



İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ

İLETİŞİM ÇALIŞMALARİ DERGİSİ

EYLÜL 2022

ISSN : 2149-486X

e - ISSN : 2717-8617

CİLT 8 SAYI 3

Genel DOI : 10.17932/IAU.ICD.2015.006

Cilt 8 Sayı 3 DOI : 10.17932/IAU.ICD.2015.006/2022.803

İlişim

<https://icd.aydin.edu.tr/tr/2022-eylul-cilt-8-sayi-3/>

Editör

Dr. Öğr. Üyesi Veli Boztepe

Editör Yardımcısı

Arş. Gör. Meltem Başaran

icd.aydin.edu.tr

İstanbul Aydın Üniversitesi / İstanbul Aydın University
İletişim Çalışmaları Dergisi / The Journal of Communication Studies

ISSN : 2149-486X e-ISSN : 2717-8617

Sahibi/Proprietor

Doç. Dr. Mustafa AYDIN

Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief

Zeynep AKYAR

Editör/Editor

Dr. Öğr. Üyesi Veli BOZTEPE

Editör Yardımcısı/Assistant Editor

Arş. Gör. Meltem Başaran

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof.Dr. Cem S. SÜTCÜ

Prof.Dr. Selahattin Yıldız

Prof. Dr. Okan ORMANLI

Dil/Language

Türkçe & İngilizce/Turkish & English

Yayın Periyodu/Publication Period

Yılda Üç sayı: Ocak, Mayıs, Eylül
Published three times a year: January, May,
September

**Akademik Çalışmalar Koordinasyon Ofisi
Academic Studies Coordination Office (ASCO)**

İdari Koordinatör/Administrative

Coordinatör

Serdar GÜRÇAY

Türkçe Redaksiyon/ Turkish Redaction

Akademik Çalışmalar Koordinasyon Ofisi

İngilizce Redaksiyon/English Redaction

Neslihan İSKENDER

Grafik Tasarım/Graphic Desing

Deniz Selen KAĞITCI

Yazışma Adresi/Correspondence Address

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, No: 38

Sefaköy, 34295 Küçükçekmece/İstanbul

Tel: 0212 444 1 428

Fax: 0212 425 57 97

Web: icd.aydin.edu.tr

E-posta: icd@aydin.edu.tr

Dergipark: dergipark.org.tr/tr/pub/icd

Baskı/Printed by

Levent Baskı Merkezi

Sertifika No: 35983

Emniyetevler Mahallesi Yeniçeri Sokak

No:6/A

4.Levent / İstanbul, Türkiye

Tel: 0212 270 80 70

E-mail: info@leventbaskimerkezi.com

BİLİM (DANIŞMA) KURULU / EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Hülya YENGİN, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Ali BAYRAKTAROĞLU, Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Aysel AZİZ, Yeniüzyıl Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Suat GEZGİN, Yeditepe Üniversitesi, Avrupa Çalışmaları Enstitüsü

Prof. Dr. Cem S. SÜTCÜ, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Ruken ÖZTÜRK, Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi

İstanbul Aydın Üniversitesi / İstanbul Aydın University

İletişim Çalışmaları Dergisi / The Journal of Communication Studies

ISSN : 2149-486X e-ISSN : 2717-8617 CİLT 8 SAYI 3 EYLÜL 2022

HAKEM KURULU

- Prof. Dr. Hülya YENĞİN**, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Atilla GİRGİN, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Emine Özden CANKAYA
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Dr. Deniz YENĞİN, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Battal ODABAŞ, Giresun Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Neşe KARS, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Murat ÖZGEN, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Belkıs ULUSOY NALCIOĞLU, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Aslı YAPAR GÖNENÇ, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Seda ÇAKAR MENGÜ, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Simber ATAY ESKİER, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Prof. Dr. Müge ELDEN POGUN, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Ebru ÖZGEN, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Ahmet KALENDER, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Mine SARAN, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Erol Nezih ORHON, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi
Prof. Dr. Emel KARAYEL BİLBİL, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Tehvide Serra GÖRPE, Zayed University
Prof. Dr. Ayhan Oğuz ÜNLÜER, Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Emine Nilüfer PEMBECİOĞLU, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Erkan YÜKSEL, Anadolu Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Suat GEZGİN, Yeditepe Üniversitesi, Avrupa Çalışmaları Enstitüsü
Prof. Dr. R. Ayhan YILMAZ, Anadolu Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Hamid VELİYEV, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan
Prof. Dr. Mehmet ALXAN, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan
Prof. Dr. Fiona CREAM, Universidad San Jorge, Spain
Prof. Dr. Cem Sefa SÜTCÜ, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Necmi Emel DİLMEN, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Sefa ÇELİKSAĞ, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Okan ORMANLI, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Tolga KARA, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Prof. Dr. Nilüfer SEZER, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Mustafa SAMİ MENCET, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Nebahat AKGÜN ÇOMAK, Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Elgiz YILMAZ ALTUNTAŞ, Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Hale TORUN, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Aybike ÖZEL, Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Neşe KAPLAN, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Vuqar ZİFEROĞLU, Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan
Doç. Dr. Hatice Hale BOZKURT, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Çiğdem AYTEKİN, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. Dr. Ayda UZUNÇARŞILI SOYDAŞ, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Fatih GÖKSU, Rotterdam Erasmus University, The Netherlands
Dr. Öğr. Üyesi Cem YILDIRIM, İstanbul Avcansaray Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Dr. Elena BANCUI, Ecological University of Bucharest, Romania
Dr. Öğr. Üyesi Begümhan GÖKTÜRK, İst Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Dr. Öğr. Üyesi Gonca YILDIRIM, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatma NAZLI KÖKSAL, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Gözde SUNAL, İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Gamze Nil ARKAN, Fenerbahçe Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Cebrail SADAKOĞLU, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa ÖZTUNÇ, Sakarya Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Dr. Öğr. Üyesi Tamer BAYRAK, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Öğr. Gör. Tuğba Çedikçi FENER, İstanbul Kültür Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu
Öğr. Gör. Olcay HOLAT, Ege Üniversitesi

İLETİŞİM ÇALIŞMALARI DERGİSİ (İCD)

(ISSN: 2149-486X) - (E-ISSN: 2717-8617)

Odak ve Kapsam

İletişim Çalışmaları Dergisi, bilimin rehberliğinde dünyaya açılmak, içinde bulunduğu topluma ulaşabilmek, onların değişen ve gelişen taleplerine öncülük etmek için araştırmacıların özün bilimsel makalelerini uluslararası yayıncılık ilkeleri doğrultusunda yayımlamak amacını güder. İletişim Çalışmaları Dergisi, İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin yayın organıdır. Çeşitli konularda özgün Türkçe ve İngilizce bilimsel makalelerin yayımlandığı bir süreli yayındır. İletişim Çalışmaları Dergisi hakemli bir dergidir ve 2015 yılından beri yayımlanmaktadır. İletişim Çalışmaları Dergisinde (İCD); gazetecilik, halkla ilişkiler, pazarlama iletişimi, reklam çalışmaları, radyo televizyon programcılığı, radyo televizyon haberciliği, film çalışmaları, görsel iletişim tasarımı, uygulamalı iletişim, yeni (dijital) medya, siyasal iletişim, kültürlerarası iletişim, iletişim ve kültür ve bunun gibi iletişim bilimlerdeki ilgili alanlardaki bilimsel çalışmalar kapsamında eserler yayımlanmaktadır.

İndeks ve Özet Bilgisi

Dergipark

Asos

Yayıncı

İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye

Değerlendirme Süreci

İletişim Çalışmaları Dergisine gönderilen makaleler, iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerden birinin olumsuz, diğerinin olumlu görüş bildirmesi durumunda Yayın Kurulu hakem raporlarını inceleyerek makalenin işlem sürecini üçüncü bir hakeme gönderme yönünde ya da yazarına iade etme şeklinde belirler. Makalenin yayımlanabilmesi için en az iki hakemin olumlu görüş bildirmesi gerekir. Makaleler Turnitin ve/veya iThenticate intihal yazılımları ile kontrol edilmektedir. Hakemlerin raporları tamamlandıktan sonra yazılar, Yayın Kurulu'nun onaylaması durumunda yayıma hazır hale gelir ve kabul sırası dikkate alınarak uygun görülen sayıda yayımlanır.

