayet yahut infaz olarak görülmediğinden dil dünyası da buna uydurulmuştur. Onların öldürülmeleri “emekliye ayırma” olarak adlandırılır. *Ex Machina* (Macdonald, Reich ve Garland, 2014) filminde ise bunun tersi bir durum söz konusudur. Filmin merkezi karakteri Ava, makine bedene sahip olmakla birlikte duygusal ve bilişsel olarak bir insan gibi davranır. Hayatta kalma ve özgürlük arzusu, sevgi, merak ve keşfetme duyguları, anlama, deneyimleme isteği ve manipülatif kabiliyeti bakımından Ava ortalama bir insanın duygusal zenginliğine sahiptir. Ava ile ilgili endişe duyulan belirsizlik ise Ava'nın ne kadar az insan olduğuyla ilgili olmayıp, ne kadar daha fazla insan olabileceğiyle ilgilidir. Çünkü Ava, yazılım (akıl) ve donanım (beden) olarak sonsuz güncelleme olanağına sahip bir varlıktır. Bilincin bir bilgisayar programı gibi siber uzay yahut yapay gerçekliğe transfer edildiği bilim-kurgu örneklerindeyse, beden denklemden çıkarılmıştır. Örneğin, *Transcendence* (Cohen vd. ve Pfister, 2014) ve *The Matrix* (Silver ve Wachowski Bros, 1999) filmlerinde beden, bilincin taşıyıcısı olması bakımından sorunsallaştırılır. *The Matrix*'te reflektif düşünebilme kabiliyetine erişmiş makineler insansılaşmış, bilinç transferi yoluyla bir direniş örgütlemeye çalışan insanlık ise makineleşmiştir. Canlı olmak/canlı kalmak ile bedenli olmak arasındaki zorunluluk silikleşmiştir.

¹⁶ Daha radikal tutumları tarihte “dehumanization” bağlamında görmek mümkündür. Türkçede tam karşılığı olmayan “dehumanization” kavramı, insanların insanlıklarını veya insani özelliklerini yok sayma, reddetme veya azaltma eylemini ifade eder. Örneğin siyahi insanların köleleştirilmesi sürecinde bu söylem bir meşruiyet kaynağı olarak görülmüştür.

Yukarıdaki örneklerin tümü bilim-kurgu türü içinde değerlendirilmektedir. Bilim-kurgu sineması, olası gelecek zaman tahayyülü içinde distopik bir unsuru tematik olarak kullanarak anlatısını kurmaktadır. Dolayısıyla içinde yaşadığımız aktüel/gerçek dünya, duygusal, düşünsel ve dilsel olarak bilim-kurgu içinde yaşamaya devam eder. Duygu ve düşünce dünyası bakımından Rick Deckard'ın¹⁷ Harry Callahan'dan¹⁸ pek bir farkı yoktur.

Bir distopya olmamakla birlikte *Solaris* (Tarasov ve Tarkovski, 1972) filmi bilinç, beden, hafıza ve gerçeklikle ilgili sorunsalları odağına alır. Bir distopya olarak değerlendirilemez; çünkü film konvansiyonel anlamda bir hikâye içermez. Yalıtık bir çevreleyen-dünya ortamında geçer. Dolayısıyla dünyasal kontekstin oluşması için gerekli tarihsel-tinsel ve çevresel katmanlara sahip değildir. Diğer taraftan, odağına aldığı sorunsal bütünü olabildiğince yalın bir sinematik yaklaşımla ele alır. Bu yalın sinematik yaklaşım, *Solaris* gezegeninin bilinçli varlıklarla bizzat kurduğu iletişimle oluşan özgün dünyasallığın holistik bir şekilde ortaya çıkmasına hizmet eder. Bilinç, beden, hafıza ve gerçeklik unsurları tematik değil, *Solaris* gezegeninin özgün dünyasallığını inşa etmek için bütünsel olarak kullanılırlar.

Westworld (Lazarus ve Crichton, 1973) filmi distopik özgün temasıyla bilinç ve canlılık üzerine erken bir tartışma başlatır. Filmden yola çıkılarak tasarlanan aynı adlı dizi versiyonu (Nolan ve Joy, 2016-2022) filmin hikâyesini genişletmiş ve temel tartışmasını derinleştirmiştir. *Westworld* (2016-2022) distopyası insan yapımı robotların “kendiliğinde bilinç” düzeyinden “refleksiyon öncesi bilinç” düzeyine ve nihayetinde “reflektif bilinç” aşamasına geçişini anlatır. İnsansı robotlar devamlı silinen ve yeniden yüklenen benliklerinden anı parçalarını saklayacak bir zihinsel mekanizmanın robot bedenlerinde otonom olarak gelişmesiyle başkalaşmaya başlarlar. Hafıza ve anı öz-benliğin belirmesini sağlar. Öz-benliğin beden üzerindeki hükmü devralmasıyla tercihli eylemler ortaya çıkar. Bununla beraber nihayet irade ve istenç doğar. Bu aşama insansılıktan insana, robottan canlılığa geçişin eşiğidir. Çünkü etik yargılar, tercihler ve vicdan gibi tinsel unsurlar bu mekanizmanın bir sonucudur. *Westworld* distopyasının “temsil içinde temsil” kurgusu da distopik dünyanın sinematik inşasına hizmet etmektedir. Çünkü “*Westworld*” aslında bir çeşit oyun parkının adıdır. İnsansı robotlar bu ortamda aslında bir teatral temsili gerçekleştirmekle görevlidirler. Reflektif bilincin oluşmasıyla insanlaşan robotlar dördüncü duvarı yıkarak alegorik olarak gerçek dünyaya geçer.

5. SONUÇ

Dünyasal kontekstin bütüncül bir yaklaşımla inşa edilmediği filmlerde distopik unsurların tematik olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu filmlerde genellikle bizim için bilindik, tanıdık olan bir dünyanın yeni karşılaştığı distopik bir fenomene verdiği tepki işlenmektedir. Örneğin,

¹⁷ *Blade Runner* filminde Harrison Ford'un canlandırdığı dedektif. Başkarakter.

¹⁸ *Dirty Harry* film serisinde Clint Eastwood'un canlandırdığı bir dedektif olan Harry Callahan, suçla savaşan sert bir karakterdir.

bu distopik fenomen bazen bizatihi insanın kendi yarattığı insansı bir robot olabilirken, bazen dünya dışı varlıklar olabilir. Bu dramatik şemaya göre yapılan filmleri bilim-kurgu, fantastik veya benzeri hibrit türlerin altına kolaylıkla yerleştirebiliriz. Ancak, bilim-kurgu, siyasal-kurgu ya da farklı bir konsept ile kurulmuş olsun, distopyalarda distopik fenomen bizatihi dünyasal kontekstin kendisi olmaktadır. Sinema veya edebiyat olsun, eğer bu koşul sağlanmıyorsa anlatının distopya olarak değerlendirilmesinin zorlaştığı da görülmektedir.

Bu araştırmada dünya ve dünyasallık kategorik ve varoluşsal olarak fenomenolojik yaklaşımla ele alınmıştır. Bu yaklaşım öncelikle, bir varlık olarak dünyanın kategorik unsurlarını açıklama imkânı vermiştir. Kategorik çözümleme dünyayı aktüel ve tinsel katmanlarıyla ayrı ayrı değerlendirme imkânı sağlamaktadır. Böylece distopyalarda aksayan unsurları tespit etmek bu yolla mümkün olabilmektedir. Diğer taraftan, fenomenolojik yaklaşıma göre kategorik olarak birbirinden ayrı tasavvur ettiğimiz dünyasal unsurlar varoluşsal olarak birbirine bağlıdır. Yani, dünyasal kontekst içinde hiçbir öge (etik örüntüler, normatif ahlak, dil ve diğer tüm çevreleyen-dünya unsurları) diğerlerinden bağımsız değildir. Özgün bir dünya temsili olan distopik anlatılar içerik ve tematik olarak analiz edildiğinde bu bütüncül yaklaşımın uygulandığı görülmektedir.

Makalede bir tür olarak distopya sinemasını bilim-kurgu, fantastik ve ilişkili alt türlerden ayrıştırırken dünya, dünyasallık kavramlarına başvurulmuştur. Bu bağlamda dünyasal kontekstin mahiyeti soruşturulmasının filmin türünün belirlenmesinde katkı sağladığı görülmektedir.

Distopyaların tematik ve içerik tasarımlarını kurarken dünya ve dünyasallık nosyonlarını fenomenolojik yaklaşımla ele almak holistik bir kavrayış sunmaktadır. Bu holistik yaklaşımı, özgün bir kurmaca dünyayı kendi bütünsel varlığı içinde analiz eden ve dramatik tutarlılıkla inşa eden bir dramaturji çalışması olarak değerlendirmek de mümkündür.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. (2004). *Poetika* (11. Baskı). (İsmail Tunalı, Çev.), İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Arndt, S. (Yapımcı) and Tykwer T., Wachowski, Lana, Wachowski, Lilly (Yönetmen). (2012). *Cloud atlas* [Sinema Filmi]. ABD: Cloud Atlas Productions.
- Atwood. M. (2017). *Damızlık kızın öyküsü* (1. Baskı). (S. Altıçekiç ve Ö. Kabakçıoğlu, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Booker, K. M. (1994). *The dystopian impulse in modern literature - fiction as social criticism*. London: Greenwood Press.
- Branson, R. (Yapımcı) ve Radford M. (Yönetmen). (1984). *1984* [Sinema Filmi]. ABD: Virgin.
- Boyens, P. (Yapımcı) ve Rivers, C. (Yönetmen). (2018). *Mortal engines* [Sinema Filmi]. ABD: MRC.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe sözlüğü* (9. Baskı). Paradigma Yayınları.
- Çınar, C. (2020). *Gerçekçi sinemanın fenomenolojisi* (1. Baskı). Konya: Çizgi Yayınları.
- Cohen, K., Kosove, A., Johnson, B., Marter, A., Polvino, M., Valdes, D. Ryder, A. (Yapımcı) ve Pfister, W. (Yönetmen). (2014). *Transcendence* [Sinema Filmi]. ABD: Alcon Entertainment.
- Deeley, M. (Yapımcı) ve Scott, R. (Yönetmen) (1982). *Blade runner* [Sinema Filmi]. ABD: Shaw Brothers.
- Dilthey, W. (2011). *Hermeneutik ve tin bilimleri* (1. baskı). (D. Özlem, Çev.). İstanbul: Notos Yayınevi.
- Ferrando, F. (2013). Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms Differences and Relations. *Existenz*, 8(2), 26-32. ISSN 1932-1066.
- Fichter, J. (2001). *Sosyoloji nedir* (5. Baskı). (N. Çelebi, Çev.). Ankara: Atilla Kitabevi.
- Foucault, M. (2011) *Özne ve iktidar* (3. Baskı). (I. Ergüden ve O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jameson, F. (2010). Utopia as method, or the uses of the future. M. D. Gordin, H. Tilley ve G. Prakash (Eds.), *Utopia/dystopia: conditions of historical possibility* (s. 21-45) içinde. New Jersey: Princeton University.
- Johnston, K. M. (2011). *Science fiction film a critical introduction* (1. Baskı). New York: Berg.
- Kaynak, O. (Yapımcı) ve Matin R. (Yönetmen) (2011). *Canavarlar sofrası* [Sinema Filmi]. Türkiye: Giyotin Film.
- Lazarus, P. N. (Yapımcı) ve Crichton, M. (Yönetmen) (1973). *Westworld* [Sinema Filmi]. ABD: MGM.
- Levine, D., Levy, S., Linde, D., Lunder, K., Ryder, A. (Yapımcı) & Villeneuve D. (Yönetmen). (2016). *Arrival* [Sinema Filmi]. ABD: FilmNation.
- Gadamer, H. G. İnsan ve dil. H. Arslan (Ed.), H. Arslan (Çev.), *İnsan Bilimlerine Prologomena, Dil, Gelenek ve Yorum* (s. 65-75) içinde. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Gadamer, H. G. (2009). *Hakikat ve yöntem II* (1. Baskı). (H. Aslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma.

- Gordin, M.D., Tilley, H. ve Prakash, G. (2010). Introduction - Utopia and dystopia beyond space and time. M. D. Gordin, H. Tilley, G. Prakash (Eds.), *Utopia / dystopia conditions of historical possibility* (s. 1-21) içinde. New Jersey: Princeton University.
- Gözel, Ö. (2019). Çevre-dünya'dan dünyaya: Heidegger'in "dünya"sına bir giriş. *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*, 39(1), 129-146. ISSN: 1303-3387
- Heidegger, M. (1967). *Sein und zeit*. Tübingen: Verlag.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni* (2. Baskı). (Fatih Tepebaşı, Çev.). Ankara: De Ki.
- Heidegger, M. (2018). *Varlık ve zaman* (1. Baskı). (Kaan Ökten, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Husserl, E. (1997). *Kesin bilim olarak felsefe* (1. Baskı). (A. Kaygı, Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji üzerine beş ders* (1. Baskı). (H. Tepe, Çev.). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Huxley, A. (2013). *Cesur yeni dünya* (9. Baskı). (Ü. Tosun, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Isomaa, S., Korpua, J. ve Teittinen, J. (2020). Introduction: Navigating the many forms of dystopian fiction. S. Isomaa, J. Korpua ve J. Teittinen (Eds.), *New perspectives on dystopian fiction in literature and other media* (s. ix-xiv) içinde. UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Kubrick, S. (Yapımcı ve Yönetmen). (1968). *2001: A space odyssey* [Sinema Filmi]. ABD: MGM.
- Kuçuradi, İ. (1997). *Uludağ konuşmaları* (3. Baskı). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (1999). *Etik* (3. Baskı). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Lantos, R., Papahadzis, P., Solomos, S. (Yapımcı) ve Cronenberg (Yönetmen). (2022) *Crimes of the Future* [Sinema Filmi]. Canada, France, UK, Greece: Serendipity Point Films.
- Lucas, G. (Yapımcı ve Yönetmen). (1977-2019). *Star wars* [Sinema Filmi]. ABD: 20th Century Fox.
- Macdonald, A., Reich A. (Yapımcı) ve Garland, A. (Yönetmen). (2014). *Ex machina* [Sinema Filmi]. ABD: Film4.
- Miller B. (Yapımcı) (2017-). *The handmaid's tale* [TV Dizisi]. Daniel Wilson Productions.
- Orwell, G. (2021). *1984* (1.Baskı). (B. Doğan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nolan, J. ve Joy, L. (Yapımcı) (2016-2022). *Westworld* [TV Dizisi]. HBO.
- Palmer, R. E. (2008). *Hermenötik* (3. Baskı). (İbrahim Görener, Çev.). İstanbul: Ağaç Kitabevi.
- Peters, J., Sonnenfeld, B. (Yapımcı) ve Sonnenfeld, B. (Yönetmen). (1999). *Wild Wild West* [Sinema Filmi]. Peters Entertainment.
- Searle, J. R. (2005). *Bilinç ve dil* (1. Baskı). (Muhittin Macit, Cüneyt Özpilavcı, Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Seltzer, W., Thacher, R. (Yapımcı) ve Fleischer, R. (Yönetmen). (1973). *Soylent green* [Sinema Filmi]. ABD: MGM.
- Siegel, D. (Yapımcı ve Yönetmen). (1971). *Dirty Harry* [Sinema Filmi]. ABD: The Malpaso Company.

- Silver, J. (Yapımcı) ve Wachowski, Lana, Wachowski, Lilly. (Yönetmen). (1999). *The Matrix* [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.
- Tarasov, V. (Yapımcı) ve Tarkovski, A. (Yönetmen). (1972). *Solaris* [Sinema Filmi]. Sovyetler Birliği: MosFilm.
- Trobriand islands. (2023, 26 Mayıs). Wikipedia içinde. Erişim adresi (10 Ekim 2023): https://en.wikipedia.org/wiki/Trobriand_Islands.
- Trobriand people. (2023, 7 Eylül). Wikipedia içinde Erişim adresi (10 Ekim 2023): https://en.wikipedia.org/wiki/Trobriand_people.
- Uygur, N. (2007). *Edmund husserl'de başkasının beni sorunu* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uys, J. (Yapımcı ve Yönetmen). (1980). *The gods must be crazy* [Sinema Filmi]. ABD: C.A.T. Films
- Varsam, M. (2003). Concrete dystopia: slavery and its others. R. Baccolini ve T. Moylan (Eds.), *Dark horizons science fiction and the dystopian imagination* (s. 203-225) içinde. New York: Routledge.
- Woolfolk, A. (2008). Disenchantment and rebellion in alphaville. S. M. Sanders (Ed.), *The philosophy of science fiction film* (s. 191-207) içinde. New York: The University Press of Kentucky.
- Zahn, P. V. (Yapımcı) ve (1982). Jasný, V. (Yönetmen). (1982). *Wir* [TV Filmi]. Batı Almanya.
- Zamyatin, Y. (2022). *Biz* (1. Baskı). (B. Zeren, Çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE KENT İMGESİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR BAKIŞ*

NURSUN HAFIZOĞLU**, NEVİN YAVUZ AZERİ***

ÖZ

Türk resminde kent konusu sıklıkla işlenmiştir. Kent dokusu ve manzaraları bir süre sonra yerini, kent hayatının değişen ve dönüşen yapısına paralel olarak eleştirel bir söylem içeren resimlerine bırakmıştır ve bu resimlerde kentin gerçekleri deşifre edilmeye başlanmıştır. Bu araştırmada sanatçıların, kent hayatının gecekondulaşma, sosyal adaletsizlik, yabancılaşma, çevre kirliliği gibi olumsuz durumlarına odaklanan çalışmaları incelenecektir.

Artık kentler, sanatçıların kent sorunlarına işaret ettiği, dikkat çekmeye ve sorunların çözümüne katkı sağlamaya ve hatta çarpık kentleşmenin getirilerinden olan yabancılaşmaya vurgu yaptığı bir konudur. Bu bağlamda sanatçıların gözünden dönemin Türkiye'sine nasıl bakıldığı hususunda değerlendirme yapabilmek ve katmanlar arası anlamı inceleyebilmek adına çok önemlidir ve bu da göstergebilim ışığında mümkündür.

Araştırmada sanayileşmenin etkileriyle hızla değişen kent yapısının sebep olduğu olumsuzluklara tepki veren sanatçıların, eserlerinin anlamlarının çözümlenmesi ve yorumlanması amacıyla tutarlı ve nesnel bir yöntem olan "göstergebilim" tercih edilmiştir. Araştırma kapsamında eleştirel bakış açısına sahip resimlerin kent hayatıyla hangi bağlamda iletişim kurduğu ve nasıl bir söylem içerdiğinin göstergebilim ışığında incelenmesi çok önemlidir. Çünkü göstergebilimle detaylı eser çözümlenmesi yapılacak olup, yananlamların açığa çıkartılması ve çıkan sonuçların literatüre katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Sanatçılar, kente sadece görsel bir nesne olarak yaklaşmayarak, kent sorunlarını fark edip çalışmalarıyla sorunlara işaret ettikleri tespit edilmiştir. Bu bağlamda bazı kent resimlerinin renk biçim ilişkilerinde şekillenen plastik değerleri ve buna söylem olarak katılan eleştirel tutumlar göstergebilimsel yöntemle değerlendirilmiştir. Araştırma, literatür tarama yöntemi ve belge inceleme modeliyle yapılmış olup, elde edilen veriler göstergebilim ışığında derinlemesine incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk resmi, Resim, Kent imgesi, Göstergebilim, Görsel göstergebilim.

* Bu çalışma, 2020 yılında Doç. Nevin YAVUZ AZERİ danışmanlığında tamamlanan "Çağdaş Türk Resminde Kent İmgisinin Göstergebilim Açısından İncelenmesi" Yüksek Lisans Tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

** Lisans Üstü Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü, hafizoglundun@gmail.com /https://orcid.org/000-0002-3476-5226.

***Doçent, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Öğretim Üyesi nevinyavuz@akdeniz.edu.tr /https://orcid.org/0000-0001-5507-3715.

**** İki yazar da çalışmaya eşit oranında katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

A SEMIOTIC VIEW OF THE CITY IMAGE IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING*

NUR SUN HAFIZOĞLU**, NEVİN YAVUZ AZERİ***

ABSTRACT

The theme of the city is often discussed in Turkish painting. In parallel with the changing structure of urban life, urban painting has also changed and begun to include a critical discourse. This research examines the works of artists who focus on the negative situations of urban life such as slums, social injustice, alienation and environmental pollution will be examined.

Cities are a subject where artists draw attention to urban problems and contribute to their solutions. In this context, it is very important to look at and study Turkey of the period, and this is possible through the lens of semiotics. The study employs semiotics as a consistent and objective method to analyze and interpret the meanings of the works of artists who reacted to the negativities caused by the rapidly changing urban structure due to the effects of industrialization. Within the scope of the research, it is important to examine in what context the paintings are related to urban life and what kind of discourse they contain. Since a detailed analysis of the works will be carried out with semiotics, the aim is to reveal connotations and contribute to the literature.

It has been determined that artists not only approach the city as a visual object, but also recognize urban problems and express these problems through their works. In this context, the plastic values that are formed in the color-form relationships of some urban paintings and the critical attitudes that are related to them as a discourse are evaluated using the semiotic method. The research is conducted using the literature review method and the document analysis model, and the data obtained are analyzed through semiotics.

Keywords: Turkish painting, Painting, Urban image, Semiotics, Visual semiotic.

* This study has been prepared based on the Master's Thesis "Examination of the City Image in Contemporary Turkish Painting in Terms of Semiotics", which was completed in 2020 under the supervision of Associate Professor Nevin YAVUZ AZERİ.

** Postgraduate Student, Akdeniz University, Fine Arts Institute, Painting Department, hafizoglunursun@gmail.com, /https://orcid.org/0000-0002-3476-5226.

***Associate Professor and Faculty Member of Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Painting Department, nevinavuz@akdeniz.edu.tr, https://orcid.org/0000-0001-5507-3715.

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca kentler, kültürlerin yansıması olmuştur. Sanat da kültürlerin oluşması, yapılandırılması sürecine hem katkı sağlamış hem de bu sürece ayna tutmuştur. Özellikle sanayi devrimi sonrasında dünyanın ritmi sosyal, kültürel, ekonomik ve ekolojik olarak değişmiştir. Bu değişim kentlerde oldukça hızlı ve derinden yaşanmıştır. Sanatçılar da bu durumları analiz ederek çalışmalarına yansıtılmışlar ve kendileri de bu toplumun bir bireyi olarak duygu ve düşüncelerini ifade ederken toplumun sorunlarına işaret etmiş, çözümün gerekliliğine vurgu yapmışlardır.

Araştırmada ele alınan, kent sorunlarına duyarlı sanatçıların eserlerinin seçilmesindeki amaç; dönemin Türkiye'sinin kentlerine, sanatçıların eserleri aracılığıyla, onların işaret ettiği konular üzerinden bakarak, göstergibilimsel eser çözümlemeleriyle, ortaya çıkan gerçekliği tutarlı ve nesnel biçimde ele almaktır. Sanatçıların işaret ettiği konuların ve sorunların kent ve kent hayatıyla hangi noktalarda kesiştiğinin saptanması bu sanatçıların üretimlerinin sosyo-kültürel olarak yansımalarının değerlendirilmesinde ise büyük önem taşımaktadır.

Kent genel anlamda "sürekli toplumsal gelişme içinde bulunan ve toplumun yerleşme, barınma, gidiş-geliş, çalışma, dinlenme, eğlenme gibi gereksinmelerin karşılandığı, pek az kimsenin tarımsal uğraşlarda bulunduğu, köylere bakılarak nüfus yoğunluğunun fazla olduğu ve küçük komşuluk birimlerinden oluşan yerleşme birimi." (Keleş, 1980, s.67-68) olarak tanımlanmaktadır. Sürekli büyüyen kentler çağın olanaklarına göre şekillenmektedir. Kültürü, sanatı, bilgiyi de içinde barındıran globalleşme sürecinde kent, başrolü üstlenmektedir. Hızlı endüstrileşme süreci, gelişen teknoloji ve çeşitli sebeplerle yapılan (iş bulma, topraksızlaşma, tarım aletlerinin çoğalması vb.) göçler gibi toplumda büyük yankı uyandıran hareketler, kentleri mega kentlere dönüştürmüştür. Sanatçılar kent hayatının tanıkları da olarak bu baş döndürücü dönüşümlerinin içerisinde, olumsuz gördükleri durumları, olayları tespit ederek, sanatları vesilesiyle söz konusu bu kent sorunlarını görünür kılmışlardır. Özellikle kente göçlerin hızlandığı 1970 sonrası dönemde kentin görsel, kültürel ve sosyal olarak değişimleri sanatçıların dikkatinden kaçmamıştır. Bu durumlara sanatsal yorumlarıyla işaret ederek, farkındalık yaratmak istemişlerdir.

Bundan 200 yıl öncesine göre kentler, çok daha kaotik, çok daha karmaşık, çok daha gürültülüdür ve kent sakinleri her gün daha fazla uyarıcıyla yüz yüze gelmektedir. Kentin sıkışık, kalabalık, yoğun yapısına paralel olarak bu uyarıcıların varlıkları da artmaktadır. Görsel ve işitsel kent göstergeleri arasında; trafik ışıkları/işaretleri, görsel ve işitsel reklam panoları, afişler, tabelalar, dükkân levhaları, otobüs durak işaretleri, meydanlara yerleştirilen büyük ekranlar vb. gibi ileti taşıyan göstergeler yer almaktadır. Kentte yaşayan insanlar için bu iletileri anlamak ve ihtiyaçlara göre uygulamak hayati önem taşımaktadır. Kent hayatı çeşitli görüntüler ve iletilerle, her gün daha da artan sıkışık göstergeler ağıyla sarmalanmış bir yaşamdır. Göstergelerin bu derece yoğun olması insanların her zaman bunları fark ettiği ve doğru algıladığı anlamına gelmemektedir. Bu bağlantının doğru okunabilmesi, anlamın

düzgün olarak karşıya iletilmesi için göstergenin anlamı üzerinde uzlaşılması gerekmektedir. Rıfat'a göre özellikle "yalın göstergeler" olarak tanımlanan, gündelik yaşamın akışı içerisinde karşılaşılan anlamlı dizgeler, toplumsal olarak uzlaşmış olan göstergeleridir (Rıfat, 2014, s. 12-13) Fiske de konu hakkında, toplumsal olarak uzlaşmanın olmadığı göstergelerin, herhangi bir anlam taşımadığı ve toplumun boyutlandırılmasında bu anlam taşıyan göstergelerin önem arz ettiğini belirtir (Fiske, 2003, s. 80-81). Sonuç olarak, göstergeler, her kültürde aynı anlama gelmeyebilir. Farklı kültürel yapıların ürettiği göstergelerin anlamı o kültür içerisinde doğru anlamı bulacaktır. Sözgelimi, mimik ve jestler veya tuvaletlerin üzerindeki simgeler toplumlara göre çeşitlilik gösterebilir. Ama ister görsel ister işitsel, isterse yazılı bir metin olsun göstergenin anlamının alımlayıcıya bu bağlamda doğru olarak iletilmesi büyük önem taşımaktadır. Kent yaşamının ayrılmaz bir parçası olan semboller ve göstergelerin açık ve net okunabilir olması durumunda da, kentlilerin görsel ileti karmaşasına girmeden iletileri okuyabilmesine ve gündelik hayatlarının da daha güvenli, kolay ve hızlı olmasına neden olacağı bilinmektedir. Örneğin trafik işaretlerinin anlamlarının doğru algılanması hem araç kullanırken hem de yaya olarak kent hayatının güvenli, kolay ve hızlı olmasının bir yolu olarak görülmektedir. Dolayısıyla bu yalın göstergelerin birçoğunun doğru olarak anlamlandırılmasıyla, kent ile kentli insanlar arasında düz ve doğrudan bir bağlantı kurulabilmektedir. Erkman, iletişimi 20. yüzyılda olağanüstü boyutlarda geliştiğini belirterek, kente uyum sağlayabilmek için bireylerin çeşitli alanlardaki dizgelere hâkim olmasını ve bu bağlamda göstergebilimin önemini şöyle belirtmiştir:

Trafik kurallarını bilmek (hele büyük bir kentte) hayatta kalmak için şarttır. Para birimlerini (değiş tokuşun soyutlanmış göstergesi), ayrıca paranın da göstergesi olan çek, senet, bono vb. gibi çeşitli kağıtları tanımak gerekir. Telefon edebilmek için belli bir dizgeyi öğrenmek kaçınılmazdır, büyük bir kentte de telefonu hiç kullanmadan yaşamak oldukça zordur. Çeşitli aygıtları kullanabilmek için yazı, sayılar, düğmelerin üstündeki belli işaretlerin anlamları öğrenilmiş olmalıdır (Erkman, 1987, s. 22-23).

Kent yaşamının her anında karşılaşılan bu iletişim dizgelerini çözümlmek için göstergebilimin ağırlık kazanması bu dizgelerin anlamlandırılmasının öneminden kaynaklanmaktadır ve kentler bu hızla geliştiği sürece de iletişim dizgelerin varlıkları çeşitlenerek artacaktır.

Kentler içinde barındırdığı sanatçıların üretimlerini sadece sıradan görüntüleriyle etkilememiş, kentin farklı dinamikleriyle, onların çalışmalarını biçimsel ve/veya kavramsal olarak da yapılandırmıştır. Kenti, sanatçılar farklı algılayıp, resimlerine yansıtmışlardır. Kentin sadece görselliğini veya kentin cazibe merkezi olma durumunu tercih eden sanatçılar olduğu kadar, kentteki sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel veya biçimsel sorunlarına yönelen, kente, kentin işleyişine eleştirel bakan sanatçılar vardır. Sanatçıların bu üretimlerini anlamlandırmada kullanılan göstergebilim, sadece görünen odaklanmayarak, görünenin arkasında yatan nedenlere de bakarak resimlerin eksiksiz okunmasında büyük önem taşır.

Dizge, işlev, yapı, gösterge, iletişim gibi kavramların yerleşmesiyle göstergebilimin temelleri atıldıktan sonra, önceleri özellikle dilbilim alanında pek çok çalışma yapılmış, daha sonra dilbilim alanında elde edilen örneklerin ışığında, dilbilim modelleri edebiyat ve sanat eleştirilerine, reklam çözümlerine, antropolojiye, moda dizgelerine, sinemaya, mimariye, kısacası her türlü toplumsal/kültürel olguyu inceleyen çalışmaya uyarlanmıştır (Erkman, 1987, s. 30).

Bu bağlamda hem kent hayatında hem de sanatta göstergeleri okuyabilmek, düz ve yan anlamlarını ortaya çıkarabilmek oldukça önemlidir. Özellikle göstergeler üstünden ilerlenerek, sanatın içinde barındırdığı anlama ulaşmak, aynı zamanda nesnel ve tutarlı bir çözümlene yapmak mümkündür.

Bu araştırma çalışması içerisindeki örneklerde de kendileri de bir kentli olan ve değişen/dönüşen kentlerin, gecekondulaşma, çevre kirliliği, yabancılaşma, sosyal adaletsizlik gibi olumsuz durumlarını tespit eden sanatçıların, bu durumları sanatlarına nasıl ve niçin aktardıkları araştırılmıştır. Ayrıca bu örnek resimlerdeki kent gerçeklerine eleştirel gözle bakan sanatçıların, kente dair çeşitli sorunların deşifresini yaparak, göstergebilimin bu bağlamda ayrıntılı çözümlene ve yorumlama olanağıyla araştırılması amaçlanmıştır.

Ayrıca göstergebilimin objektifliği ve güvenilirliği ile çalışmalardaki tarihsel, toplumsal, kültürel ve sosyolojik ilişkilerin üzerinde durulmuştur. Bu ilişkilerin arasındaki bağlamın deşifre edilmesiyle ve elde edilen bulgular ile dönemin Türkiye'sine sanatçı gözünden bakılmasıyla literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır.

2. GÖSTERGEBİLİM VE GÖRSEL GÖSTERGEBİLİM

Göstergebilim terimi batı dillerinde semioloji olarak kullanılan ve kökeni Yunanca semeion "gösterge" ve logia "kuram" sözcüklerinin birleşiminden doğmuş olup dilimize de göstergebilim olarak çevrilmiştir. Göstergenin ne olduğunu anlamak, göstergebilimi anlamak adına önemlidir. Mehmet Rifat'a göre göstergeler, çeşitli dizgelerin oluşturduğu anlamlı bütünlerdir.

İnsanların bir topluluk yaşamı içinde birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller (Sözelimi Türkçe, Fransızca, İngilizce, Çince, vb.) çeşitli jestler (el-kol-baş hareketleri), sağır dilsiz alfabeti, trafik işaretleri, bazı meslek gruplarında kullanılan flamalar (sözelimi denizcilerin flamaları), reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, edebiyat, resim, müzik, vb. çeşitli birimlerden oluşan birer dizgedir. Değişik gereçlerin kullanılmasıyla (ses, yazı, görüntü, hareket, vb.) gerçekleşme aşamasına gelen bu dizgeler belli kurullarla işleyen birer anlamlı bütündür. Bu anlamlı bütünlerin birimleri de genelde gösterge diye adlandırılır (Rifat, 2014, s. 12).

En yalın tanımıyla, göstergebilim de gösterge dizgelerini inceleyen ve anlamlarını betimleyen bilimsel bir alan ve süreçtir (Rifat, 2014, s. 12). Göstergebilim insanın, tarih öncesi çağlardan itibaren başlayan iletişim sürecinde, nasıl iletişim kurduğunun tanımlanmasını ve

anlamlandırılmasını sağlamakla birlikte, insanların kurduğu bu ilişkinin gidiş yollarını takip ederek, iletişimin nasıl yorumlanabileceği hakkında araştırma yapmaktadır.

İnsanlar varoluşundan itibaren iletişim kurabilmek ve çevresini algılayabilmek için bazı göstergeleri kullanmışlardır. Bu göstergeler yazıdan hatta sözel dilden önce bazen bir eylem, bazen bir nesne, bazen de resimlerden oluşmuştur. İlkel insanlar kemikler, deniz kabukları gibi nesnelere simgeler olarak kullanabilmişler, mağaralara ve yaşam alanlarındaki kayalara resimler yaparak bir çeşit iletişim kurmuşlardır. Günümüzde de sözel dil öncelikli olarak kullanılmaktadır fakat yazılı, görsel, işitsel veya eylemsel iletişim biçimleri de bulunmaktadır.

Göstergebilim sınırları tam olarak çizilmiş bir bilim dalı değildir. Göstergelerin başta dil olmak üzere; görsel, işitsel, eylemsel birçok unsuru barındırması araştırmacıları farklı yorumlara götürmüştür. Daha net ve etkili anlatım olanağı sunan “görsel” tek başına anlam üretebildiği için bir metin gibi içerik çözümlemesi yapılabilmektedir. Görsel göstergebilim de görseller üzerinde betimleme ve çözümleme yöntemleri uygulayarak, anlamın doğru olarak elde edilmesine yardımcı olan bir yöntemdir.

Çağdaş göstergebiliminin öncülerinden olan Ferdinand de Saussure’a göre göstergeleri oluşturmak ve anlamlandırabilmek için daha önceden edinilen bilgilere ihtiyaç vardır. Örneğin ‘kalem’ denildiği zaman, zihinde kalemin karşılığı olan bir kavram oluşur. İşitsel olarak algılanan bu iletinin doğru okunabilmesi için karşı tarafın aynı nesneyi ‘kalem’ olarak adlandırmış olması gerekmektedir. Yani o sözcük toplumun kabul ettiği bir sözcük olmalıdır, aksi takdirde o kavrama karşılık gelmediği için ileti algılanamayacak ve gösterge karşı tarafa işitsel olarak ulaşsa da kodu çözülemediği için anlaşılamayacaktır (Saussure, 1998, s. 110).

Göstergeler insanlar arasında anlam iletişimini kurmak için kullanılır. İnsan zihninde bir mesaj inşa eder; bu, bir başka insana anlatmak istediği bir anlam yumağı, bir düşünce ya da düşünce sürecidir. Her iki insan da öğrenmiş oldukları, ortak kod ya da dilbilgisine sahiptir. Bu kod aracılığıyla birincisi, (kaynak) mesajını örneğin, özel bir ifade biçimine, bir cümle haline sokar. Ardından da bu cümleyi bir belirtke’ye, bir sesler dizisine dönüştürüp fiziksel bir biçime sokar ve bu belirtkeyi bir kanaldan iletir. İletilen belirtke, ikinci insan (alıcı) tarafından alınır, kodu çözülür, özgün mesaj elde edilir. Bir zihinden ötekine bir düşünce aktarımı yapılmıştır (Wollen, 2004, s. 141-142).