Yayın Sıklığı

İletişim Çalışmaları Dergisi Ocak, Mayıs ve Eylül olmak üzere yılda 3 kez yayımlanır. Yazarlar istediği zaman makalesini gönderebilir. Değerlendirme süreci tamamlanan makaleler geliş tarihi dikkate alınarak yayımlanır.

Açık Erişim Politikası

Açık erişimin bilginin evrensel kullanımını artırarak, insanlık için yararlı sonuçlar doğuracağı düşüncesinden hareketle, İletişim Çalışmaları Dergisi Açık Erişim politikasını benimsemiştir. Dergi, yazarlardan devraldığı ve yayımladığı içerikle ilgili telif haklarından, bilimsel içeriğe evrensel Açık Erişimin (Open Access) desteklenmesi ve geliştirilmesine katkıda bulunmak amacıyla, bilinen standartlarda kaynak olarak gösterilmesi koşuluyla, ticari kullanım amacı ve içerik değişikliği dışında kalan tüm kullanım (bağlantı verme, kopyalama, baskı alma, herhangi bir fiziksel ortamda çoğaltma ve dağıtma vb.) haklarını bedelsiz kullanıma sunmaktadır. İçeriğin ticari amaçlı kullanımı için yayınevinden yazılı izin alınması gereklidir.

Yayın Ücreti

Dergi için her hangi bir ücret talep edilmemektedir. Ayrıca kabul edilen bütün makaleler ücretsiz yayımlanmaktadır.

Araştırma ve Yayın Etiği İlkeleri

İCD'ye gönderilen bilimsel yazılarda, Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği ile ilişkili yönergeler, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) önerileri ve COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır. İntihal, verilerde sahtecilik ya da yanıltmacılık, yayın tekrarı, bölerek yayınlama ve araştırmaya katkısı olmayan kişilerin yazarlar arasında yer alması etik kurallar dahilinde kabul edilemez uygulamalardır. Bu ve benzeri uygulamalarla ilişkili herhangi etik bir usulsüzlük durumunda gerekli yasal işlemler yapılacaktır.

a) İntihal: Başkalarının özgün fikirlerini, metotlarını, verilerini veya eserlerini bilimsel kurallara uygun biçimde atıf yapmadan kısmen veya tamamen kendi eseri gibi göstermek, intihal kapsamında ele alınmaktadır. İntihalden kaçınmak için yazarlar bilimsel kurallara uygun bir şekilde atıf yapmalı ve araştırmaları içerisinde yer alan tüm bilimsel yazılara ait kaynak gösterimine dikkat etmelidirler.

b) Veride Sahtecilik: Bilimsel araştırmalarda gerçekte var olmayan ya da değişikliğe uğratılmış verileri kullanmak, veride sahtecilik kapsamında ele alınmaktadır. Yazarlar verilerini etik kurallar dahilinde toplayarak, süreç içerisinde geçerlik ve güvenilirliği etkileyecek bir değişikliğe maruz bırakmadan analiz etmelidirler.

c) Çarpıtma: Araştırmadan elde edilen kayıtları ya da verileri değiştirmek, araştırmada kullanılmayan cihaz veya materyalleri kullanılmış gibi göstermek, destek alınan kişi ve kuruluşların çıkarları doğrultusunda araştırma sonuçlarını değiştirmek ya da şekillendirmek, çarpıtma kapsamında ele alınmaktadır. Yazarlar araştırma süreci ile ilişkili verdikleri bilgilerde dürüst, objektif ve şeffaf olmalıdırlar. Etik kuralları ihlal etmekten kaçınmalıdırlar.

d) Yayın Tekrarı: Aynı yayını, yapılmış olan önceki yayınlara atıf yapmaksızın ayrı yayınlar olarak sunmak, yayın tekrarı kapsamında ele alınmaktadır. Değerlendirilmek üzere gönderilen yayınların daha önce başka bir yerde yayımlanması ya da değerlendirme sürecinde olması ile ilişkili sorumluluk tamamen yazarlara aittir. Yazarlar tekrardan kaçınmalı, özgün ve orijinal araştırmalarını göndermeye özen göstermelidirler.

e) Bölerek Yayınlama: Bir araştırmanın sonuçlarını, araştırmanın bütünlüğünü bozacak şekilde ve uygun olmayan biçimde parçalara ayırıp birden fazla sayıda yayımlayarak bu yayınları ayrı yayınlar olarak sunmak, bölerek yayınlama kapsamında ele alınmaktadır. Yazarlar araştırma bütünlüğünü göz önünde bulundurmalı ve sonuçları etkileyecek bölmelerden kaçınmalıdırlar.

f) Yazarlık: Araştırmaya katkısı olmayan kişileri yazarlar arasına dâhil etmek ya da katkısı olan kişileri dâhil etmemek, haksız yazarlık kapsamında ele alınmaktadır. Araştırmanın planlanması, tasarımı, verilerin toplanması, analiz edilmesi, değerlendirilmesi, araştırmanın yayına hazırlanması ve son halinin ortaya koyulması aşamalarına tüm yazarlar yeterli düzeyde katkı sağlamış olmalıdırlar.

İntihal Politikası

Gönderilen tüm makaleler kontrol taramasından geçmek zorundadır ve iThenticate ve/veya Turnitin (Advanced Plagiarism Detection Software) aracılığıyla kontrol edilmektedir.

Makalelerinizi taslak makaleye göre düzenleyip benzerlik raporuyla birlikte göndermeniz gerekmektedir. Benzerlik rapor oranı %15'in üzerinde olan makaleler kabul edilmeyecektir.

Telif Hakkı

Telif hakkı; bilimsel olarak hazırlanmış makalelerin ayrıntılı bir şekilde korunmasını amaçlar. Yazarın haklarını korumak ve yeniden basma ya da yayınlanan araştırmanın diğer kullanım izinlerini düzenlemek için İCD, yazarların makalelerini yayımlanmaya hazır olduğunda tüm haklarını imzalamaları gereken bir telif hakkı formuna sahiptir. İCD, yazarların telif hakkını kısıtlama olmaksızın kullanmalarına izin verir ve yayınlama haklarını kısıtlama olmadan saklar. Gönderilen kağıtların patent veya patent başvurusu ile korunmayan hiçbir özel materyal içermediği varsayılmıştır. Teknik içeriğe ve tescilli materyalin korunmasına ilişkin sorumluluk yalnızca yazara ve kurumlara aittir ve İCD veya Yayın Kurulunun sorumluluğunda değildir. Başlıca yazar, makalenin diğer tüm yazarlar tarafından görülmesini sağlamaktan sorumludur. Gönderilmeden önce makalede telif hakkıyla korunan materyallerin kullanımı için gerekli tüm telif hakkı izinlerini almak yazarın sorumluluğundadır.

Yazar Hakları

Yetki olarak haklarınızı belirlemek için gönderdiğiniz veya yayınladığınız derginin politikasını kontrol etmeniz önemlidir. İCD'nin standart politikaları aşağıdaki yeniden kullanım haklarına izin verir:

İCD; makalelerin yazarlar tarafından telif hakkı kısıtlaması olmaksızın kullanılmasına izin verir. Yayımlanan makaleyi, kendi eğitim ihtiyaçlarınız için veya araştırma kaynağınıza, bu arzın ticari amaçlarla kullanılmaması koşuluyla bireysel olarak sağlamak için kullanabilirsiniz. Yayımlanan makaleyi İCD'nin izni olmadan bir web sitesinde yayımlayamazsınız.