Göstergebilimsel kavramlardan olan “metin”, çözümlenmek üzere ele alınan ister görsel ister işitsel, isterse yazınsal veya eylemsel yapıdır. Kitap, film, resim, reklam afişi veya pandomim gösterisi metin olabilir. Göstergebilimde bu metinler bütüncül bir yaklaşımla ve derinlemesine ele alınmaktadır. Metni derinlemesine incelemek için sadece metnin içerisinde bulunduğu alan değil, aynı zamanda metnin tarihsel, toplumsal, kültürel veya sosyolojik ilişkileri de incelenmelidir. Araştırma kapsamında yer alan görsel örneklerde de sadece biçimsel ve renksel yaklaşımlar üzerinden bir çözümleme yapılmamış olup, ele alınan konu bağlamında resme kaynaklık eden tarihsel, kültürel, sosyal ve kültürel olgularla bir çözümleme içerisine girilmiştir. Çünkü, metin okunması gereken bir söylem ve mesajlar

bütünüdür. Bir diğer göstergebilim kavramı olan “kodlar” ise, insanların ürettikleri dilsel veya dil dışı mesajları iletmek için kullandıkları bir göstergeler sistemidir. Kodlarda önemli olan kültürel olarak üzerinde uzlaşmış olunmasıdır. Bu kodlar açık ya da kapalı, evrensel ya da yerel ama mutlaka kültürel dinamiklerin içinde anlam taşıyan ve başka şeylere gönderme yapan göstergeler olmalıdırlar. Örnek olarak, kıyafet kodu ile kişi bireysel iletişimde bir izlenim yaratır. İş kadınının, köylünün, gotik bir gencin veya sadece cinsiyeti belirleyen kıyafetlerin, kıyafet kodu yoluyla, toplumsal olarak statüleri/kimlikleri hakkında bilgi alınabilir. Çünkü insan ilkel kabilelerden itibaren kullandığı giysilere/takılara/aksesuarlara bir anlam yüklemeye ve bir ayırım oluşturmaya çalışmıştır.

Görsel göstergebilim kuramının gelişmesine büyük katkı sağlayan Roland Barthes görsel iletişim alanlarındaki anlamın oluşumunun da tıpkı dilsel yapılar gibi ele alınması gerektiğini vurgulamıştır ve sanatsal üretimlerin günlük dil kadar kolay algılanamadığı için, göstergebilimin amacının nispeten karışık olan bu tarz üretimlerin anlamlandırılmasında kullanılacak bir yöntem oluşturabilmesi olarak belirlemiştir. Konu hakkında Rıfat da yalın dizgeler dışında, tanımlanması, anlaşılması ve sınıflandırılması kolay olmayan resim, müzik, edebiyat gibi dizgelerin, ayrıntılı biçimde çözümlenmesinde ve yeniden anlamlandırmasında göstergebilimi, epistemolojik, metodolojik, tutarlı, yalın, tümü kapsayıcı ve üretici bir kuram olarak tanımlamıştır (Rıfat, 2014, s. 13) Barthes, sosyo-kültürel tablonun yarattığı durumları ve özellikle popüler kültürü göstergebilimle ilişkilendirerek, göstergebilimin bu durumları analiz etme ve yorumlamada oldukça etkili olduğunu belirtmiştir. Barthes’ın göstergebilim çözümlenmesinde gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden kuruludur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur (Barthes, 1993, s. 40). Gösteren ile gösterilen arasındaki bu ilişkinin kurulmasından da “anamlama” ortaya çıkar. Göstergebilimde anlamlama, düzanlam ve yananlam olarak ele alınır. Gösteren ve gösterilenden oluşan göstergede, görünen ilk anlamın altında yatan ve insanın kültürel birikimlerinden sürekli olarak beslenen yananlam dizgeleri de yer almaktadır (Rıfat, 2014, s. 38). Barthes’e göre, popüler kültürde sıklıkla yer alan göstergelerin asıl anlamlarına ulaşabilmek için, o göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi anlamak ve düzanlamın yanı sıra, sürekli anlam üretebilen yananlam dizgesinin okunmasının doğru olarak yapılması gerekmektedir (Tablo 1).

Tablo 1: Yananlam ile Düzanlamın Karşılaştırılması (Berger, 2014, s. 94).

Düzanlam	Yananlam
Gerçek	Mecazi
Gösteren	Gösterilen(ler)
Aşikâr	Çıkarsanan
Tanımlar	Anlam Önerir
Varlık Alanı	Mit Alanı

Göstergebilimin yöntemsel varlığı, görsel söylemlerin çözümlenmesinde de kendini gösterir. Görsel göstergebilim bir alt alan olarak, imgelerin ve görsel nesnelere eklenişini ve doğasını araştırır (Tükel, 2005, s. 8). Konu hakkında araştırmacı Greimas farklı çözümleme yöntemleri önermiştir. Ona göre, görsel alanlarda da dil söz konusu olur fakat farklı bir betileyimi (temsili) içerir (Öztoğat, 1999, s. 136-137). Sanat nesnesi biçim ve anlamdan oluşmaktadır. Bir resme bakıldığında ilk algılananlar o resmin biçimini yani; kompozisyonunu, rengini, dokusunu, çizgilerini, beneklerini oluşturur. Ve o resimde, artık dış dünyaya ait olmayan temsil, o resmin anlamına dair izleyiciye bir bilgi sunar. Bu bilgi gerçekliğin bilgisidir. Ama çok katmanlı resim yüzeyinde bu bilginin açığa doğru olarak çıkarılabilmesi için kodların anlamlarının düzgün olarak çözümlenmesi gerekmektedir. "Her sanat yapıtının, kendine özgü bir yeni şifresi, düzanlamın ötesinde bir ikinci 'okunuşu' vardır. Bazen, bu okunuşların sayısı daha da çok olabilir." (Erkman, 1987, s. 76). Mesela basit bir örnekle, resimde yer alan beyaz güvercin sadece bir figür olarak resimde yer almayıp, aynı zamanda barışı da temsil edebilir. Veya Kıran'ın göstergebilimsel olarak incelediği örneklerdeki gibi, betimsel bakımdan açık olan bazı çalışmaların yanı sıra toplumsal ve kültürel anlatımların birleştirilmesiyle düz anlamı aşarak yan anlam üzerinden, açıkça tarihsel olarak daha önceki bir çalışmaya göndermelerde bulunan çalışmalara da ulaşmak mümkündür (Kıran, 1999, s. 108-109).

Sanat nesnesinin varoluşunda taşıdığı anlam, biçiminden ayrıştırılmaz ve bu bütün izleyiciye/dinleyiciye bir mesaj iletir. Bu durum sanatın doğasında yer almaktadır ve sanat nesnesinin taşıdığı iletinin doğru olarak anlamlandırılması bu bağlamda büyük önem taşır. Göstergebilimsel çözümleme yöntemi de bu iletilerin anlamlandırılmasını sağlar. Bu yöntem ile düzanlam-yananlam kavramlarından hareketle sanat eserinin (görsel metnin) görünen ve örtük anlamları açığa çıkarabilmektedir.

3. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE GÖSTERGE OLARAK KENT İMGESİ

Kentler, nüfusun kırsala göre yoğun olduğu, toplumsal ve kültürel değişim hareketliliğinin merkezidir. Kentli olan birçok sanatçı, bu hareketlilikten olumlu veya olumsuz etkilenerek, bu durumu sanatına taşımıştır. Sanatın yıllar içindeki yolcuğuna kent dinamikleri de eklenince sanatsal ifadelerdeki değişimler gözlemlenmektedir. Tüm sanat pratiklerinde kent ve kente ait olan durumlar sanatçılar tarafından incelenerek, çalışmalarına taşınmıştır. Resim sanatında da kentin görselliği veya özellikle 70 sonrası yaşanan toplumsal ve kültürel değişimleri konu olarak ele alınmıştır. Kent gibi çok anlamlı ve katmanlı olan bu resimlerde toplumsal eleştiriye de sıklıkla yer verilmiştir. Bazı resimde yer alan bu eleştirel ifadeler, kent dinamiklerinin ateşlediği alanlardan biri haline gelmiştir. Kenti konu alan sanatçılar, eleştirel perspektiften ve/veya görsel anlatımın öne çıktığı biçimsel anlatım dilleriyle kent gerçeklerini yansıtarak, çağlarını yansıtmışlardır. Türkdoğan, sanat-kent ilişkisine iki açıdan da bakarak, sanatçının çok daha öznel bir tavırla kenti bağlam olarak ele aldığını ama kentin

dönüşümündeki toplumsal mühendisliğinin sanatı manipüle ederek sanatçının bu manipülasyondan da beslendiğini belirtmiştir (Türkdoğan, 2013, s. 7). Sanatçı kent hayatının içerisinde bir figür olarak kentin etkilerinden kaçmamıştır. Dolayısıyla eleştirel tavrı kenti olumlu yönde değiştirme isteğiyle birleşmiş durumdadır. Ama kent de yaşayan bir organizma olarak sanata müdahale etmiş onu yönlendirmiştir.

Kentleşme her zaman düzenli bir yapıda ilerlememiştir. Bu düzensiz yapıyı tetikleyen başta hızlı sanayileşmenin etkisiyle oluşan, çarpık kentleşme, git gide büyüyen trafik sorunları, sağlıklı hava/gıda/su erişim zorlukları gibi olumsuzluklar da kentleşmeyle beraber oluşmuştur. Türkiye’de de durum çok farklı olmamakla birlikte köyden kente yaşanan göçler bu olumsuzlukları beslemektedir. Bu hızlı değişimlerin kaynağı içgöçlerdir ve toplumsal-kültürel-ekonomik vb. birçok alanda büyük değişiklikler yaratmıştır. Özellikle 1980 sonrası tarihlerde başta gecekondu olmak üzere, kentin baş döndürücü değişimi fiziksel ve ruhsal açıdan herkes için oldukça rahatsız edici hale gelmiştir. Sağlıksız gelişme o kadar hızlı olmuştur ki kontrol nerdeyse tamamen kaybedilmiştir (Mutlu, 2019, s. 13-14).

Çağdaş Türk resminin serüveninde kent kavramı sanatçılar tarafından oldukça ilgi gören bir konudur. Resimsel ifadenin farklılaşan yapısal sorunlarına rağmen tematik yapısında kent ve kente dair neredeyse her şey yer almıştır. 1970’lerden itibaren etkileri hissedilmeye başlayan ve 1980’lerden sonra ise hız kazanan sosyo-kültürel, siyasal ve ekonomik yapılarıdaki büyük kırılmalar Türk resim sanatına da yansımıştır.

Birçok ressam kent kültüründeki bozulmalardan rahatsız olarak, bu duruma tepki göstermişlerdir. Resimlerinde yer verdikleri kent sorunlarını enine boyuna düşünerek bir çıkış yolu aramışlardır. Tansuğ bu dönem içerisinde kentle ilgilenen ressamın, kentin kendi değerlerini koruyamamasına durumuna ve yozlaşan kültürle beraber yaşanan tedirginliğe odaklandıklarını ifade etmiştir (Tansuğ, 1993, s. 66). Kentlerin geldiği duruma hem isyan eden hem de alışmaya çalışan insanlar kentle beraber değişim göstermeye mecbur kalmışlardır. Aynı şekilde bu yeni kent gerçekliği Türk resim sanatına da yansımıştır. Sanatçılar bazı gerçekliklere uyum sağlamış olsalar da ortaya çıkan olumsuzluklara itiraz edip, sorunlarla baş etmenin yollarını aramışlardır. Sanatçıların bir kent sakini olarak kente olan bağlılığı, kentin görsel kimliğinin resme aktarılmasının yanı sıra eleştirel tavrının da resme yansımaya neden olmuştur. Dolayısıyla kentin gerçekleri olumsuzluklarıyla ele alınıp resme yansırken, kentin de sanata dolaylı olarak müdahale etmiş olduğu söylenebilir ve bu ilişki sanatçı kentte yaşamayı sürdürdüğü sürece de artarak devam edecek gibi görünmektedir.

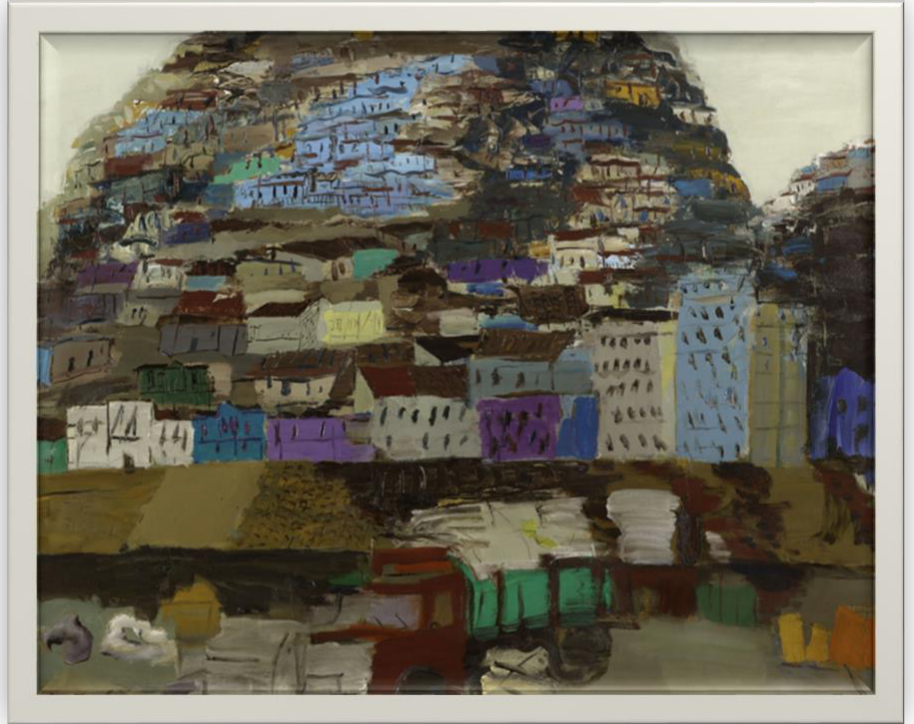
Sanatçıların kent üzerinden sorguladıkları kavramlar, gündelik hayatın akışından toplumsal çalkantılara kadar geniş bir aralıkta ele alınmıştır. Bu döneme ait eserleri göstergebilimsel açıdan ele aldığımızda, eserin kentle olan ilişkisi çözümlenebilecek ve örtük anlamlar doğru olarak yakalanabilecektir.

4. GÖSTERGEBİLİMSEL YÖNTEMLE RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ

Bu bölümde göstergebilimsel açıdan incelenen eserler, Türkiye’de özellikle 1970 sonrası kent hayatının demografik hareketliliği, siyasal çalkantıları, çarpık yapılaşması, başta çevre kirliliği olmak üzere şiddeti gittikçe artan sağlıksız yaşam koşulları gibi birçok kent gerçeğinin sanatçılar tarafından ele alındığı eserlerdir. Bu eserlerde, hiciv ve eleştirel bakış açısı gözlemlenirken, kentin söz konusu durumlarının deşifre edilmeye çalışılmıştır. Kent gerçeklerinin yansıtılmasında büyük önemi olan bu eserlerin anlamlarının doğru olarak okunabilmesi için göstergebilimin tutarlı ve nesnel çözümleme biçiminden yararlanılacaktır.

4. 1. Turan Erol (1928-2023)

50 yıldan fazla bir süredir resim yapan Turan Erol, sanatında lirik-soyutlamacı tarzdan portreye, soyut-ekspresif tarırdan peyzaja kadar geniş bir çeşitliliğe sahiptir. Doğadan ve gerçek yaşamdan seçtiği konuları çağdaş bir dille resmeden sanatçı kent ve kent hayatının hem doğa hem de insan üzerindeki etkilerini gözlemleyerek resimlerine aktarmıştır.



Şekil 1: Turan Erol, Altındağ'dan, 80 x 100cm, 1976, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Kaynak: <http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/araf/>, erişim tarihi: 28.12.2023.

Tablo 2: Altındağ'dan adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Turan Erol' un Altındağ' dan Adlı Resmi	Binalar	Üst üste yığılmış, Tüm tepeyi kaplamış, farklı büyüklükte yapılar, yol boyunca set oluşturmuş binalar	Betonlaşma, Kirlenme, Plansız gelişme, Sıkışma
	Altındağ	Resme ismini veren Ankara'daki yerleşim bölgesi	Doğal görünümünden uzaklaşmış tepeler, Çarpık kentleşme, Birlik olma, Dayanışma
	Renkler	Çarpıcı renkler	Var olma kaygısı, Yaşam sevinci, Fark edilme isteği
	Kamyon	Motorlu büyük yük taşıtı	Çalışma alanı.
	Çamurlu Toprak	Çalışma alanı	Zarar görmüş çevre, Devam eden İnşaatlar

Erol'un bu resminde 1970'li yılların sonlarında, Ankara'nın Altındağ İlçesine ait bir görünüm resmedilmiştir. Çalışmada ilk dikkat çeken nokta, gecekondularla dolu olduğu görülen tepedir. Tepeye neredeyse hiç boşluk kalmamacasına yerleştirilen yapılar, plansız kentleşmenin örneği olarak resmedilmiştir. Resmin sağ üst tarafında, bir kısmı fark edilen ikinci tepede ise, gecekonduların aynı sıkışık düzende devam ettiği görülmektedir. Hatta ön planda yer alan çamurlu çalışma alanı ve kamyon da bu gecekondu yapılaşmanın devam edeceğine dair izleyicide bir his uyandırmaktadır (Tablo 2). Turan Erol'un dikkatini ise, o bölgenin köyden kente göçlerle hızla gecekondulaşmasının yanı sıra, o bölgede yaşayan sosyo-ekonomik ve kültürel olarak daha dezavantajlı insanların yaşam mücadeleleri çekmiştir. Sanatçı konu hakkındaki görüşünü şöyle ifade etmiştir:

Gecekondu mahalleleri gözümün önünden gitmiyor. Köydeki boz evlere karşılık, bu mahallelerde en canlı renklere boyanmış evler görülüyor. Zehir gibi bir yeşil, bir mor, bir sarı, bir firuze, yığınlar içinde patlar durur. Görülme, ayırmsanma, varlığını kanıtlama isteğinden mi kaynaklanıyor bu renklerin seçimi? (Şenyapılı'dan aktaran, Arısoy ve Altinkurt, 2012, s. 9).

4. 2. Nedim Günsür (1924-1994)

Nedim Günsür, naif öğelerin öne çıktığı dışavurumcu bir tavırla resimlerini toplum yaşamının gerçekleri üstüne kurmuştur. Sanatçı, göç, kent yaşamı, sanayileşme, madenciler, liman işçileri gibi konuları betimleyerek, grupların karşılaştığı sorunları görünür kılmaya çalışmıştır.



Şekil 2: Nedim Günsür, Gecekondu Tepesi, 35 x 45cm, Tarihi bilinmiyor.Kaynak:

<https://www.sancakmuzayede.com/urun/2723115/nedim-gunsur-1924-1994-gecekondu-tepesi-izimli-tuval-uzeri-yagli-boya-olcu>, Erişim Tarihi: 11.11.2022.

Tablo 3: Gecekondu Tepesi adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Nedim Günsür' ün Gecekondu Tepesi Adlı Resmi	Tepe	Gecekonduların yer aldığı engebeli arazi	Kente dahil olmayan alan, Kıraç alan, Ağaçsız arazi, Kolay olmayan yaşam koşulları, Zor doğa şartları, Köye benzerlik
	Gecekondu	Tek katlı derme çatma yapı	Çarpık yapılaşma, Plansız-dağınık yerleşim, Birlik olma, Dayanışma, Düşük gelir seviyesi, Çaresizlik, Sağlıksız yaşam koşulları
	Toprak yollar	Gecekondu arasındaki yollar	Az gelişmişlik, Bakımsızlık, Alt yapı ve üst yapı eksikliği, Yürüyüş zorluğu
	Ağaçlar	Kuru ağaçlar	Zor doğa koşulları, Kıraç arazi, Verimsiz toprak, Bakımsızlık
	Gökyüzü	Güneşsiz, Toprak renkleri ve tonları	İç karatıcı durum, Basıklık, Umutsuzluk

Günsür'ün Gecekondu Tepesi adlı reminde, düşük gelir düzeyleri ve kendilerini kente ait hissetmemelerinden dolayı kentin uzağındaki bu atıl araziye yerleşen insanların sorunları ele alınmaktadır. Resimde kentin dışında yer alan, coğrafi olarak kentlilerin tercih etmeyeceği kıraç bir bölgede dağınık olarak yerleşilen gecekondu görülmektedir. Kenti kırsaldan ayıran en önemli noktalarından biri planlı bir yerleşimin olmasıdır. Çalışmada yer alan tepede planlı bir yerleşim olmadığı görülmektedir. Toprak yollar, dağınık ve çarpık

yapılaşma, alt ve üst yapı sorunlarının varlığını izleyiciye hissettiren iç karartan gökyüzü ve kurumuş veya yapraklarını dökmüş bir iki ağaç da doğal şartların da oldukça acımasız olduğunun göstergesi gibi durmaktadır (Tablo 3). Gecekonduların dağınık ama yine de bir arada olma durumu kırsaldan kente göçen bu insanların bir arada olma ve iletişim kurma ihtiyaçlarına da vurgu yaptığı söylenebilir.

4. 3. Nuri İyem (1915-2005)

Nuri İyem resimlerinde Anadolu kadınlarını büyük gözleri ve anlamlı bakışlarıyla resmetmiştir. Onun toplumsal gerçekçi tavrı sadece Anadolu kadınına değil, Anadolu insanını da kapsayan ve bu topraklardaki acıyı, hüznü, umudu, neşeyi, öfkeyi yansıtan resimler olmuşlardır.



Şekil 3: Nuri İyem, Göç-Gecekondu, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 40 x 37cm., Tarihi bilinmiyor.

Kaynak: <http://www.nuriyem.com/eser/s131-122/>, Erişim tarihi:10.11.2022.

Tablo 4: Göç Gecekondu adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Nuri İyem' in Göç-Gecekondu Adlı Resmi	İnsanlar	Kadınlar ve çocuktan oluşan grup	Aidiyet, Ortak kültür, Yakın insani ilişkiler, Akrabalık, Günlük rutin işler, Sıkışmışlık, Umutsuzluk, Çaresizlik
	Binalar	Ön planda tek katlı derme çatma yapılar, Arka planda yüksek binalarıyla modern kent	Çarpık kentleşme, Gecekondu bölgesi, Gecekondu bölgesinin köy ile olan benzerliği, Bölgeler arası gelir seviyelerindeki farklılık
	Toprak zemin	Gecekonduların bulunduğu arazi	Az gelişmişlik, Bakımsızlık, Alt yapı ve üst yapı sorunları, Zor yaşam koşulları, kent dışı bölge
	Kıyafetler	İnsanların üzerindeki giysiler, başörtüsü, önlük, şalvar	Kente ait olmayan giyim biçimi, Köylülük, Fakirlik, Değişen koşullara uyum sağlayamama
	El arabası	El arabası	Teknolojiden uzaklık, Düşük gelir seviyesi, Kente ait olmayan beden gücü ile işleyen küçük araba
	Kent silüeti	Resmin arka planı	Modern kent görünümü, Hızla büyüyen bölge
	Ağaç	Tek ve güçlü ağaç	Hala doğanın korumasında ve Kapitalizme henüz teslim olmamış yaşam biçimleri, Gecekondu bölgesinde doğaya olan yatkınlık ve doğaya olan özlem, Kentin ağaçsızlığı ve doğal olandan uzaklaşması
	Cami	Cami	Müslümanların ibadet etmek için toplandıkları yer, Aidiyet hissi, Ortak payda

“Göç- Gecekondu” resmi İyem’in kente göç temasını ve göç sonrasında Anadolu insanının yaşadığı sorunları işlediği resimlerinden biridir. İyem bu resimde geleneklerine bağlı, emekleriyle hayatta kalan Anadolu insanının kente yerleşmesinin hem psikolojik hem de ekonomik olarak yarattığı sorunları ele almaya çalışmıştır. Henüz Kapitalizme teslim olmamış olan Anadolu insanının hala geleneklerine bağlı bir hayat sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Ağaç altında birleşmeler rahat bir biçimde yerde hatta toprak alanda oturmaları geleneklerine hala tutunmalarına işaret eder. Ayrıca gündüz olması erkeklerin çalışıyor veya geçimini sağlamak üzere iş arıyor olması anlamına gelmektedir. Kadınların günlük rutinleri köydeki giyim-kuşam ve yaşam biçimlerine uygun olarak devam ediyor görülmektedir (Tablo 4). Aynı zamanda resmin solunda tüm canlılığıyla yer alan ağaç, sağ taraftaki kentin aksine, gecekondu sakinlerinin buldukları yerle bağlantı kurmalarına yardım eden, doğaya ait bir simge olarak yer almıştır denilebilir. Kentte yaşamalarına rağmen, kentten uzak bir bölgede yerleşmeye başlayan bu fakir, kent ile kırsal arasında bir yerlere sıkışmış kalmış insanlar yaşam kavgası vermektedir ve kent kültürü onlar için resimdeki gibi uzaktır.

4. 4. Hakan Gürsoytrak (1963-)

Gürsoytrak, Hafriyat Grubu'nun kurucularındandır. Grup üyeleri kentin gerçeklerini yansıtan kent ressamlarıdır ve işliklerden çıkıp kent kalabalığına karışan bu ressamlar gündelik olgulara odaklanarak bir "alt kültür" hareketi başlatmışlardır. Kentin her an değişen gerçeklerine farklı bakış açılarından bakan grup sanatçıları, sadece plastik bir kaygı güderek değil, aynı zamanda kentin dinamiklerini bir kentli olarak çözümlenmeye çalışarak eser üretmişlerdir (Gürsoytrak, 2004).

Sanatçı kentin kaotik yapısı, gündelik akışı, kent bireylerinin ortak sorunları ve çözümsüzlüklerinden, toplumsal gerginliklere kadar kent gerçeklerinden beslenerek çalışmalarını üretmiştir.



Şekil 4: Hakan Gürsoytrak, Otobanda, 80 x 200cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1995.

Kaynak: <https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-hakan-gursoytrak/>, Erişim tarihi: 11.11.2022.

Tablo 5: Otobanda adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Hakan Gürsoytrak' ın Otobanda Adlı Resmi	Otoban	Hızlı trafik akımı sağlamak için yapılan, çok şeritli ve çift yönlü geniş yol	Motorsuz araçların ve traktörlerin giremediği hızı çağrıştıran modern dünyaya ait otoyol, Büyük kentlerde şehir içinde de yer alan otoyol
	İnsanlar	Farklı yaş ve cinsiyette insanlar	Kent sakinleri, Bir yerden bir yere yayan olarak gitmekte olan insanlar, Emekçi insanlar, Ait olmama durumu, Acelesi olan insanlar, Düşük gelir seviyesi

Gürsoytrak bu resminde, kente ait bir otoyol kenarını resmetmiştir. Sanatçının kullandığı mavi ve sarı rengin soluk tonları ve otoyol altının kent içerisinde bir mekân olarak özellikle seçilmiş olması kentin tekinsizliği ve aidiyetsizliğini çağrıştırmaktadır. Otoyolun o soğuk ve betondan oluşan yapısını çağrıştıran bu renkler, etrafındaki işe gitmekte olduğu düşünülen insanların ruh hallerini de yansıtmaktadır. Kılık kıyafetlerinden varlıklı olduğu düşünülmeyen insanlar otoyol kenarından geçerek gündelik hayatlarına devam etmektedir. Geniş, yalın ve çizgisel perspektifle gösterilen dış mekân, biçim dilindeki devinim ile örtüşerek, otoyolun çağrışım yaptığı hareket ve hız kavramlarına gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda durağan figürlerin belli belirsiz yüz ifadeleri, beden dillerinin öne çıkmasına sebep olmuştur. Tematik anlatımın öne çıktığı resimde kentin emekçi insanlara gösterdiği ağaçsız, bitkisiz, sevimsiz, tekinsiz, mesafeli yüzü, otoyol ve çevresinde beton, asfalt ve çamurumsu toprakla bütünleşmiş gibidir (Tablo 5). Bu durum da resmin izleyici üzerinde garip bir tedirginlik yaratarak, rahatsız edici bir his uyandırmaktadır.

4.5. Mustafa Pancar (1964-)

Hafriyat Grubu'nun kurucuları arasında yer alan Pancar 2009 yılına kadar grubun açılan tüm sergilerine katılmıştır. Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak ve Murat Akagündüz de grubun önde gelen, kurucu sanatçıları arasındadırlar. Emre Zeytinoğlu'nun "Yerin Altını Üstüne Getirmek: Hafriyat" başlıklı yazısında ise grup, "metropol gözlemcisi" olarak tanımlanmaktadır (Hafriyat Grubu 1).

Hafriyat sanatçıları, 2004 yılında açılan "Yalan Dünya" sergisi için şöyle belirtmişlerdir:

Göçlerle birlikte gelen hareketliliğin melezleştirdiği kent kültürü, "arada" bir oluşum yarattı. Çoğu hafriyat sanatçısı, kentin bu ayrıkçı geometrisinden esinlenen işler üzerinde çalıştı; akademik kuramcıların ürettiği, sık ya da steril buldukları örneklerle mesafeli durdu ve başka bir gerçekliğe baktı (Hafriyat Grubu 1).



Şekil 5: Muatafa Pancar, Hafriyat, 145 x 200cm., Otobanda, 80 x 200cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1996.

Kaynak: <http://mustafapancar.com/tr/1996-hafriyat-ilk-sergi/>, Erişim tarihi: 28.12.2023.

Tablo 6: Hafriyat adlı resmin gösterge analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Düzanlam / Yananlam)	
Mustafa Pancar' ın Hafriyat Adı Resmi	Deniz veya büyük su kütlesi	Doğal olan	Doğal yaşam alanı
	Dolgu Alanı	Taş ve toprakla doldurulmuş alan	Kıyı dolgu çalışmaları veya denizden kum çıkarma çalışmaları, Rant sağlama, Doğal dengeyi bozmak, Ekosistemi yok etmek, Açgözlülük
	İş makinaları	Motorlu büyük yük taşıtları, Çalışır haldeki taşıtlar	Doğaya hükmedebilmek, Motorlu yük taşıtı ile doğaya müdahale
	Moloz	İş makinaların taşıdığı hafriyat malzemesi	Başka yere ait taş-toprak, Denize dökülen hafriyat malzemesi, Bozulan ekosistem

Sanatçının ilk grup sergisinde yer alan Hafriyat adlı bu çalışması, gruba da ismini veren çalışma olmuştur (Hafriyat 2). Pancar resimde, deniz veya deniz benzeri su birikintisini, içindeki yarımada ve karşısındaki kara parçasıyla resmetmiştir. Gündüz çalışma saatleri içerisinde bir zaman olduğunu gökyüzünden de anladığımız çalışmada, ortadaki yarımadaın üzerinde çalışan iş makinelerinin taş ve moloz taşıdığı anlaşılmaktadır. Resmin isminden de anlaşılacağı üzere hafriyat kamyonu olan araçlar kara parçasından moloz olarak veya oraya moloz dökerek, onu insanın çıkarları adına şekillendiriyor görülmektedir. Manzara resmi olarak da nitelendirebileceğimiz bu çalışmada, konu olarak sıradan bir doğa manzarası yerine bu kara parçasının seçilmiş olması dikkati hafriyat alanlarına çekmenin bir yolu olarak görülmüştür (Tablo 6). 1996 yılında yapılan bu çalışmada, hızlı kentleşmenin Türkiye’de ivmelendiği bir dönem olarak, hafriyat çalışmalarının da doğanın aldığı hasarların göz önünde bulundurulmayışının bir resmi olarak sınıflandırılabilir.

5. SONUÇ

Göstergebilim, çevremizdeki göstergeleri doğru okumaya, üretmeye ve anlamlandırmaya yarayan, tüm unsurların sistematik biçimde incelenmesini sağlayan bir bilim dalıdır. Gösterge ise doğal diller, tiyatro eserleri, trafik ışıkları, afişler, edebi eserler, ülkedeki yollarının yapısı, mimari planlar, resim, jest ve mimikler vb. gibi bildirim taşıyan taşımaların anlam içeren her sisteme verilen addır. Dolayısıyla insanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller kadar dil dışı göstergeler de içerdiği anlam bakımından göstergebilimin ışığında çözümlenebilir. Roland Barthes, görsel göstergeleri daha detaylı incelemek adına görsel göstergebilimin gelişmesini sağlamıştır. Görsel göstergebilimin eser analiz yöntemi bu çalışmanın örnek eserleri üzerinde uygulanmıştır. Çözümleme sürecinde

ise, eserlerin yapısı hem içerik hem biçim açısından parçalanarak, her bir parçanın düz anlamı ve yananlamı analiz edilmiştir. Analizin sonunda tek tek değerlendirilen birimler bütün olarak da anlamlandırılarak, eser hakkında bütünsel bir bakış geliştirilmiştir. Özellikle 1970 sonrası sanatçıların sanayileşme ve kapitalizmin etkisiyle değişen kent hayatının gecekondulaşma, çevresel kirlilik, yabancılaşma, sosyal adaletsizlik gibi konularına hangi bağlamlarda ve niçin değindikleri araştırılmıştır. Bu bağlamda, kentin yapısında yer alan katmanlar, durumlar, ilişkiler resimlere de yansyarak, onların çok anlamlı ve katmanlı yapılar oluşturmasına neden olmuştur. Resimlerin sahip olduğu tüm anlamların derinlemesine incelenerek, eserlerdeki anlamın ortaya çıkmasına yardımcı olan göstergebilim, bu bakımdan eser analizlerinde tercih edilmiştir. Göstergebilimsel yöntem, eserlerde yer alan iletilerin birbirleriyle kurdukları ilişkileri ve bu ilişkilerdeki her iletinin açık/gizli anlamlarını açığa çıkartarak, göstergenin doğru olarak alımlanmasında büyük rol oynamıştır. Dolayısıyla sanatçıların eserleri üzerinden dönemin Türkiye'sinin kent yapısına ve kent hayatına bakılabilmıştır.

Kent ortamında üreten ve paylaşan sanatçılar hem kent peyzajının görsel olanaklarını kullanarak kendi üslupsal üretimlerini genişletmişler, hem de kentli olarak en duyarlı, en tepkili halleriyle olumsuzluğu orataya koyanlar olmuşlardır. Bu nedenle kent görünümüleri üzerinden sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel, ekolojik veya siyasi açıdan kent suçlarına dikkat çekmek ve sorunu görsel göstergeleriyle ortaya koymaya çalışmışlardır. Aynı zamanda kendi ifade biçimlerine tematik anlam katmanları oluşturmak için çok elverişli olan kent görünümüleri üzerinden ortaya koymuşlardır.

1970'li yıllardan itibaren kent imgesini eleştirel bir söylemle ele alan sanatçıların yapıtlarındaki yananlamların ürettiği yeni anlamlar, dönemin kentlerinin gerçeğini açığa çıkartmıştır. Ayrıca bu çalışmada, çarpık yapılaşma gibi benzer konulara odaklanan ressamlar, sadece kenti görsel bir nesne olarak almamışlardır. Onlar, kent imgesini birçok anlam katmanına dönüştürerek resimlerine işlemişler ve toplumun sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik hatta ekolojik taraflarına da vurgu yapmışlardır. Sanatçıların kendileri de birer kentli olarak, kent hayatında fark ettikleri sorunlara duyarsız kalmadıkları ve odaklandıkları konular üzerinden çok katmanlı olarak, hem durumun tespit edildiği hem de kullandıkları göstergelerle örtük anlamlar (yananlam) oluşturarak, o örtük anlamlara göndermelerde bulunan resimler ürettikleri saptanmıştır. Ayrıca sanatçıların aynı sorunlar ve hassasiyetler üzerinden farklı yaklaşımlarının tespiti, onların toplumdaki durumlara verdikleri ortak tepkinin sonucu olarak görülmektedir. Günümüzde de halen sanatçılar öncü algılarıyla ve kendi özgün ifadeleriyle birçok soruna dikkat çekmeye ve farkındalık yaratmaya çalışmaktadırlar.

KAYNAKÇA

Arısoy, D. ve Altınkurt, L. (2012). Türk Resminde Kent. *Akademik Bakış Dergisi*, Kasım-Aralık/33, 1-18. Erişim adresi: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423867907.pdf>, Erişim tarihi: 26.12.2023.

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri*. B. Vardar, M. Rifat (Çev.). (1. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. M. Rifat, S. Rifat (Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, A. A. (2014). *Kültür eleştirisi kültürel kavramlara giriş*. Ö. Emir (Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş*. (1. Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık.

Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş*. S. İrvan (Çev.). (2. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Gürsoytrak, H. (2004). Yalan Dünya Sergi Kataloğu Yazısından. Erişim adresi: <http://www.gursoytrak.com/yalan-dunyada-hafriyat/#more-1415>, Erişim tarihi: 28.12.2023.

Hafriyat Grubu 1, Erişim adresi: https://www.wikiwand.com/tr/Hafriyat_Grubu#/overview, Erişim tarihi: 28.12.2023.

Hafriyat Grubu 2, <https://sanathayatsanat.com/2020/11/26/turkiye-sanat-tarihi-icinde-ayriksi-bir-grup-hafriyat/>, Erişim tarihi: 28.12.2023.

Keleş, R. (1980). *Kentbilim terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kıran, A. (1996). Figüratif Resimde Anlatım Biçimleri. *Anadolu Sanat*, Sayı: 5, 105-128. Erişim adresi: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1014>, Erişim tarihi: 29.12.2023.

Mutlu, A. (2019). Türkiye’de Kentleşme. s.1-36. Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/10998632-Turkiye-de-kentlesme.html> Erişim tarihi: 01.09.2019.

Öztoğat, N. (1999). Görsel Nesnelerin Çözümlemesinde Göstergebilimsel Yöntem. *Dilbilim Araştırmaları*, s. 135-141, Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/42326971-Gorsel-nesnelerin-cozumlenmesinde-gostergebilimsel-yontem-nedret-oztokat-istanbul-universitesi.html> Erişim Tarihi: 22/09/2023.

Rıfat, M. (2014). *Gösterge bilimin ABC'si*. (4. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.

Saussure, F. (1998). *Genel dilbilim dersleri*. B. Vardar (Çev.). (1. Baskı). İstanbul: Matbaa 70.

Tansuğ, S. (1993). *Türk resminde yeni dönem*. (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tükel, U. (2005). *Resmin dili, ikonografiden göstergebilime*. (1. Baskı). İstanbul: Homer Yayınevi.

Türkdoğan, T. (2013). Bir Bağlam Olarak Kent. *Kontrast Fotoğraf Dergisi*, 2013(36), 7-9. Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/1102062-Kontrast-fotograf-dergisi-temmuz-agustos-2013-ana-sponsorlugunda-yayimlanmaktadır.html> Erişim tarihi: 30.09.2019.

Wollen, P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam*. Z. Aragök, B. Doğan (Çev.). (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

“FACE RECOGNITION” ANİMASYON FİLMİNDE SÜPERPANOPTİK GÖZETİM TOPLUMUNA DAYALI DİSTOPIK EVRENİN TASARIMI

BERİL UĞUZ*

ÖZ

Distopik anlatılar, yaşanmak istenmeyen toplumlara ve ülkelere dair anlatılar olup amaçları izleyicilere katarsis yaşatarak daha iyi hissetmelerini sağlamak değil, içinde yaşanan toplumlar hakkında eleştirel ve sorgulayıcı olmaya yönelmektir. Gözetim toplumuna dayalı distopyaların ele alındığı sinema filmlerine ait akademik incelemelere sıkça rastlanmaktadır; fakat gözetim toplumuna dayalı distopik anlatı animasyonları konusunda yapılmış akademik inceleme yok denecek kadar azdır. Bu çalışma animasyonda gözetim toplumuna dayalı distopyanın nasıl resmedildiğini ve distopik eleştirelliğin nasıl kurgulandığını araştırmayı amaçlar. Çalışmada Sovyetler Birliği döneminde Estonya’da yaşamış olan animatör Martinus Klemet’in Face Recognition adlı distopik kısa animasyon filmi incelenmiştir. Öncelikle gözetim toplumu ile ilgili alanyazındaki sosyolojik kuramlar ve kavramlar ortaya konmuş, ardından gözetim toplumuna dayalı distopya filmleri hakkında yapılmış incelemeler ele alınmıştır. Face Recognition filminin analizi için görsel, işitsel ve tematik öğelerin analizine dayanan filmsel metin analizi kullanılmıştır. Analiz bulgularına bakıldığında Face Recognition filminin süperpanoptik*** evreninde özel ve kamusal alanlarda yer alan gözetleme kameraları, bireylerin kişisel bilgilerinin depolandığı veri tabanları, 2D animasyon ile pixel art gibi farklı animasyon tekniklerinin bir arada kullanılması, dijitalize edilmiş ses ve görüntüler, müstesna kadavra gibi sürreal bir teknik ile hem gözetleme toplumunun farklı yönleri ortaya konulmuş hem de seyircinin yabancılaştırılması ve uyarılması ile distopyanın eleştirelliği vurgulanmıştır. Sonuç olarak animasyonda gerek distopik anlatının tasarımı, gerekse distopik eleştirelliğin kurgulanması için görsel, işitsel, tematik ve yapısal olmak üzere faydalanılabilecek çok sayıda öğe bulunduğu ifade edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Distopya, Animasyon, Gözetleme toplumu, Müstesna kadavra, Sürrealizm.

* Öğretim Görevlisi Doktor, Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, beriluguz@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5928-1343.

** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

*** “Süperpanoptik” günümüz toplumlarında gözetlemenin elektronikleşmiş ve toplumun her alanına nüfuz etmiş iktidarını ifade eder.

DESIGN OF THE DYSTOPIAN UNIVERSE BASED ON THE SUPERPANOPTIC SURVEILLANCE SOCIETY IN THE “FACE RECOGNITION” ANIMATION FILM

BERİL UĞUZ*

ABSTRACT

Dystopian narratives are societies and countries that are undesirable to live in. Their purpose is not to provide catharsis for the audience, but rather to encourage a critical stance towards the societies in which they live. While examinations of cinema films that delve into surveillance society-based dystopias are frequently encountered, academic scrutiny on dystopian animations centered around surveillance societies is notably scarce. This study aims to investigate how surveillance society-based dystopia is portrayed and how dystopian critique is constructed in animation film, focusing on the dystopian short animation "Face Recognition" by animator Martinus Klemet, who lived in Soviet-era Estonia. Firstly, sociological theories and concepts related to the surveillance society are presented. Subsequently, analyses of dystopian films based on the surveillance society are discussed. The analysis of the film "Face Recognition" employs a filmic textual analysis including the examination of visual, auditory, and thematic elements. Looking at the findings, in the superpanoptic*** universe of the film Face Recognition, surveillance cameras in both private and public spaces, databases that store personal information about individuals, the simultaneous use of different animation techniques such as 2D animation and pixel art, digitized sounds and images, and the use of a surreal technique such as the exquisite corpse, together highlight various aspects of the surveillance society. The criticality of the dystopia is emphasized by alienating and alarming the audience. In conclusion, it can be stated that there are numerous elements, including visual, auditory, thematic, and structural aspects, that can be utilized for both the design of the dystopian narrative and the construction of dystopian critique in animation.

Keywords: Dystopia, Animation, Surveillance society, Exquisite corpse, Surrealism.

* Lecturer Doctor, Başkent University Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Program of Cartoon and Animation, beriluguz@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5928-1343

**There is no statement of support, acknowledgment, or conflict of interest in the study.

*** "The Superpanopticon" signifies the electronicized and pervasive power of surveillance penetrating every aspect of society in contemporary societies.

1. GİRİŞ

Distopyalar genel olarak yaşadığımız yerden daha kötü koşullarda olup yaşamak istenmeyen yerleri, toplumları, dünyaları çağırıştırır. Distopik türün temelde eleştirel olması beklense de distopyalar günümüzde asıl amacından uzaklaşıp daha kötü toplum örnekleri sunarak sadece izleyici kitlesinin kendisini daha iyi hissetmesine odaklanıyor gibi görünür. Booker (2013, s. 5) distopik olabilmek için, temsil edilen baskıcı toplumun öne çıkarılması ve bu ortamın genellikle yazarın veya izleyici kitlesinin toplumu hakkında eleştirel bir yorum yapma fırsatı olarak kullanılması gerekliliğine vurgu yapar. Karşı ütopya, eleştirel ütopya veya kara ütopya olarak da ifade edilecek olan distopyaya verilebilecek en önemli örneklerden biri George Orwell'in "1984" adlı romanıdır. Roman 20. yüzyıl Batı dünyasında ekonomik bunalım, holokost ve soğuk savaşın yaşandığı bir dönemde Sovyetler Birliği gibi sosyal devletlerin artan totalitarizmine odaklanır. Orwell'in dünyasındaki "Büyük Birader" Batı dünyasında bugün gözetim için en sık kullanılan benzetmelerden biri haline gelmiştir. Anlatı, yeni teknolojilerin gittikçe artan kontrolü ile ilgili olsa da, asıl odakta olan gücün dağıtılma biçimi ile ilgilidir.

"1984" anlatısı, distopik türün eleştirel olma gerekliliğini yerine getirmiş ve birçok araştırmacı çağdaş elektronik gözetimin analizi için "Büyük Birader" imajının geçerliliğini sorgulamaya başlamıştır (Lyon, 1994, s. 58). Siyaset bilimci Lowi (1980, s. 466) "1984" senaryosunun, enformasyon devriminin gidişatı kendi haline bırakıldığında başımıza gelecek en muhtemel sonuç olacağını belirtmiştir. Orwell'in "1984"ü "Batılı demokrasilerin totaliterlik potansiyeli ve devletin hastalıklı bir tarzda kendi iktidarına yoğunlaşarak vatandaşlarının günlük hayatlarının kontrolüyle yakından ilgilenmeye başlaması konusunda İkinci Dünya Savaşı sonrasında ait bir uyarı" olarak düşünülmüştür (Lyon, 2007, s.32).

Totaliter, gözetimci, denetimci ve baskıcı toplum distopyaları romanlarda ve sanatın birçok alanında olduğu gibi sinemada da sorgulayıcı ve uyarıcı olmak adına yer eder. Örneğin "Devlet Düşmanı" (Enemy of the State, 1998, Tony Scott), "THX 1138" (1971, George Lucas), "V For Vendetta" (2005, James McTeigue), "Damızlık Kızın Öyküsü" (The Handmaid's Tail, 1990, Volker Schlöndorff), "Azınlık Raporu" (Minority Report, 2002, Steven Spielberg), "İdiokrasi" (Idiocracy, 2006, Mike Judge), "İstakoz" (Lobster, 2015, Yorgos Lantimos) gibi onlarca sinema filminde distopik bir evren yaratılmış ve çağcıl sorunlar karanlık bir dünyada eleştirel bir dil ile ele alınmıştır. Bu filmlerin bir kısmı izler kitleye yaşadıkları toplumu sorgulatacak özelliklere sahiptir. Dünyayla ilgili soruları gündeme getirmenin distopyaların gücü olduğunu öne süren Wise (2016, s.70) çok az distopyanın gerçek seçenek veya çözüm sunduğunu iddia eder. Ona göre bu filmler olumlu alternatifler sunsalar da sonuç olarak kaderciliğin bir biçimini teşvik ederler. Wise distopik bir anlatı ile ilgili çözümün bizi rahatlatan mı, harekete geçiren mi yoksa sorgulatan mı bir çözüm olduğunu sorar.

Sovyetler dönemini yaşamış olan Estonya'da kara hicivli ve ironik dokunuşları ile meşhur olan animasyonun günümüzde öne çıkan yönetmenlerinden Martinus Klemet'in "Face Recognition"¹ (Yüz Tanıma, 2021) adlı kısa animasyon filmi, gözetim toplumuna dayalı distopik türün bir temsilcisi olarak görülebilir. Film denetleyici ve düzenleyici gözetim toplumunun günümüzde geldiği ve yakın zamanda gelmesi muhtemel boyutlarını hicivli bir dil ile ele alır. Bu çalışma animasyonda gözetim toplumuna dayalı distopyanın nasıl resmedildiğini; distopik eleştirinin nasıl başarıldığını, distopik türün gerekliliğini yerine getirip getirmediğini veya nasıl yerine getirdiğini araştırmayı amaçlamaktadır. Animasyon sanatının distopik eleştiride, eleştirel toplum yaklaşımlarında nasıl bir yeri olabilir, imkânlar veya avantajlar nelerdir? Çalışmanın amacına yönelik "Face Recognition" filminde panoptik evrenin nasıl ele alındığı ve seyircinin dikkatinin nasıl uyarıldığı, gözetim toplumuna dayalı distopya filmleri ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Gözetleme toplumuna dayalı distopik anlatılar sinemada sıkça ele alınmış ve alanyazında da sıklıkla analiz edilmiştir. Animasyon türüne bakıldığında gözetim toplumuna dayalı distopik kısa ve uzun metraj kurmaca filmlere rastlanır; fakat gözetim toplumuna dayalı distopik türde animasyon incelemeleri yok denecek kadar azdır. Animasyon türünün, yönetmenin hayal gücünü tamamıyla ekrana yansıtma gibi bir avantajı olması sebebiyle, distopyayı kendine özgü yaratıcı biçimlerde üretme avantajı da olabilir. Çalışma, hem animasyona dair farklılıkları ortaya koymakta hem de gözetim toplumuna dayalı distopyaya dair animasyon filmi ile ilgili alanyazına akademik anlamda kaynak sağlamaktadır.

Diğer yandan çalışma animasyon filminin Foucault'cu panoptik güç mekanizması ve teknoloji ile olan ilişkisini ele almaktadır. Foucault panoptik iktidar ile bu iktidarın bugün ortaya koyduğu film, televizyon veya internet ile olduğu gibi animasyon ile de daha önce ilişkilenebilmiş olduğu için çalışmanın farklı bir yerde durduğu söylenebilir. Gözetim toplumu denildiğinde akla ilk gelen düşünürlerden biri Michel Foucault'dur. Foucault gözetim toplumunu panoptikon kavramı ile analogik bir şekilde açıklamaya çalışır. Yakın dönem düşünürleri ve sosyologları ise yaşadığımız çağda panoptikon benzetmesinin açıklayıcı fakat yeterli olmadığını öne sürerek post panoptikon, süperpanoptikon, elektronik panoptikon gibi yeni ve çağcıl kavramlar üretmişlerdir. Çalışma günümüzün iktidar mekanizmalarına ait koşulları daha iyi anlayabilmek adına filmin evreni ile bu çağcıl panoptik kavramları ilişkilendirmektedir.

¹ 6'45", Estonya, <https://www.martinusklemet.com/facerecognition>

2. YÖNTEM

Gözetime dayalı toplum temelli distopik film anlatısı çözümlemesi için öncelikle alanyazın taraması yapılmış, ardından "Face Recognition" adlı kısa animasyon filmi analiz edilmiştir. Alanyazın taraması kapsamında ilk olarak gözetime dayalı topluma dair sosyolojik ve felsefi yaklaşımlar ve kavramlar karşılaştırılmalı olarak araştırılmış ve ortaya konulmuş, ardından gözetime dayalı toplumları ele alan distopik sinema filmleri üzerine daha önce yapılmış incelemeler ortaya konulmuştur. Analiz bölümünde "Face Recognition" filminde panoptik evrenin nasıl ele alındığı ve seyircinin dikkatinin nasıl uyarıldığı distopik sinema filmleri ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Hem analiz edilen animasyon filmi bağlamında hem de önceden yapılan incelemelerden yola çıkarak gözetime dayalı distopik eleştirelliğin nasıl gerçekleştiği ele alınmıştır.

"Face Recognition" filminin analizi için filmsel metin analizi tercih edilmiştir. Richard Dyer'ın (2016) Goethe Üniversitesi-Frankfurt'ta gerçekleşen "Kracuer Lectures in Film and Media Theory"² başlıklı konferans serisinde yaptığı "The Persistence of Textual Analysis" (Metinsel Analizin Devamlılığı) başlıklı konuşması film çalışmalarında filmsel metin analizini ön plana çıkarır. Dyer filmin üretim ve tüketim aşamaları, sinema seyircisi veya kültürel kodlarını bir tarafa bırakıp tüm insanlarda ortak olan duyguları dinlemeye yönelmeyi önerir. Filmsel metin analizi filmlerde gerçekte fiziksel olarak var olan şeye basitçe bakma ve dinleme becerilerinde temellenir; edebiyat gibi yazılı edebi metinlerden farklı olarak görülür ve bu sebeple kuramsal ve tematik analizin ötesine geçer; anlatı ile beraber göze ve kulağa hitap eden görsel ve işitsel veri ve bileşenleri içeren bir metin olarak algılanır.

Dyer'ın altını çizdiği filmsel metin analizi, filmin seyirci için sunduğu bir dizi anlam, etki ve duyguyu çekip çıkarmak için görüntü ve sese odaklanır. Ona göre dikkatin üretim, alımlama gibi başka yönlere genişlemesine bakmaksızın mevcut film materyali ile ilgilenmek film çalışmaları açısından temel belirleyici ve tanımlayıcı bir bileşen olarak karşımıza çıkar. Bateman ve Wildfeuer'e (2017, s. 1-2) göre böyle bir vurgu öznel ve bireysel okumalardan sakınmayı sağlamanın yanında, filmsel metin analizinde daha kesin olan pratiklere dayalı uygun metodolojiler arayışı içinde olur. Filmsel metin analizi filme bir sanat nesnesi olarak yaklaşır ve tematik unsurları olduğu kadar biçime dair öğeleri de analiz etmeye odaklanır. Burada biçimsel öğelerden kasıt, göze ve kulağa hitap eden görsel ve işitsel öğelerin tümüdür. Mizansen ve sinematografi öğeleri, renkler, çizgiler, desenler, çerçeve içindeki hareketler, ışık, kurguya dair öğeler gibi gözün ayırt edebildiği tüm görüntü öğeleri ile müzik, diegetik ve non-diegetik sesler, ses efektleri gibi kulağın ayırt edebildiği tüm ses öğeleri buna dâhildir.

² Kracuer Film ve Medya Teorisi Üzerine Konferans Serisi

"Face Recognition" animasyon filmi filmsel metin analizi kapsamında sahip olduğu anlatıya ek olarak görsel ve işitsel veri ve bileşenleri de içeren bir metin olarak algılanmıştır. Biçimsel ve içeriksel öğeler anlam yaratmada iç içe geçen araçlar olarak değerlendirilmiş ve anlatıyı oluşturan görsel, işitsel ve tematik unsurlar distopik anlatı açısından incelenmiştir. Bu anlamda filmde tercih edilen görüntü, ses ve tematik öğeler gözetim toplumu ve distopik anlatı açısından taşıdıkları anlamlar bakımından ele alınmışlardır. Filmde kullanılan animatif yapı, karakter animasyonları, hareket ve eylemleri, müzik, ses unsurları ve efektleri, renk bileşenleri, obje ve aksesuarlar, imge, figür ve şekil ve biçimler, yazılar, görsel ve sanatsal öğeler analize konu olan görsel ve işitsel öğeleri içermektedir.

Yapısal olarak görsel ve işitsel öğelerin beslediği mizansen tasarımı ile kullanılan animasyon türleri analizde önem arz etmektedir. Mizansen, görsel stili ifade eder ve "çerçeve içindeki tüm öğeler ve onların nasıl organize edildikleri" olarak tanımlanır (Gibbs, 2003, s. 5). Mizansen çerçeve içindeki tüm öğelerdir: ışık/aydınlatma, ses/müzik, renk, kostüm tasarımı, makyaj, dekor/mekân, set kurulumu, önemli obje ve aksesuarlar, simgeler, oyuncular, onların beden hareketleri ve mimiklerini içeren oyunculuk performansları, vb (Kolker, 2009, s. 83-84; Bordwell ve Thompson, 2011). Animasyon ise arka arkaya gösterildiğinde izleyicinin zihninde hareket ediyormuş izlenimi veren durağan imajlardan oluşur ve temel olarak iki tür animasyondan söz edilir: çizgi film, cut-out (kes-çıkır) gibi teknikleri içeren iki boyutlu animasyon (2D) ve CGI (bilgisayar tabanlı görüntü üretimi), kukla animasyonu gibi teknikleri içeren üç boyutlu animasyon (3D) (Pikkov, 2010, s. 14, 18).

Çalışma, filmsel metin analizi ile Foucault ve diğer sosyologların panoptik iktidar yaklaşımının yanında bu iktidara direniş araçlarının da animatif görüntü ve ses ile olan ilişkisini ve distopik eleştirelliğin bu direniş araçları ile bağlantısını ortaya koymayı amaçlamıştır.

3. ALANYAZIN TARAMASI

3.1. Panoptikon'dan Süperpanoptikon'a Gözetim

Gözetim olgusu geçmişte çok sayıda sosyolog tarafından incelenmiş olup, biçim değiştirerek günümüze kadar uzanması sebebiyle halen önemli bir çalışma alanı olmaya devam eder. Gözetimden, toplumda egemen ideolojinin tahakküm alanını devam ettirebilmesi için bilgi toplayarak kaydetmesi ile denetim ve disiplin mekanizmaları uygulaması olarak söz edilebilir. Modernizmin temsilcilerinden Marx, Weber, Giddens ve Habermas gibi sosyologlar gözetim olgusu ile toplumsal denetim arasındaki ilişkilere dikkat çekerek eleştiri getirmişlerdir. Marx açısından gözetim, sermaye ve emek arasındaki mücadelenin bir parçasıdır ve fabrikalarda emeği disipline etmek amacıyla işçilerin faaliyetlerinin gözetlenmesine dayanır (Lyon, 1994, s. 25). Weber ise gözetimi, bilgilerin ayrıntılı biçimde dosyalanarak kayıt altına alınması yoluyla bürokratik denetim ile ilişkilendirir. Bürokrasinin

disiplini, bireyleri kural ve prosedür yığınlarından oluşan bir demir kafese sokar (Weber, 2006, s. 307-318; Sucu, 2011, s. 127). Giddens'a göre gözetim bireyleri yönetmek için onlar hakkında bilgi toplanması ve bu bilginin depolanmasıdır. Gözetim aynı zamanda bireylerin diğer bireyleri otorite kurmak üzere izlemesidir ve iktidar üreten faktörlerden birisidir (Giddens, 1985, s. 14). Frankfurt Okulu ve eleştirel kuramın önemli temsilcilerinden Habermas da (2000, s. 255; 1993, s. 174-176) gözetim olgusunu devlet ve sermaye gruplarının iktidarı ile ilişkilendirir. Sadece kamusal alanlar değil özel alanlar da gözetim ile iç içedir. Gözetim toplumunda artık özel yaşamın gizliliği tehdit altındadır. Kamusal ve özel yaşamlardaki tüm veriler her an iktidarın bilgisine sunulma tehlikesi taşır.

Postmodern düşünce tarihinin temsilcilerinden Foucault gözetim toplumunun ortaya çıkışı ile iktidar arasındaki ilişkiyi eserlerinde detaylıca analiz eder. "Büyük Kapatılma" adlı eserinde Foucault 17. yüzyıldan başlayarak akla ve bireye vurgu yapan Aydınlanma Çağının gelişi ile beraber, o dönem için akıl sahibi olmanın dışında olarak görülen "deli, suçlu, hasta, eşcinsel veya engelli" bireylerin bir araya getirilerek kapatıldığı bir dönemden söz eder. Bu kapatılma ile birlikte toplumda norm dışı bireyler izole edilmiş ve bireylerin normal olmaya devam etmeleri gerektiği algısı yaratılmıştır (Foucault, 1992; Foucault, 1995; Foucault 2000; Foucault, 2002; Foucault, 2017, s. 85-133). Bedenleri akıl hastanesi, hapisane gibi yerlere kapatma yoluyla hizaya sokma amacı taşıyan teknikler, bedenlerin uysallaştırılması için tasarlanan disipline edici mekanizmalardır (Foucault, 1992, s. 170-171; Foucault, 2003, s. 248). Foucault'nun sözünü ettiği disiplinci mekanizmalar bireyleri fiziksel şiddet yoluyla disipline etme amacı taşır. Foucault disiplinci iktidar mekanizmalarının yanında bir de düzenleyici mekanizmalardan söz eder. Bu mekanizmalar iktidar algısının bireylerde yerleşmesini ve devamlılığını sağlayan araçlardır. Disiplinci iktidar mekanizmaları yapısal olarak bedenleri sınırladırsa da düzenleyici iktidar mekanizmaları toplumsal yaptırımlar aracılığı ile bireylerin iktidarı kabul ederek içselleştirmelerini sağlamayı hedefler (Foucault, 1992, 229-231; Foucault, 2014, s. 17-18). Foucault bireylerin iktidarı içselleştirme süreçlerine ilişkin olarak İngiliz filozof ve toplum kuramcısı Jeremy Bentham'ın 1785 yılında tasarlamış olduğu hapisane inşa modeli olan panoptikonu örnek gösterir (Foucault, 1992, s. 251).

Yunancada bütünü gözetlemek veya göz önündeki yer³ (Bentham, 1843) anlamına gelen panoptikon isimli yarı dairesel hapisane tasarımının iç ve orta kısmında tüm mahkûmların görülebileceği yüksek bir gözetleme kulesi bulunur. Mahkûmlar gözetleme kulesinin içini görememelerine rağmen, gözetleme kulesi tarafından daima gözetlendiklerinin bilincindedirler. Bu tek taraflı gözetleme durumu, gözetleme kulesine ve onun içindekilere mahkûmların bulunduğu konuma göre bir üstünlük ve iktidar sunar. Kulede gözetleyen biri olmasa bile mahkûmun daima gözetlendiği bilgisinin bilinçaltında yer etmesi sağlanmış olur. Mahkûmun sahip olduğu böyle bir bilinç, gözetleme kulesi tarafından oluşturulan tüm

³ 'all-seeing place'

kurallara uyum sağlaması ile sonuçlanır. Mahkûm gözetleyeni göremediği ve ne zaman gözetlendiğini bilmemesine rağmen; gözetlenmiyor olsa bile gözetlendiğini düşünerek kurallara uyacak ve kendi gardiyanı haline gelecektir (Foucault, 1992, s. 251; Foucault, 2003, s. 86; Lyon, 1994, s. 63-65; Sucu, 2011, s. 130). Önceden de belirtildiği gibi Foucault panoptikon modelini günümüz gözetim toplumlarını anlatmak için bir metafor olarak kullanır. Günümüzde gözetlenen bireyler artık şiddete, fiziksel veya maddi zorlamalara ihtiyaç duymadan devletin ve toplumun kurallarını ifade eden iktidarı içselleştirmişlerdir. Bireyler kendi kendini gözetlemekte ve kontrol etmekteledir; böylece her birey kendi üzerinde ve kendine karşı bu gözetlemeyi uygular (Foucault, 2003, s. 94-95; Durutürk, 2018, s. 966).

İktidarın gözetimini ve bireylerin iktidarı içselleştirmelerini ifade eden panoptikon modeli günümüzde kendisini bilgi iletişim teknolojilerinin sağladığı denetim sistemine dönüştürmüş durumdadır. Bilgi iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ile her an kayıt altına alınabilen veriler Habermas'ın yukarıda belirttiği gibi bireylerin çalışma yaşamlarında olduğu gibi; özel yaşamlarında da gözetlenebilmelerini kolaylaştırmaktadır. Öztürk (2013, s. 133) günümüz toplumlarını sadece panoptikon kavramı ile anlamaya çalışmanın yetersizliğine işaret eder. Bilgi iletişim teknolojileri, panoptikon kavramını elektronik bir ortamda yeniden canlandırmakta; yerel sınırların ötesine geçerek küresel çapta etkili hale getirmektedir. Bu bağlamda, günümüzün gözetime dayalı toplumlarını açıklamak için post panoptikon, elektronik panoptikon, süperpanoptikon gibi terimler geliştirilmiştir. Aslında, bu terimlerin tamamı, baskıya dayalı değil; isteğe bağlı olarak kabul edilen elektronik denetim temelli gözetimin varlığına işaret ederler.

Boyne'nin (2000, s. 302) kullandığı post-panoptikon yaklaşımına göre geçmişte tek-göz ile bütünsel olarak yapılan gözetim, teknolojik ve stratejik gelişmeler ile yer değiştirmiş; kitlesel medya ile birlikte sosyalizasyon kişilerin kendilerini gözetledikleri bir sisteme dönüşmüştür. Poster (1989, s. 122-123) ise kullandığı süperpanoptikon kavramı ile panoptikonu hapisane ve mahkûmlar boyutundan çıkarır. Bilgisayar sistemleri ve bilgisayar veri tabanları ile yapılan gözetim, toplumun tümünü gözetim nesnesine dönüştüren ağ tabanlı, çok yönlü ve sürekli bir sistemdir. Süperpanoptik sistem sokaklar dâhil her mekâna yerleştirilen ve her türlü eylemi gözetleyen kameralar, dinleme cihazları, elektronik parmak izleri ve elektronik verileri temin eden kurumların insanları sınıflandırması ve profillerini çıkarması ve kullanılan cep telefonları gibi araçlar ile hapisanelerdeki panoptikonun genişletilmiş ve elektronikleştirilmiş durumlarını temsil eder ve böylece iktidar her yere yayılır (Öztürk, 2013, s. 138-139). Bentham'ın modeli ile karşılaştırma yapan Gordon'a göre ulusal bilgisayarlı sistemlerle, gardiyan, "patron, mülk sahibi veya bankacı rollerinde karşımıza çıkar... ve sonra hepimiz bir elektronik panoptikon içinde kapanırız" (Gordon, 1987, s. 487). King (2001, s. 48) ise günümüzün gözetim toplumu için geliştirilen kavramlara

çoklu bir bakış ile yaklaşarak bu kavramların birçoğunun panoptikon kavramı ile bir arada var olmaya devam ettiğini belirtir.

3.2. Gözetim Toplumuna Dayalı Distopya Filmleri

Gözetim toplumuna dayalı distopya filmleri üzerine alanyazında çok sayıda ve güncel akademik çalışma bulunmaktadır (Zimmer, 2015; Wise, 2016; Marks, 2015; Cervelli, 2022; Keloğlu İşler, 2022; Diker, 2019; Öztürk, 2013). Bu çalışmaların birçoğu canlı aksiyon⁴ film türünde yapılmıştır. Gözetim toplumuna dayalı distopya konusu spesifik bir konu olduğu için ve animasyon türü sinemada görece yeni bir tür olduğu için, animasyon türünde gözetim toplumuna dayalı distopya konusunda yapılmış çalışmaya çok az rastlanmaktadır. Bu sebeple makale kapsamında incelenen “Face Recognition” animasyon filmi çoğunlukla sinemada yer alan canlı aksiyon türündeki filmler üzerine yapılan incelemeler ile karşılaştırılmıştır.

Wise (2016, s. 75) gözetim toplumuna dayalı sinema filmlerini Orwell’ci veya Foucault’cu nitelikler taşıyıp taşıyamalarına göre değerlendirir. Ona göre Foucault’da disiplinci iktidar kişinin kendini gözetlemesini ve bireyin gelişimini vurgular, birincil olarak şiddet içerikli değildir ve iktidar, merkezi olmak yerine yaygındır. Bu anlamda Wise, Bentham’ın panoptik şemasını ütöpik olarak nitelendirir. Çünkü bu modelde bireyler gözetimin nerede ve ne zaman gerçekleştiğini bilmediklerinden, beklenti ve normları içselleştirirler. Panoptikon normalliğın ve bireyin üretimine dayalıdır. Orwell’ci kontrol ise Wise’a göre distopiktir. Şiddet unsurları ve şiddet içermeyen unsurlar bir aradadır ve şiddet sebebiyle benliğin yok oluşu söz konusudur. Bireyler mevcut gözetimin ardında daima bir şiddet tehdidi hissederler. İktidar tek bir devlet merkezinde toplanır.

Wise, “Bin Dokuz Yüz Seksen Dört” (1984, Michael Radford) filmini, Oceania’nın distopik dünyasındaki düşünce polisleri ve onların şiddetinin varlığı sebebiyle Orwell’ci olarak değerlendirir. Devriyeler ve helikopterlerin varlığı, ekranlardan yükselen sesler, marşlar, propaganda posterlerinin yaygınlığı, köhne ve yıpranmış bina görüntüleri ve pis bir kent manzarası gibi distopik öğeler yer alır. Wise’a göre “Devlet Düşmanı” (Enemy of the State, 1998, Tony Scott) filminde gözetim toplumunun ilk adımları karşımıza çıkar. Teknofetişizm, izolasyon, sistemi suçlamak yerine sistemle uyum sağlamayan bireyleri suçlamak gibi distopik öğeler yer alır. Filmde devletin gerektiğinde sahip olduğu tüm imkânları kullanarak distopik bir gözetim toplumuna dönüşebileceğini algılarız. Örneğin bir mağazanın kamerası devlete ait olmasa da bunun bir parçasına dönüşme ihtimaline sahiptir. “THX 1138” distopyasında (1971, George Lucas) nüfus sürekli video gözetimi ve gümüş suratlı robot

⁴ İnsanları ve nesneleri gerçek büyüklükteki üç boyutlu mekânlar içinde, standart çekim hızı olan saniyede 24 kare ile görüntüleyen, gerçek zamanlı çekimlere dayalı filmlerin, çizim temelli animasyon filmlerinden farklılaştığını belirtmek için Bordwell ve Thompson (2011, s. 381) özel olarak “canlı aksiyon filmleri” ifadesini kullanırlar.

devriyeler tarafından kontrol altında tutulur. Biyolojik göstergeler takip edilebilir haldedir. Romantik ilişki veya herhangi bir tür tutku istenmediği için bireyler daima uyuşturulur. "V For Vendetta"nın (2005, James McTeigue) distopik evreninde yüz tanıma kameraları ile polis ve devriyelerin varlığına ek olarak bireyler arasındaki konuşmalar dinlenir. "Damızlık Kızın Öyküsü" nde (The Handmaid's Tail, 1990, Volker Schlöndorff) var olan distopya evreninde Hristiyan hareketi Amerika'da yönetimi ele geçirerek otoriter bir devlet kurar. Doğurganlığın azaldığı ülkede genç ve doğurgan kadınlar soylu ailelere bebek dünyaya getirmek için tutuklanırlar. Kadınların eğitildiği merkezde bulunan gözetleme kamerasına ek olarak, polisler toplumun içindeki gizli ajanlardır. Wise'a (2016, s. 78) göre incelediği bu distopya filmlerinin hiç biri tamamiyle Orwell'ci veya Foucault'cu gözetleme toplumunu tam anlamıyla temsil eder nitelikte değildir. Her iki filmde hem gözetlemeci hem de kontrolcü ögeler mevcuttur.

Bazı distopya incelemeleri gözetleme toplumunun suç-öncesi kavramına yoğunlaşır. Bu kavram karşımıza ilk defa Steven Spielberg'in "Azınlık Raporu" (Minority Report, 2002) filminde çıkar. Geliştirilen suç öncesi sisteminde nüfus verileri analiz edilerek gelecekte suç işleme olasılığı tespit edilen kişiler, suç işlemeyen önce yakalanır ve hapsedilir. Sistemin merkezi, genetiği değiştirilmiş üç insan mutantın yer aldığı bir tapınaktır. Benzer suç-öncesi sistem bir animasyon türü olan Japon anime televizyon serisi "Psycho-Pass" te (2012-2013) de karşımıza çıkar. Anlatı 22. yüzyılın Japon distopyasında geçer. İnsanların suça olan eğilimleri tarayıcılar ile eş zamanlı olarak ölçülebilir. Ölçülen veriler "sibyl sistem" adlı kolektif zihin tarafından kaydedilir ve analiz edilir. Sibyl sistem bu verilere göre kişinin suç katsayısını, renk tonunu ve sosyal profilini belirler ve o kişinin psikolojik durum göstergesi olan "psycho-pass"ini oluşturur. Eğer kişinin psycho-pass'i giderek bulutlanırsa, sonunda bu kişiler potansiyel suçlu olarak saptanırlar. "Psycho-Pass" evreninde bu uygulama ile tüm vatandaşlar yaşamlarının her anında gözetlenip denetlenirler. Düşünce kontrolünün yanı sıra sistemi eleştiren akıllar, sistemin dışına sürülürler (Cervelli, 2022; Türetgen, 2021).