İCD'nin Ana Konuları

Medya Çalışmaları
Gazetecilik
Halkla İlişkiler
Pazarlama İletişimi
Reklam Çalışmaları
Dijital Kültür
İletişim Çalışmaları
Radyo Televizyon Programcılığı
Radyo Televizyon Haberciliği
Film Çalışmaları
Sağlık İletişimi
Görsel İletişim Tasarımı
Uygulamalı İletişim
Yeni (Dijital) Medya
Televizyon ve Sinema
Siyasal İletişim
Kültürlerarası İletişim
İletişim ve Kültür

Yayın Dili

Türkçe ve İngilizce

Makale Gönderimi

Makale gönderimi dergipark üzerinden <https://dergipark.org.tr/tr/pub/icd> adresine gönderilmelidir.

İletişim

İstanbul Aydın Üniversitesi

İstanbul – Turkey

e-mail: icd@aydin.edu.tr

Tel: +90212 4441428 –

THE JOURNAL OF COMMUNICATION STUDIES (İCD)
(ISSN: 2149-486X)(E-ISSN: 2717-8617)

Focus and Scope

The aim of the Journal of Communication Studies is to create a source for academics and scientists who are doing research in the media, and communication studies that feature formally well-written quality works. And also create a source that will contribute and help developing the fields of study. Accordingly, the Journal of Communication Studies' intentions are on publishing articles and scientific Works, guided by a scientific quality sensibility. In this context, the Journal of Communication Studies is qualified as a national peer-reviewed journal published in April and in October twice a year. The Journal of Communication Studies is a publication organ of Istanbul Aydın University Faculty of Communication. The Journal of Communication Studies is a peer-reviewed journal that publishes articles both in Turkish and English since 2015. Articles in fields such as media, studies, journalism, public relations, marketing communication, advertisement studies, digital culture, communication studies, radio and television studies, broadcast, film studies, health communications, visual communication, applied studies, new media, television and cinema, political communication, intercultural communication, communication and culture are published in The Journal of Communication Studies.

Index

Dergipark, Asos

Publisher

Istanbul Aydın University, TURKEY

Peer Review Process

The editorial board peruses the submitted material with regard to both form and content before sending it on to referees. They may also consider the views of the advisory board. After the deliberation of the editorial board, submitted material is sent to two referees. In order for any material to be published, at least two of the referees must approve it. The revision and improvement demanded by the referees must be implemented in order for an article to be published. Authors are informed within three months about the decision regarding the publication of their material. All the papers are controlled academically with the TURNITIN or/and IThenticate program.

Publishing Period

The Journal of Communication Studies is published three times a year in January, May and September. Authors can send their articles at any time. The articles

whose evaluation process is completed are published taking into consideration the arrival date.

Open Access Policy

The Journal of Communication Studies adopted a policy of providing open access. This is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Users are allowed to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

Publication Charge

No publication charge or article processing charge is required. All accepted manuscripts will be published free of cost.

Principles of Research and Publication Ethics

In scientific papers sent to the Journal of Communication Studies, the guidelines related to the Scientific Research and Publication Ethics of Higher Education Institutions, the recommendations of the International Committee of Medical Journal Editors and the International Standards for the Authors and Authors of the Committee should be taken into attention. Plagiarism, forgery in the data, misleading, repetition of publications, divisional publication and individuals who do not contribute to the research among the authors, are unacceptable practices within the ethical rules. Legal actions will be taken in case of any ethical irregularity related to this and similar practices.

a) Plagiarism: Placing the original ideas, methods, data, or works of others, partly or completely, without making reference to the scientific rules, is dealt with in the context of plagiarism. In order to avoid plagiarism, the authors should refer to the scientific rules in the appropriate manner and should pay attention to the references of all scientific papers in their research.

b) Forgery of Data: The use of data that does not exist or is modified in scientific research is data in the scope of forgery. Authors should analyze their data in accordance with ethical rules and without exposing them to a change in validity and reliability during the process.

c) Detortion: Changing the records or data obtained from the study, showing the devices or materials that are not used in the research as used, changing or shaping the research results according to the interests of the people and organizations, supported are considered within the scope of distortion. The authors should be honest, objective and transparent in the information they provide in relation to the research process. They should avoid violating the rules of ethics.

d) Repetition: Presenting the same publication as separate publications without referring to the previous publications are considered within the scope of repetition of publications. The responsibility of the publications submitted for evaluation belongs to the authors. The authors should refrain from repeating their research and they should pay attention to submit their original research.

e) Divisional Publication: The results of a research are discussed in the scope of dissemination and disseminating the results of the research in a way that disrupts the integrity of the research and disseminating it in more than one way, and publishing these publications as separate publications. The authors should consider the integrity of the research and avoid the divisions that will affect the results.

f) Authorship: Neither the inclusion of people who do not contribute to the research nor not to include people who have contributed is accepted within the scope of unfair writing. All authors should have contributed sufficiently to the planning, design, data collection, analysis, evaluation, preparation of the research and finalization of the research.

Plagiarism Policy

The Journal of Communication Studies requires all authors to adhere to the ethical standards as prescribed by the Committee on Publication Ethics (COPE) which take privacy issues seriously and is committed to protect your personal information

Articles must be prepared according to the draft article and sent together with similarity report. Articles with more than 15% similarity rate will not be accepted.

Copyright

The journal allows the author(s) to hold the copyright without restrictions and will retain publishing rights without restrictions. The submitted papers are assumed to contain no proprietary material unprotected by patent or patent application. The authors have responsibility for technical content and protection of proprietary materials solely with the author(s) and their organizations and the author is not responsible for the Journal of Communication Studies or its Editorial Staff. The main (first/corresponding) author is responsible for ensuring that the article has been seen and approved by all the other authors. It is the authors' responsibility to obtain all necessary copyright permissions of release for the use of any copyrighted materials stated in the manuscript prior to the submission.

The Rights of the Author

It is important to check the policy for the journal to which you are submitting or publishing to establish your rights as Author. The Journal of Communication Studies's standard policies allow the following re-use rights:

The journal allows the author(s) to hold the copyright without restrictions. The journal allow the author(s) to obtain publishing rights without restrictions. You may use the published article for your own teaching needs or to supply on an individual basis to research colleagues, provided that such supply is not for commercial purposes. You may not post the published article on a website without permission from ASD.

Main Topics of the Journal of Communication Studies

Media Studies
Journalism
Public relations
Marketing Communication
Advertisement Studies
Digital Culture
Communication Studies
Radio and Television Studies
Broadcast
Film Studies
Health Communications
Visual Communication
Applied Studies
New Media
Television and Cinema
Political Communication
Intercultural Communication
Communication and Culture

Publication Language of the Journal of Communication Studies

Turkish and English

Article Submission

Manuscripts should be sent to dergipark <https://dergipark.org.tr/tr/pub/icd>

Contact

İstanbul Aydın University

İstanbul – Turkey

e-mail: icd@aydin.edu.tr

Tel: +90212 4441428 –

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM ÇALIŞMALARI DERGİSİ

ISSN : 2149-486X e - ISSN : 2717-8617 CİLT 8 SAYI 3 EYLÜL 2022

İçindekiler - Contents

Araştırma Makalesi / Research Article

DIFFERING MUSLIM IDENTITIES AND SOCIAL INFLUENCES: A LOOK AT BOLLYWOOD AND INDONESIAN MOVIES <i>FARKLI LAŞAN MÜSLÜMAN KİMLİKLER VE SOSYAL ETKİ: BOLLYWOOD VE ENDONEZYA FİMLERİNE BİR BAKIŞ</i> Hisham BARBHUIYA.....	257
NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA TARKOVSKY ÖYKÜNMESİ <i>TARKOVSKY EMULATION AT NURİ BİLGE CEYLAN'S CINEMA</i> Nurullah ÖZDEMİR, Bahar ÖZTÜRK.....	293
MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASININ KURAMSAL AÇIDAN ANALİZİ <i>THEORETICAL ANALYSIS OF MUHSİN ERTUĞRUL CINEMA</i> Gözde SUNAL.....	317
MİTOLOJİDEN HAKİKAT SONRASI ÇAĞA: SANATIN HYPERTEXT EVRENİ <i>FROM MYTHOLOGY TO THE POST-TRUTH AGE: THE HYPERTEXT UNIVERSE OF ART</i> Dilara ŞENTÜRK.....	335
DİJİTAL NARSİSİZM VE SOSYAL BİLİMCİLER İÇİN BİR ÖLÇEK ÖNERİSİ <i>DIGITAL NARCISSISM AND A SCALE PROPOSAL FOR SOCIAL SCIENTISTS</i> Hakan TAN.....	365
DİJİTAL TEKNOLOJİLERİN BİR SANAT PRATİĞİ OLARAK GÖRÜNTÜ ÜRETİMİNE YANSIMALARI <i>REFLECTIONS OF DIGITAL TECHNOLOGIES TO IMAGE PRODUCTION AS AN ART PRACTICE</i> Nilay ULUĞ BAKIŞ.....	395

İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi

ISSN: 2149 - 486X e - ISSN: 2717-8617

Cilt 8 Sayı 3 Eylül - 2022

GENEL DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006

İCD CİLT 8 SAYI 3 DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/2022.803

İLİŞİM: <https://icd.aydin.edu.tr/tr/2022-eylul-cilt-8-sayi-3/>

İCD EYLÜL 2022 DOI NUMARALARI

Araştırma Makalesi / Research Article

DIFFERING MUSLIM IDENTITIES AND SOCIAL INFLUENCES: A LOOK AT BOLLYWOOD AND INDONESIAN MOVIES

FARKLILAŞAN MÜSLÜMAN KİMLİKLER VE SOSYAL ETKİ: BOLLYWOOD VE ENDONEZYA FİLMLERİNE BİR BAKIŞ

Hisham BARBHUIYA

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v08i3001

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA TARKOVSKY ÖYKÜNMESİ

TARKOVSKY EMULATION AT NURİ BİLGE CEYLAN'S CİNEMA

Nurullah ÖZDEMİR, Bahar ÖZTÜRK

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v08i3002

MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASININ KURAMSAL AÇIDAN ANALİZİ

THEORETICAL ANALYSIS OF MUHSİN ERTUĞRUL CINEMA

Gözde SUNAL

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v08i3003

MİTOLOJİDEN HAKİKAT SONRASI ÇAĞA: SANATIN HYPERTEXT EVRENİ

FROM MYTHOLOGY TO THE POST-TRUTH AGE: THE HYPERTEXT UNIVERSE OF ART

Dilara ŞENTÜRK

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v08i3004

DİJİTAL NARSİZM VE SOSYAL BİLİMCİLER İÇİN BİR ÖLÇEK ÖNERİSİ

DIGITAL NARCISSISM AND A SCALE PROPOSAL FOR SOCIAL SCIENTISTS

Hakan TAN

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v08i3005

DİJİTAL TEKNOLOJİLERİN BİR SANAT PRATİĞİ OLARAK GÖRÜNTÜ ÜRETİMİNE YANSIMALARI

REFLECTIONS OF DIGITAL TECHNOLOGIES TO IMAGE PRODUCTION AS AN ART PRACTICE

Nilay ULUĞ BAKIŞ

10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v08i3006

EDİTÖRDEN

Sevgili İletişim Çalışmaları Dergisi Okuyucuları,

ICD'nin, Eylül 2022 Cilt 8 Sayı 3 yayınıımızı sizlerle paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz. Dergimizin yayınlanan bu sayısında detaylı ve şeffaf hakem süreci sonrasında kabul edilen toplam 7 yazarın 6 araştırma makalesi bulunmaktadır.

Sevgili okurlar, daha detaylı bilgi almak, öneri ve görüşleriniz paylaşmak ya da eserlerinizi yayınlamak için gönderimlerinizi lütfen aşağıdaki e-posta adresine iletin.

Bizlere icd@aydin.edu.tr adresinden ulaşabilirsiniz.

İletişimde kalmak ve bir sonraki sayımızda buluşmak umudu ile.

Saygılarımla.

Dr. Öğr. Üyesi Veli BOZTEPE

İstanbul Aydın Üniversitesi

Florya Kampüsü 34295

İstanbul, TÜRKİYE

Tel: +90 212 4441428

e-mail: veliboztepe@aydin.edu.tr

URL: <http://icd.aydin.edu.tr>

DIFFERING MUSLIM IDENTITIES AND SOCIAL INFLUENCES: A LOOK AT BOLLYWOOD AND INDONESIAN MOVIES

Hisham BARBHUIYA
Marmara University, Turkey
hishambarbhuiya@marun.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-6990-5930>

<i>Atf</i>	Barbhuiya, H. (2022). DIFFERING MUSLIM IDENTITIES AND SOCIAL INFLUENCES: A LOOK AT BOLLYWOOD AND INDONESIAN MOVIES. İletişim Çalışmaları Dergisi, 8 (3), 257-290
------------	--

Geliş tarihi / Received: 2 Nisan 2022
Kabul tarihi / Accepted: 11 Ağustos 2022
DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v08i3001

ABSTRACT

The depiction of Muslims on reel has been a widely popular phenomenon starting from the most popular Hollywood to their Bollywood counterparts and competitors, and even the new arrival of Turkish films and dramas, Indonesian films are a rising genre in many parts of the Muslim world. In this academic article, a scrutiny of Muslim depiction in Bollywood as well as Indonesian movie is aimed with the help of cultural imperialism, and representation theories respectively. The contrasting depictions are understood with the help of the Semiotic Square as methodology. The article also has an objective of examining the role of commercial films on the society at large in terms of shaping overall Muslim identity and piety. The movies of Bollywood and Indonesian directors and producers which portray Muslims and create identity, particularly in the 90s and early 2000s, are taken into account. The paper highlights identity politics, as well as background history in Indonesia and India by decoding cinematic narratives and Muslim representation.

Keywords: *Muslim Identity, Bollywood, Indonesia, Hindi Movies, Cultural Imperialism*

FARKLILAŞAN MÜSLÜMAN KİMLİKLER VE SOSYAL ETKİ: BOLLYWOOD VE ENDONEZYA FİMLERİNE BİR BAKIŞ

ÖZ

Müslümanların tasviri, en popüler Hollywood'dan başlayarak Bollywood'daki muadillerine ve rakiplerine kadar oldukça yaygın bir fenomen haline gelmiştir. Yeni yapılan Türk filmleri ve dramalar, Endonezya filmleri Müslüman dünyasının birçok yerinde yükselen bir tür olma özelliği göstermektedir. Bu akademik makalede, sırasıyla kültürel emperyalizm ve temsil teorileri yardımıyla Bollywood ve Endonezya filmlerindeki Müslüman tasvirlerinin irdelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmada birbiriyle çelişen betimlemeler, metodoloji olarak göstergebilimsel analiz yardımı ile açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışma, genel Müslüman kimliğini ve dindarlığını şekillendirme açısından ticari filmlerin toplum üzerindeki rolünü inceleme amacını da taşımaktadır. Bollywood ve Endonezyalı yönetmen ve yapımcıların özellikle 90'lı ve 2000'li yılların başında Müslümanları canlandıran ve kimlik oluşturan filmleri dikkate alınmıştır. Ayrıca çalışmada, sinematik anlatıları ve Müslüman temsilini deşifre ederek kimlik siyasetinin yanı sıra Endonezya ve Hindistan'daki arka plan tarihini de vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Filmler, Kimlik, Temsil, Kültürel Emperyalizm, Göstergebilimsel Analiz*

Introduction

The topic of the article revolves around the role of cinema and movies in the portrayal of Muslims in Bollywood and Indonesia and the corresponding perceptions among viewers and the respective social influences that play a role in having a demand for such movies. A couple of movies are analysed in terms of the content and messages they convey.