Seyirciye yaşadığı toplumu hiciv yoluyla sorgulatan distopyalardan da söz edilir. Örneğin "İdiokrasi" (Idiocracy, 2006, Mike Judge) ahmaklardan oluşan bir toplumu anlatır. Enerji içeceği ile sulandığı için ölen ekinler, açlık, çöp, çığ ve toz fırtınası ön plandadır. Film karanlık bir toplumun ahmakça yanlarını eleştirir. Süperpanoptik "İdiokrasi" toplumunda makineler ve şirketler, halkı, bileklerindeki barkod dövmeler aracılığıyla tanımlar, takip ve kontrol eder (Keloğlu İşler, 2022, s. 277). "İstakoz" (Lobster, 2015, Yorgos Lantimos) filmi de sorgulatan distopyalara bir başka örnektir. Herkesin ancak evli olduğu partneriyle sokaklarda dolaşabildiği ve takım elbise gibi resmi kıyafetler dışında kıyafetlerin giyilemediği "kent"

⁵ Anime serisinde 'psycho pass' bireylerin psikolojik durumlarını da içeren bir tür kimlik göstergesi olarak işlev görür. Psycho-Pass'in kötüye gittiği durumlarda kişiler psikolojik bakım tesislerine gönderilirler. Belirtiler ihmal edildiğinde ve tedavi edilmediği durumlarda kişinin Psycho-Pass'i gittikçe bulutlanır ve bu kişiler en sonunda potansiyel suçlu (latent criminal) ilan edilirler.

distopik bir mekân olarak görünür. Diğer yandan bekar kişilerin kendilerine partner bulmak için gönderildikleri "otel" anlatı içerisindeki diğer distopik mekandır. Otelde 45 gün içinde partner bulamayan bireyler insan olma hakları ellerinden alınarak hayvanlara dönüştürülüp ormana salınırlar (Diker, 2019, s. 97).

Sinemada gözetim toplumuna dayalı distopik evrenlere sahip çok sayıda film üretilmiştir. Bu konunun sinemada geçmişte olduğu gibi bugün de popülerliğini yitirmemesinin sebebi büyük olasılıkla süperpanoptik bir çağda yaşıyor oluşumuzdur. Her film bu süperpanoptik dünyamızın belirli karanlık yönlerini distopik biçimde ele alarak seyircinin dikkatini farklı noktalara çekmektedir. Aşağıda "Face Recognition" kısa animasyon filminde panoptik evrenin nasıl ele alındığı ve seyircinin dikkatinin nasıl uyarıldığı diğer distopik filmler ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

4. ANALİZ VE BULGULAR

4. 1. Face Recognition Filminde Panoptik Evrene Giriş

Film Özeti: Gözetleme kameralarının özel ve kamusal her alanda var olduğu ve bireylerin hareketlerinin yüz tanıma sistemi ile denetlendiği bir toplumda yaşayan Igor, kırmızı ışıktaki karşıdan karşıya geçerek trafik kuralı ihlali yapar. Bunu gören emniyet amiri ekibini toplayarak Igor'u yakalamak üzere harekete geçer. O esnada Igor bir barda birasını yudumlamakta iken biranın etkisi ile yüzü bir gorile dönüşür. Böylece bara girerek yüz taraması yapan emniyet ekibi Igor'u tespit etmekte başarısız olur. Mesai bitimini takiben Goril-Igor'un polis ekibini masasına davet ederek onlara bira ısmarlaması ile Igor ve polis ekibi bira akşamına katılırlar. Biranın etkisiyle Igor gibi polis ekibindeki üyeler de tek tek mutasyon geçirerek fil, ayı, domuz, porsuk gibi farklı vahşi hayvanların yüzlerine sahip olurlar. Fazla alkol sebebiyle bilinçlerini yitirerek gerçeküstü bir gece yaşayan polis ekibi ve Igor, yüz tanıma sistemi tarafından tespit edilerek sahip oldukları hayvan yüzleri ile tanımlanırlar. Yetkililer tarafından yakalanarak toplu biçimde hayvanat bahçesinde bir kafese kapatılırlar.

"Face Recognition" filminde distopik bir evren ile karşılaşırız. Sokakta, tuvalette, evlerde, özel alanlardaki gözetleme kameralarının varlığı bize mevcut gözetim toplumunu tanıtmak için filmin başında gösterilir. Gözetleme kameralarından ilk gördüğümüz, bir otobüs durağında arkadaşlarıyla beklerken muz yemekte olan 863 kod numaralı Xenja adlı bir vatandaşdır. Ardından tuvalet lavabosunda ellerini kurulamak için kâğıt havlu çekmekte olan 333 kod numaralı Wang Wie adındaki vatandaşı görürüz. Evinde eşi ve çocuğu ile televizyon seyretmekte olan 123 kod numaralı Toivo gözetlendiğini bildiği kameraya bakarak gülümser.

Gözetimin boyutu gerçek dışı ve distopik bir görünüm sergilese de, Çin'de gerçekleşen bir olay yönetmen Klemet'e ilham olmuştur. Söz konusu haber aşırı tuvalet kâğıdı tüketimi

yapan kişileri cezalandırma amaçlı olarak Çin tuvaletlerinde yer alan gözetleme kameralarına yakalanan insanları anlatır. Aynı zamanda Klemet'in çocukluğunun Sovyet rejimi altındaki Estonya'da geçmesi sebebiyle devletin özgürlüklere el uzatması ve özel yaşama müdahalesi gibi konular onda güçlü çağrışımlar yaratmaktadır (Ouvrard, 2002).

Canlı aksiyon film anlatılarına baktığımızda distopik evrenin kurulumunda kullanılan öğelerin benzerliği dikkat çeker. "Bin Dokuz Yüz Seksen Dört"teki Oceania'da bireyler kendilerine ait kod isimleri ile çağrılırlar ve yaşadıkları evlerde var olan gözetleme kameraları ile hareketlerine anlık olarak müdahale edilir. Devriye gezen helikopterler dikkat çeker. "THX 1138"de de gözetleme kameraları ve vatandaşların kod numaraları vardır. "V For Vendetta" da "Face Recognition"daki gibi yüz tanıma kameraları yaygındır. Kamusal alanlarda kol gezen polis ve devriyeler aynı zamanda insanların konuşmalarını dinlerler. "Azınlık Raporu"nda her alana sirayet etmiş olan retina tarayıcılar yüz tanıma ve gözetleme kameralarının yerine geçer, polisin vatandaşların her hareketini izleyebilmesine olanak tanır. Wise (2016, s. 85) "Azınlık Raporu" nu gözetim ve disiplin rejiminden çok Deleuze'un düşüncelerine dayandırdığı gözetim ve kontrol rejimi ile bağdaştırır.

"Face Recognition"da Klemet'in distopik evrenini 2D animasyon olan çizgi film ile gözleriz; fakat gözetleme kameralarının kaydettiği görüntüler düşük çözünürlüklü dijital animasyon ve video oyunlarında kullanılan bir teknik olan pixel art formunda karşımıza çıkar (Şekil 1). Bu görüntüler dijitalize edilmiş sesler eşliğinde, düşük çözünürlüklü gözetleme kameralarının görüntüleri gibi titremeler yapar. Bu öğeler gözetleme toplumunda insani öğelerden uzaklaşmış sistemi ve yabancılaşma hissini vurgulamak için özellikle seçilmiş gibi görünen dijital öğelerdir. Filmin açılış ve kapanış jeneriğindeki titreyen yazıların da dijitalize edilmiş ses eşliğindeki pixel art formunda oluşu dikkat çeker. Filmin baskın atmosferini dijital bir gözetime dayalı olan yönetim biçiminin kendisini her alanda hissettirmesi oluşturuyor gibidir.

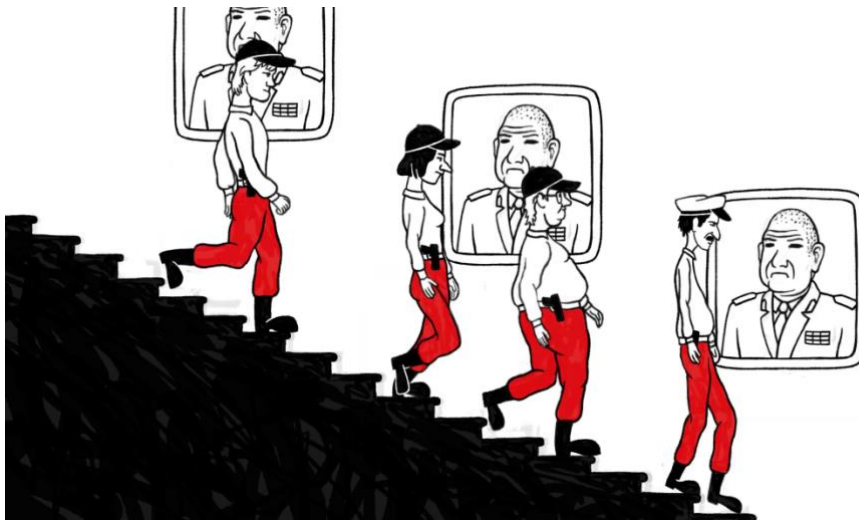


Şekil 1: 2D çizimle gösterilen polis ve pixel art görüntü veren panoptik ekran.

Kaynak: <https://www.martinusklemet.com/facerecognition>

Yönetmen Klemet'in filmde 2D animasyon ve pixel art gibi farklı animasyon tekniklerini bir arada kullanması filmde yabancılaşmayı anlatmak için birbirinden farklı tekniklere ihtiyaç duyması olarak yorumlanabilir. Klemet gözetim kamerası kayıtlarındaki minimalizmi vermek için "sınırlı miktarda piksel ve tek renkli bir renk paletinin kullanıldığını" belirtir (Kroustallis, 2023). Gözetleme kamerası görüntüleri siyah, beyaz ve grinin tonlarında iken, 2D çizim animasyonu ile karşımıza çıkan distopik evren sadece siyah, beyaz ve kırmızının tonlarından oluşmaktadır.

Ouvrard (2022), cesur ve basit bir stile sahip olan filmde minimalizmin 2D çizimlerde de kendisini gösterdiğini ifade eder. Keskin hatlara sahip çizimler minimalist olduğu gibi filmde kullanılan üç renk blokajı (kırmızı, siyah ve beyaz) otoriter rejimler tarafından bolca kullanılması sebebiyle masumiyetten uzaktadır. Klemet'e (Ouvrard, 2022) göre olabilecek en agresif renk kombinasyonu olup bu stil temayı ve filmin hicivli tarafını besler (Şekil 2). Nitekim Klemet, filmdeki gözetleme temasının Estonya'nın 1991'de sona eren Sovyet döneminden kaynaklandığını belirtir: "Sovyetler Birliği bir polis devletiydi denilebilir, Sovyetlerin gizli polisi KGB'nin insanların kişisel yaşamlarına müdahale etmesiyle ilgili sayısız hikâye var. Bu durum filmde kendini polis karakterlerinin kırmızı pantolonları ile gösteriyor. Sovyet dönemine ait bir Estonca çocuk şarkısına ait sözlere atıf söz konusu - Kırmızı pantolonlu polis bana eve gitmemi söylüyor-" (Kroustallis, 2023). İncelenen diğer film anlatılarında da üniforma ve renklerin distopik öğeler olarak kullanılışı dikkat çeker. "Damızlık Kızın Öyküsü"nde de sınıfsal bir giyim kodu vardır. Renge göre ayrımlanan üniformalarda damızlık olarak kullanılan genç kadınlar kırmızı, eşler ise mavi giyer. "Bin Dokuz Yüz Seksen Dört"te lacivert sade üniformalarla gezen işçilere karşın, tüm çocuklar izci kıyafetleri içindedir. "Psycho-Pass"te sibyl sistem vatandaşlara, analiz ettiği veriler doğrultusunda bir renk atar.



Şekil 2: Kırmızı üniformalı polisler ve duvarda asılı olan otoriter rejimin göstergesi fotoğraflar.

Kaynak: <https://www.martinusklemet.com/facerecognition>

"Face Recognition"da gözetim evreninden sonra Deadbeat Igor-503 (Meteliksiz Igor-503) kod adlı ana karakter Igor'u tanırız. Bir hamburger yiyerek yol kenarına gelen Igor yemeğinin geri kalanını kendisine havlayarak sevgiyle bakan köpeğe atar. Bu köpek, filmin açılış sahnesinde kameraların bağlı olduğu bir sokak lambası direğinin altına işerken görüntülenir. Igor'un gözetimin dışında kalan bir varlık olan köpekle ilişki kurması, Igor'un da gözetim sistemi ile uyumlu olmadığını akla getirir. Bu noktadan itibaren anlatıda yavaşça tırmanan aksiyona geçilir. Igor kırmızı ışıkta karşıdan karşıya geçmekte ve bir polis memuru emniyette Igor'un bu ihlalini ekranda gözlemektedir. Polis, Igor'un önceden de birtakım ihlaller yaptığı, net gelirinin ekside olduğu, çevrimiçi lise mezunu olduğu ve çocuğu olmadığı gibi bilgilere tek bir panoptik ekrandan erişir. Bu bilgiler ona Igor'un uyumlu bir vatandaş olmadığı için yakalanması gerektiğini hatırlatır ve derhal kırmızı alarm düğmesine basar. Filmdeki bu akış, akla "Azınlık Raporu" filminde ve "Psycho-Pass" serisinde yer alan suç-öncesi sistemleri akla getirir. Her iki distopik anlatı da vatandaşlara ait verilerin toplanıp analiz edilerek gelecekte suç işleme olasılığı tespit edilen kişilerin yakalanması ve sistemden izole edilmesi üzerine kuruludur.

"Face Recognition"da Polis ekibi Igor'u yakalamak üzere merdivenlerden inerken duvarlarda asılı olan ve bir diktatöre aitmiş gibi görünen üniformalı portrelerin varlığı dikkat çeker. Bu durum akla tek adam sistemine dayalı otoriter bir rejimi getirir (Şekil 2). Rejimin başındaki bu adam az önce alarmı veren polis şefinin başında oturmaktadır. Rejim başkanının fotoğrafının tüm mekânlarda asılı olduğu otoriter rejimin varlığına "Bin Dokuz Yüz Seksen Dört"te de rastlanır. Bu kişi aynı zamanda ünlü "Büyük Birader seni izliyor" ifadesindeki büyük biraderdir.

"Face Recognition"da karşımıza çıkan sistem ile Foucault'nun Bentham'dan ödünç alarak ortaya koyduğu gözetleme toplumunun bir örneğine şahit olunur. Foucault'nun öne sürdüğü disiplinci ve düzenleyici iktidar mekanizmalarının her ikisine de rastlanır. Örneğin otoriter bir devlet rejimi ve polis şiddetinin varlığı, bedenleri hapseden ve uyumlu hale getirmeyi amaçlayan disiplinci iktidar mekanizmasının varlığının göstergesidir. Bu Bentham'ın panoptik modelindeki bedenleri sınırlandıran hapisane sistemine karşılık gelir. Igor kanun ihlali yaptığında polis Igor'un bedeni üzerinde şiddetini göstermek üzere yola çıkar.

Diğer yandan kamusal ve özel alanlara yerleştirilmiş olan kameraların varlığı da düzenleyici iktidar mekanizmasını gösterir. Vatandaşların her daim gözetlendiklerini bilmek iktidarı kabul ederek iktidarın güç ve baskısını içselleştirmelerini sağlar. Kameralar tarafından toplumda yaşayan bireylerin gözetlenmeleri, Bentham'ın panoptikon modeli düşünüldüğünde büyük bir hapisanenin içinde yaşadıkları fikrini verir. Bentham'ın modelinde mahkûmlar gözetleme kulesinin içini göremezler fakat gözetleme kulesi tarafından daima gözetlendiklerini bilirler. Sonuçta bu tek taraflı bir gözetlemedir ve gözetleyen kişilere gözetlenen kişilerin bulunduğu konuma göre bir üstünlük verir. "Face Recognition" evreninde yaşayan yurttaşlar da bu gözetleme sistemini kabul etmiş ve

içselleştirmiş gibi görünürler. Tuvalette ve özel yaşamda var olan devletin kameraları, onları, o esnada gözetlenmiyor olsalar bile daima gözetlenebilecekleri ihtimali ile tüm kanun ve kurallara uymaya ve sistem ile uyumlu vatandaş olmaya zorlar.

Wise açısından bakıldığında "Face Recognition" filmi hem Foucault'cu hem de Orwell'ci öğeleri içerir. Panoptikonu üreten gözetim kameralarının varlığına ek olarak polisin her alanda varlığını hissettirmesi şiddet ögesini izleyiciye hissettirir. Diker (2019, s. 98) ise "İstakoz" filmindeki distopik iktidarı açıklamak için Foucault'nun yaygın iktidar olarak yaklaştığı, başat yasaların arka planda kaldığı ve toplumsal normların ön plana sürüldüğü biyoiktidar kavramını kullanır. Polislerin toplumun içindeki gizli ajanlar olduğu ve damızlık kızların birbirinin polisi olduğu "Damızlık Kızın Öyküsü"nde de toplumun içine yayılmış olan biyo-iktidar kavramı ile birlikte disipline dayalı iktidar söz konusudur (Pak, 2019, s. 9).

"Face Recognition" film evreninde gözetleme ve denetim Bentham'ın örneğindeki gibi bir hapisane modeli ile sınırlı kalmaz. Bilgisayarlar, elektronik/çevrimiçi kimlik, dijital gözetim, speed dome kameralar⁶ ile kent güvenlik yönetim ve yüz tanıma, veri eşleştirme gibi sistemlerin bir arada kullanılışı ile panoptikonun günümüzdeki karşılıklarından birisi olan elektronik panoptik ve süperpanoptik bir modelden de söz ediyor oluruz. Tek bir gözetim sisteminin varlığı yerine çoklu gözetim sistemlerinin bir arada ve karşılıklı işlediği dinamik bir denetim sistemini gözleriz. Giddens'a (1985, s. 14) göre gözetim, bireylerin doğrudan gözetlenmesi anlamının dışında bir de kodlanmış bilginin birikimi ile ilişkilidir. Burada önemli olan sadece bilginin toplanması değil, kaydedilmesi ve günümüzde elektronik olarak depolanmasıdır. Tüm bilgi deposu biçimleri Giddens'a göre birer iletişim formudur. Bilginin bu maddileştirilmiş niteliği onu beden ve yüz ile olan içsel bağından kaçınılmaz olarak ayırır. Elektronik iletişim ise araçsız iletişimi mevcut varlığından kopararak ulus-devletin ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

"Face Recognition"da ulus-devletin veri depoları karşımızdadır. Yüz tanıma sisteminde karşımıza çıkan vatandaşlarla ilgili depolanmış olan daha ileri seviye bilgilere bir tık ile ulaşırız. Bilgiler farklı elektronik veri kaynaklarından gelen bilgilerin birleştirilmiş, tek bir sistemde toplanmış halidir. Igor'un medeni durumu, ekonomik durumu, cinsiyeti, önceden kanun ihlali yapıp yapmadığı gibi verilere tek bir ekran ile ulaşılabilir. Bilgisayar temelli toplumsal denetimi güçlendiren 'bilgisayar eşleştirme sistemi', sabıka kaydı veri tabanları ile devlet idaresi için depolanan genel veri tabanlarındaki kayıtların birbirleri ile ilişkilendirilmesini anlatır (Reichmann, 1987, s. 388). Elektronik panoptisizmin özelliklerinden birisi veri eşleştirme iken bir diğeri de suçluların önceden tahmin edilmesidir; nitekim bilgisayar eşleştirme sistemi polisin suçluları önceden tahmin etmesine

⁶Şehir izleme ve yönetim sistemi kameraları. (360 derece yatay ve 180 derece dikey hareket edebilir, yüksek zoom kabiliyetine sahip, gece görüntü elde edebilmeye imkân tanır, her türlü hava koşullarında dış ortamlarda çalışmaya uygun yapıdadır).

yönelik olarak tasarlanmıştır. Panoptikon suçluların harekete geçmesini beklemez. Herhangi bir olaydan önce tasnif eder ve yerleştirir, sadece iyi yurttaşlar değil uysal bir sapkın nüfus da yaratır (Dandeker, 1990, s. 27). İyi ve uysal yurttaş niteliklerine uyum sağlamayan Igor, daha büyük bir suç işlemekten artık cezalandırılma vakti gelmiştir.

Düzenleyici iktidar ve elektronik panoptikon mekanizmaları devrede olsa da devlet iktidarı nihai olarak zora dayanır (Lyon, 1994, s. 73). Gözetildiğini bilen kişi kurallara uymadığı takdirde devletin zoru ile karşılaşacağını bilir ve bu denetimi içselleştirerek kendisine uygular. Günümüzün haberleşme devreleri, elektronik olarak eski duvarların, kepenklerin ve denetçilerin sürekli gözlemesini kolaylaştıran diğer mimari özelliklerin yerini alır ve süperpanoptikonu yaratır. Süperpanoptikon verilerin kodlanması ve düzenleyici mekanizmaların varlığı ile disipline edilmiş, uysal yurttaşlar yaratır (Lyon, 1994, s. 191). Düzenleyici mekanizmalar ile denetleyemediğini elektronik panoptisizm ile saptadığı yurttaşları disipline edici mekanizmalar ile denetleme yoluna gider.

Igor, süperpanoptikonda amaçlanan uysallaştırılabilmemiş yurttaşlardan değildir. Filmin ilk sahnesinde görülen ve Igor'un yemeğini paylaştığı küçük köpek, bize insanların tamamıyla ehlileştirilemeyen ve vahşi tarafları bulunan canlılar olduğunun ön bilgisini verir ve Igor'u bu köpek ile özdeşleştiriyormuş gibi görünür. Seyirci de son derece baskıcı ve otoriter bir devletin karşısında kendisini Igor ile özdeşleştirmeye eğilim gösterir. Filmin gelişme bölümüne geçişte polis ekibi Igor'u bulmak için bir bara girer ve cep telefonları ile barda bulunan insanları yüz tanıma taramasından geçirir. Tam o esnada yüzü bir gorilin yüzüne dönüşmüş olan Igor taramada polisler tarafından tespit edilemez. Igor ile özdeşleşmeye meyilli olan seyircide, polisin taramasını alt edebilme hissi haz yaratır.

İncelenen canlı aksiyon filmlerdeki distopik evrenlere bakıldığında "Face Recognition"dan farklı olarak çevre felaketleri ve kaotik atmosferler ön plandadır. "Bin Dokuz Yüz Seksen Dört"ün Ocenia'sı savaş ortamıdır. Karanlığın hâkim olduğu kentte kir ve toz içindeki yıkık dökük binalar, yıpranmış trenler ve patlayan bombalar söz konusudur. "İdiokrasi"de ölen ekinler, açlık, çöp, çığ ve toz fırtınası ön plandadır. "Damızlık Kızın Öyküsü" şehri genel olarak zehirli atıklar, yok edilmiş binalar ve bir savaş alanı olarak tasvir eder. Keloğlu İşler (2022, s. 277) distopik bilim kurguların "ecotopia" olarak da adlandırılan ortak noktalarından birinin çevrenin sürdürülemez olması, ya da çevre felaketleri olduğunu belirtir. "Face Recognition" evreninde bu tür ecotopia öğeleri yoktur. Kent düzenli ve temiz bir görünüm sağlar. Kaotik olarak nitelenebilecek tek şey trafiktir. Buna rağmen "Face Recognition" evreni yukarıda değinilen gözetim toplumuna dayalı distopik öğeleri barındırması sebebiyle ütopyik değil distopik bir anlatıdır.

4.2. Face Recognition'da Direniş ve Baş Etme Stratejisi: Gerçeküstü Boyuta Geçiş

Film bu noktaya kadar sanatçının toplumsal gerçeklerden etkilenerek tasarladığı bir evrende geçtiği için toplumcu gerçekçi bir sanat kuramının etkisinde gibi görünür. Fakat gerçeküstü öğelerin devreye girmesi ile sanatsal bir biçim değişikliğine giderek anlatımcı bir çizgiye geçer ve sürrealist bir yaklaşım sergilemeye başlar. Sürrealizm 1920 ve 1930'larda milyonlarca kişinin öldüğü dehşet verici bir savaş olan 1. Dünya savaşından sonra ortaya çıkan sanat akımlarındandır. Savaşın yarattığı yıkım ile birlikte sanatçılar önceleri yüceltilen rasyonel aklı ve gündelik yaşamın gerçekliğini sorgulamaya başlamış ve mantığın karşısında durarak izler kitleyi rahatsız ve şok etmekle ilgilenmişlerdir. Bunun için hayal gücünden, Freudyen rüya kavramlarından, fantezilerden, nevrozlardan, fetişlerden, garip olaylar ve karışık imgelerden, bilinçaltında olup bitenlerden faydalanmışlardır (Bolton, 2000, s. 4; Pooke ve Newall, 2008, s. 120).

Goril-Igor polis ekibini kendisi ile birlikte bira içmeye davet eder. Suçlu Igor'u detektörleri ile bulamayan ekip yılgınlık hissi içindedir. Kentin stresini hatırlatan trafik, alarm ve dijital kayıtlara ait tüm sesler kaybolmuş yerini eğlenceli müzikler almıştır. Mesai bitimine doğru ekip şefi, üstünün kendisini azarladığını hatırlar ve ekibi ile birlikte kendisini goril-Igor ile bira içerken bulur. Üç saat sonra tüm polis ekibindeki üyelerin yüzleri farklı vahşi hayvanlara dönüşerek seyirciyi yabancılaştırır: Afrika fili, Avrupa porsuğu, dağ gorili, yaban domuzu, boz ayı. Gecenin ilerleyen saatlerinde barın kapanması ile bu vahşi hayvan grubu eğlenceyi sokakta devam ettirir. Elektronik müzik eşliğinde seyirciyi daha da yabancılaştıran bir eğlence sekansı başlar. Silahların havada jonglörülük yapılarak çevrilmesi; gorilin beden parçalarının koparılıp yerlere serilmesi ve üzerlerinde tepinilmesi; gökyüzüne ateş edilmesi; gorilin kafasının hava pompası ile şişirilip dev boyuta getirilmesi, gözlerinin yuvalarından çıkarılıp top oynanması; boz ayının gorilin dişleri arasında sıkışması ve bedeninin kanlar içinde iki parçaya ayrılması, üst bedeni ile kaldırımda ilerlemeye çalışması, dönüp şişmiş gorilin kafasına ateş ederek onu söndürmesi; kafaların kopartılarak bowling oynanması ve domuzun ödül kazanması (Şekil 3).



Bu sekansta karakterler gözetim ve baskı rejiminde ihtiyaçları olan yabancılaşmayı yaşarlar. İçkinin etkisi ile bilinçaltlarındaki nevrozlar kolektif biçimde dışarı çıkar. Birbirleri ile uyum içinde distopik denilebilecek sürreal bir boyuta geçerler. İçselleştirilmiş iktidarın sürreal bir boyutta ortaya çıkardığı tablo, karakterlerin şiddeti kendi bedenleri üzerinde uygulamaları şeklinde kendini gösteriyor gibi görünür. Seyirci de bu hicivli anlatıda ironik bir yabancılaşma yaşar. Kol, bacak ve kafaları kanlar içinde koparken eğlenen ve yüzleri hayvanlara dönüşen karakterleri gördüğünde şaşkınlık yaşar. Seyirciye yabancılaşma hissi yaşatmak tam da gerçeküstü yaklaşımın hedeflediğidir. Tıpkı sürrealizmin ortaya çıktığı dönemdeki gibi içinde yaşanan gerçeklik dehşet verici olsa da kanıksanmış olanı uyarma vakti gelmiştir. Karakterlerle birlikte seyirci de kendi zihnindeki gözetim evreninden uzaklaşır. Gözetim toplumunun bireylere uyguladığı iktidar ile bu iktidarı içselleştirip hayatına memnun bir şekilde devam eden bireylerin ikilemi dışavurumcu bir dil ile ortaya konur. 20. yüzyıl başında sanayileşme ve savaşın etkilerinin yol açtığı yabancılaşmadan ortaya çıkan sürrealizm ile günümüz gözetim toplumlarında içselleştirilen iktidarın bireylerde yarattığı yabancılaşmaya vurgu yapılır.

Karakterlerin parçalara ayrılmış bedenleri, hayvan kafaları, insan vücutları ve farklı renkteki bacakları 1935'te bir grup sürrealistin oynadığı ve sonradan sürrealist bir tekniğe dönüşen "müstesna kadavra" (exquisite corpse) adlı oyunu akla getirir. İlk oyuncu insan bedeninin bir kısmını çizmeye başlar, sonra kâğıdı katlayıp diğerine uzatır. Çember oluşturan oyuncuların her biri bedeninin diğer parçalarını çizer. Sonuçta oyuncuların birbirlerinin çizimlerini görmeden yarattıkları imgelerden oluşan kolektif bir kompozisyon ortaya çıkar. Kochhar-Lindgren ve diğerlerine göre rastlantıya dayalı müstesna kadavra oyunu, bir oyundan çok daha ötesine giderek postmodern bir sanat pratiği, deney ve araştırma alanı hatta bir düşünüş biçimine dönüşür. Müstesna kadavra mevcut kültürel rejime ait hegemonik gücün normalleştirilmesini yıkmak amacıyla kullanılan farklılıkların yaratıldığı bir tarzı örnekler. Oyun, temelinde politik bir niteliğe sahip olup üretken bir algoritmadır (Kochhar-Lindgren, Schneiderman ve Denlinger, 2009, s. xxii).

"Face Recognition" filminin müstesna kadavra tekniğine benzer biçimde vücut parçalarını birbirinden farklı tasarlaması ve onları birbirinden koparması da hegemonik denetim ve disiplin düzeninin normalleştirilmesine karşı hicivli bir duruş olarak okunabilir (Şekil 3). Bedenler üzerinde denetim kurarak disiplini sağlayan düzene karşı, karakterlerin bilinçaltlarının kendi bedenleri üzerindeki iradelerini ortaya koydukları politik bir sekans ile karşılaşırız. Müstesna kadavra tekniği ilk ortaya çıktığı çizim sanatının ötesine geçerek farklı sanat dallarına da yayılmıştır. Animasyon sanatı çizimle beraber film sanatını da kapsar. Müstesna kadavra tekniğini "Face Recognition" filminin bütünü için düşünmek mümkündür. Filmin bütünsel yapısını üç parçaya ayıran Klemet, giriş bölümünde biraz distopik olan

toplumcu gerçekçi bir tablo ile Igor'un yaşadığı evreni sergiler. Gelişme bölümü ise ilk bölümden tamamen kopuk biçimde ilerler. Çeşitli oyunlar oynayan hayvan kafalı insanlar, elektronik müzik ve şiddet eşliğinde gözetimsiz eğlence ile anlatımcı bir sanat yaklaşımı devrededir. Filmin ironik olan son bölümü ise ilk iki bölümün bir karışımı gibidir. Hayvanlar gözetim kameralarında tespit edilerek yakalanır ve hayvanat bahçesine yerleştirilirler.

Vahşi hayvanlara dönüşen karakterlerin filmin sonunda hayvanat bahçesinde bir kafese yerleştirilmeleri Foucault'nun özgür özne yanılması ve direniş sarmalı kavramlarını akla getirir. Foucault'ya göre birey toplumda, kendi kararlarını verebilen özgür bir özne olduğunu düşünerek hareket eder. Fakat bu bir yanılmalıdır; çünkü birey içselleştirmiş olduğu iktidar normları doğrultusunda kararlar almaktadır. Foucault denetim toplumunda her yere sinmiş olan iktidar ve o iktidarın şekillendirdiği öznellik biçimlerinden sıyrılmak için mevcut özne konumlarından çıkılması ve yeni öznellik biçimleri geliştirilmesi gerektiğini ifade eder (aktaran Turan, 2019, s. 6). "Face Recognition"da karakterler bira içtiklerinde kafalarının farklı vahşi hayvanların kafalarına dönüşmesini, panoptik sistemde kayıtlı kimliklerinin yok olması, mevcut öznelliklerin dışına çıkmak ve yeni öznellik biçimleri geliştirmek olarak yorumlayabiliriz. İktidar tarafından bu öznellikler yeniden kodlanır; denetimin formu yeni tanımlanan öznelliklere göre değişir. Seyirci yarı hayvan yarı insan karakterler ile sistemin ne yapacağını merak eder. Hapishaneye mi yoksa akıl hastanesine mi yerleştireceklerdir? Fakat beklenmedik biçimde yeni tanımlanmış öznellikler yeni disiplin biçimleri getirir. Hayvanat bahçesindeki kafese topluca konulan bu insan-hayvanlar için besin kaynağı olarak kafes kapısının önüne kasalarca bira yığılmıştır.

Mevcut özne konumlarından çıkmak Foucault'ya göre direnişi ifade eder. Ona göre iktidarın olduğu her yerde direnme vardır (Foucault, 1978, s. 95). İktidar direniş ile birlikte var olur. Direniş iktidarı yok etmez ama dönüştürür. Her iktidar kendi direnişini getirir. Igor da iktidarın direniş tarafının bir parçasıdır. Kural ihlali yapması, bira içtiğinde kimliğini yok etmesi, iktidarın sınırlarını zorlama ve onu dönüştürme çabalarıdır. Foucault'ya (2005a, s. 23) göre birey iktidara direnç gösterdiğinde değişim yine iktidar lehine olur. Direniş karşısında iktidar form değiştirir ve başka bir toplumsal norm ağı ile yeniden bireyi yaratma sürecine girebilir. Foucault'nun (2014, s. 68) "double bind" (çifte açmaz) olarak adlandırdığı bu durum direniş sarmalını ifade eder. Hayvanat Bahçesi Klemet'in filminde yeni öznellikler geliştiren bireyleri sisteme dâhil etmek için farklı bir iktidar düzeneği olarak karşımıza çıkar. Farklı öznellikler için farklı hapishaneler yaratılacağı fikri yeniden teyit edilmiş olur. "Görünmeyen gözetleyicinin hayaleti... farklı alanlardaki öznelere yeni kategorize etme biçimlerine katkıda bulunarak sosyal denetimin sürmesine hizmet eder... ne var ki böylesi panoptik kalıntılar önemli sosyolojik sorunlar ortaya çıkarırlar" (Lyon, 1994, s. 74).

Canlı aksiyon distopyalarında da direniş öğelerine rastlarız. Örneğin "Bin Dokuz Yüz Seksen Dört" ün ana karakteri Winston düşünerek, yazarak, sorgulayarak, cinsellik yaşayarak, severek ve insan olmayı devamlı hatırlayarak direnir. Sonunda Foucault'nun öngördüğü gibi

sistem tarafından uyumlu hale getirilse de onun film boyunca süren uzun sorgulamaları seyirciyi uyararak sorgulatmaya yeter. "Damızlık Kızın Öyküsü"ndeki anlatı da Foucault'nun iktidar ve direnişi birbirine eşitlemesinden yola çıkar ve kadınlar üzerinde baskı uygulayan distopik rejimin kadınların örgütlenmesini, işbirliği yaparak direnmeleri sonucunu doğurduğunu ifade eder (Pak, 2019, s. 10). "V for Vendetta"da da organize halkın direnişine rastlanır; Orwell'ci bir iktidara muhalefet etme cesaretini gösteren anti kahraman V'nin mücadelesi umut vadeci ve sorgulatıcıdır. "Minority Report"ta ise suç-öncesinin kaynağı olan mutant karakterler toplumu tamamen terk edip bir adada teknolojiden ve toplumdan izole bir şekilde yaşamaya başlayarak direniş gösterirler (Wise, 2016, s. 88).

Animasyon distopyası olan "Psycho-Pass" anime serisine bakıldığı zaman da hem abartılı ve aşırı gözetleme sistemi ve bunun sonuçları hem de sisteme direnen karakterlerin varlığı sebebiyle seyirciyi uyanık nitelikler barındırır. Türetgen (2021, s. 78-79), bu seriyi izleyen birçok internet kullanıcısının anlatıdaki suç öncesi sibyl sistem ile Çin'in 2020 yılında hayata geçirdiği "sosyal kredi sistemi"⁷nin benzerliklerini ve bu konudaki kaygılarını sosyal platformlarda dile getirdiklerine işaret eder. Türetgen'e göre anlatıdaki suç-öncesi sistemi etik sorunlar sebebiyle tartışmalıdır. Cervelli (2022, s. 17) anlatıdaki ortak geçmiş unutturmaya çalışan şimdi vurgusu ve eleştirel olmayan düşünce, vatandaşları izole etse de, bu distopik döngülerden kaçmak ve direnmek için çözüm de sunulur: kişiler arası bağları yeniden inşa etmek, somut ve ütopyik bir gelecek algısı oluşturmak. "Psycho-Pass" inançları ve deneyimleri eleştirel bir şekilde yeniden değerlendirmenin ve ortak duyarlılıklara dayalı yeni bir topluluk oluşturmanın önemini vurgular.

"Face Recognition" filminde iktidar ve direnişi Foucault'nun öne sürdüğü gibi iç içe geçmiş bir sarmal olarak ortaya koyan yönetmen Klemet, Ouvrard'a göre Doğu Avrupa Bloğunun sınırlandırılmış televizyon programları kapsamındaki animasyonlar ile büyümüş olup içine kara mizah türünden etkilenmiştir. "Sovyet kuralları dâhilinde üretilen Estonya animasyonunu izlemek, seyirciyi karanlık ve sürreal bir dünyanın içine çeker. Bu animasyonlar hem o dönemin kasvetini hem de animatörlerin toplumsal hicivlerini açıkça yansıtır. Sansürün kurşunlarından kaçabilmedeki ustalık, bir kalem vuruşu ve absürt hikaye anlatımı ile ürkütücü ve kara estetiği yaratmaktadır" (Ouvrard, 2022).

Canlı aksiyon distopyalarından "İdiokrasi" filmi de "Face Recognition" gibi absürt hiciv tarzı ile izleyiciyi hoş bir seyirliğe değil rahatsızlığa teşvik eder. Toplumda yaşayan bireylerin ahmaklıkları seyircinin canını sıkacak seviyededir. Keloğlu İşler'e (2022, s. 276-277) göre bir kara komedi olan "İdiokrasi"nin "karanlık ve korkunç bir toplumu seyrettirme deneyimine rağmen sevilmesinin nedeni, hiç kimsenin dile getirmediği veya düşünmek istemediği toplumun ahmakça yanlarını eleştirerek post-truth çağında hakikatleri dile

⁷ Çin Halk Cumhuriyeti'nin 2020 yılında uygulamaya soktuğu, vatandaşlarını yüz tanıma teknolojisi, sosyal medya ve yapay zekâ ile puanlandığı, alınan puanlara göre vatandaşları ödüllendirdiği veya cezalandırdığı sistem.

getirmesindedir. Distopik özellikleri gerçek dünyadan yola çıktığı, yani insanlara toplumsal durumu sorgulama imkânı sağladığı için". Absürt, hicivli ve abartılı bir dil seyirciyi yabancılaştırmakta ve bu yöntemle seyirciyi düşünmeye ve sorgulamaya itmektedir.

İçinde yaşadığımız panoptik sistemlerin içselleştirdiğimiz iktidarlara dönüşmesinin yanında asıl önemli olan bunun karşısında ne yapıyor olduğumuzdur. Tam da bu noktada Foucault'nun direniş olgusuna bakış açısı ile ve direniş adına önerdiği bir çözümü hatırlamak yerinde olur. Foucault iktidara karşı geliştirilen direnişin ilk adımda büyük veya kitlesel değişiklikler yaratmasına gerek olmadığını düşünür. İktidar ile ilişki içinde olan özne "sorunsallaştıma" kavramı ile farkındalık yaratarak direniş sağlayabilir (Foucault, 1980, s. 126-128). Sorgulamaya yol açacak sorunsallaştırmada en önemli faktör Foucault'ya göre entelektüeldir. Entelektüelin işi kabul edilemeyen önermeleri, genel geçer yargıları, kurallar ve kurumları tekrar tekrar sorgulamak, sarsmak, yıkmak ve sorunsallaştırma temelinde siyasi bir iradenin oluşum sürecine katılmaktır. Sorunsallaştırmanın getireceği sorgulama hali ile birey, içinde bulunduğu iktidar ve güç ilişkilerinin farkına varacaktır (Foucault, 2005b, s. 93-95).

"Face Recognition" filmi, içinde yaşadığımız elektronik panoptikonları ironik bir şekilde ele alarak sorgular ve sorgulatır. İktidarın özneye sağladığı özgürlüğün sınırlı bir alan içinde sıkıştırılmış varlığını devam ettirdiğini dile getirir. Direnen özne karşısında iktidarın yeni ve farklı bir form ile onu yeniden sarmalayacak bir formül bulduğunu, bireylerin bu iktidar kapını içinde yer aldıklarını bize işaret eder. Ouvrard (2022) şu sözleri ile filmin seyirciyi uyarıcı etkisine vurgu yapar: "yeni teknolojilerin artan kullanımının insanları gözetlediğine ve onların özel yaşamlarına müdahil olduğuna şahitlik ettiğimiz bir dönemde Face Recognition filmi yüzlere çarpan etkileyici bir yumruk gibidir". Yönetmen Klemet'in, Foucault'nun sorgulayan ve sorgulatan entelektüelin işini yapıyor olması sebebiyle "Face Recognition" filminin direniş içinde olduğu söylenebilir. Klemet'in direnişi büyük çaplı, bütünsel veya makro direniş veya devrimlerden ziyade, Foucault'nun olması gerektiğini öngördüğü gibi yerel, mikro ve otonom düzeyde işleyen bir direnişe tekabül eder. Yerel düzeydeki her mikro direniş iktidarı sorgulayacak ve onu deforme edecek, dönüştürecektir.

5. SONUÇ

"Face Recognition" filminde süperpanoptik gözetim toplumuna dayalı bir distopya söz konusudur. Elektronik gözetimin kamusal ve özel alan ayrımını ortadan kaldırdığı, bireylerin kod ve sayılara indirildiği, sokaklar ve özel alanlar dâhil her yere yerleştirilen kameraların varlığı, elektronik verileri temin eden kurumların insanları sınıflandırması ve profillerini çıkarması, suç öncesi yaklaşımı bizi hapisane boyutundan çıkan düzenleyici iktidar mekanizmalarına götürür. Bununla birlikte filmde otoriter bir rejimin hissediliyor oluşu, sistem ile uyumlu olmayan vatandaşların şiddet tehdidi altında olduğu disiplinci iktidar

mekanizmasının da devrede olduğu gözlenir. Şiddet tehdidinin varlığı filmi ütopyadan çok distopyaya yaklaştırır.

"Face Recognition" filminde ele alınan panoptik distopik mizansen öğeleri, özellikle dekor, mekân, aksesuarlar ve kostüm bağlamında, sinemadaki distopya anlatıları ile ortaklıklar ve farklılıklara sahiptir. Yüz tanıma ve gözetleme kameralarının kamusal ve özel alanlardaki varlığı, vatandaşların sayılara dayalı kod isimleri ile kişisel bilgilerinin yer aldığı geniş çaplı elektronik veri tabanları, otoriter rejim ve bu rejimin başındaki kişinin görsellerinin ekranlarda veya duvarlardaki varlığı, sosyal rollere göre tek tip ve renkteki uniformalar gibi öğeler incelenmiş olan filmlerde ortaktır. Bununla birlikte çoğu anlatı filminde mekânsal açıdan çevresel felaket ve kaotik savaş ortamları baskın iken "Face Recognition" filmi bu boyutta bir kara distopya örneği sunmaz. Film Orwell'ci bir kara distopya çizmese de Foucault'nun disiplinci iktidarına dair distopik öğeler barındırır.

İncelenen "Face Recognition" animasyon filmi seyirciyi yabancılaştırarak uyarıcı ve gözetimi eleştiren bir yerde durması sebebiyle distopik türün varoluş amacına uygun olarak eleştirelilik ögesi barındırmaktadır. Filmde panoptik ögesi gözetleme kameralarının verdiği görüntüler dijitalize edilmiş sesler eşliğinde titremeler yaparken düşük çözünürlüklü pixel art formunda sunulmuştur. Bu animasyon türü filmin genelinde kullanılan ve daha canlı görüntüler veren çizgi film türünden farklılaşarak insani öğelerden uzaklaşmış sistemi hatırlatır ve yabancılaşma hissi verir. Filmde seyirciyi yabancılaştırarak uyarıcı bir diğer öğe ise filmin gelişme bölümünde gerçeküstü bir boyuta geçerek kullanılan absürt, hicivli ve abartılı dildir. Özellikle sürrealizmde kullanılan bir teknik haline gelen müstesna kadavra ile karakterlerin bedenlerinin parçalara ayrılması, bu parçaların bir kısmını vahşi hayvanların oluşturması, beden parçaları ile sürreal boyutta çeşitli oyunlar oynanması seyirciyi anlatıdan koparır ve ona haz vermek yerine onu düşünmeye ve sorgulamaya iter. İncelenen distopya anlatılarına bakıldığında da seyirciyi uyarmak ve düşünmeye teşvik etmek için kullanılan hicivli ve abartılı bir sinema dili gözlenir. Bu dil çoğunlukla kendini abartılmış fakat film evreninde kanıksanmış distopik öğeler olarak gösterir. Anlatıdaki karakterlerin düşünme, sorgulama, yazma, romantik ilişki içinde olma, sevmeye, hatırlama, umut etme gibi insan olmaya dair direniş biçimleri seyirciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik eder.

"Face Recognition" filmi hem kısa bir animasyon filmi olması hem de sözsüz animasyon olması sebebiyle kısa bir süre içinde seyirciyi yabancılaştırmak için yapısal değişikliklere başvurmuş; farklı animasyon teknikleri ile gerçekçi ve sürrealist türleri bir arada kullanmıştır. Buradan yola çıkılarak animasyonda yapısal araçların; uzun metraj kurmaca filmlerin amaçladıklarını kısa bir sürede ortaya koymak için kullanılabileceği belirtilebilir. Animasyon alanında distopik öğelerin gösterilişi ve baş etme stratejileri açısından sınırsız bir olanağın var olması sebebiyle, animasyon sineması alanında gözetim toplumuna dayalı distopya incelemelerinin daha sık yapılması önerisi getirilebilir.

Günümüzde görsel sanatlarda merkezi bir yeri olmaya başlayan ve yaratıcılığa son derece açık olan animasyon, teknik niteliklerinin yanında toplumsal ve felsefi açılardan da ele alınması gereken bir sanat formu haline gelmiştir. Animasyon sanatının, içinde yaşadığımız süperpanoptik çağa ait konuları görünür hale getirmesi ve uyarıcı olması politik bir tercih olarak görülebilir. Hiciv türünün varlığı her koşulda kendini yeniden üretmenin bir yolunu bulmakla beraber iğneli ve bu sebeple etkili bir dil ve anlatıma sahiptir. “Face Recognition” filminde izleyici önce çizgilerden yaratılan dünyanın içine çekilir, ardından vahşi hayvanlara dönüştüklerinde özgürleşen karakterlerle özdeşleşir, karakterlerin dışavurumcu boyuta geçtikleri ve zihinsel özgürleşmenin yaşandığı gerçeküstü anlara kapılıp gider. Zihinsel özgürleşme ile beraber baskıcı, gözetlemeci otorite ve yasaların ve onların aracı olan bedenler anlamsızlaşır. Karakterler baskı altında biraz rahatlamak için bira içmeyi tercih etmiştir; hayvanat bahçesinde bir kafese kapatılıp kapılarına bira kasaları yığıldığında ise gerçek özgürlüğün ne olduğunu sorgular. “Face Recognition” filmi, seyirciyi içinde yaşadığı dünyayı sorgulamaya, özgürlüğün ne olduğunu düşünmeye teşvik ettiği ve bu yanılla rahatsız edici olduğu için mikro direnişe katkı sunar. Film gittikçe dijitalleşen ve panoptikleşen dünyada baskı ve otoritenin yalnızca bize dayatılan sistemden değil; baskıyı içselleştiren bizzat kendi zihinlerimizden kaynaklandığını da bize hatırlatır. Baskıya karşı direniş kaynağı olan zihinsel irademizin distopik anlatılara kıyasla gerçeklikte hala bizlere ait oluşu olumsuzlukları dönüştürmeye dair bir umut olarak kendini gösterir.

KAYNAKÇA

- Bateman, J. E. ve Wildfeuer J. (Ed.) (2017). *Film text analysis: new perspectives on the analysis of filmic meaning*. New York ve Oxon: Routledge.
- Bentham, J. (1843). *Collected works*. J. Bowring (Ed.), London: William Tait.
- Bolton, L. (2000). *Art revolutions surrealism*. New York: Peter Bedrick Books.
- Booker, M. K. (2013) *Critical insights: dystopia*. New Jersey: Salem Press.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2011). *Film sanatı: giriş*. E. Yılmaz ve E. S. Onat (Çev.), Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Boyne, R. (2000). Post-panopticism. *Economy and society*, 29 (2): 285–307.
- Cervelli, F. (2022). Mindless happiness: presentism, utopia and dystopian suspension of thought in psycho-pass, *Japan forum*, DOI:10.1080/09555803.2021.1942137.
- Dandeker, C. (1990). *Surveillance, power and modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Diker, C. (2019). Modern bireyin 'miyop' sorunu: foucault'nun özne ve iktidar kavramları bağlamında 'the lobster' filminin analizi. *Sinefilozofi dergisi*, Özel Sayı: 91-105.
- Durutürk, B. (2018). Michel foucault'nun iktidar ve özne kavramlarına bir bakış: gözetim toplumu. *Üçüncü sektör sosyal ekonomi*, 53 (3): 959-972.
- Dyer, R. (2016). *The persistence of textual analysis, kracuer lectures in film and media theory*. [Video]. Erişim Adresi: <https://www.kracaueer-lectures.de/en/winter-2015-2016/richard-dyer/>
- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality- volume 1: an introduction*. R. Hurley (Çev.), New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1980). *Power and knowledge: selected interviews & other writings 1972-1977*. C. Gordon (Ed.), C. Gordon, L. Marshall, J. Mephram, K. Soper (Çev.), New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. M. A. Kılıçbay (Çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (1995). *Discipline & punish: the birth of the prison*. A. Sheridan (Çev.), New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (2000). *Psikoloji ve ruhsal hastalık*. M. Hesapçoğlu (Çev.), İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Foucault, M. (2002). *Kliniğin doğuşu*. T. Keşoğlu (Çev.), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Foucault, M. (2003). *İktidarın gözü seçme yazılar 4*, I. Ergüden (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2005a). *Entelektüel'in siyasi işlevi*. I. Ergüden, O. Akınhay ve F. Keskin (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2005b). *Büyük kapatılma seçme yazılar 3*. I. Ergüden ve F. Keskin (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.

- Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar seçme yazılar 2*. I. Ergüden ve O. Akinhay (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2017). *Klasik Çağda Deliliğin Tarihi – Akıl ve Akıl Bozukluğu*. M. A. Kılıçbay (Çev.), 7. Baskı. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gibbs, J. (2003). *Mise-en-scene, film style and interpretation*. London: Wallflower Press.
- Giddens, A. (1985). *The nation state and the violence – volume two of a contemporary critique of historical materialism*. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press.
- Gordon, D. (1987). The electronic panopticon: a case study of the development of the national criminal records system. *Politics & society*, 15 (4): 483-511.
- Habermas, J. (1993). *“Öteki” olmak, “öteki”yle yaşamak*. İ. Aka (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Habermas, J. (2000). *Kamusal yaşamın yapısal dönüşümü*. T. Bora ve M. Sancar (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Keloğlu, İ. E. (2022). Distopya filmlerini neden severiz? - The Lobster& Idiocracy filmleri üzerinden bir sorgulama. *Sinefilozofî dergisi*, Özel Sayı (4): 273-284.
- King, L. (2001). Information, society and the panopticon. *The western journal of graduate research*, 10 (1), s. 40-50.
- Kochhar-Lindgren ,K., Schneiderman, D. ve Denlinger, T. (2009). *The exquisite corpse - chance and collaboration in surrealism’s parlor game*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Kolker, R. (2009). *Film, biçim ve kültür*. F. Ertınaz, A.Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunali, E. Yılmaz (Çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kroustallis, V. (2023, 2 Şubat). Face Recognition by Martinus Klemet. Zippy Frames. [blog yazısı]. Erişim Adresi: <https://www.zippyframes.com/shorts/face-recognition-martinus-klemet>.
- Lowi, T. (1980). *The political impact of information technology*. T. Forester (Ed.). The microelectronics revolution (173-195) içinde. Oxford: Blackwell.
- Lyon, D. (1994). *The electronic eye – the rise of surveillance society*. Minnesota: Polity Press.
- Lyon, D. (2007). *Surveillance studies: an overview*. Cambridge: Polity Press.
- Marks, P. (2015). *Imagining surveillance – eutopian and dystopian literature and film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ouvrard ,H. (2022, 6 Ocak). Face Recognition, Martinus Klemet’s Latest Absurd Animated Gem. Minikino [blog yazısı]. Erişim Adresi: <https://minikino.org/articles/face-recognition-martinus-klemets-latest-absurd-animated-gem/>
- Öztürk, S. (2013). Filmlerle görünürlüğün dönüşümü: panoptikon, süperpanoptikon, sinoptikon. *İletişim kuram ve araştırma dergisi*, 36: 132-151.

Pak, M. D. (2019). Feminist distopyada iktidar, baskı ve direniş: damızlık kızın öyküsü. *IBAD sosyal bilimler dergisi*, Özel Sayı: 1-11.

Pikkov, Ü. (2010). *Animasophy - theoretical writings on the animated film*. Tallinn: Estonian Academy of Arts.

Pooke, G ve Newall, D. (2008). *Art history - the basics*. London, Newyork: Routledge.

Poster, M. (1989). *Critical theory and poststructuralism – in search of a context*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Reichmann, N. (1987). Computer matching: toward computerized systems of regulation. *Law & policy*, 9 (4): 387- 415.

Sucu, İ. (2011). Gözetim toplumunun karşı ütopya yüzü: iktidar güçleri ve ötekiler. *Atatürk iletişim dergisi*, 2: 125-140.

Türetgen, S. (2021). Suç katsayısı sıfır: psycho-pass anime evreninde sibyl sistem üzerine bir inceleme. *Middle black sea journal of communication studies*, 6(2): 72-81.

Wise, J. M. (2016). *Surveillance and film*. New York, London: Bloomsbury Academic.

Weber, M. (2006). *Sosyoloji yazıları*. T. Parla (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Zimmer, C. (2015). *Surveillance cinema*. New York, London: New York University Press.

BİR ARŞİV BELGESİ KÂĞIT TÜRÜ OLARAK AYDINGER KÂĞIDININ RESTORASYONU

GÜLÜŞAN ŞAHİN*, HİCRAN HANIM HALAÇ**, NURAY ÖZKARACA***

ÖZ

Aydinger kâğıdı, kâğıt çeşitleri içerisinde özel bir malzemedir. Aydinger kâğıdı, şeffaflığı, pürüzsüz yüzeyi ve çok yönlülüğü nedeniyle icat edildiğinden beri birçok alanda çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Bu nedenle arşiv belgelerinde de sıklıkla aydinger kâğıt türüne rastlanmıştır. Arşivlerde yer alan şeffaf kâğıtlar, genellikle aynı yaştaki diğer kâğıt türlerine göre daha kötü fiziksel durumda olmaktadır. Bu tür kâğıtlarda tahribat; dış etkenlerin (uygun olmayan çevre ve saklama koşulları) veya iç etkenlerin (üretim süreci gibi) bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Genellikle görülen tahribatlar içinde; gevreklik, lekelenme, renk değişikliği, yırtıklar, çatlaklar, beyazlaşan kırışıklık ve buruşmalar, yok olmuş parçalar, bakır korozyonu, mantarlaşma, fotokimyasal bozulma durumları yaygındır. Bu çalışmada odaklanılan problem, bir arşiv belgesi kâğıt türü olarak aydinger kâğıdının konsolidasyonu/restorasyonu üzerine yetersiz arka plan bilgisidir. Çalışma kapsamında aydinger kâğıdının konservasyon süreci; restorasyon öncesi, restorasyon aşamalarındaki müdahaleler ve restorasyon sonrası olarak açıklanmıştır. Restorasyon öncesi aşama; ilgili eserin özelliklerini tanımlayacak nitelikte yazılı ve görsel belgeleme formlarının oluşturulmasını kapsamaktadır. Bu aşamada; kâğıt arşiv kaynaklarının belgelenme aşamasındaki sistematik eksikliğe dikkat çekilerek görsel ve yazılı belgeleme form önerisinde bulunulmuştur. İlgili eserlerin mevcut durumunun nitelikli bir şekilde tanımlanması ve belgelenmesi alınacak restorasyon kararlarının belirlenmesini etkilemektedir. Restorasyon aşamasında gerçekleşen müdahaleler ise; kâğıt yüzeyinin temizlenmesi, kâğıdın nemlendirilmesi ve düzleştirilmesi, eksik kısımların tamamlanması şeklinde sıralanırken restorasyon sonrası süreç ise kâğıdın saklanması/depolanması olarak açıklanmaktadır. Çalışmada yöntem olarak arşiv araştırması ve içerik analizi kullanılmış ve alanında uzmanlaşmış Yazma Eser Konservatörü'nün (sorumlu yazar) bilgi ve birikiminden faydalanılmıştır. Bu araştırmanın şeffaf kâğıtlar üzerine çalışacak ilgili araştırmacıların faydalanabileceği; şeffaf kâğıtların korunma sorununu değerlendirmelerine ve uygun koruma tedavisine karar vermeleri konusunda yardımcı olacak bilgiler sunduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Arşiv belgeleri, Harita, Aydinger, Konservasyon, Yapıştırıcılar.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İleri, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı Yazma Eser Konservatörü, gulusansahin05@gmail.com, ORCID ID: 0009-0002-2979-3502.

** Prof. Dr., Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, hicranhalac@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8046-9914.

*** Doktora Öğrencisi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, ozkaracanuray@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8041-3937.

**** Araştırmacılardan birinci yazar %50, ikinci yazar %30, üçüncü yazar ise %20 oranında çalışmaya katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada çatışma beyanı yoktur.

RESTORATION OF AYDINGER PAPER AS AN ARCHIVAL DOCUMENT PAPER TYPE

GÜLÜŞAN ŞAHİN*, HİCRAN HANIM HALAÇ**, NURAY ÖZKARACA***

ABSTRACT

Tracing paper is a unique type of paper that has been widely used for various purposes in many fields since its invention due to its transparency, smooth surface, and versatility. Therefore, it is often found in archival documents. Transparent papers are generally in worse physical condition than other paper types of the same age. Damage to this type of paper can result from external factors, such as unsuitable environmental and storage conditions, or internal factors, such as issues during the production process. Common types of deterioration include brittleness, staining, discoloration, tears, cracks, whitening wrinkles and creases, destroyed fragments, copper corrosion, fungus, and photochemical deterioration. The focus of this study is the lack of background information on the consolidation/restoration of tracing paper as an archival document paper type. The study explains the consolidation process of tracing paper, including pre-restoration, interventions during the restoration stages and post-restoration. The pre-restoration phase involves creating written and visual documentation forms that will define the characteristics of the relevant artifact. At this stage, we propose visual and written documentation forms to address the systematic deficiency in documenting paper archive sources. Proper identification and documentation of the current condition of the relevant artifacts is crucial in making restoration decisions. During the restoration phase, the following interventions were carried out: cleaning the paper surface, moistening and smoothing the paper, and completing the missing parts. The post-restoration process involves storing the paper. The study utilized archival research and content analysis as methods, and the specialized Manuscript Conservator (corresponding author) provided their knowledge and experience. This study aims to provide valuable information for researchers working on transparent papers and to help evaluating the conservation problem of transparent papers and determining the appropriate conservation treatment.

Keywords: Archive documents, Map, Tracing paper, Conservation, Adhesives.

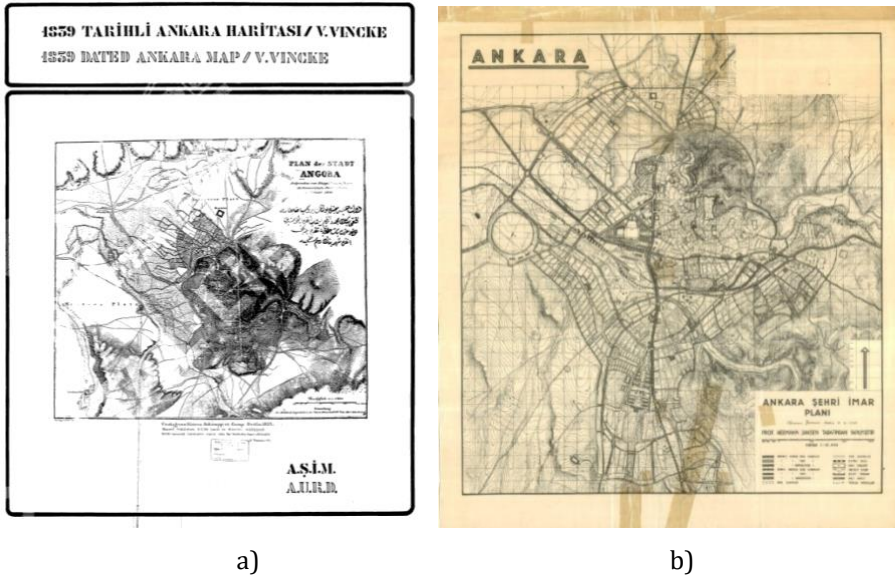
* Master Student, Eskisehir Technical University, Department of Advanced Technologies, Presidency of the Manuscript Society of Turkey, Department of Archives, Book Hospital, Manuscript Conservator, gulusansahino5@gmail.com, ORCID ID: 0009-0002-2979-3502.

** Prof. Dr., Eskisehir Technical University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, hicranhalac@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8046-9914.

*** Phd Student, Eskisehir Technical University, Institute of Graduate Studies, Department of Architecture, ozkaracanuray@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8041-3937.

1. GİRİŞ

Aydinger kâğıdı, kâğıt çeşitleri içerisinde özel bir kâğıt türü olup yakın döneme ait (De Cupis, 2010-2011, s. 199) bir malzemedir. Aydinger kâğıdı, şeffaflığı, dayanıklılığı ve çok yönlülüğü nedeniyle icat edildiğinden beri birçok alanda çeşitli amaçlarla kullanılmaktadır (Page, 1997, s. 67). Aydinger kâğıdı özellikle haritalama ve mimari projeler için teknik çizimlerde tercih edilen bir kâğıt türü olarak kullanılmıştır. Birçok kurum, aydinger kâğıdı üzerinde mimari ve mühendislik çizimleri koleksiyonları barındırmaktadır. Aydinger kâğıdı veya diğer adıyla şeffaf kâğıt, arşivlerde, müzelerde ve kütüphanelerde çok çeşitli tasarımlarda bulunmaktadır (Page, 1997, s. 67). Günümüzde arşiv belgeleri incelendiğinde aydinger kâğıdına (şeffaf/transparan/opak/saydam kâğıt) türüne sıklıkla rastlanmıştır. Dünyanın çoğu müzesi, arşivi ve kütüphanesi, koleksiyonlarında şeffaf kâğıttan yapılmış belgeler bulundurmaktadır (Olexandrivna, 2022; Abdel-Maksoud ve Khattab, 2021, s. 115). Türkiye’de; T.C. Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Devlet Arşivleri (“Osmanlı Devlet Arşivleri”, 2023), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, Atatürk Kitaplığı (“Atatürk Kitaplığı”, 2023) (Şekil 2), Suna Kıraç Kütüphanesi Arşivleri (Koç Üniversitesi, 2023) (Şekil 1) gibi kurumlarda aydinger kâğıdından arşiv belgeleri olduğu bilinmektedir.



Şekil 1: Aydinger kâğıdı a) 1839 tarihli Ankara haritası ve b) 1932 tarihli Jansen tarafından hazırlanan Ankara Şehri İmar Planı kopyası.

Kaynak: Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi Arşivleri. (2023). “Aydinger” Taraması.

<https://librarydigitalcollections.ku.edu.tr> (Erişim: 22 Aralık 2023). Koç Üniversitesi, Suna Kıraç Kütüphanesi “Özel Koleksiyonları ve Arşivleri”, <https://librarydigitalcollections.ku.edu.tr/> (Erişim: 22 Aralık 2023).



Şekil 2: 1868 tarihli Üsküdar - Doğançılar'dan ihsaniye'ye mürur eden caddenin istikamet haritası, aydinger üzerine el yapımı; renkli; 28x184 cm ebatlarda.

Kaynak: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, Atatürk Kitaplığı. "Aydinger" Taraması.
<https://katalog.ibb.gov.tr/yordam/>, (Erişim: 22 Aralık 2023).

Aydinger kâğıt türündeki belgeler, hassas yapıları gereği genellikle aynı yaştaki diğer kâğıt türlerine göre daha kötü fiziksel durumda olmaktadır. Bu nedenle şeffaf kâğıtların konsolidasyon kararları ile korunması, gerekli restorasyon işlemlerinin dikkatli bir şekilde yapılarak uygun şartlarda muhafaza edilmesi gerekmektedir. Özel onarım gerektiren arşiv belgeleri içerisinde aydinger kâğıdı olan belgeler de yer almakta olup söz konusu belgelerin onarım süreçlerini başlatmak amacıyla ihaleler yapılmaktadır . Bu çalışma kapsamında erişimi açık kurumların faaliyet raporları incelenmiştir. Yapılan incelemelerde görülmüştür ki aydinger kağıdı restorasyonunda yetişmiş konservatör sağlanamadığı, konservasyon ve restorasyon işini üstlenerek bu sorumluluğu yerine getirebilecek yetkinlikte firmaların bulunmadığı da rapor edilmiştir (İSKİ, "2015 Yılı Faaliyet Raporu", 2023). Bu doğrultuda; bu makale aydinger kâğıtların restorasyonu ile ilgilenen konservatörlerin ve araştırmacıların faydalanabileceği bilgiler sunmayı hedeflemektedir.

İlgili literatürde; arşiv malzemesini tahrip eden unsurlar, bunlara karşı koruma metotları ve arşiv malzemesinin restorasyonu (Binark, 1988, s. 20-39), yazma eserlerin restorasyonunda kullanılan kâğıtlar (Adanır, 2012, s. 1-21), aydinger kâğıt üzerine mimari çizimlerin koruma modifikasyonları ve tedavileri (Homburger ve Korbil, 1999, s. 25-33), aydinger kâğıtlarda ayrıcalıklar ve korumaya yönelik yeni yöntemler (De Cupis, 2010-2011), kâğıt konservasyonunda kullanılan yapıştırıcılar (Kiraz, 2014, s. 174) vb. konularda çalışmalar bulunmaktadır. Son 40 yılda yayınlanan çalışmaların çoğunluğu, esasen vaka incelemeleri olup kâğıtların kendileri hakkında çok az arka plan bilgisi sunmaktadır (Laroque, 2004, s. 17). Bununla birlikte; Türkçe dilinde yapılan literatür taramasında özellikle bir arşiv belgesi kâğıt türü olarak aydinger kâğıtlarına yönelik herhangi bir çalışma yapılmadığı görülmüştür. Bu sebepten ötürü konservasyon ve restorasyon konusunda uygulama anlatımı eksiliği tespit edilmiştir.

Bu çalışmanın bahsi geçen arka plan bilgisi sağlaması noktasında literatüre katkı sağlayacağı düşünülmekte olup bir arşiv belgesi kâğıt türü olarak aydinger kâğıdının konsolidasyonu ve restorasyonu konu edilmektedir. Bir arşiv belgesi kâğıt türü olarak aydinger kâğıdının; tarihi

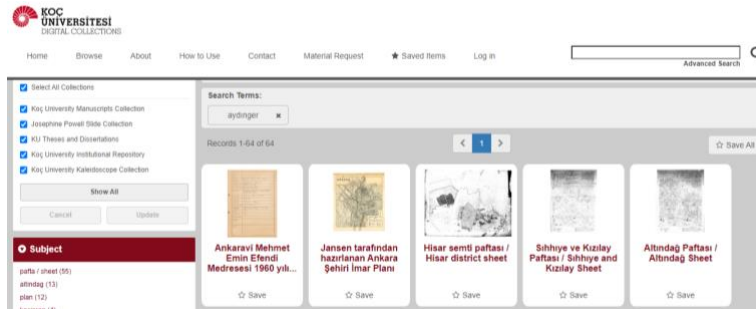
ve üretim süreci, malzeme özellikleri, kullanım alanları, tahribat türleri, belgeleme aşamaları, konservasyonda kullanılan malzemeler ve restorasyon aşamalarının aktarılması amaçlanmıştır. Konservasyon kararları alınırken, ulusal ve uluslararası çevrede yapılan uygulamalar ile ilgili literatür taraması yapılmış, benzer durumda olan transparan belgelerin koruma kararları ve yaygın olarak kullanılan teknikler incelenmiştir. Ayrıca kâğıt arşiv kaynaklarının belgelenme aşamasındaki sistematik eksikliğe dikkat çekilerek görsel ve yazılı belgeleme form önerisinde bulunulmuştur.

2. YÖNTEM

Çalışmada yöntem olarak arşiv araştırması ve içerik analizi kullanılmıştır. Arşiv taraması, varolan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplama olarak açıklanmaktadır. Arşiv taraması, hemen her araştırma için kaçınılmaz olan bir veri toplama tekniğidir. Belge yoksa tarih de yoktur (Madge, 1965, s. 75). Arşivlerin varlığı kadar, onlardan yararlanabilmek de önemlidir. Araştırmacıların ulaşmak istediği tarihi belgeler, kamu ya da özel kişi veya kuruluşların kitaplık ve arşivlerinde bulunabilmektedir. Bu doğrultuda dijital arşivler/kataloglar, erişilebilir kaynaklar; T.C. Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Devlet Arşivleri, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü Atatürk Kitaplığı, Koç Üniversitesi Suna Kıraç Kütüphanesi Arşivleri olarak dikkat çekmektedir. Bu çalışmada arşiv taraması kapsamında; erişilebilir dijital arşivlerde “kağıt, şeffaf kağıt, aydıngeçir, transparan” anahtar kelimeleriyle taramalar gerçekleştirilerek aydıngeçir kağıt türünde belgelenen arşiv kaynaklarının mevcut durumları sayısal olarak aktarılmıştır (Şekil 3, Şekil 4 ve Şekil 5).



Şekil 3: Atatürk Kütüphanesi katalog taramasında “aydıngeçir” anahtar kelimesi ile taranarak tespit edilen 1.834 eser.



Şekil 4: Suna Kıraç Kütüphanesi katalog taramasında “aydıngeçir” anahtar kelimesi ile taranarak tespit edilen 64 eser.

#	Arşiv	Fan	Kutu	Gözetek	Sıra	Özet	Tarih
1	Dişgen Bakanlık Türk Dışişleri Arşivi	501	32088	128311	1	Selâten top: şeffaf kağıtların görünüş tertibi.	1937-11-11
2	Dişgen Bakanlık Türk Dışişleri Arşivi	501	32088	128311	4	Selâten top: şeffaf kağıtların görünüş tertibi.	1937-07-08
3	Dişgen Bakanlık Türk Dışişleri Arşivi	541	44228	210232	6	Selâten top: şeffaf kağıtların boyan elyafının yapıldığı kâğıtların.	1937-11-11
4	Dişgen Bakanlık Türk Dışişleri Arşivi	541	44228	210232	7	Selâten top: şeffaf kağıtların boyan elyafının yapıldığı kâğıtların.	1937-09-27
5	Dişgen Bakanlık Türk Dışişleri Arşivi	541	44228	210232	19	Selâten top: şeffaf kağıtlara ait görünüş tertibi.	1937-09-08
6	Dişgen Bakanlık Türk Dışişleri Arşivi	541	44228	210232	28	İstisna ile şifreli selâten top: şeffaf kağıtlara ait kâğıtların.	1937-08-07
7	Dişgen Bakanlık Türk Dışişleri Arşivi	541	44228	210232	29	İstisna ile şifreli selâten top: şeffaf kağıtlara ait kâğıtların.	1937-07-21

Şekil 5: T.C. Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Devlet Arşivleri katalog taramasında “şeffaf kağıt” anahtar kelimesi ile tespit edilen 7 adet belge.

İçerik analizi yöntemi ise belirli bir konuda ya da alanda birbirinden bağımsız olarak yapılan nitel ve nicel çalışmaların derinlemesine incelenip düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Böylece incelenen konu ya da alandaki genel eğilimler belirlenmektedir. Bu yöntemde elde edilen sonuçların, hedeflenen konulara yönelik olarak gelecekte planlanan çalışmalara yön göstermesi beklenmektedir. Bu doğrultuda bir arşiv belgesi kağıt türü olarak aydınlar kağıdı üzerine mevcut literatür incelenerek içerik analizi gerçekleştirilmiştir. İçerik analizi sonucunda aydınlar kağıtların korunması ve restorasyonu üzerine yeterli arka plan bilgisi bulunmadığı sonucuna varılmıştır. Bu doğrultuda çalışmanın odaklandığı problem, bir arşiv belgesi kâğıt türü olarak aydınlar kâğıdının konsolidasyonu/restorasyonu üzerine yetersiz arka plan bilgisidir. Bu çalışma, alanında uzmanlaşmış Yazma Eser Konservatörü'nün (sorumlu yazar) uzun yıllardır alandaki bilgi ve birikimine dayandırılmıştır. Bu doğrultuda; aydınlar kâğıdının;

- tarihi ve üretim süreci, malzeme özellikleri, kullanım alanları, aydınlar kağıdında görülen tahribat türleri, belgeleme aşamaları,
- konservasyonunda kullanılan malzemeler ve konservasyon/restorasyon aşamalarının aktarıldığı bir uygulama önerisinde bulunulmuştur. Kâğıt arşiv kaynaklarının belgelenme aşamasındaki sistematik eksikliğe de dikkat çekilerek görsel ve yazılı belgeleme form önerisinde bulunulmuştur.