As Siegfried Kracauer put it, films are a reflection of their societies (URL-1). He explains this as films being a work of individuals intended to satisfy the desires of mass audiences (Chapman, 2003). In Plato's Parable of the Cave wherein it is assumed that the world's population is cramped in a cave and the only external ideas come in the form of shadows on the walls. These shadows assume the form of reality. This is the metaphor that Elizabeth Ewen and Stuart Ewen used

to exemplify the issue with representation, considered to be a very important problem by contemporaries. A piece of information and its related power depend on authenticity and facts. The continuous feeding of an image or a word gives it the status of fact which becomes history when stored. The authors further add that in ‘a mobile world-system employing standardized meanings and requiring uniform understandings’ (Ewen and Elizabeth, 1992). With the passage of time and the advent of the 20th century, new media have replaced newspapers as Walter Lippmann made a strong suggestion that photography and cinema have authority over imagination (Lippmann, 1997). Apart from being close to real life, representations have a deep political, cultural social and economic currents (cited by Klein, 2018).

German sociologist Jacob Peter Mayer describes film sociology as a ‘study of reception.’ Consequently, he attempted to answer: 1) the ‘ethical values’ films propagate and as to how those values relate with ‘real norms’ that people live in and 2) the relationship among ‘norms of films’ and ‘real norms’ in the process of construction of ‘absolute value’ standards. Mayer comes to the conclusion that while it is not possible to provide entertainment without ‘moral norms’, the power of visualization also creates ‘values.’

What is portrayed is the same for each individual, but visualization (through ‘imagination’) differs individually. As per Mayer, ‘memory’ plays a crucial role in the process. He suggests a ‘study of memory’ and ‘things remembered’ in a film provides stimulating indications of the ‘effects of cinema’ along with the ‘role’ it plays in the lives of the public.

Cases of actors being assaulted on streets after being mistaken for characters they played in certain movies suggest that despite the ‘fictional’ character in content, viewers often experience the fiction as ‘real’.

Apart from exerting a significant influence on both the personal and collective ‘emotions’ and ‘behavior’, cinema is also likely to be a determinant factor in shaping an individual ‘outlook’ on life such as future plans, ideal life, and what people from different backgrounds mean to him (do Nascimento, 2019).

While the portrayal of Muslims on the silver screen has been a familiar phenomenon from Hollywood to Bollywood, and more recently the emergence of the Turkish film industry, Indonesian and Malaysian movies have been a force to reckon with in many parts of the Muslim world. In the research article, a content analysis, of narratives concerning the Muslim in Indian (primarily Bollywood) and Indonesian movies, is undertaken. Anti-Muslim sentiment has been subtle in Bollywood during the 90s, particularly pertaining to the Kashmiri secessionist movement received a shot in the arm following the events of 9/11.

The downgrading of Bollywood Muslim characters from being aristocrats and royals to that of stereotypically dressed extremists and terrorists has had an adverse effect on the perception of the community both domestically as well as internationally.

Depictions and portrayals of Muslims have not been exclusive to the Indian film industry. The research article will pit Indonesian movies in contrast to Indian movies in an effort to understand and comprehend the effects they have on masses. Indonesian movies, far from propaganda objectives, have been trying to shape the Muslim identity in a positive way as various studies show. Particular focus is placed on the emergence of Muslim-centric movies and their popularity.

An influential quarter's notion of Islamic ideas in need of propagation via market mechanisms in order to be preserved and promoted are explained with examples. Islamic-themed movies of the New Order era (1966-1998) and post-Soeharto era are analysed.

Aims and Objectives

The purpose of the research article is to study the differences in the depiction of the Muslim community in the film industries of the countries with the world's largest Muslim populations: Indonesia and India on various aspects of Muslim lifestyle. The aim will be to elucidate on the differences, comprehend them, and also ascertain the possible socio-religious backgrounds in the two countries. The objective would be to furnish as to how the two countries' socio-religious composition and the movie fraternity are interrelated to each other.

THEORY AND METHODOLOGY

Content analysis will be used to study and understand the motives, meanings and intent contained within films in question. It is a research tool used to determine concepts, words in a text or a set of texts. The presence of, meanings and the relations among words and concepts are analysed and quantified by researchers, and then inferences concerning the messages in texts, writer(s), audiences, and also the time and culture are taken into consideration. 'Texts' may be considered as speeches, conversations, informal conversations, shots, scenes, sequences, or any form of communicative language in this case. Texts may even represent different occurrences.

One of the main theories that will be used, to study and analyse direct and subtle attempts at changing audiences' minds by implying that a certain culture(s) is superior compared to another, is the cultural imperialism theory. Scripts, props, attire, dialogues and shot selections will be analysed. Bollywood and Indian films

will be scanned using this theory. Positive portrayals, and desired portrayals on the other hand will be analysed via the theory of "The positive portrayal of Muslims is explained with assistance from Dudley Andrew's Concepts in Film Theory, where representation is named as one of the important theories (Andrew, 1984). He describes it as a phenomenon of audiences perceiving something that they view on screen as something that they are already aware of, something they can relate well with. Background history as well as current moods of a society are taken into account while using representation. Indonesian commercial cinema pertaining to Islamic themes will be studied in this manner.

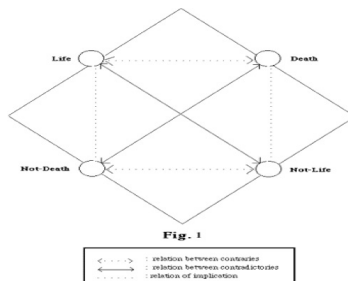


Figure 1. Semiotic Square according to Greimas
Source: Dino, F. (2011).

The methodology used for understanding the contrasting movies and messages will be Paris School of Semiotics. Semiotics in general examines signs as vehicles that permit human beings to represent the world, to influence, to present information, or to even deceive and obfuscate. The contrasting nature of the movies positive and negative is better comprehended with the help of Semiotic Square that pitches binaries against each other to understand uniqueness.

Cinema and Identity

The social spaces of minority communities and issues related to their identity have turned into critical components of modern findings on the link between politics and culture. Culture has undoubtedly influenced political issues since a very long time and likewise politicisation of cultural issues is now an unavoidable part of general life. The majority versus minority debate, the majority asserting cultural superiority, vilification of minority cultures, identity crisis amongst minorities and cultural symbols being used politically to mark us versus them and the description of nationhood in compliance with majoritarian ideology constitute parts of the reciprocative interaction process that includes cultural influence upon the political trajectory and the cultural space contours itself being

politicised. This brings to the surface that cultural comprehension as a supreme motivational power that works in various arenas of people's lives. Added to this, the importance of deconstructing political role, stated as a process whereby human beings formulate and control their group activities, gains primacy. The crucial point here is the importance of questioning as to if politics behaves as a means of fractious intervention for formulating discreet nuances of cultural trajectories favouring a particular group.

Popular culture is an alternative interpretation of mass culture where a major portion of people in a society, across class barriers, undergo a collective experience. The factors influencing this experience arise from different directions, but there exists a sort of mixing of several original sources which happens in a complementary way. This brings forth the collective or common experience, which is a symmetrical feeling of same tastes that tends to connect members of the collectivity into some sort of organic ensemble to create a coeval sense within them. Mass media, particularly the electronic ones, along with their international influence and sweep have turned into crucial agents in shaping this entire process (Kumar 2013: 458). It is reflected via folk forms, creative art and literature, food/drink, performing arts, attire and cinema. In spite of such diversified images, the popular culture assumes a pervasive and interconnected nature. (Sanjeev Kumar. H.M, 2016: 234).