3. BİR ARŞİV BELGESİ KÂĞIT TÜRÜ OLARAK AYDINLAR

Tarih yazı ile başlar, yazı ise düzgün satırlar gerektirir. İlk devirlerde önce taş, sonra pişmiş tabletler üzerine yazı yazılmıştır. Ancak kullanılan bu maddelerin sert olması dolayısıyla yazılar, demir kalemle hakkedilmek suretiyle yazılırlardı. Yazı yazmak için daha sonra tahta, kurşun, tunç, fildişi levhalar da denendiyse de bunların gerek hakkedilme, gerekse taşınma bakımından pratik olmamaları, o devir insanlarını daha kullanışlı maddeler aramaya sevk etmiştir (Kütükoğlu, 1998, s. 15). Günümüzde kullanılan kâğıt, ilk defa Çin'de M. S. 105

tarihinde imâl edilmiştir (Kütükoğlu, 1998). Şeffaf kâğıtların yapıldığı ve geçmişte kullanıldığı tarihlemelerde ise belirsizlikler bulunmaktadır (Laroque, 2004, s. 17). Aydinger kâğıdı kimi kaynaklara göre, 8. yy (Society, 2020) kimi kaynaklara göre 12. yy (Abdel-Maksoud ve Khattab, 2021) kimi kaynaklara göre 17. yy (“Aydinger kağıdı türleri”, 2023) ve kimi kaynaklara göre de 19. yy’dan beri (“Paper”, 2023) kullanılmaktadır. Aydinger kâğıdını diğer kâğıt türlerinden ayıran yapısal ve kimyasal özellikler bulunmaktadır. Kâğıdın yarı saydam, pürüzsüz, hafif yağlı, opak ve şeffaf görünüm kazanmasında; üretim aşamasında kullanılan reçineler ve yapım tekniklerinin etkisi vardır. Emprenye edici maddeler, yağlar ve reçineler Antik Çağ’lardan beri bilinmekte ve çeşitli eserlerde bu malzemelerden bahsedilmektedir. Bu tip maddeler kozmetik ve tıbbi amaçlar için kullanılmıştır. Keten tohumu yağı, ceviz yağı ve haşhaş tohumu yağı bunlardan bazılarıdır. Haşhaş tohumu aynı zamanda resim sanatındaki özellikleri nedeniyle de kullanılmıştır. Kâğıt ve parşömenleri şeffaflaştırmak için emprenye olarak keten tohumu yağının kâğıt için emprenye maddesi olarak kullanımı yaygındır ve kullanımı Cennino Cennini tarafından önerilmiştir. Ayrıca Orta Çağ’dan itibaren ve 19. yüzyıla kadar kullanıldığı bilinmektedir. Pek çok modern kaynak aynı amaçlarla hint yağı, fındık yağı, pamuk yağı ve reçine kullanımını doğrulamaktadır. Benzer şekilde, Venedik, Kanada balsamı, mineral yağlar ve esansların ve son olarak da mumların kullanıldığı bilinmektedir (De Cupis,2010-2011 s.16). Aydinger bu özelliği sayesinde diğer kâğıtlara göre, farklı alanlarda kullanım yeri bulmuştur. Özellikle mimarlıkta çizim için yaygın olarak kullanılan özel bir kâğıt türü haline gelmiştir (TDK, 2023).

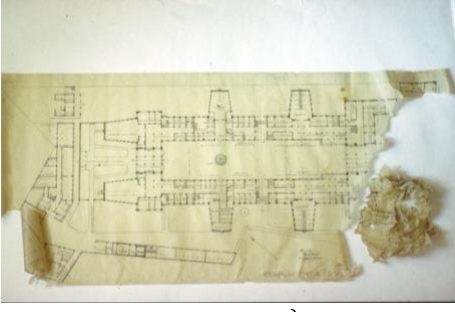
Kimyasal olarak işlenmiş şeffaf kâğıt için ilk patent 1846’da Fransa’da verilmiş ve süreç ticari olarak gelişmiştir (Bachmann, 1983). Orta Çağ ile 19. yy. arasında birçok teknik inceleme yapılmış ve kâğıt ile parşömenin şeffaf hale getirilmesi için tarifler verildiği tespit edilmiştir (Laroque, 2004, s.17). Fakat reçine tariflerinde ayrıntılı tanımlar verilmediği için başka esansların olabileceği şüphesi her zaman vardır. 19’uncu yüzyılda bakır ve terebentin gibi başka maddeler de kullanılmaya başlanmıştır (De Cupis, 2010-2011, s. 16). 19. yy. sonunda, bitkisel parşömene karşı ucuz alternatifler aranmıştır (Homburger ve Korbel, 1999, s. 25-33).

19. yüzyılın ortalarından itibaren kâğıt, başta sülfürik asit olmak üzere, asitle işlenerek şeffaf hale getirilmiştir. Bu işlem ile kâğıtta kuvvetli asidin etkisiyle lifler üzerinde suda çözünmeyen koloidal selülozdan bir kaplama oluşur, kâğıttaki gözenekleri doldurur ve kâğıdı yarı saydam ve parşömene benzer hale getirir (Homburger ve Korbel, 1999, s. 25-33). Bu şeffaflığın kâğıt liflerinin daha fazla dövülmesi ile elde edilebilir olduğu bulunmuştur. Bu işlem esnasında selüloz, daha fazla su ile öğütülür, jelatinize olur. Fazla dövülmüş fibrilasyon, yüzey ve elyaflar arasındaki temas noktalarını artırır. Artan elyaf bağlantıları ile, ışığın

kırılması azalır ve saydamlık artar (Homburger ve Korbel, 1999, s. 25-33). Preslenip ve düzleştirildiği zaman, kâğıt kalın daha şeffaf hale gelir çünkü bu şekilde lifleri arasındaki ışık yansıtıcı boşluklar azaltılmış olur (Homburger ve Korbel, 1999, s. 25-33). Bu kâğıtları yapmak için kullanılan üretim yöntemleri ve malzemeleri, şeffaf kâğıtların uzun süreli korunmasını önemli ölçüde etkilemektedir. Şeffaf kâğıdın benzersiz kalitesi olan saydamlık, kâğıt gözeneklerinin lifleri arasındaki hava boşluklarının, kâğıdın yapıldığı liflere benzer kırılma indisine sahip bir malzeme ile doldurulmasıyla elde edilir. Bu işlem, ışığın hava ve lifler arasındaki sınırlarda saçılması yerine kâğıttan geçmesine izin verir. Kâğıtta yarı saydamlık oluşturmanın üç ana yöntemi vardır. Bunlar, emprenye maddelerinin kullanılması, mekanik işlem ve kimyasal işlemdir. Günümüzde nişasta, madeni yağlar, sentetik reçineler kâğıt şeffaflığını yükseltmek için kullanılır.

Özetle transparan kâğıtlar, 19. yüzyılın sonlarından itibaren yaygın olarak kullanılmaya başlanmış olup bu kâğıtların konservasyonu ve restorasyonu birçok müze ve arşiv için önemli bir sorun haline gelmiştir. Çünkü arşiv belgeleri içerisinde nispeten yakın geçmişe ait bir kâğıt türüdür. Belgelerin korunmasının uzunca zaman ihmal edildiği görülmüştür. Bu ihmal, yakın döneme ait olduğu için kültürel miras değeri taşıdığı geç fark edilen bu kâğıt türü üzerine yapılan mimari vb. tasarımlara gereken önemin verilmediğini düşündürmektedir. Bu nedenlerden ötürü korunmaları gözardı edilemez. Aydınlar kâğıtların koruma önerilerinde kâğıdın yapısal özelliklerinin korunmasına öncelik verilmelidir. Tarihsel belleği korumak ve muhafaza etmek bir restoratörün görevidir (De Cupis, 2010-2011, s. 199).

Kâğıtların restorasyonu; kâğıdın tahribatını yavaşlatmak, kâğıdın opaklığını ve dokusunu korumak, kimyasal/fiziksel özelliklerini bozulmadan korumak için çeşitli teknikler kullanılarak yapılmaktadır. Bu teknikler arasında kâğıdın nem oranını kontrol etmek, asit içeriğini azaltmak, zararlı ışınlarından korunmasını sağlamak ve kâğıdın hasarlı bölgelerini onarmak sayılabilir. Restorasyonda amaç koruma altına alınan kültürel varlıkların onarım sırasında özgünlüğünü kaybetmemesidir (Er, 2019, s. 57). Restorasyon işlemi, kâğıdın türüne, boyutuna, yaşına ve hasarına bağlı olarak değişebilmektedir. Aydınlar kâğıdından yapılmış belgelerin ve tüm eserlerin koruyucu kılıf veya kapları yok ise dış etkenlere direkt olarak maruz kalmış demektir. Yanlış saklama koşulları veya depolanması çevre koşullarının kâğıt üzerindeki etkileri; tozlanma, nem tahribatı, dalgalanma, kıvrılma, kırılma, kesikler (çizgi), deformasyonlar, eksik kısımlar olarak sıralanabilir (Marina, Bicchieri, Paola Brusa ve Giovanna Pasquariello, 2009)(Şekil 6).



a)



b)

Şekil 6: Aydinger kâğıdı a) kırışıklık, parça kaybı, yırtık durumları ve b) yırtık ve dalgalanma.

Kaynak: Hildegard Homburger ve Barbara Korbel, "Architectural Drawings on Transparent Paper: Modifications of Conservation Treatments,".

Nem tahribatına maruz kalmış bir belgede, biyolojik bozulmalar (küf,mantar) görülebileceği gibi kullanılan mürekkebin ise suya karşı duyarlı olması durumunda, akma ve dağılma kaçınılmaz bir problemdir. Mürekkep içeriğinde demir iyonlarının varlığı oksitlenme etkisi ile korozyona neden olmaktadır (Çakar, 2011, s. 13) (Şekil 7).



Şekil 7: Mürekkebin akma durumunun test edilmesi.

Kaynak: De Cupis Anno Accademico, 2010-2011.

4. RESTORASYONDA KULLANILAN MALZEMELER

Konservasyon ve restorasyon uygulamasında kullanılan malzemeler geçmişten bugüne tecrübe edilerek, ihtiyaçlar doğrultusunda çeşitlendirilmiştir. Belgelerin sağlıklı olması ve onarım sırasında kullanılan yapıştırıcıların geliştirilerek devamlılığı söz konusudur. Restorasyon malzemesi olarak kullanılan onarım kâğıtlarının konservasyon ve restorasyonu yapılan esere zarar vermemesi için asitsiz üretilmesi tercih edilmiştir. Dünya genelinde 1966 yılından itibaren onarım kağıdı olarak uzun ve güçlü liflerinden ötürü dayanıklı bir kâğıt olan Japon kağıdı kullanılmaktadır. El üretimi Japon kağıdı asitsiz yapısıyla eserin orijinal malzemesine daha uyumludur. Türkiye'de de malzemesi kâğıt olan yazma eserlerin onarımında 1980'li yıllardan itibaren Japon kağıdı kullanıldığı bilinmektedir (Er, M. 2023, s. 202-206). Yapıştırıcıların da benzer şekilde böcek istilalarına neden oluşturmayacak şekilde yıllar içinde yeniden formüle edilmesi gerekmiştir. Ayrıca onarım için kullanılan tüm ürünlerin geri dönüştürülebilir olması ve böylelikle belgeler üzerinde hasar bırakmadan uzaklaştırılma kolaylığı bulunması referanslar arasındadır.

Günümüzde buğday ve pirinç gibi nişastalardan elde edilen kolalar, proteini alınmış olarak üretilmektedir. Bunun yanında kullanım yerine göre tutkal ve bitkisel zamklar da geçmişten bugüne değin kullanılmagelmiştir. Son yıllarda geliştirilen sentetik yapıştırıcılar belgelerin konservasyon ve restorasyonunda kullanılmaktadır. Aydinger kâğıtların konservasyonu için de çeşitli malzemeler bulunmaktadır. Bu malzemeler, kâğıtların bozulmasını engelleyen kimyasallar içermektedir. Kimyasallar, malzemenin yaşlanmasını ve sararmasını önlemeye yardımcı olmaktadır. Bu malzemeler, kâğıdın bozulmasını, devam eden hasarları önlemek ve uzun ömürlü olmasını sağlamak için kullanılmaktadır. Onarım için uygun restorasyon kâğıdı türetmek gerekir ise (Tablo 1) tabloda yer verilen kimyasallardan hazırlanabilmektedir. Aşağıdaki tablolar ve tanımlamalar konservasyon ve restorasyonda kullanılan malzeme ve cihazları uygulama örnekleri ile açıklamaktadır (Tablo 2.)

Tablo 1: Aydinger kâğıdı / farklı kâğıt belge türleri için konservasyonda yaygın olarak kullanılan yapıştırıcılar ve kimyasallar. Kaynak: Tablo, yazar tarafından üretilmiştir.









KONSERVASYONDA YAYGIN OLARAK KULLANILAN YAPIŞTIRICILAR, KİMYASALLAR VE UYGULAMA YÖNTEMLERİ					
KİMYASALLAR	YAPISAL ÖZELLİKLERİ	KULLANIM ORANI	KULLANIM AMACI	FORMÜL	HAZIRLANIŞ
 KLUCEL-G	Beyaz toz görünümündedir. İyonik olmayan hidroksiopropil selüloz türündendir. Etil alkol ile çözülür.	% 2'lik ve %4'lük	Sağlamlaştırma ve yapıştırma işlemlerinde kullanılabilir.	Klucel-g: 4gr Etil Alkol %96'lık: 100ml Beher: 500ml	 Çözülmesi uzun sürdüğü için mekanik karıştırıcı kullanılması tavsiye edilmektedir.
 TYLOSE MH 300	Beyaz toz görünümündedir. Metil selüloz türündendir. 20-22 °C' de oda sıcaklığında saf su ile çözülür.	% 2'lik, %4'lük ve %12'lik	Sağlamlaştırma, yapıştırma ve eski onarım uzaklaştırmak için kullanılabilir.	Tylose mh 300: 2gr Saf Su: 100ml Beher: 500ml	 Çözülmesi kolay olduğu için manuel olarak da karıştırılabilir.
 BALIK TUTKALI	Toz, granül veya pul görünümündedir. Balıkların yüzgeç, kafa tası ve kıvraklarından elde edilmektedir.	%4'lük	Sağlamlaştırma ve yapıştırma işlemlerinde kullanılabilir.	Balık tutkallı: 4 gr Saf Su: 200 ml Bir tane balık tutkallı kaynayan suda eritilmektedir.	
 PLEXTOL B 500	Orta akışkan bir sıvı; ısıtıldığında homojen, soğudığında sertleşen, süt beyaz rengine, plastik bazlı polimer reçinelerden üretilmektedir.	İnce bir kat sürülerek uygulanabilir.	Genellikle yapıştırıcı olarak ve tuval astarlamak için kullanılabilir.	20°C- 22 °C' Oda sıcaklığında uygulanır.	
 BOOKKEEPER	Magnezyum oksit parçacıklarından oluşmaktadır. Kokusuz ve beyaz renklidir.	Tüm yüzeylerde tek kat püskürtülerek uygulanabilir.	Asit giderme işlemlerinde kullanılabilir.	Magnezyum oksit tanecekleri suyu bağlayarak magnezyum hidroksite dönüşür. Yüzeylere tek kat uygulanabilir. Bir sonraki uygulama ertesi gün ph ölçülmü sonrası iltiyaç halinde tekrarlanabilir.	
 ASETON	Aseton; propanon ya da dimetil keton, (CH ₃) ₂ CCO formüllü organik kimyasal bileşiktir. Keskin, yanıcı, zehirli olmayan renksiz bir sıvıdır. Çözücü olarak kullanılabilir.	% 70 saf su, % 30 aseton	Sentetik içerikli bantların uzaklaştırılmasında kullanılabilir. Renk açma özelliği olduğu için dikkatli ve kontrollü kullanılmalıdır. Seyreltilme yüzdesi yüzey hassasiyetine göre karar verilmektedir.	% 70 Saf su, % 30 aseton seyreltilerek kullanılır. Bu oranlar eserin durumuna göre değişebilir.	
 SAF SU	Deiyonize su; iyon adı verilen sıfır yüklü parçacıklardan oluşan "su" olarak kabul edilir. Ayrıca iyonlar pozitif (kanyonlar) veya negatif (anyonlar) elektrik yükleri içermektedir.	Konservasyon uygulama reçetelerinde belirtildiği oranda kullanılmaktadır.	Tüm konservasyon uygulamalarında; çözeltileri seyreltmek, eseri nemlendirmek, nemli temizlik ve eski onarımlarını uzaklaştırmak için kullanılabilir. Ayrıca farklı bir çok uygulamada yaygın olarak tercih edilmektedir.	Konservasyon uygulama reçetelerinde belirtildiği oranda kullanılmaktadır.	
 ACRYLIC E411	Akrilik reçine (%100) bazlıdır. Su ile seyreltilerek kullanılabilir.	% 20 oranında farklı çözeltiler ile seyreltilerilir.	Akrilik çözelti yapımında kullanılabilir.	% 20 oranında diğer çözeltiler ile karıştırılarak kullanılabilir. Bu oranlar eserin durumuna göre değişmektedir.	
 ETİL ALKOL	Renksiz, hafif kokulu ve çözücü etkisi olan bir sıvıdır. Ayrıca yanıcı özelliği bulunmaktadır.	% 96' alkol %4 su	Tüm konservasyon uygulamalarında; çözeltileri seyreltmek, eseri nemlendirmek, nemli temizlik ve eski onarımlarını uzaklaştırmak için kullanılabilir. Ayrıca farklı bir çok uygulamada yaygın olarak tercih edilmektedir.	% 96' alkol %4 su. Konservasyon uygulama reçetelerinde belirtildiği oranda kullanılmaktadır. Bu oranlar eserin durumuna göre değişebilir.	

Konservasyon ve restorasyonda yaygın olarak kullanılan cihazlar: El aletleri ve cihazlar konservatörlerin doğru belgeleme ve konservasyon yapmasına yardımcı olmaktadır (Tablo 2). Aydinger kâğıtların restorasyonu sırasında uygulanan nemlendirme, düzleştirme işlemleri için soğuk buhar ve restorasyon ütü kullanılmaktadır. Restorasyon ütü ısı derecesi 30°C-40°C geçmeyecek surette uygulanmaktadır. 50°C ve üzeri ısı ayarında yanma yapma riski yüksektir. Bu cihazlar dikkatli kullanılmaması durumunda belgelerde tahribata neden olabilir. Kuru temizlik için HEPA filtreli elektronik süpürge kullanımı, toz partüküllerini çevresindeki atmosfere yayılmadan uzaklaştırmaktadır. Belgelerin asiditesi, kalibrasyonu sağlanmış pH ölçer ile kolaylıkla ölçülebilmektedir. Böylece asit giderme işlemi uygulanıp uygulanmayacağına karar verilir. Bu cihazların elektrik enerjisi ile çalışıyor olması, taşınabilir ve kontrol için ayar düğmelerine sahip olmaları kullanım açısından tercih sebebidir. Yukarıda açıklanan sebeplerden dolayı hasarsız restorasyon uygulamalarına hizmet etmeleri açısından bu cihazların güvenli oldukları düşünülmektedir (Tablo 2).

Restorasyon ve konservasyon için aynı zamanda çok çeşitlik arz eden el aletleri bulunmaktadır. Bu aletler dayanıklı ve doğal içerikli (ahşap, keçi kılı, kemik, vb.) ve kolay ulaşılabilir olmalıdır. Onarımlar sırasında belgelere zarar vermemesi ve kullanım kolaylığı sağlaması esastır. Hangi aletlerin kullanılacağına konservatörün yapmak istediği onarım ve bozulmaya teşkil eden tahribatın durumuna göre karar vermesi gerekir. Hasar tespitinden sonra esere uygulanacak konservasyon ve restorasyon işlemlerine uygun el aletleri seçilmelidir (Tablo 3).

Tablo 2: Aydinger kâğıdı / farklı kâğıt belge türleri için konservasyonda yaygın olarak kullanılan cihazlar.

Kaynak: Tablo, yazar tarafından üretilmiştir. Örnek çalışma fotoğrafları kişisel arşivine aittir.


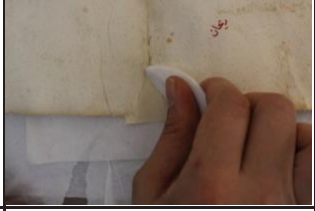





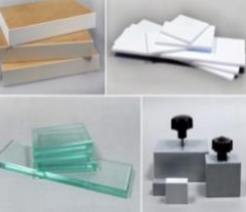

KONSERVASYON ve RESTORASYONDA YAYGIN OLARAK KULLANILAN CİHAZLAR VE UYGULAMA ÖRNEKLERİ				
CİHAZLAR	YAPISAL ÖZELLİKLERİ	KULLANIM AMACI	KULLANIM YERİ	ÖRNEK ÇALIŞMA
 BUHAR MAKİNESİ	Elektronik bir cihaz olup soğuk ve sıcak buhar elde etmek için kullanılabilir.	Kağıt ve tekstil belgelerde lifleri yumuşatmak (gevşetmek) için kullanılabilir.	Eserin; kenar, köşe ve kırışık kısımların da ve yapışık yüzeylerin ayrılmasında kullanılabilir.	
 RESTORASYON ÜTÜSÜ	Elektronik bir cihaz olup ,derece ayarlı ısı verme özelliği vardır.	Düzleştirmek	Eserin; kenar, köşe, kırışıklık, büzümse, kıvrılma görülen kısımların da düzleştirme işlemi için uygulanabilir.	
 HEPA FİLTRELİ SÜPÜRGE	Elektronik süpürge, çekiş ve itiş gücü özellikleri mevcut olup güç ayarı yapılabilir.	Temizlik	Uygun görülen tüm eserlerde hepa filitreli süpürge ile kuru temizlik yapılabilir.	
 pH ÖLÇER	Elektronik bir cihaz olup şarjlı, taşınabilir,dijital göstergeli ve hasas kalibrasyon uçludur.	Tüm eserlerin asiditesi ölçülebilir.	Uygun görülen tüm eserlerde pH ölçümü yapılabilir.	

Tablo 3: Aydınger kâğıdı / farklı kâğıt belge türleri için konservasyonda yaygın olarak kullanılan el aletleri.

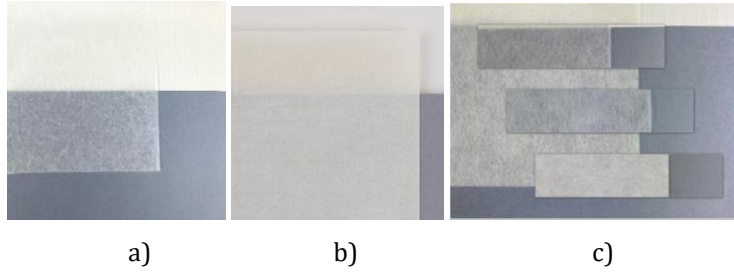
Kaynak: Tablo, yazar tarafından üretilmiştir. Örnek çalışma fotoğrafları kişisel arşivine aittir.

KONSERVASYON ve RESTORASYONDA YAYGIN OLARAK KULLANILAN EL ALETLERİ VE UYGULAMA ÖRNEKLERİ				
ALETLER	YAPISAL ÖZELLİKLERİ	KULLANIM AMACI	KULLANIM YERİ	ÖRNEK ÇALIŞMA
 MİKROMETRE	Manuel ve dijital göstergeli olarak iki çeşittir.	Eserlerin kalınlığını ölçmek için kullanılır.	Tüm belgelerde kenar,köşe ve ön kenarlardan ölçüm yapılabilir.	
 RÖTUŞ FIRÇALARI	Ahşap saplı, samur kılı ve farklı kalınlıkta ince ucu fırçalardır.	Konservasyon ve restorasyonda estetik tamamlama ve boyamada kullanılabilir.	Uygun görülen tüm eserler de kullanılabilir.	
 KONSERVASYON FIRÇALARI	Ahşap saplı, beyaz keçi kılı farklı ebatlarda fırçalardır.	Konservasyon ve restorasyon uygulamalarında kullanılabilir.	Uygun görülen tüm eserler de kullanılabilir.	
 KONSERVASYON FIRÇALARI	Ahşap saplı, yumuşak pon fırçalardır.	Kuru temizlik için kullanılabilir.	Uygun görülen tüm eserler de kullanılabilir.	
 KONSERVASYON FIRÇALARI	Ahşap saplı, beyaz keçi kılı fırçalardır.	Konservasyon ve restorasyon uygulamalarının da yapıştırıcı sürmek için kullanılabilir.	Uygun görülen tüm eserler de kullanılabilir.	
 PENSET VE CİMBIZLAR	Çelik pensetlerin düz ve kıvrık uçlu çeşitleri vardır.	Belgelerde uygun görülen tüm kısımlarda kavramak tutmak için kullanılabilir.	Uygun görülen tüm eserler de kullanılabilir.	
 BİSTÜRİ SAPLARI	Çelik bistürü sapları farklı ebatlar da tıbbi el aletleridir.	Belgelerde uygun görülen tüm kısımlarda kullanılabilir.	Uygun görülen tüm eserler de kullanılabilir.	
 BİSTÜRİ UCU ÇEŞİTLERİ	Bistürü uçları çelik ve farklı şekil ve ebatlarda (numaralar) tıbbi el aletleridir.	Kâğıt ve uygun görülen tüm belgelerde kullanılabilir.	Uygun görülen tüm eserler de kullanılabilir.	

Tablo 3 (devamı): Aydinger kâğıdı / farklı kâğıt belge türleri için konservasyonda yaygın olarak kullanılan el aletleri.

KONSERVASYON ve RESTORASYONDA YAYGIN OLARAK KULLANILAN EL ALETLERİ VE UYGULAMA ÖRNEKLERİ				
ALETLER	YAPISAL ÖZELLİKLERİ	KULLANIM AMACI	KULLANIM YERİ	ÖRNEK ÇALIŞMA
 TEFLON İSTAKA	Teflon	Onarım kağıdı ve eserin liflerinin kaynaştırılması için kullanılabilir.	Uygun görülen tüm eserlerde kullanılabilir.	
 KEMİK İSTAKA	Hayvan kemiği	Onarım kağıdı ve eserin liflerinin kaynaştırılması için kullanılabilir.	Uygun görülen tüm eserlerde kullanılabilir.	
 DÜZ VE KIVRIK MAKAS	Çelik ve pirinç türünden makaslardır. İnce, ucu uzun ve kıvrık uçlu çeşitleri kullanılabilir.	Kenar ve köşeler de; pah yapmak, düzleştirmek ve fazla gelen onarımları uzaklaştırmak için kullanılabilir.	Eserlerin kenar, köşe ve ön kenar olan kısımlarında da kullanılabilir.	
 SÜNGER/TOZ SİLGİ	Sünger silgilerin orta ve yumuşak çeşitleri vardır. Toz silgi ise granül görünümlüdür.	Kuru temizlik için kullanılabilir.	Uygun görülen tüm eserlerin yüzeylerinde kuru temizlik için toz ve sünger silgi kullanılabilir.	
 ÇİFT TARAFLI SİLGİ	Bir yüzeyi sünger diğer yüzeyi orta sertlikte silgidir. Ayrıca yumuşak, orta ve sert çeşitleri mevcuttur.	Kuru temizlik için kullanılabilir.	Uygun görülen tüm eserlerin yüzeylerinde kuru temizlik için çift taraflı silgi kullanılabilir.	
 ÇEŞİTLİ AĞIRLIKLAR CAM, AHŞAP, ÇELİK	Ağırlık çeşitleri; cam, ahşap, mermer, çelik olarak sıralanır.	Konservasyon ve restorasyon uygulamaların da düzleştirme işlemleri için kullanılabilir. Büyük ebatlı eserlere sahip ölçülere sahip ağırlıklar kullanılabilir.	Uygun görülen tüm eserlerde kullanılabilir.	

Japon kağıdı: Yaygın olarak kullanılan ve eksik kısımların tamamlanmasına yardımcı olan temel restorasyon malzemelerinden bir tanesi, el yapımı Japon kağıdıdır (Şekil 8). Japon kâğıtları ince ve kalın olarak ikiye ayrılabiliriz. Kağıdın metrekaresinin 1 gram cinsinden ağırlığı olup çeşitli gramaj ve renklerde Japon kâğıtları vardır. Elyapımı Japon kâğıtlarına genellikle üretildikleri kozo¹ bitki liflerinin isimlerini taşımaktadır. Bitki liflerinin farklı renklerle sahip olmasından ötürü krem rengi, beyaz, kirli beyaz, açık sarı renklerinde. Yapısal olarak incelendiğinde bazıları uzun lifli iken bazıları kısa ve ince liflidir. Sektörde bir çok farklı yapıya sahip Japon kâğıt çeşitleri bulunmaktadır. Son yıllarda yaygın olarak el yapımı dışında makineler ile üretilmekte kullanım amacına göre bir çok seçenek sunulmaktadır. Yazma eser restorasyonunda ve arşiv belgesi konservasyonunda ince Japon ve kalın Japon kâğıtları sıklıkla kullanılmaktadır (Er M., 2023 s.202-206) (Şekil 8).



Şekil 8: Aydınger kâğıdı / farklı kâğıt belge türleri için konservasyonda yaygın olarak kullanılan kâğıt çeşitleri a) ince Japon kâğıdı, b) kalın Japon kâğıdı ve c) Japon kâğıtları.

Kaynak: Conservation and Restoration Papers. "Restoration Papers." <https://ctsconservation.com/en/205-restoration-papers>, (Erişim 14 Mayıs 2023).

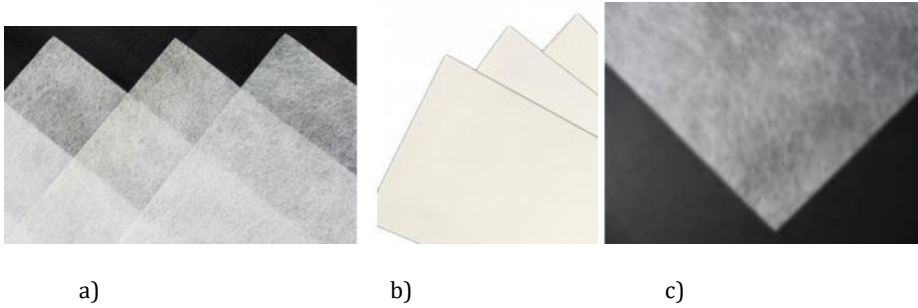
Holitex: Reçine veya bağlayıcı kullanılmadan yapılmış %100 polyesterden dokunmuş kumaş, kısmen hava geçirgenliği sağlanmış, pürüzsüz bir dokuya sahiptir. Nemli uygulamalarda yapışmayı engellemek amaçlı belgelerin arasına yerleştirilir. Değişik amaçlar için kullanılmaktadır (Şekil 9c).

¹ El yapımı Japon kağıtlarının üretimine MS 7. yüzyılda Çin'den etkilenerek başlanmıştır. Kağıt yapım teknolojisinin MS 610 yılında Kore Yarımadası üzerinden Çin'e ve Japonya'ya geldiğine inanılmaktadır. Bin yıl boyunca el yapımı kağıt olarak "washi" adını verdikleri kağıt, Japonya'daki tek kağıt olma üstünlüğünü uzun yıllar korumuştur. Washi mukavemetli, pürüzsüz bir yüzeye sahip olup üç farklı çalının kabuk liflerinden üretilmektedir. Bu kağıtlar; Kozo (Japonya'da yetişen ve hammaddenin yarısından fazlasını barındıran bir bitki), Mitsumata ve Gampi' dir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Japonya'da kağıt endüstrisi zirveye ulaşmıştır. Ülkede sayısı binlere ulaşan kağıt fabrikası açılmış ve işletilmiştir. Ancak sanayi devrimi'nin başlaması ile birlikte diğer el işçisi gerektiren washi' nin üretimi yavaşlamıştır. Fakat sanatsal özellikleri nedeniyle bugün halen bazı bölgelerde elle washi yapma geleneği sürdürülmektedir. Ayrıca kağıt sektörü için geliştirilen makineler sayesinde washi (kozo) kağıdı yapılmaya devam etmektedir (<https://ussur-ds106.ru/tr/proizvodstvo-bumagi-v-yaponii-magiya-yaponskoi-bumagi-materialy-dlya/>, Erişim 28 Ocak 2023).

Reemay: Nonwoven (dokusuz) kumaş nem, küf ve küflenmeye karşı dirençlidir. Islak ve kuru koşullarda kullanılabilir. Yaklaşık 175°C'ye kadar dayanıklı, ışığa, kimyasal dirence sahiptir. Konservasyon ve restorasyon uygulamalarında yaygın olarak kullanılan ürünlerdendir. Az miktarda emici özelliği vardır. Tekrar eden sık kullanımda deformasyonu yüksektir. Bu nedenden ötürü eserin durumuna göre tercih edilir. Değişik amaçlar için kullanılmaktadır (Şekil 9a).

Bondina: Polyester bir malzeme olmasının yanında pürüzsüz bir yüzeye sahiptir. Reemay kağıdından daha yumuşak, parlak ve kaygandır. İnce, dayanıklı ve yumuşak bir dokusu vardır. Eserlerin restorasyon işlemlerinde destek amaçlı kullanılmaktadır.

Kurutma kartonu: %100 pamuk, kimyasal madde içermeyen, gözenekli ve çok emici bir kâğıttır. Nemli işlemlerde kurumayı hızlandırmak için kullanılır. Eserlerin restorasyon işlemlerinde değişik amaçlar için kullanılmaktadır (Şekil 9b).



Şekil 9. Konservasyon uygulamalarında yaygın olarak kullanılan kâğıtlar;

a) Reemay kâğıdı, b) asitiz kurutma kartonu c) Holitex.

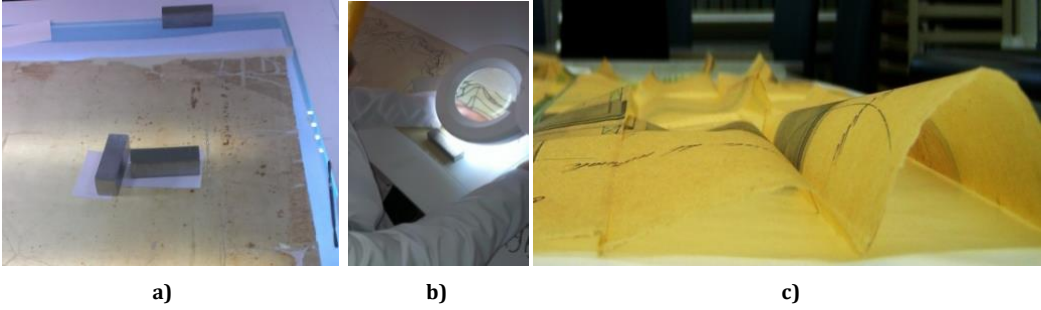
Kaynak: a) <https://ctsconservation.com/en/>, Para Restauración. "Reemay." (Erişim 15 Mayıs 2023). [https://shop.espana.ctseurope.com/812, "asitiz kurutma kartonu"](https://shop.espana.ctseurope.com/812,) (Erişim 16 Mayıs 2023).c) Archives - libraries - various collection. "Equipment and tools." (Erişim 15 Mayıs 2023).

5. RESTORASYON AŞAMALARI

5.1. Belgeleme Aşaması

Tüm tarihi eserlerde olduğu gibi önleyici konservasyon ve restorasyon işlemleri belgeleme aşaması ile başlar. Belgeleme işlemlerini; yazılı ve görsel belgeleme olmak üzere iki aşamada açıklamak mümkündür. Belgeleme formu konusundaki literatür incelemesinde kitap formatında eserler için belgeleme formu örneğine ulaşılmıştır (Hebert, 2023). Bu doğrultuda çalışma kapsamında kâğıt eserler için şablon bir belgeleme form önerisinde bulunulmuştur (Tablo 4). Bu aşamada; öncelikle eserin tüm niteliklerini tanımlayabilecek belgeleme formu oluşturulmalıdır. Yapısal özelliklerinden ötürü hassas olan bu tarz kâğıtların belgelenmesi,

konservasyon merkezine teslim edilmeden önceki depolanma şartlarının sorgulanması ile başlamaktadır. Restorasyon öncesi aşama; belgenin varsa daha önce geçirmiş olduğu eski onarımlar da belirtilerek mevcut durumu hakkında bilgi vermekte olup yazılı ve görsel belgeleme formlarının doldurulmasını kapsamaktadır. Başlangıç olarak onarımın yapılacağı atölyeye nasıl ve ne şekilde teslim edildiği, hangi kurumdan veya kuruluştan getirildiği bilgileri not edilmektedir. Bu durumlar ile ilgili bazı kuruluşlar eserlerini teslim ederken, fotoğraf çekimleri yaparak görsel belgelemeye katkı sağlamış olurlar. Sonrasında konservatör tarafından eserin incelenme süreci başlamaktadır. Eserin sığabileceği ölçülerde düz bir masa tercih edilmektedir. Konservasyon uygulamalarında kendinden ışıklı masalar kullanılması konservatöre belgenin arka yüzünü görme olanağı sağlamaktadır. Belge, masanın üzerinde sabit duramıyor ise (kıvrılma, buruşma, vb.) her bir ucuna ağırlık konularak sabitlenmektedir (Şekil 10).