Imperialism and Reflections in Art Form

Said's Orientalism (1978) proved to be a groundbreaking piece of study whose influence was felt in other studies that committed to breaking silences underlying pro-West views on non-Western cultures like Toni Morrison's *Phying in the Dark* (1992). His *Culture and Imperialism*, is an important contribution for post-colonial cultural studies and an essential read for those who propagate responsible, political analyses of literature. The perhaps least known side of Said's work as a member of the Palestinian National Council since 1977 most probably explains his depth of knowledge in Orientalism, culture and imperialism. Behind his analysis of culture and literature lies the notion that literary texts along with cultural productions are exemplifications of power. In *Culture and Imperialism* Said reinterprets the European literary works of the nineteenth and twentieth century India, Africa, parts of the Far East, the Caribbean, and Australia and presents them as constituting the ideological narrative of European domination and a representation of those lands and inhabitants during Western imperialist periods.

Said suggests that institutional power is the most essential determinant concerning Western ideas of history and tradition, and adds that the past colonial structures continue to have a cultural impact upon the present. Emphasizing upon the

French and English empires, he says that domestic and social economic issues coupled with the concept that there was a moral duty towards underdeveloped humans, formulated a national culture, which laid the foundations of the imperial authority. In the colonial structure the invention of the idea of national identity and tradition, of a past purged of unwanted foreign influences became a rallying cry for European as well as colonized entities. The imperial epoch is hence characterized by a differential idea of culture, and by a narrative that accepts the Western superiority and the non-Western inferiority for granted. This cultural narrative, furthered by the educated upper class finally becoming a purified expression of authority, lets Western powers present the subjugation of others and territorial expansion as normal and a much-needed step for domestic and social good, order and harmony. It is only via rejecting this differential idea of culture, Said says, can we really ignore the pitfalls of blame rhetoric common to both the colonizer and the colonized.

American military interventions are painted with philanthropic, and messianic senses via a rhetoric of power concealing American interests. The media, monopolized by American transnational corporations, builds a consensus in relation to other cultures as it was during the Persian Gulf War via a desensitizing video game-like coverage where wanton violence and destruction were not shown. The Arab world was portrayed as brewing with fundamentalism and tyrannical nationalism with careful emphasis of no mention concerning US support for militarism in many areas (Oliver, Ma Antonia, 1997: 111-14).

Portrayals of Muslims in Bollywood

Movies and cinema, as tools of soft power and influence have been researched and investigated for the impressions they make upon the minds of audiences. Even countries have been using cinema as a means of soft power and cultural diplomacy and as an essential negotiation component. Farhat Bashir Khan undertook a scrutiny of popular Bollywood films along with the famous Muslim roles depicted via them, and explored the prevalent and important stereotypes propagated and created. As debates rage on race, religion, gender, nationality and ethnicity in a more polarized world, and the world seeks smooth explanations for difficult issues such as low economic scopes, short-sighted political narratives, wide population displacement and migration owing to conflicts and business embargoes, the requirement of a fright of the “other” has gained massive importance in the political arena and are observed as propelling factors of not only local, limited, and regional political factions but alarmingly so, of bigger widely accepted national political factions too across the globe. The author, Bashir, explored the identifying characteristics of stereotypes wherein Muslims are pigeon-holed and painted in Hindi movies, which is famously termed as

Bollywood universally.

The influence of movies on Indians is humongous. A majority of the film stars time the release of big budget movies during big Indian festivities such as Diwali, Holi, Eid, and Christmas. Aamir, Shahrukh, and Salman Khan comprise of the trio that has reigned over the hearts of more than a billion Indians since three decades approximately. King Khan, as Shahrukh is fondly referred to, has turned out to be an important star, especially since the 90s era Bollywood. In spite of carrying the tag of a rank alien, he played famous romantic roles in films, that went on to break several theatre and cinema records. Shahrukh Khan also starred in the film, *My Name is Khan* (2010), that also featured the prominent dialogue—“And I am not terrorist”. Ironically, the superstar had been detained at an American airport in 2016 for the third time, after which the American Ambassador in India offered an open apology, and promised that such an occurrence will not take place in forthcoming times (URL-2). After the September 11, 2001 terrorist assaults on America, there have been a spate of films that depicted and openly pushed forward discourses against the adherents of Islam at both national as well as global levels. Such on-screen depiction of Muslims has usually been after major world events such as train bombings, terrorist attacks, mass shootouts, and rebellions. Such incidents have had negative influences mostly. Muslims comprise around 14% of India, yet Bollywood without fail had an ample supply of skilled and proficient Muslim actors, producers, directors, and writers. Owing to the humongous impact of Hindi movies upon the Indian society, the stereotypes implanted by them need a thorough comprehension along with an application of literary framework while studying and analyzing them.

Defining a Stereotype

As per Oxford English dictionary a stereotype is, “A common yet static and oversimplified picture or concept pertaining to a specific kind of thing or person”. On the other hand, the Cambridge Dictionary refers to stereotypes as, “A collection concept that individuals possess concerning what something or someone seems to be, specifically a concept which is incorrect. There are a wide variety of sexual and racial stereotypes that are there today in a global community filled with easy concepts and visible on the various avenues, propagating different content manifestations with minimal or no supervision and freedom in terms of form and material.

Decoding Muslim Othering and Characterization Issues in Hindi Movies

Samuel Butler at one point of time factually quoted as a visually handicapped person knowing he is unable to visualize, is happy to be assisted even if by a domestic animal; while the one whose understanding is blind—the worst form

of blindness—believes what he sees to be the best, and rebukes a mentor. The meaning of comprehension assumes great importance as one undertakes a deeper research of roles which have depicted the Muslim characters in Bollywood. Usually the ideas of prejudice, discrimination, and stereotypes are interconnected. Stereotypes fuel prejudices, after people are classified into formations on the basis of religion, race, age, ethnicity, nationality, or gender, and upon the addition of socio-economic status to the combination, the combination is deadly that can give rise to to innumerable forms of segregation and hatred in the wider community. Stereotypes pave way for a combination of beliefs concerning people by mere coincidence of them belonging to a particular social formation. When strong emotions are attached to that category, it inevitably leads to changes in treatment and attitude, which manifests towards the community. Such attitude is inherently cyclic and feeds upon a repeated reiteration of often unfounded and exaggerated findings concerning a specific community.

Stereotypes are often comprised of adapted attitudes, and are subconsciously switched on; generalizations, that can have commentary characteristics, capabilities and interests, performance, tangible/bodily features, as well as anticipated role attitudes. Common gender stereotypes encompass comments on males as well as females and associated traits such as males as far emancipated, good sportsmen, arrogant, agile, and efficient tradesmen while females as far whiney, nurturing, children-centric, and efficient housewives (Deaux, K., & Lewis, L.).

Absence of Multiculturalism in Hindi Movies

Bollywood movies in particular exhibit a visible negative agenda towards the idea of monoculturism as Muslim roles are depicted, and it is usually portrayed in stories that contain liberal versions of anti-Muslim hate and thereby reducing Muslim identity to usually an unfriendly and not integrated minority community. As per an article called Bollywood and the Minority Question, a quotation shed light upon the stalled cold bonds which the majority community shares with the minority. A simple supper table husband-wife casual chatter brought, even the extremely famous Hindi movie star, Aamir Khan an avalanche of distress when he expressed apprehensions about his spouse from the majority community feeling worried about their children besides the insecure ambience in India. That led to Amir Khan losing several advertisement contracts, being taken down as the mascot of numerous famous endorsement deals, along with the mobile applications that he had been patronising being downgraded by online commentators, besides facing and receiving numerous vitriolic social media hashtags for many days (URL-3). Othering is a jargon that not only includes the numerous expressions of prejudice based upon group classifications, yet one may

opinionate that it additionally gives a clear window to expose a pair of common conditions and processes that popularize group-oriented marginality along with inequality (URL-4).