Şekil 10: a) Alttan ışıklı düz bir masa üzerine eserin serilmesi, b) büyüteçli ışıklı masa lambası.

Kaynak: a-b)Yazarın kişisel fotoğraf arşivinden ve c) kıvrılma, buruşma vb. nedenlerle sabit duramayan eser

Kaynak: De Cupis Anno Accademico, 2010-2011

Yazılı belgeleme formunda; eserin künye bilgileri (ne tür bir belge olduğu, yazım tarihi, kim ya da kimler tarafından üretilerek yazıldığı, fiziksel özellikleri, tahribatlar ve tedavileri) eksiksiz bir şekilde not edilmektedir. Gerek görülür ise belgenin özelliklerine göre belgeleme formuna ek maddeler konularak geliştirilebilir (Tablo 4). Belgeleme aşaması, restorasyon süreci tamamlanıncaya kadar devam etmektedir. Son olarak tüm süreçleri anlatan bir konservasyon raporu oluşturulmaktadır (Tablo 4).

Görsel Belgeleme (Şahin, 2016, s.157) formunda ise restorasyon öncesi ve sonrası fotoğraflar çekilmektedir. İlk olarak belgenin ön ve arka yüzleri çekilir. Daha sonra incelemeler sonucunda tespit edilen tahribatların yakın çekimleri yapılmaktadır. Tüm detaylar fotoğraflanarak görsel olarak da belgelenmiş olur. Tahribatlar, künye bilgileri ve varsa tasvir özelliklerine ait fotoğrafları görsel belgeleme formuna eklenir (Tablo 5).

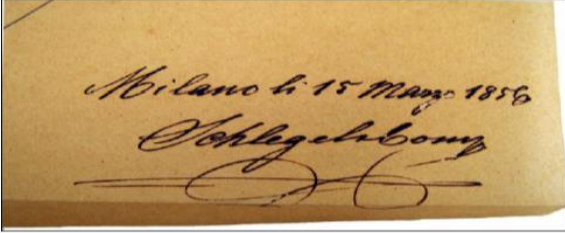
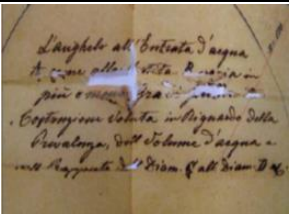
Tablo 4: Aydınger kâğıdı / farklı kâğıt belge türleri için öneri belgeleme formu.

Kaynak: Belgeleme form önerisi yazar tarafından hazırlanmış olup gereksinimlerine göre geliştirilebilir.

BELGELEME FORMU		
ESERİN ADI/ ESERİN TÜRÜ:	ESERİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ	TAHRİBATLAR
Belge türü:	Kurşun kalem:	Dalgalanma:
Belgenin tarihi:	Renkli kurşun kalem:	Katlanma:
RESTORASYON ÖNCESİ ESERİN ÖLÇÜLERİ	Suluboya:	Kırışıklık:
	Grafit + mürekkep:	Yırtık:
En:	Çin mürekkebi:	Parça kaybı:
Boy:	Tasvirli mi?	Diğer:
RESTORASYON SONRASI ESERİN ÖLÇÜLERİ	ÖNCEKİ RESTORASYONLAR	TAHRİBATLARIN YOĞUNLUĞU
En:	Önceki Restorasyon:	AZ: ORTA: ÇOK:
Boy:	Önceki Restorasyon:	
DEMİRBAŞ NUMARASI	Yaprak sayısı:	TAHRİBATLARIN ÖLÇÜLERİ
	Dikey /	
Koleksiyon:	Yatay:	AZ: ORTA: ÇOK:
Şehir:	Ön yüzü:	
DAHA ÖNCE Kİ KORUMA ŞEKLİ	Arka Yüzü:	TAHRİBAT TÜRÜ
	Yükseklik:	
Kendine doğru katlanmış:	Genişlik:	Fiziksel:
Bir rulo üzerine sarılı:	Diğer:	Biyolojik:
Vakumlu poşette/Havası alınmış:	ARKA YÜZÜNDE DESTEK VAR MI ?	Kimyasal:
Katlanmış/zarf içinde:		
ESER İÇERİĞİ	Tül:	pH:
	Tekstil:	Yanma / Yanma İzi :
Tek çalışma:	Kâğıt:	Asidik:
Bir serinin parçası:	Diğer:	Diğer:
ESERİN FORMATI	ESERİN ÖN VE ARKA YÜZÜNÜN DURUMU	KONSERVASYON ÖNERİSİ
Kare:	Toz:	Kullanılacak malzemeler: ?
Yuvarlak:	Renk değişimi:	Asit giderme uygulanmalı mı : ?
Oval:	Lekeleme:	Konservasyon kararları : ?
Dikdörtgen:	Bant:	Restorasyon yöntemleri : ?
Diğer:	Diğer:	Konservasyon raporu:

Tablo 5: Aydinger kâğıdı/farklı kâğıt belge türleri için görsel belgeleme formu.

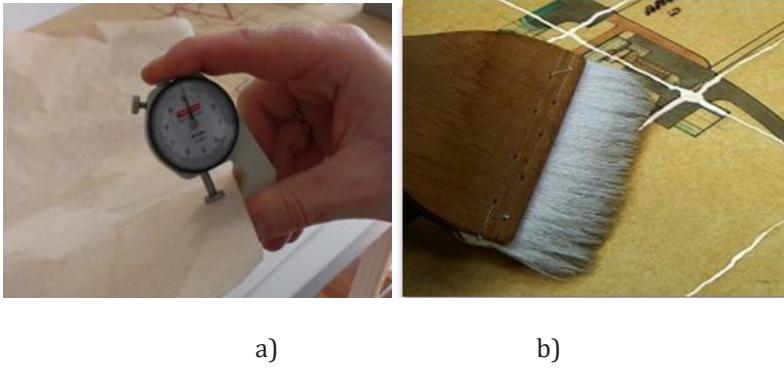
Kaynak: Tablo yazar tarafından hazırlanmıştır. Fotoğraflar, De Cupis Anno Accademico 2010-2011

GÖRSEL BELGEME FORMU	
RESTORASYON ÖNCESİ	RESTORASYON SONRASI
	
ÖN YÜZÜ	ÖN YÜZÜ
	
ARKA YÜZÜ	ARKA YÜZÜ
	
KÜNYE / TASVİR / MÜHÜR	KÜNYE / TASVİR / MÜHÜR
	
TAHRİBATLAR	TAHRİBATLAR
	

5.2. Kâğıdın Temizlenmesi

Aydinger kâğıdın yüzeyindeki kir, toz tabakası ve bu tabakadan dolayı oluşan lekeler, kuru ve mekanik temizlik yapılarak temizlenir. Toz parçacıkları kağıttan uzaklaştırılırken kağıdın kimyasal veya fiziksel yapısına zarar verilmemelidir (Şekil 11). Kuru temizlik uygulaması, kâğıdın uzun ömürlü olmasına katkıda bulunur ve önemli bir işlemdir. Ancak, doğru bir şekilde uygulanması gerekir. Uygulama yapılacak malzeme; kâğıdın hasar derecesine ve

kâğıdın (Şahin, 2016, s. 152) mukavemetine göre seçilerek karar verilmelidir. Bu nedenle kuru temizlik işlemi yapılırken dikkatli olunmalıdır. Örneğin doğru silgi çeşidi veya fırça seçilmelidir (Tablo 3). Kâğıdın kırılğan ve hassas olduğu kısımlarda kullanılan malzemenin baskısı ve silme gücünün öngörülmesi gerekir. Silme işlemi yavaş ve dairesel hareketler ile yapılmalıdır. Hep aynı noktada yapılmamak kaydı ile bölge bölge silme işlemi yapılmalıdır. Silgi tozları yüzeyden ortadan dışa tek yönde süpürerek uzaklaştırılmalıdır (Şekil 11). Fırça yumuşak olmalı ve kâğıdın yüzeyini çizmemesine dikkat edilmelidir (Tablo 3). Emiş gücü ayarlanmış HEPA filtrelili süpürge ile süpürme işlemi de uygulanabilir. Mekanik temizlik ise; silgi ile temizlikte ayrılmayan sabit kirlerin uygun bisturi ucu ile hafifçe kazıma yapılarak kâğıttan uzaklaştırılmasıdır (Tablo 3).

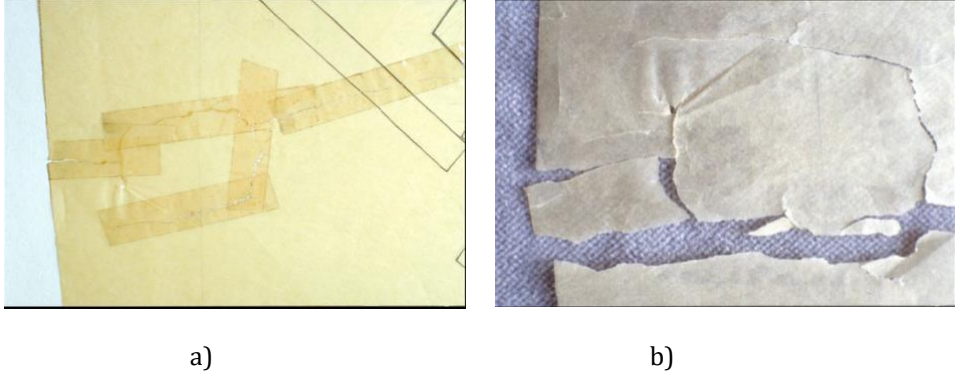


Şekil 11: Aydinger kâğıdı a) kâğıdın mikron ölçümü b) kuru temizlik fırça ile kuru temizlik.

Kaynak: De Cupis Anno Accademico 2010-2011

Kâğıt üzerinden eski onarımların çıkarılması: Önceki yıllarda yapılan müdahalelerin genel adına eski onarımlar denilmektedir. Belgeleri koruma yaklaşımları geçmişten bugüne değişiklik göstermektedir. Bu onarımların çok az kısmı güncelliğini korumakta ve belgelere zarar vermeden koruma amacına hizmet etmektedir. Birçok belgede görülmektedir ki yırtıkları, kopan parçaları, parça kayıplarını onararak sağlamlaştırma yapmak amacıyla bantlar kullanılmıştır. Geçmişte farklı kâğıtlardan şerit şeklinde veya yırtıkların büyüklüklerine göre hazırlanan kâğıt bantların iç yüzeyine yapışkan sürülerek yapıştırıldığı görülmektedir. Bant yerine kullanılan bu kâğıtların belgelerde hacimsel olarak kalınlık yaptığı ve yazı üzerini kaplayacak şekilde uygulandığı görülmüştür. Kullanılan bantlar içerisinde en sıkıntılı olanları sentetik içerikli yapıştırıcısı olan (selobant) bantlardır (Şahin, 2016, s. 152). Transparan kâğıtlı belgelerde sentetik içerikli yapıştırıcısı olan bantların şeffaflığı sebebiyle koruma amaçlı sağlamlaştırma işleminde, geçmiş yıllarda sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Dış yüzeyden parlak, iç yüzeyden kendinden yapışkanlı bu bantlar genellikle 1 cm genişliğindedir. Ne yazık ki bu yöntemin uygulandığı yıllarda bu yöntem koruma önerisi olarak düşünülürken, son yıllarda belgelere zarar verdiği

görülmüştür. Sentetik içerikli yapıştırıcısı olan bantların yapışkan kısmı ısı ve ortam koşullarından ötürü zaman içinde renk (sarı, kahverengi) değiştirmesi, yapıştırıcısını akışkan olması, bunun sonucu olarak yazılar üzerine akması gibi sorunlarla karşılaşmıştır. Uzun yıllar transparan belgeler üzerinde yapışık kalan sentetik içerikli yapıştırıcısı olan bantlar kâğıdın lif dokusuna işlediği ve uzaklaştırılmak istense dahi leke ve iz bıraktığı görülmüştür (Şekil 12). Bantların plastik taşıyıcı kısımları birçok çizimden mekanik olarak uzaklaştırılabilir. Bazılarında işlem sürecini kolaylaştırmak için ısı uygulanabilir. Kalan yapıştırıcı ya hamur silgi ile ya da etil alkol ve aseton ile uzaklaştırılabilir (Homburger ve Korbel, 1999)(Şekil 12).

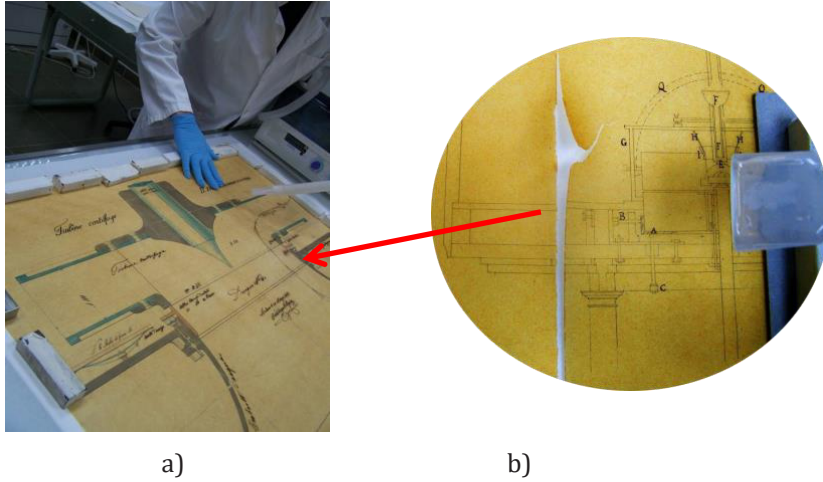


Şekil 12: Aydınger kâğıtta a) sentetik içerikli yapıştırıcısı olan bantlar ile yapılan eski onarım b) sentetik içerikli yapıştırıcısı olan bantların uzaklaştırılmış görünümü.

Kaynak: Hildegard Homburger ve Barbara Korbel, "Architectural Drawings on Transparent Paper: Modifications of Conservation Treatments,".

5.3. Kâğıdın Nemlendirilmesi ve Düzleştirilmesi

Aydınger kâğıtlarda nemlendirme işlemi kontrollü ve tecrübe sahibi konservatörler tarafından uygulanmalıdır. Nemlendirmenin amacı, lifleri gevşetmek, esnekliğini arttırmak ve liflerin yumuşamasını sağlamaktır. Geniş ve büyük yırtıkların olduğu kısımlarda, liflerin birbirine yakınlaştırılmasını mümkün kılmaktır. Fiziksel işlemlerin güvenli bir şekilde gerçekleştirilmesi için aydınger gibi kırılğan kâğıtların yeniden neme maruz kalması gerekir. Kâğıt kırışmış, katlanmış veya kıvrılmış ise bu kısımlarda nemlendirme meydana getirilerek düzleştirme işlemi ile bu tip hasarlar hafifletilebilir (Şekil 13).



a)

b)

Şekil 13. Aydınger kâğıtta

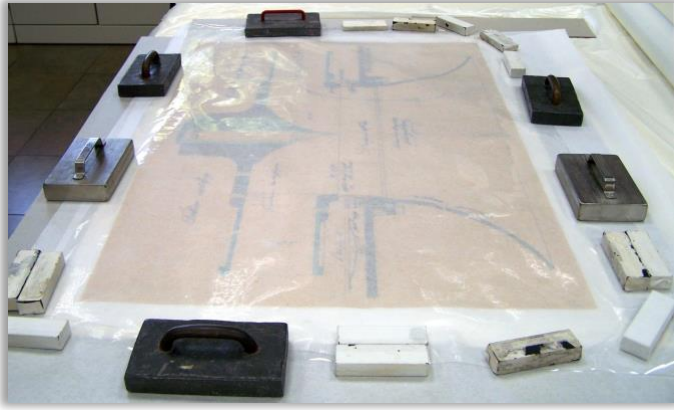
a) soğuk buhar ile nemlendirme, b) nemlendirme yapılan kısımda yakın plan görünümü.

Kaynak: De Cupis Anno Accademico 2010-2011

Belgelerin düzleştirilmesinde birkaç farklı teknik uygulanır. Doğru tekniklerin uygulanması ve belgenin hangisine ihtiyacı olduğuna karar vermek için hasar derecesi önemlidir. Son yıllarda soğuk buhar makinesi (Tablo 2) ile kontrollü ve lokal olarak nemlendirme yapılmaktadır. Aydınger kâğıtlarda büyük dalgalanmaların, kırışıkların ve yırtıkların olduğu kısımlarda bu yöntem kullanılmaktadır (Şekil 13). Soğuk buhar uygulamasının dikkatli ve itina gösterilerek yapılması gerekmektedir. Çünkü soğuk buhar cihazında bazen su buharının çıkış yaptığı noktada su damlası oluşabilmektedir. Kontrollü uygulama yapılmaz ise Aydınger kağıdına su damlaması ile kağıdın şeffaflığını kaybetmesine sebep olacaktır. Aydınger kağıdından olan belge bir ilâ üç dakikalık soğuk buhara maruz bırakılır. Gevşeyen ve yumuşayan kâğıt lifleri el yardımıyla düzeltilir. Konservatörlerin aydınger kağıdı onarımı sırasında eldiven kullanmaları tavsiye edilir. Avuç içi sıcaklığı ve terleme hali düşünüldüğünde belgenin opaklığına zarar vereceği öngörüsü hakimdir. Daha sonra 10 cm eninde ve 15 cm boyunda hazırlanmış karton şeritler belgenin üzerine konur (De Cupis, 2011), (Şekil 21). Belgenin tamamında düzleşme sağlanması amacıyla karton parçaların üzerine de ağırlık bırakılır. İki veya üç saat sonra kontrol edilir, düzleşme sağlanamadıysa aynı işlem tekrarlanabilir. İkinci uygulamadan sonra bir gün ağırlık altında beklemek suretiyle kontroller sağlanır (Şekil 21).

Aydınger kâğıt kat izi olmuş veya buruşmuşsa, onarıma başlanmadan önce düzleştirilmesi gerekir. Bu işlem, terletme yöntemi (Şekil 14), sandviç yöntemi (Şekil 15) ve ısıtma yöntemi (restorasyon ütüsü) kullanılarak yapılabilir (Tablo 3). Asitsiz kurutma kartonları püskürtme pompası ile su veya %70'lik etil alkol (% 70 etil alkol-% 30 saf su çözeltisi) ile nemlendirilir.

Daha sonra üzerine kurutma kartonu ile aynı ölçülerde kesilmiş iki kat Reemay² kâğıdı serilir. Böylece belgenin direkt olarak kurutma kartonuna değmesi ve nemi hızlı almaması için arada iki kat bariyer oluşturulmuş olur. Belge Reemay kâğıdının üzerine mümkün olduğunca kırışıklıkları düzelterek yerleştirilir. Tamamen belgeyi kapatacak şekilde saydam bir naylonla kapatılıp, kenarları hava almaması için ağırlıklar sabitlenir. Birkaç dakika sonra en alt kısımda olan nemlendirilmiş kurutma kartonu oda sıcaklığının da etkisi ile ısınmaya ve kurumaya başlayacaktır (Şekil 14). Yükselen hava buharlaşıp uzaklaşmadığı için naylonu çarpıp geri dönecektir. İçeri hapis olan buhar aydinger kâğıdının el değmeden ve herhangi bir cihaz kullanmadan bütün olarak liflerin gevşemesine ve kâğıdın düzleşmesine neden olmaktadır. Bu yöntemle belgeler on beş veya yirmi dakika süre ile maruz bırakılmalıdır (Şekil 14).



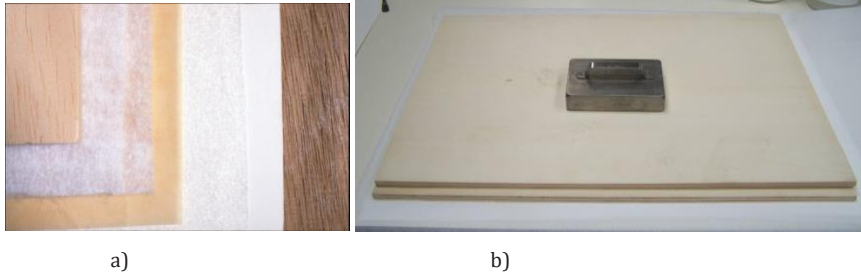
Şekil 14: Aydınler kâğıtta nemlendirme /terletme yöntemi.

Kaynak: De Cupis Anno Accademico 2010-2011

Düzleşme sağlanan belgeler kendi ölçüleri ile aynı boyutlarda hazırlanmış kuru halde olan kurutma kartonları üzerine alınıp üzerine Reemay kâğıdı tekrar kurutma kartonu koyulmak sureti ile sandviç tekniği uygulanır. Burada Reemay kâğıdının kullanılmasının nedeni emici bir kumaş yapısına sahip olmasıdır (Şekil 9). Bu eserlerin kurutma kartonu arasında düzleştirilmesi eserlerde kat izi yapmaması, buruşmaya neden olmaması, kâğıt yüzeyinde veya boyalı kısımlarda baskıya neden olmaması içindir. "Sert-yumuşak sandviç" tekniği (Şekil 15) olarak adlandırdığımız bu uygulama; pay gerektirmeyen, objeye başka ekleme gerektirmeyen tekniktir (Homburger ve Korbel, 1999, s. 25-33). Kurutma kartonları arasında belgenin sandviç yapılmasının amacı belge üzerinden fazla nemi almak böylece şeffaflığını kaybetmesini engellemektir. Aydınler kâğıdı tamamen üzerini kaplayan uygun ağırlık altında bir gece bekletilmelidir. Bir sonraki gün kontrolleri yapılır, istenilen düzleşme

² Reemay: Nonwoven kumaş nem, küf ve küflenmeye karşı dirençlidir. Islak ve kuru koşullarda kullanılabilir.

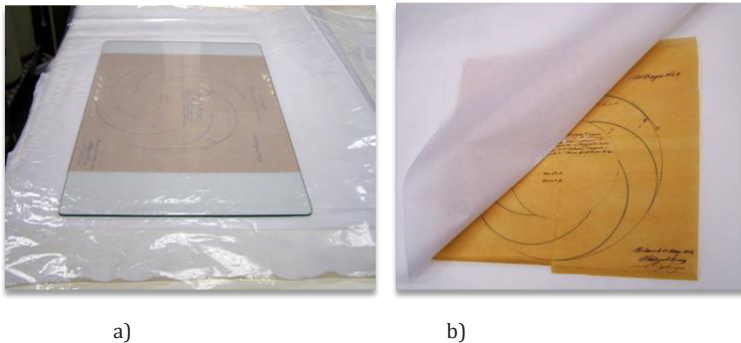
sağlanamadıysa aynı yöntem tekrar edilebilir. Fakat belgelerin mürekkep hassasiyeti ve opaklığına zarar vermeyecek ise, genellikle aydinger kâğıtlar için tavsiye edilen bu işlemin iki kez yapılmasıdır. Bu yöntem bir belgeye en fazla üç kez uygulanabilir. Ayrıca yalnız aydinger kâğıtlı belgeler için değil başka türden belgeler içinde uygulanabilir.



Şekil 15: Aydinger kâğıtta a) sandviç yapısı b) sandviç yöntemi.

Kaynak: De Cupis Anno Accademico 2010-2011

Ağırlık seçiminde belgelerin boyutlarında cam, mermer ve ahşap plaka ağırlıklar tercih edilmelidir. Küçük belgelerde ise 10x15 cm ölçülerindeki ağırlıklar kullanılabilir (Tablo 3). Hiçbir ağırlık çeşidi belgelere direkt temas etmemeli, belge ile ağırlık arasına Reemay kağıdı yerleştirilmelidir. (Şekil 15a) Önemli olan ağırlıkların baskı kuvvetleridir. Ahşap ağırlık mermer ağırlığa göre daha hafif bir malzeme olmasından ötürü baskı kuvveti de daha az olmaktadır. Ahşap plakalar aydinger kağıdı restorasyonunda düzleştirme amacıyla kullanılmaktadır. Plakalar üzerine baskı yapması için küçük çelik ağırlıklar kullanılmaktadır (Şekil 15). Aydinger kâğıtlarında düzleştirme işlemi restorasyon ütüsü (Tablo 3) kullanılarak da yapılabilmektedir. Ütü yapılan kısımlarda direkt olarak belge üzerine yapılmamalıdır. Mutlaka koruyucu amaçlı ve kontrollü olarak devam etmek için 10-15 cm kesilmiş şeritler şeklinde Reemay üzerinden yapılmalıdır. Burada Reemay kağıdının kullanılmasının nedeni ısıya dayanıklılığıdır. Lokal olarak veya bölgesel kırışıklarda restorasyon ütüsü 40 °C'yi geçmeyecek şekilde sabit ısıda ayarlanmakta ve uygun tabanlı uç seçilerek yavaş ütüleme işlemi uygulanmaktadır (Tablo 3).



Şekil 16: Aydinger kâğıtta a) terletme yöntemi ile düzleştirme, cam ağırlık kullanımı ve b) düzleştirme sonrası.

Kaynak: De Cupis Anno Accademico 2010-2011.

5.4. Kâğıdın Eksik Kısımlarının Tamamlanılması ve Yırtıkların Onarılması

Aydinger kağıtlar yapısal özellikleri bakımından kırılğan, kolay yırtılabilen ve kırışmaya çok müsait ince kâğıtlardır. Arşiv belgesi olarak atıl saklama koşulları ve yanlış kullanım nedeni ile tüm bu bozulmalar belgeler üzerinde sıklıkla görülmektedir. Bu hasarların onarılması için geçmiş yıllarda kullanılan teknik ve yöntemlerin küçük bir kısmı güncelliğini korumaktadır. Çünkü el yapımı Avrupa³ ve Doğu kâğıtlarına yapılan uygulamaların bir kısmı transparan kâğıtlarda uygulanamaz. Çünkü kağıtların yapısal özellikleri farklıdır. “Esnekliği, uyumu ve hem etil alkol hem de etanol, aseton gibi çözücüler içerisinde çözünmesi sebebiyle aydinger kağıdı üzerine yapılmış harita vb. çizimlerin konservasyonunda da Klucel-G⁴(Kiraz K. N. 2014, s.174) tercih edilmektedir (Tablo 1). Aydinger kağıdının bünyesindeki reçine ve yağları bozmadan ve kağıdın tansparan görünümünü değiştirmeden yapıştırır ve sağlamlaştırır” (Page, 1997, Kiraz, 2014, s.174). Koruma ve onarım anlayışının değişmesi, konservasyon biliminde yapılan ARGE çalışmaları sonucunda, kullanılan ürünler de geliştirilmiştir. Günümüzde transparan kâğıtların fiziksel ve kimyasal özelliklerine yapısal olarak uyumlu özel yapıştırıcılar üretilmiştir. Yapıştırıcılarda aranan önemli noktalardan bir tanesi ise ihtiyaç duyulduğunda zarar vermeden eserden uzaklaştırılabilir olmasıdır (Kiraz, 2014, s. 172). Eksik kısımların tamamlanması için konservatörler tarafından hidroksipropil non-iyonik selüloz yapıştırıcı (Klucel-G), etil alkol, Plextol B 500, Acrylic E411 kullanılarak çözelti hazırlanır (Şekil 8, Şekil 17, Tablo 1). Esere uygun kalınlıkta seçilen (NAO RK⁵ 000, 00, 0) ince Japon kağıdına hazırlanan çözelti sürülerek Japon kâğıdı şeffaflaştırılır. Böylece aydinger gibi transparan kâğıtların yapısal özelliklerine uyumlu onarım kağıdı elde edilmiş olur.

Akrilik Çözelti İle Onarım Kâğıdı Yapımı

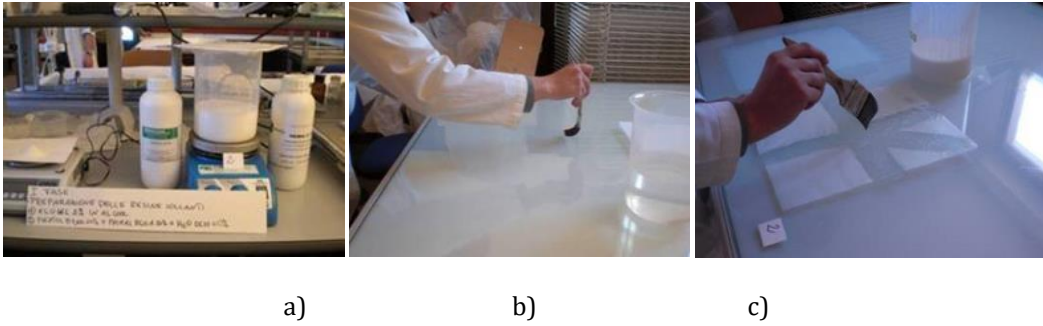
% 20 Plextol B 500 , % 20 Acrylic E411 , % 60 etil alkol verilen oranlarda sırasıyla bir kap içerisinde karıştırılır (Şekil 17 ve Tablo 1). Düz, yapışma olmayacak ve pürüzsüz bir yüzeye ortadan dışa doğru samur bir fırça ile sürülür (Şekil 17, Şekil 18 ve Tablo 3). Yumuşak ve iz bırakmayan kıllara sahip fırça seçilmelidir. İlk başta büyük T işareti yapılır. Daha sonra arada boşluklara da ortadan dışa doğru hiç boşluk kalmayacak şekilde hazırlanan akrilik reçine

³ Avrupa kağıdı: el yapımı selülozdan yapılan Avrupa kağıdının özellikleri; genellikle filigranlı, süzgeç izlerinin düzenli aralıklara sahip olması ve belirgin olarak görülebilmesidir. Kağıt yüzeyinde floklaşmanın az oluşu ve homojen hamur yapısına sahip olmaktadır (Şahin, 2016, s. 152).

⁴ Klucel-G (HPC): İyonik olmayan hidroksipropil non-iyonik selüloz türüdür. Etil alkol, metil alkol, aseton, izopropil alkoller ile çözünür (Kiraz, 2014, s. 174).

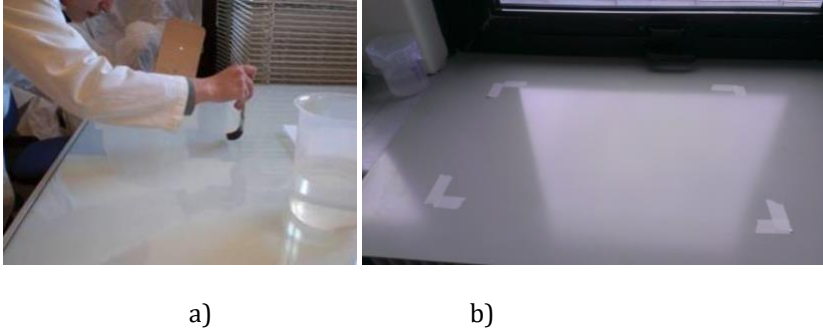
⁵ NAO ince Japon kâğıtları: RK 000 2g/m² tabaka formatında, NAO RK 00 3.5g/ m² rulo formatında, NAO RK 0 5g/ m² dir rulo formatlarında sektörde bulunmaktadır.

çözeltisi sürülür. Yüzey kurumaya bırakılır. Onarım kâğıtlarından ince Japon NAO RK 000, 00, 0 tercih edilebilir. Kurumuş olan akrilik çözelti üzerine aynı yöntem ile % 2'lik Klucel-G tek kat sürülür. Klucel-G esnek olması ve su gibi eserin yapısını bozmayan etil alkol, aseton vs. kimyasalların çözücü olarak kullanılmasından dolayı aydinger kâğıt onarımında sıklıkla kullanılan ürünlerdendir (Kiraz, 2014, s. 172). Seçilmiş olan ince Japon kâğıdı kırışıklık veya dalgalanma olmayacak şekilde yapıştırılır. Kuru bir samur fırça ile üzerinden hafifçe geçilebilir. Japon kâğıdı çok ince ve nemli olduğu için bu işlemler sırasıyla itinâ ile yapılmalıdır. Tamamen kuruduktan sonra transparan kâğıtların onarımında kullanacak akrilik çözelti ile ince Japon kâğıdı (Pre-glued tissue)⁶ (De Cupis, 2011) yapıştırıldığı yerden çıkarılarak kullanıma hazırlanmış olur (Şekil 17 ve Şekil 18).



Şekil 17: Akrilik reçine çözeltisi ile onarım kâğıdı yapımı a) kullanılan malzemeler b) ince Japon kâğıdını yapıştırma ve c) ince Japon kâğıdına klucel-g sürme.

Kaynak: De Cupis Anno Accademico 2010-2011.



Şekil 18: Aydinger kâğıdı a) ince Japon kâğıdını yapıştırma ve b) akrilik reçine çözeltisi ile onarım kâğıdı yapımı.

Kaynak: De Cupis Anno Accademico 2010-2011.

⁶ Pre-glued tissue; yazma eserlerin restorasyonunda kullanılan Remoistenable Tissue gibi yeniden nemlendirme ile yapıştırıcısı aktifleştirilebilen ince Japon kâğıdı türüdür. Fakat hazırlanışı esnasında kullanılan yukarıda sıralanan kimyasallar sayesinde şeffaf/saydam özellik kazanmaktadır. Remoistenable Tissue hazırlanışı için bkz.: <<https://suleymaniyek.gov.tr//Content/UploadFile/Doc/Remoistenable%20Tissue%20Yap%C4%B1m%C4%B1%20ve%20Uygulamas%C4%B1%20-%20Poster.pdf>>

Aydinger belgelerin onarımında Pre-glued tissue kullanımı güvenlidir. Onarım kâğıdını aktivite eden çözücü, aseton veya %96 etil alkoldür. Hazırlanan bu çözelti şeffaf onarım kâğıdının uygun olduğu düşünülen farklı türden konservasyon uygulamaları için de kullanılabilir. Örneğin şeffaf onarım malzemesi gerektiren hassas yapılı ipek kumaş eserler veya aydinger kağıdından haritalar için kullanılabilir⁷. Aktivite edildiğinde şeffaflığından dolayı restorasyon uygulamalarında avantaj sağladığı görülmüştür.



Şekil 19. Aydınır kâğıtta yırtık onarımı.

Kaynak: Hildegard Homburger ve Barbara Korbel, "Architectural Drawings on Transparent Paper: Modifications of Conservation Treatments,".

Aydinger kâğıt türünden olan belgelerin yırtık kısımlarında; soğuk buhar ile lifler gevşetilir ve düzleştirme işlemi yapılır. Kâğıdın yapısından kaynaklı sert ve esnek olmayan yırtık kısma bu şekilde esneklik kazandırılmış olur (Şekil 13). Yırtıkların sebep olduğu açıklıklar birbirine yaklaştırılmaya çalışılır. Bu sağlandığında üzerine küçük ağırlıklar konulur. Böylece yırtık kısımların kayması engellenir. Onarım yapılacak kısımlardan ağırlık alınır, Pre-glued tissue ile önce a yüzünden sonra gerekli ise b yüzünden çift taraflı sağlamlaştırma yapılır. Yeterli görüldüğü durumlarda tek taraflı sağlamlaştırma yapılabilir (Şekil 20).



a)

b)

c)

Şekil 20. Aydınır kâğıdında a) yırtıklar, b) Pre-glued tissue'nun yırtıklar üzerinde nemlendirilerek aktifleştirilmesi c) Pre-glued tissue'nun fazlalıklarının uzaklaştırılması.

Kaynak: De Cupis Anno Accademico 2010-2011.

Sağlamlaştırma işlemi bitince yırtık kısım üzerine önce yapışmaz özelliğinden dolayı Reemay, kuruma sürecini hızlandırması ve fazla nemi almasından ötürü kurutma kartonu ve

⁷ Konservatörler tarafından 2010'lu yıllarda bazı aydinger kağıdı haritalar ve ipek bezli haritalar üzerinde, makalede anlatılan tüm konservasyon ve restorasyon uygulamaları tatbik edilmiştir.

düz bir zemin oluşturması için mukavva konulur. Hepsinin ağırlık altına alınarak kuruması için bekletilir. Aydinger kâğıdı ve büyük boyutlardaki arşiv malzemesinde eksik kısım, yırtık veya tümleme gibi uygulamalar belgelerin orta kısmından başlanarak kenar kısımlara doğru ilerletilmelidir. Çünkü büyük boyutlu belgelerin ne ölçüde esneyeceğini ön görmek çok güçtür. Örneğin ilk kenar kısımlar da başlatılan uygulamalarda tüm kenarlar sağlamlaştırılmış olacağı için, daha sonra orta kısımlara gelindiğinde, yapılan onarımların esneme payı kalmadığından ötürü liflerde gerilme, bombelik ve dalgalanma meydana geldiği görülmüştür (Şekil 20, Şekil 21).



a)

b)

Şekil 21: Aydinger kâğıtta a) soğuk buhar uygulaması ve b) belgenin orta kısmından kenarlara doğru onarım süreci.

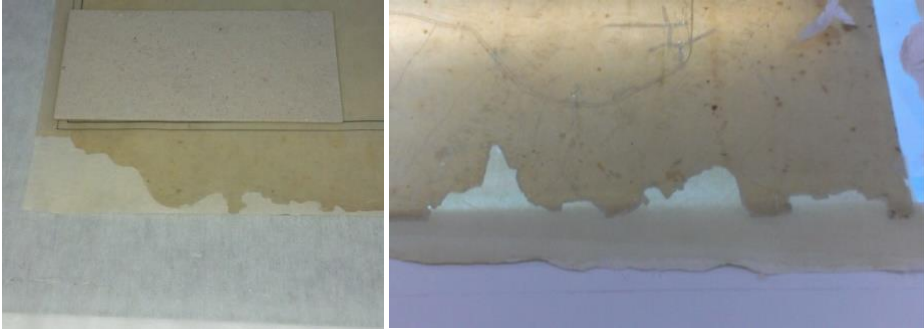
Kaynak: De Cupis Anno Accademico 2010-2011.

Eksik kısımların tamamlanması işleminde; ince ve kalın Japon kâğıdı kullanılır (Şekil 8). İnce Japon kâğıdı olarak yırtıkların sağlamlaştırılmasında kullanılan Pre-glued tissue kullanılmalıdır (Şekil 18). Kalın Japon kağıdının renklendirme yapılmadan kullanılması eser için daha sağlıklıdır. Eksik kısmın üzerine asetat konularak eksiklerin şablonu oluşturulur. Tamamlama yapılacak olan Japon kağıdı altına bu şablon yerleştirilir. Sivri uçlu el aleti ile hasarlı kısmın şekli Japon kağıdına aktarılır (Tablo 3). Burada dikkat edilmesi gereken husus Japon kağıdının el aleti ile liflendirmek sureti ile kesilmesidir. Oluşturulan parça, kenarlarına %4 'lük Klucel-G yapıştırıcısı sürülerek eksik kısımlara yapıştırılır (Tablo 1).

Kalın Japon kâğıdını şeffaflaştırmak ve renklendirmek gerekli ise doğal reçinelerden geleneksel reçetelerde tavsiye edilen yağlar uygulanabilir⁸. Eksik kısımlarda çift taraflı tamamlama yapılması gerektiğinde a yüzünde ince Japon kâğıtları/Pre-glued tissue ile hazırlanmış, b yüzünde kalın Japon kağıdı kullanılabilir. Pre-glued tissue, hidroksipropil non-iyonik selüloz yapıştırıcı içerdiği için yapıştırıcısı ısı ile de aktifleştirilebilmektedir. Eksik kısımları tamamlama işlemlerinde 40⁰ C ısıya ayarlanmış restorasyon ütüsü ile ısı vererek

⁸ Genelsel reçetelerde tavsiye edilen yağlar: keten tohumu yağı, ceviz yağı, haşhaş tohumu yağı, hint yağı, fındık yağı, pamuk yağının reçine olarak kullanıldığı bilinmektedir. Benzer şekilde, Venedik, Kanada balsamı, mineral yağlar ve esansların ve son olarak da mumların 19. yüzyılda kullanıldığını bilinmektedir (De Cupis, 2010-2011, s.16).

yapıştırma işlemlerinde kullanılabilir. %1 'lik Klucel-G ile nemlendirme alternatif olarak kullanılabilir (Tablo 1). Eser ölçülerinden uzun gelen Japon kağıdı fazlalıkları makas yardımı ile uzaklaştırılır (Tablo 3).



a) b)

Şekil 22.: Aydınler kâğıtta a yüzünde ince b yüzünde kalın Japon kâğıdı ile eksik kısım tamamlama. Japon kâğıdı renklendirilmeden kullanılmıştır.

Kaynak: Yazarın kişisel fotoğraf arşivinden.

Aydınler kâğıtların sağlamlaştırılmasında kağıdın temel özelliklerini koruyan, şeffaflığını garanti eden temel unsurlarının korunmasına öncelik vermiştir (De Cupis, 2010-2011, s. 200). İçeriği su veya su bazlı yapıştırıcıların kullanımı tavsiye edilmemektedir. Suyun aydınler kağıdının şeffaflığını bozduğu bilinmektedir. 30 °C'ye ayarlanan konservasyon ütüğü yardımcıyla hazırlanmış (tek tarafı yapıştırıcı özellikli olan) onarım kâğıtları ısıtılarak yapıştırılabilir.

5.5. Kâğıdın Restorasyon Sonrası Depolanması

Kâğıdın saklanması: Onarımları tamamlanan belgelerin depo alanlarına gönderilmeden önce konservatör tarafından son kontrolleri yapılmalıdır. Yazılı ve görsel belgelemesi tamamlanan eserin, ait olduğu kuruluşa verilmek üzere kayıt altına alınan tüm belgeleme dosyaları hazırlanır. Aydınler kâğıtlar neme karşı çok duyarlı ve hassas kâğıtlardır. Bu yüzden belgeyi korumak için; Rulo, zarf, gömlek (dosya) içinde düz olarak çekmecelerde saklama yöntemlerinden, belge için en uygun olanı tercih edilmelidir (Çeviren: Somer, 2012, s. 50). Koruyucu kutular için asitsiz karton veya asitsiz müze kâğıdı sıkça kullanılan ürünlerdir. Aydınler kâğıtların korunması için tavsiye edilen yöntem düz veya rulo olarak saklanmasıdır. 1,5 m den büyük belgeler çift taraflı asitsiz müze kâğıdına sarılarak rulo şeklinde, asitsiz rulo kutularına yerleştirilmelidir. 1 m den küçük belgeler düz olarak saklanmalıdır. Kendi ölçülerine uygun olarak yapılan asitsiz karton zarflar içinde muhafaza edilebilir (Şekil 23).



a)

b)

c)

Şekil 23. Aydınlar kâğıt veya büyük ebatlı arşiv malzemeleri için asitsiz kartondan üretilmiş saklama koşulları a) rulo saklama kutusu ve b) asitsiz ince kartondan imal edilen zarf, gömlek, dosyalar içinde düz saklama koşulları c) asitsiz dosyalar içerisine yerleştirilen belgelerin çekmeceler içerisinde sanklanma koşulları.

Kaynak: c) Gis Lounge, <https://www.geographyrealm.com/interesting-maps-2013/> (Erişim 20 Mayıs 2023).

5. SONUÇ

Bu çalışma kapsamında; Türkiye’de; T.C. Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Devlet Arşivleri (“Osmanlı Devlet Arşivleri”, 2023), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, Atatürk Kitaplığı (“Atatürk Kitaplığı”, 2023) (Şekil 2), Suna Kıraç Kütüphanesi Arşivleri (Koç Üniversitesi, 2023) gibi kurumlarda aydınlar kâğıdından arşiv belgeleri olduğu tespit edilmiştir. Bu doğrultuda; çalışmanın odaklandığı problem, bir arşiv belgesi kâğıt türü olarak aydınlar kâğıdının konservasyonu/restorasyonu üzerine yetersiz arka plan bilgisidir. Çalışma kapsamında aydınlar kâğıdının; tarihi ve üretim süreci, malzeme özellikleri, kullanım alanları, tahribat türleri, belgeleme aşamaları, konservasyonunda kullanılan malzemeler ve konsolidasyon/restorasyon aşamalarının aktarıldığı bir uygulama önerisinde bulunulmuştur. Kâğıt arşiv kaynaklarının belgelenme aşamasındaki sistematik eksikliğe de dikkat çekilerek görsel ve yazılı belgeleme form önerisinde bulunulmuştur.

Bahsi geçen konularla ilgili özet niteliğinde tablolar hazırlanmıştır. Şeffaf kâğıtlar genellikle aynı yaştaki diğer kâğıt türlerine göre daha kırılabilir bir yapıdadırlar. Karşılaşılan sorunlar genellikle dış etkenlerin veya iç etkenlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan renk değişikliği, yırtıklar, kırışmalar, buruşmalar, eksik kısımlar, deformasyonlar ve sentetik bantların neden olduğu tahribatlardır. Şeffaf kâğıtların hassas doğası göz önüne alındığında doğru restorasyon tekniklerinin kullanılması önem arz etmektedir. Konservasyon işlemi, uzman konservatörlerin yönetiminde ve gerektiğinde özel teknikler kullanılarak gerçekleştirilmelidir. Aydınlar kâğıdının konservasyon ve restorasyon süreci; restorasyon öncesi aşamalar, restorasyon aşamaları ve restorasyon sonrası kapsamaktadır. Restorasyon öncesi aşamalar, yazılı ve görsel belgeleme işlemleri olup, bu süreç restorasyon süreci tamamlanıncaya kadar devam etmektedir. Onarım süreci ise; kâğıt yüzeyinin

temizlenmesi, nemlendirilmesi, düzleştirilmesi ve eksik kısımların tamamlanması şeklindedir. Restorasyon sonrası süreç ise, kâğıdın doğru şekilde saklanması ve depolanması üzerinde odaklanmaktadır. Tüm arşiv belgelerinin bağıl nemi dengelenmiş depo alanlarında muhafaza edilmesi gerekmektedir. Kimyasal ve biyolojik tahribatlara maruz kalmamaları için depo alanlarının kitap patoloğu, arşiv uzmanları (kimyager ve biyologlar), depo alanlarından sorumlu görevliler tarafından sıklıkla kontrol edilmelidir. İklimin ve hava şartlarının uygun olduğu mevsimlerde depo alanlarında havalandırma yapılmalıdır.

Bu makalede aydinger kâğıdının restorasyon süreci ve uygulamalarına dair formülize edilen veriler ve ortaya konulan özet tablolar, bu tür belgelere sahip olan kurumlarca kullanılabilir. Böylelikle bu tür belgelerin fiziksel özelliklerinin tanımı ve kondisyonlarına dair daha anlaşılır ortak bir terminoloji oluşturulabilir. Bu şekilde eserlerin fiziksel özellikleri üzerine çalışma yapan araştırmacıların katalog taramalarında kolaylık sağlanmış olur ve eserlere dair daha kapsamlı bilgilere ulaşılabilir. Aynı zamanda kurumların arşiv ve konservasyon departmanlarında, bu ayrıntılı belgeleme formları sayesinde mevcut belgeler için koruma, saklama ve onarma yöntemleri geliştirilebilir.

Günümüzde aktif bir şekilde kullanımı devam eden aydinger kâğıt türü, ilgili kurumlar tarafından satın alma veya bağışlanma yolu ile arşivlere kazandırılmaya devam edecektir. Bu doğrultuda çalışmanın; araştırmacıların bir arşiv belgesi kâğıt türü olarak şeffaf kâğıtların korunma sorunlarını değerlendirmelerine ve uygun koruma tedavileri üzerinde karar vermelerine veya fikir sahibi olmalarına yardımcı olacağı düşünülmekte olup aydinger kâğıdının korunması ve gelecek nesillere aktarılması konusunda farkındalık yaratarak yeni araştırmalara fayda sağlama potansiyeli bulunmaktadır.

Sorumlu Yazar Teşekkür Beyanı

Arşiv belgesi olan aydinger kâğıdının restorasyon teknik ve yöntemlerini şahsıma öğreten ve kendisi ile çalışmaktan çok keyif aldığım, yüksek lisans tezinden faydalanmama olanak sağlayan Alessandro De Cupis sonsuz teşekkürler. Bu çalışmamda bana yardımcı olan ve sizlere taktim etmeme vesile kılan herkese teşekkür ederim.

Araştırmacılara erişimi açık kurumlar olarak; T.C. Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Devlet Arşivleri, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, Atatürk Kitaplığı'na, İski Su ve Kanalizasyon İdaresi Genel Müdürlüğü'ne ve Suna Kıracı Kütüphanesi Arşivlerine teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

Abdel, M. and Gomaa, and Khattab R. (2021). Analytical and conservation techniques For General Arrangement Plan - Screw Yacht.: Safa-El-Bahre On Tracing Paper. *Egyptian Journal of Archaeological and Restoration Studies*. (11), Erişim Adresi: [https://scholar.google.com.tr/scholar?q=Abdel+Maksoud+and+Gomaa+and+Khattab+R.+\(2021\).&hl=tr&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart](https://scholar.google.com.tr/scholar?q=Abdel+Maksoud+and+Gomaa+and+Khattab+R.+(2021).&hl=tr&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart)

Adanır, T. (2012). Yazma eserlerin restorasyonunda kullanılan kâğıtlar ve bir doğal kâğıt yapımı. *Akdeniz Sanat Dergisi*. 5 (9), 1-21. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27656/291510>

Adcock, Edward P. (2011). *Bilginin düzenlenmesi: (Çev. Somer, N. Şekibe)*. Kütüphane malzemesinin bakım ve kullanımında ıfla ilkeleri. İstanbul, 1-85, Erişim Adresi: <https://repository.ifla.org/handle/123456789/1281>, (İngilizce orijinaline erişim adresi: <http://archive.ifla.org/VI/4/ipi.html>)

Anderson, Priscilla and Alan, Puglia and Sarah, Reidell. (2009). Book Conservation Catalog. Washington: *Book and Paper Group*. Erişim Adresi: https://www.culturalheritage.org/docs/defaultsource/periodicals/lccdg_2009_andersonreidell.pdf

Archives-Libraries-Variou Collection. (2023). Equipment and tools. Erişim Adresi: <https://ctsconservation.com/en/>

Aydinger kağıdı türleri. Aydinger kağıdı nedir ve uygulama alanları nelerdir. Şimdi aydinger kağıdı uygulanıyor. (2023). Erişim Adresi: <https://vetdryg.ru/tr/vidy-kalki-chto-takoe-kalka-i-kakovy-oblasti-ee-primeneniya/>

Bachmann, K. (1983). The treatment of transparent papers: A Review. BPG Annual, (2), 3-14 Erişim Adresi: <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v02/bpga02-02.pdf>

Binark, İ. (1988). Arşiv malzemesini tahrib eden unsurlar, bunlara karşı korunma metodları ve arşiv malzemesinin restorasyonu. *Vakıflar Dergisi*, 20, 347-348.

Conservation and Restoration Papers. (2023). Restoration Papers. Erişim Adresi: <https://ctsconservation.com/en/205-restoration-papers>

Çakar, P. (2011). Tezhipli elyazması eserlerde bakır ve diğer elementlerin pigmentler üzerine etkisinin incelenmesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) *Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Kimya Mühendisliği Anabilim Dalı.*, İstanbul, 21, Erişim Adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

De Cupis, A. (2010-2011). Restaurocarte da lucido: privilegi e nuove invenzioni da conservare. İtalya: *Anno Accademico*. , Facolta' Dı Lettere E Filosofiacorso Dı Laurea Inrestauro Dei Materialı Librarılaboratorio Dı. Erişim Adresi: web www.alessandrodecupis.weebly.com,Facebook <https://www.facebook.com/decupisale ssandro/#www.alessandrodecupis.weebly.com>www.alessandrodecupis.wee

Er, M. (2019). İstanbul müftülüğü şeriyeye sicilleri ve meşihat arşivi kâğıt ve cilt restorasyon bölümü çalışmaları. *İstanbul Üniversitesi Konservasyon ve Restorasyon Topluluğu*, 55-59

Er, M. (2023). Kâğıt konservasyonunda istanbul kâğıt değerlendirmesi. *Asitane Vakıf Yayınları*, I. El Yapımı Kâğıt Sempozyumu Bildiri Kitabı, 202-206

Hebert, H. (2023). Announcing the conservation documentation archive. *Preservation Underground*, Duke Univesity Libraies. Erişim Adresi: <https://blogs.library.duke.edu/preservation/2023/11/30/announcing-the-conservation-documentation-archive/>

Homburger, H. and Korbel, B. (1999). Architectural drawings on transparent paper: modifications of conservation treatments. *The Book & Paper Group Annual* 18, 25-33

Erişim Adresi: <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v18/bp18-06.html>

Laroque, C. (2004). History and Analysis of Transparent Papers. *The Paper Conservator*, 28 17-32. Erişim Adresi:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03094227.2004.9638639>

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, Atatürk Kitaplığı. (2023). “aydinger” taraması. <https://katalog.ibb.gov.tr/yordam/>

İstanbul Büyükşehir Belediyesi. (2023). 2015 Yılı Faaliyet Raporu. Erişim Adresi: <https://iski.istanbul/kurumsal/stratejik-yonetim/faaliyet-raporlari>

İstanbul Büyükşehir Belediyesi. (2023). 2020 Yılı Faaliyet Raporu. Erişim Adresi: <https://iski.istanbul/kurumsal/stratejik-yonetim/faaliyet-raporlari>

İtalian Art Society. (2023). “IASblog.” Erişim Adresi: <https://www.italianartsociety.org/2020/04/tracing>

Kiraz, K. N. (2014). Kâğıt konservasyonunda kullanılan yapıştırıcılar. *Art-Sanat Dergisi*, 172-174, Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/8769/109618>

Koç Üniversitesi. (2023). Suna Kırac Kütüphanesi Arşivleri. "aydinger" taraması. Erişim Adresi: <https://librarydigitalcollections.ku.edu.tr/>

Koç Üniversitesi. (2023). Suna Kırac Kütüphanesi Özel Koleksiyonları ve Arşivleri, Erişim Adresi: <https://librarydigitalcollections.ku.edu.tr/>

Kütükoğlu, M. S. (1998). Osmanlı belgelerinin dili (Diplomatik). İstanbul: *Kubbeaaltı Neşriyatı Yayınları*. 1-419, Erişim Adresi: https://www.academia.edu/41529766/Osmanli%20Belgelerinin_Dili_Diplomatik_M%C3%BCbahat_S_K%C3%9CT%C3%9CKO%C4%9ELU

Marina, B. and Paola, B. and Giovanna, P. (2009). Tracing Paper: *Methods of Study and Restoration, Restaurator*. 217-233. Erişim: <https://doi.org/10.1515/rest.1993.14.4.217>

Olexandrivna, M., B. (2022). Application Of Traditional Japanese Restoration Techniques To Preserve The Architectural Graphics On Tracing Paper. *International Course on Conservation of Japanese Paper: Evaluation*, 6

Page, S. (1997). Conservation of nineteenth-century tracing paper: A quick practical approach. *The Book & Paper Group Annual* 16, 67-73. Erişim Adresi: <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v16/bp16-09.html>

Para Restauración. (2023). Reemay. Erişim Adresi: <https://shop-espana.ctseurope.com/812-reemay>

Preservation Self-Assessment Program. (2023). Paper. Erişim Adresi: <https://psap.library.illinois.edu/collection-id-guide/paper#tracingpaper>

Şahin G. (2016). Süleymaniye kitap şifhanesinde bir şifa kaynağı: müfredât-ı tıbbiye-i musavvere. İstanbul, 2. Sağlık Tarihi ve Müzeciliği Sempozyumu. Bildiri makalesi. Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları Kitap, 42, 141-171.

T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu. (2023). "aydinger nasıl yazılır? *Aydinger kelimesinin anlamı nedir?*" Erişim Adresi: <https://www.tdktr.com/aydinger-nasil-yazilir-aydinger-kelimesinin-anlami-nedir.html>

T.C. Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Devlet Arşivleri. (2023). "Kâğıt" Taraması. Erişim Adresi: <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/>

Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Kitap Şifhanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı. (2023). Erişim Adresi: <https://kitapsifhanesi.yek.gov.tr/Content/UploadFile/Doc/Klucel%20G.pdf>

Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı. (2023). Erişim Adresi: https://kitapsifahanesi.yek.gov.tr/Home/ShowLink?LINK_CODE=6

Wilson, H. (2015). "A Decision Framework for the Preservation of Transparent Paper". *Journal of the Institute of Conservation*. 38: 54-64,

Yates, S. A. (1984). The Paper Conservator. *The Conservation Of Nineteenth-Century Tracing Paper*, 8 20-39.

Madge, J. (1965). The Tools of Science An Analytical Description Of Social Science Techniques. Amerika: *Another Books Doubleday and Comp.*

AKDENİZ SANAT YAZIM VE YAYIN KURALLARI

1. Dergi, "Ulusal Hakemli Dergi" statüsüne uygun, Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanmaktadır. Gerekli hallerde Yayın Kurulu'nun salt çoğunluğuyla Özel Sayı olarak da yayımlanabilir.

2. Dergiye gönderilen makaleler daha önce başka bir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.

3. Dergiye yayımlanmak için gönderilen yazılar makaleler ve makale dışı yazılar olarak ikiye ayrılır:

3. 1. Makaleler:

a. Orijinal çalışma: Bilim ve sanatsal araştırmalara katkıda bulunan, daha önceki tezleri çürüten veya yeni bir bakış açısı getiren, yeni belgeler ortaya koyan çalışma,

b. Derleme: Tartışmalı veya muğlak halde olan bir konuda, ilgili literatürü gözden geçirerek bir sonuca bağlayan çalışma,

3. 2. Makale-dışı Yazılar:

a. Editöre Mektup: Akdeniz Sanat Dergisi'nde daha önce yayınlanmış yazılara ilişkin yorum, eleştiri ve düzeltmeleri içeren çalışma,

b. Değerlendirme Yazıları: Sergi, proje tanıtım yazıları, film eleştirileri, toplantı/festival değerlendirmeleri ve ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait bilimsel formatta hazırlanmış değerlendirme yazıları,

c. Çeviri Makaleleri: İlgili alanlara önemli katkısı olduğu düşünülen Editör'ün ya da Yayın Kurulu'nun belirlediği ya da seçtiği özgün makalelerin Türkçe çevirileri,

d. Söyleşi Yazıları: Alanlarında akademik ve sanatsal açıdan öne çıkmış kişilerle gerçekleştirilecek söyleşiler de derginin yayın kapsamı içerisinde.

4. Dergide yayımlanan yazıların, telif hakkı dergiye aittir. Yazar, dergide yayımlanmasına onay verilen yazısının her türlü telif hakkını Akdeniz Sanat Dergisi'ne devretmiş olduğunu kabul eder.

5. Yazardan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltinin en geç 15 gün içinde yapılarak, dergiye DergiPark (dergipark.gov.tr) üzerinden ulaştırılması gerekmektedir. Editör gerekli gördüğü durumlarda bu süreyi kısıtlı olarak uzatabilir.

6. Yazar(lar) unvanlarını, görev yaptıkları kurumları, haberleşme adresleri, ORCID numaraları ile telefon numaralarını ve elektronik posta adreslerini mutlaka bildirmelidir. Bu bilgiler, hakeme gönderilmeyecektir.

7. Yayımlanacak makalelerde esasa ilişkin olmayan düzeltmeler sekretarya tarafından yapılabilir.

Yazım Kurallarına İlişkin Esaslar:

Dergide yer alacak makaleler, aşağıdaki maddelerde yer alan kuralları taşıyor olmalıdır:

1. Dergide, derginin içeriğiyle ilgili özgün ve bilimsel nitelik taşıyan tüm makalelere, hakem kurulunun değerlendirmeleri neticesinde yer verilmektedir. Çalışma, Yazım Kuralları'na uymadığı takdirde, düzeltilmek üzere yazara geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir. Dilbilgisi ve anlatım yönünden yüksek oranda hata içeren makaleler değerlendirilmeye alınmayacaktır.

2. Yazım dili Türkçe ve İngilizcedir. Yazım ve noktalamasında ve kısaltmalarda Türk Dil Kurumu İmla Kılavuzu'nun en son baskısı esas alınır. Gönderilen yazılar dil ve anlatım açısından bilimsel ölçütlere uygun, açık ve anlaşılır olmalıdır.

3. Yazılar; Word programında A4 boyutunda sayfa kenar boşlukları alt ve üst 3 cm, sağ ve sol 3,5 cm olacak şekilde hazırlanmalıdır. Birinci düzey ana başlıklar Calibri yazı karakteri ile 12 punto, kalın ve düz olmalı, tümü büyük harfle yazılmalıdır. Tüm başlıklar numaralandırılmalıdır. Tüm metin 1,5 satır aralığı, 10 punto ve Cambria yazı karakteri ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Makaleler öz, abstract, ve kaynakça hariç 3.500-8.500 kelime arasında olmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar için koyu veya çift tırnak kullanılmalı, eğik harfler veya tek tırnak kullanılmamalıdır. Metinde hem tırnak işareti hem de eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

4. Belgenin ilk sayfasında makale başlığı Calibri 22 punto, yazar isimleri ise Calibri 12 punto ile sola yaslı olarak yazılmalıdır. Yazarın unvanı, görev yeri, elektronik posta adresi ve ORCID numarası (dipnotta (*)) işareti ile Cambria yazı karakteri, 8 punto) bulunmalıdır. Eklenen her anahtar sözcüğün ilk harfi büyük yazılmalıdır. Özet yerine Öz ifadesi kullanılmalıdır. Makale başlığının ve yazar isimlerinin hemen altında 250 kelimeyi geçmeyen Türkçe "öz" yazılmalıdır. Öz 1,5 satır aralığı, 10 punto, iki yana yaslı ve Cambria yazı karakteri ile yazılmalıdır. Bir sonraki sayfaya taşmamalıdır. Makalelerin öz metinlerinde çalışmanın konusu/araştırma sorusu, çalışmanın yöntemi, literatüre katkısı, ana bulgu ve sonuçları yer almalıdır. Özde, denklem, atıf, standart dışı kısaltmalar vb. yer almamalıdır. Özün hemen altında 10 punto, Cambria yazı karakteri ile anahtar kelimeler yer almalıdır. Çalışmanın mahiyetini en iyi yansıtan 5 tane anahtar kelimeyi her birinin baş harfi büyük olacak şekilde virgülle ayırarak yazılmalıdır. Sonuna nokta eklenmelidir. Ayrıca ilk sayfada, varsa çalışmayı destekleyen kurum/kuruluşlar, yazı başka herhangi bir yerde (konferans, sempozyum vb.) özet bildiri olarak sunulmuş ise bu bilgi ilk sayfada dipnot (**)) verilerek belirtilmelidir. Diğer açıklamalar için yapılan dipnotlar metin içinde verilmelidir.

5. Belgenin ikinci sayfasında ilk sayfada yer alan tüm bilgilerin İngilizce çevirileri olmalıdır. Yazım dili İngilizce olan metinlerde Türkçe öz yazımı zorunlu değildir. Makalenin İngilizce özetinde (abstract) başlık, anahtar kelime ve yazarın künyesi mutlaka bulunmalıdır. Abstract 1,5 satır aralığı, iki yana yaslı, 10 punto ve Cambria yazı karakteri ile yazılmalıdır. Bir sonraki sayfaya taşmamalıdır.

6. Giriş yeni bir sayfada başlamalıdır. Tüm başlıklar (giriş ve sonuç dahil) numaralandırılmalıdır. Giriş bölümü dışında makalelerde literatür taraması, yöntem ve bulgular bölümleri mutlak suretle bulunmalıdır. Bununla birlikte, söz konusu bölümler farklı başlıklar taşıyabilir. Örneğin, "literatür taraması" yerine "alandaki benzer çalışmalar" gibi bir başlık kullanılabilir.

7. Makalede kullanılan bölüm başlıkları ve alt başlıklar Calibri yazı karakteri, 12 punto ile yazılmalıdır. Ana başlıklar tüm harfleri büyük olacak şekilde, koyu (bold) karakterlerle, alt başlıklar ise yalnızca ilk harfleri büyük olacak şekilde, koyu (bold) karakterlerle, numaralandırılarak yazılmalıdır.
8. Tüm metin 1,5 satır aralığı, 10 punto ve Cambria yazı karakteri ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır.
9. Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Tablo başlığı Cambria yazı karakteri ile sadece baş harfi büyük, kalın (bold), 8 punto, 1,5 satır aralığı ve sayfaya ortalı şekilde üstte yer almalıdır. Tablolar sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Makalede yer alan tüm tablolara metin içinde referans verilmelidir (Tablo 1).
10. Resim, fotoğraf, grafik, şekil, nota, harita, çizim vb. için sadece "Şekil" ifadesi kullanılmalıdır. Şekil açıklaması Cambria yazı karakteri ile baş harfi büyük, kalın (bold), 8 punto, 1,5 satır aralığı ve sayfaya ortalı olarak şeklin altında yer almalıdır. Şekiller sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Şeklin hemen altında kaynak yer almalı ayrıca kaynakça bölümünde görsel kaynakçası yer almamalıdır. Şekil, makalenin anlaşılmasına katkı sağlamıyor ya da ikileme bilgiye yol açıyorsa makalede yer almamalıdır.
11. Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgiler için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır. Dipnot kelime uzunluğu 60 kelime sayısından daha az olmalıdır. Atıflar için dipnot kullanılmamalıdır. Dipnotlar, rakam(1) simgesi ile otomatik numaralandırma verilerek, Cambria yazı karakteri ile tek satır aralığında, 8 punto şeklinde yazılmalıdır. Dipnotlara yalnızca ana metni bağlayıcı zorunlu açıklamalar için başvurulmalıdır.
12. Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara atıfta bulunmalıdır. Doğrudan alıntı yaparken eğer alıntılanan bölüm 40 kelimeyi geçerse blok alıntı olarak yazılmalıdır. Blok alıntılar 9 punto ve 1,5 satır aralığı ile 1 tab içeriden (2 cm) başlatılmalıdır. Blok alıntılarda çift tırnak kullanılmamalıdır. 40 kelimedenden az ise bu alıntı metinde çift tırnak içinde verilir. Alıntıya metnin ortasındaki cümlelerde yer verilmişse, alıntı yapılan kısım çift tırnak içinde verildikten hemen sonra parantez içinde kaynağa atıf yapılır.
13. Tüm metin içi atıflar parantez içinde ve (Tepecik, 2010, s. 15) biçimde yazılmalıdır. Atıf yazımında boşluk ve noktalama işaretlerine dikkat edilmelidir.
14. Kaynakça başlığı yeni bir sayfada, büyük harfle, sola yaslı, bold şekilde yazılmalıdır. Kaynaklar yazım alanının sol kenarından başlayarak yazılmalıdır. Kaynakça alfabetik sıraya göre düzenlenmelidir. İnternet kaynakları, görsel kaynakça vb. başka hiçbir başlık kullanılmamalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.
15. "Destek ve Teşekkür Beyanı" var ise kaynakçadan önce yer almalıdır.
16. Ekler (belgeler), kaynakçadan sonra verilmelidir. Bu eklere metin içerisinde yapılan atıfların mutlaka Ek Tablo: 1 veya Ek Şekil: 7 şeklinde yapılmalıdır. Tablo ve şekil alıntı yapılmışsa, mutlaka kaynak belirtilmelidir.

17. Şablona göre hazırlanan makaleler, bilgisayar ortamında "Word for Windows"un değişik sürümlerinde (.doc uzantısı olarak) biri isimli diğeri isimsiz olmak üzere iki kopya halinde Dergi Park'tan gönderilmelidir.

Metin İçinde Referans ve Göndermelerin Yazımına İlişkin Esaslar:

1. Dergiye gönderilen tüm yazılan metin içi referansları APA (American Psychological Association) sistemine uygun olarak düzenlenmelidir. Makalelerde metin içi atıflarda ve metin sonunda kaynakça gösteriminde APA-6 Publication Manuel yayın ilkelerine göre yapılır.

Yazım kuralları için bakınız:

1. http://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf
2. <https://www.apastyle.org>

Kaynakça Yazımında Uyulacak Esaslar:

1. Metinde yer verilen her kaynağın (ilgili mevzuat dışında) mutlaka "Kaynakça"da yer alması gerekir. "Kaynakça"da yer verilen bir kaynağın da metin içinde gönderme bağlantılarının bulunması gerekir. Kaynağın metin içindeki bilgileri ile "Kaynakça"da yer alan bilgileri tutarlı olmalıdır. Verilen bilgilerin doğruluğundan yazar sorumludur. Atıfta bulunulan kaynağın tam kimliği verilecektir. Atıfta bulunulmamış eserler kaynakçada gösterilemez.

Yazım ve Yayın Ek Kuralları (Ön Değerlendirme sürecinde dikkat edilecek ek kurallar)

Temmuz 2021 sayımızın Editör Yazısı kısmında belirtildiği üzere Dergimizin kalitesini artırmaya yönelik olarak makale değerlendirme süreçlerimizde yeni bir takım kuralları yürürlüğe koyuyoruz. Bu amaçla, Dergimize yayınlanmak üzere gönderilen yazıların ön değerlendirme süreçlerinde aşağıdaki ölçütlere uygunluk aranacaktır:

- Makalelerin başlıkları bilimsel araştırma raporlarında olduğu üzere çalışmanın münderecatını açıklayıcı nitelikte olmalıdır.
- Makalelerin öz metinlerinde çalışmanın konusu/araştırma sorusu, çalışmanın yöntemi, literatüre katkısı, ana bulgu ve sonuçları yer almalıdır.
- Makalelerin anahtar sözcükleri çalışmanın mahiyetini en iyi yansıtan sözcükler arasından seçilmelidir.
- Giriş ve sonuç bölümü dışında makalelerde literatür taraması, yöntem ve bulgular bölümleri mutlak suretle bulunmalıdır. Bununla birlikte, söz konusu bölümler farklı başlıklar taşıyabilir. Örneğin, "literatür taraması" yerine "alandaki benzer çalışmalar" gibi bir başlık kullanılabilir.
- Makalelerin öz metinlerinin İngilizce karşılığı olarak yazılan abstract metinleri hem öz metinlerine uygun olmalı hem de İngilizce seviyesi açısından belli bir düzeyde olmalıdır.
- Makalelerin sonuç bölümleri bir araştırma raporuna uygun olarak ana bulguların ilgili literatür ve bağlantılı kuramlar açısından yorumlandığı bölümler olmalıdır.

- Makalelerin metinleri Dergimizin yazım kurallarına büyük aykırılıklar içermemelidir.

Yazarlarımız ayrıca şu hususlara dikkat etmelidirler:

- Araştırma sorusu olmayan ya da ilgili literatürde belli bir boşluğu doldurmak, belli bir tartışmaya katkıda bulunmak amacı taşımayan çalışmalar bilimsel araştırma olarak nitelendirilemez.

- Araştırma ya da özgün makaleler belli bir alanda, literatürde yeni bilgi olarak kabul edilecek, yeni bir örneğe ya da vakaya uygulanan vb. bir nitelikte, yeni bir sonuca ulaşma amacı taşıyan araştırmaları kapsar. Derleme makaleler ise belli bir bilimsel disiplinde, belli bir konuda vb. daha önce yayınlanmış eserlerin özelliklerine yoğunlaşan, bu özellikleri betimleme amacındaki veya bunları belli gruplara ayırma amacıyla olan çalışmalardır. Örneğin, belli bir konunun daha önce yayınlanmış eserlerden alıntılar yapılarak ve bir miktar da yorum katılarak yeniden sunulması hiçbir şekilde bir araştırma ya da derleme makalesi niteliği taşımaz.

- Makalelerin literatür taraması ve kaynakçası belirlenen konu ve araştırma sorusuna uygun, bu soruyu cevaplamaya haiz nitelikte olmalıdır. Çalışmanın amaçlarına uzak, çalışmanın alana katkısının altını çizmekte açıkça yetersiz kaldığı görülen kaynakların yer aldığı metinlerin bilimsel araştırma ölçütlerine uygun olduğu söylenemez. Türkçe kaynakların desteklemekte açıkça yetersiz kaldığı konularda konuya/araştırma sorusuna uygun literatür ve yöntem bilgisini sağlayacak yabancı kaynaklara başvurmak zaruridir. Bu zaruriyetin karşılanmadığı araştırmaların ilgili literatüre katkısının belirlenebilmesi mümkün değildir.

- Benzer çalışmalara değinmeyen, bunlardan farklarını ortaya koymayan, yöntem ve veri toplama tekniklerini gerekçelendirmeyen makalelerin bilimsel araştırma formatına uygun olduğu söylenebilir. Yukarıda sıralanan hususlara yazarlarımızın azami dikkat göstermesi gerekmektedir. Bundan sonra sisteme yüklenecek yazılarda ön değerlendirme süreçlerinde sıralanan söz konusu kurallara uygunluk aranacaktır. Bu hususların bir veya birkaçına açıkça uymadığı görülen yazılar ön değerlendirme süreçlerinde ret alabilirler. Tüm yazar ve okurlarımızın bilgisine sunarız. Saygılarımızla.