Phobia of the other dwells upon unfounded biases, perceptions, and stereotypes centred upon trademarks associated with the characters enacted by Muslims in Bollywood movies. Every trope exacerbates identical apprehensions, and dwells upon disinformation and misinformation that usually justify incidents of crowds extracting revenge from an entire community for a made-up wrongdoing. The absence of dominant female roles and the media's one dimensional depiction of womenfolk as cardboard fragments has usually led to the absence of female agency and voice, and the scarcity of women writers and directors in the Bollywood fraternity. Nevertheless, Hindi movies have consistently maintained a sturdy inclusion of Muslim actors, film-makers, producers, and scriptwriters. The industry has however stuck to catering to the general wishes of the majority viewers. Noteworthy exemptions have been observed in the form of parallel cinema that have highlighted the socio-economic plights of the Muslim community, such as *Salim Langde Pe Mat Ro* (1989) made by Saeed Akhtar Mirza. He also directed *Naseem* in 1995 that firmly showcased the Shahbano Case along with alimony-related problems faced by Muslim women. *Nikah* (1982) along with *Fiza* (2000) are some of the few Muslim-centric movies produced at a commercial level having famous well-integrated industry actors in Muslim lead characters. The critically appreciated *Garm Hava*, a 1973 film, by directors M.S. Sathyu and Balraj Sahni had a strong script written by Kaifi Aazmi and Shama Zaidi, that was based upon an unpublished tale by Ismat Chughtai narrating the horrors of the Partition of India experienced by an Agra-based Muslim businessman. Sensitive depictions of Muslim figures and the split of his household unit after the Partition turned the movie not just symbolic but even made it among the finest productions regarding Partition, giving rise to an advanced wave of meaningful Indian movies.

Stereotypes and Their Nature

So powerful are stereotypes that when an entire group is associated with them, personal identities do not hold any value against a unidirectional comprehension motored by bias, and adapted attitude and response. Stereotypes in both reel as well as real feed on simplified ideas that are mostly untrue, such as —Muslims have too many children, all Indians are good in mathematics, the average terrorists are Muslims, men are silent and strong, women have a nurturing trait, women do not drive well, Black neighborhoods are crime-ridden, among others. The function of stereotypes is to effectively simplify our world into easy constructs and hence minimize the efforts of much-essential self-ideation (McLeod, 2015). Occasionally, even with great effect totally discarding the requirement to ask.

Among the oldest experiments to understand racist stereotypes was undertaken by Katz and Braly in the year 1933 whereby they offered a set of questions to White pupils of Princeton University. Most students remained totally unmoved with the depictions of hardworking, smart and sincere Americans and the bad portrayals for almost every other race including Jews, Japanese, and African-Americans. Movies depend on the discarding of disbelief, as right from the times viewers enter a movie hall and gaze upon the lit up screen in a darkened auditorium: they are there in order to run away from truth. Bollywood offers the best escape, with stunning performances, spectacles which seem larger-than-life, optical effects which make one gasp, and different changes of attire, and educational yards and arenas so artificial that Indian pupils aim for a mere basketball court that distantly reflect on-screen portrayals. However, beyond everything is the protagonist's role, generally a cocksure young male who just came of age even though occasionally he may not have come of age, yet who usually has the girl. In such a reel world, the benign forces triumph over the bad without exception, and the antagonist and protagonist duo being different entities. Right from the start when Indian movies had the majority community's mythology and religion as important subjects up to the period of national integration, peace, cohesion, to the 90s' action thrillers and love-centric melodramas, Bollywood has witnessed everything. The conflict source was usually a mad and evil scientist, a deceitful rich father with good intentions, a cruel antagonist who resides on an isle, and another deceitful beau; and then the growing contemporary Muslim terrorist or rogue youngster.

Hindi Cinema's Journey from Realistic Representations to Stereotypes

However despite the sheer number of immensely talented movie-makers, directors, actors, and scriptwriters, the Muslim from India has been cornered into dethroned nawabs¹, painters, terrorists, prostitutes, tailors, sidekicks, kawaals², and rowdy youngsters. The six step stereotyping mechanism often starts from onscreen characterization that usually consists of the young man donning a skull cap, Salwar Kameez or Pathan Suit³, carrying rosary beads, with dark Kohl-rimmed eyes, along with a keffiyeha or a chequered cloth flung across shoulders that identifies a male from the Arabian Peninsula.

Initially Roja (1992) and later Mission Kashmir (2000) highlighted the secessionist movement and the off-track youngsters who had undergone massive agony. However Bollywood stereotypes typically has fed on the less good, worse and ugly when it is about Muslim characterization. The stereotype forms have

¹ *Nawab* - A Muslim royal who presided over princely states in northern, central, and the Deccan regions of India.

² *Kawwal* - Singers with traditional Muslim hats such as the Fez, usually singing couplets that are not melodious to the ear. They are traditionally found at mausoleums of saints in the Indian Subcontinent.

³ *Salwar Kameez/Pathan Suit* - A suit consisting of a long loose shirt and baggy trousers, usually worn by Muslimmen in north/central India, Pakistan, and Bangladesh

certain broad features and the majority of Hindi movies with Muslim roles come within this structure. At first, one may not necessarily have to be of the opinion that every member of a community group possesses few attributes so that it becomes a stereotype. The trick is done by the adage of the one bad apple. Shahid Amin, a subaltern historian with studies related to 19th and 20th century texts, has described vilification of Muslims extensively in the findings of Balkrishan Bhatt and Bharatendu Harishchandra who even resorted to active Muslim caricaturisation. A simple method to discard the precious human feeling called empathy, if an on-screen figure is made unrelatable or larger-than-life, every instance he takes a dive viewers would hoot their affirmation. In olden times, Muslim roles were often usually shown as monarchs, feudal lords or nawabs, and the movies usually revolved around epic occurrences.

Anarkali (1953), Baiju Bawra (1952), Mughal-e-Azam (1960), Mirza Ghalib (1954), Jahan Ara (1964), Taj Mahal (1963), and Noorjahan (1967) were generally about individuals related to the Sultanate, or the Imperial Mughal judiciary (Muslims and Hindi Cinema, Chapter 2). Those were usually historical genre films. The social genre films about Muslim representation included movies Mere Mehboob (1963), Chaudhvinka Chand (1960), Bahu Begum (1967), and Pakeezah (1972) that portrayed an ideal Muslim sphere. During the 1970s and 80s, parallel Hindi movies had an impact on the cinematic Muslim representation with famed movies such as Garam Hawa (1973), Anjuman (1986), and Salim Langdepe Mat Ro (1989). Such movies even led to a unique wave of Hindi movies called 'art cinema'. The Muslim depiction was contextual, holistic, and sensitive, highlighting the shifting paradigms of a confused and underdeveloped part of Indian community's battle. However, accompanied by the start of the 1980s and 90s, socio-cultural framework altered with the arrival of a couple of fanatical majority community's groups. This resulted in film genres bending more, and a new reality was portrayed, one that went on to be referred to as the 'Muslim-Political' films.



Figure 2: Poster of Film Roja

Source: Ratnam, M. (1992).

Therefore on the big screen as well, representation (aligned with socio-cultural category) of the community has been broadly compartmentalized and turned bad. The hurdle which is now ahead of Bollywood may continue to raise objections over its sincerity to portray the facts, its reaction to Muslim misrepresentation, under-representation or negative representation. Such an idea eventually leads to a constructed picture of the particular society. Most of the ‘facts’ concerning Muslims which Hindi movies have been portraying, and continue to, is fake, without perspective and exaggerated to conform to the majority’s expectations. The Hindi cinema fraternity has meticulously avoided highlighting livelihood issues of Muslim Indians and has worked more as a social conduit in favor of continuing the suspicion and mistrust of the majority that every Muslim may be affiliated to Pakistani intelligence services; as a general Muslim being religious, pious and fundamentalist first, and a patriot later. His fake nationalism is usually a shield which protects evades general suspicion, and yet he is not completely off the ‘list’. Worldwide Muslim issues, such as subjects of conflict, terror, and fundamentalism, vastly dwarf domestic narratives of Muslim issues (Derek M. D., 2017). Such conflict-centric interpretations of the Muslim religion upheld in the media spheres are subsequently amplified by repeated connection with images related to extremism, terrorism, and irrationality that depict Muslims as static, backward, and primitive (Derek M. D., 2017). Additional stereotypes is a feature related to a community often need not be incorrect to qualify as a stereotype. An example being most Muslims usually offer Friday Sabbath prayers at mosques, and do not gather therein to plot terror atrocities, or to instantly embark upon burning neighborhoods after the prayer call. Unrelated and fringe occurrences, even if factual, must not describe religions or communities. Movies and advertisements however usually depend on the aforementioned factors and capitalize on such instances to deliver loads of vague information to masses

within a limited possible time frame. Thirdly, stereotypes may not necessarily stay as a twofold phenomena, as it is essential for us to identify them as positive, negative, or occasionally with negative as well as positive components. They are still handpicked partial-facts being shown as undeniable facts as they are simply processed and easily understood. The approach or track of the Muslim Indian artist has been a great example. The doctored and selective depiction of the Muslim religion in many ways have painted the Muslim society in cultural stereotypes, with the mainstream narrative always having assisted in consolidating it. Muslims reside in ghettos, and if wealthy with good public face and rapport, the twist in the tale is them whereby they inevitably exposed as secret spies or double agents for India's unfriendly neighbours. If criminals who are kind as well as Muslim, they will enviably be opposed by a bad Muslim rival who will forsake/deceive them and kill them, eventually snatching the tag of integrated and equal citizens. In numerous ways, identical research on learnt behavior and violence that have been propagated through video games and cartoons, Hindi movies seems to have inflicted more harm than doing good for the Muslim Indian, even though coincidentally the three Khans—Aamir, Shahrukh and Salman—still remain the three superstars of Bollywood. However, they rarely take up a major role as Muslim individuals. The Khan trio also produce successful large-scale commercial movies, it can be safely assumed that they make an active choice. Fourthly, stereotypes can be both implicit as well as explicit. One may often commit the blunder of assuming that meticulous and clever scriptwriting may conceal the truth of a stereotype, but viewers know it better. Noteworthy is the fact that the Muslim society has generally been bearing the twin loads of branded 'anti-nationals' and also as 'the appeased' simultaneously. However authentic data from the Sachar Committee Report highlights the actual low state-of-affairs of the biggest minority community in India, thereby busting the myth of 'Muslim appeasement'. For many in India, Reshma—the legendary Pakistani folk singer—is unknown, despite the fact that most connect with the very popular track Lambi Judaai from Subhash Ghai's *Hero*, or even the foot-tapping *Dama Dam Mast Kalandar*. The artist behind such rhythmic and soulful songs has usually been kept concealed and the music track's popularity generally eclipsed the Muslim artist's existence. Reshma, having once been a celebrated singer with immense contributions, to Bollywood industry, and for music, later suffered greatly and passed away in anonymity far removed from aid and recognition. To this day, there are people who will know this once upon a time great and talented singer with a rare melodious voice.

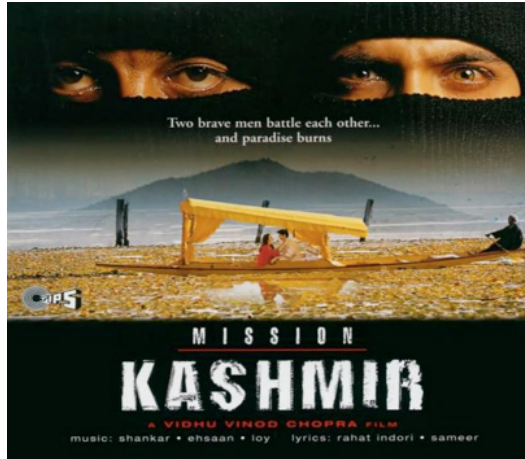


Figure 3: Poster of Film Mission Kashmir
Source: Vidhu Vinod, C. (2000).

There are documentaries and biopics on artists about their notable achievements, yet when it is about making something meaningful an inability to find any such work of notable class arises. There is scarcity of genuine work about Muslim artists that can galvanize India and relay the intense trials and honour which some of their biographies contain. Not one movie on Maulana Abul Kalam Azad exists, or about the staunchly secular A.P.J. Abdul Kalam who happened to be a nuclear scientist of great fame and achievement. The depiction of Muslims usually continues to be biased, and one needs to look in the dark to locate a Muslim protagonist as inspiring teacher, as an honest law enforcement official, a lawmaker, or even someone who commands a feeling of respect in reel, unsullied and unprejudiced by the paint of religion. Role models create a great impact upon young and impressionable minds which queue up to watch their favourite star on the silver screen. The Muslim either being a criminal or leading a group of abettors, in traditional white skull-cap and sporting kohl-rimmed eyes has been the mainstream discourse. So immense is the charisma of such a personality that popular stars such as Shahrukh Khan are seen playing such roles. The film Raees can play on “baniye ka dimag aur miyan bhai ki daring” (meaning a businessman’s mind and a Muslim’s audacity). However, just as on previous occasions, proves unsuccessful in depicting lived experiences or the community’s social standings. Despite being stuck in commercialization, and being a high overseas Bollywood grosser for 2017, yet it does not make it. Only Shahrukh Khan’s work has been discussed, and he is considered to be the gambler taker among the three, by starting his movie career in a bad role in the initial stages of his film career in the hit movie Baazigar (1993) that popularized the dialogue, “Haar Kar Jeetne Waale Ko Baazigar Kehtein Hain” which literally translates as the one who triumphs in defeat is the true winner (Khan, F. B. 2017: 2217 – 2223).

Cultural Manifestations and Indian Cinema Post-90s

A possible result of aggressive nationalistic majoritarian political outcome of the 1990s was witnessed in the tightening of the Muslim social sphere and the resultant decrease in the amount of movies which were produced with a setting of pure Muslim setting. *Sanam Bewafa* ('Unfaithful Beloved', 1991, Saawan Kumar Tak), *Henna* (1991, Randhir Kapoor), and *Khuda Gawah* ('God as Witness', 1993, Mukul S. Anand) arguably serve as last illustrations of the benign genre. What happened since then is a dogmatic portrayal of Muslims as the 'other' that is deeply filled into the demotic consciousness via a large number of movies that portray a stereotyped image of Muslims, shown in traditional Islamic attires, with highly religious tones even in their expressions and actions in the tolerant premises of the public space. This occurred especially in terms of those movies that seem to have openly attempted to toe the political line. Such types of films have portrayed the metaphoric Muslim figure, who is shown in anti-Muslim colours as Muslims indulged acts of terrorism, treason and organised crime. In such a way, culture via its various manifestations becomes a primary field of competition for religious, national, and ethnic identity (Lieber and Weisberg 2002: 273).

Films, in this context, emerge as an important functionalist tool that facilitates the testing of complex interactions that occur between politics and culture. Keeping all this in view, Professor Sanjeev Kumar H.M. made an effort to comprehend the methods in which Hindi movies have portrayed the Muslim minority as a metaphor of fear and have subtly tended to add substance to the the the majority community's majoritarian ideological and linguistic lexicography. To demonstrate this, the the professor cited certain movies which via their scripts have engaged in the proving two famous majoritarian clichés. The first one being, not all Muslims are terrorists but, but all terrorists are Muslims which has been patronised by movies such as *New York* (2009, Kabir Khan), *Fanaa* ('Destroyed in love', 2006, Kunal Kohli), and *Kurbaan* ('Sacrificed', 2009, Rensil D'Silva).

The other cliché is something roughly translated as, 'the Muslim identity is totally determined by their religion or qaum, and their religion is the root of violence' and this very Muslim identity renders them prone to terrorist recruitment, dangerous traitors or criminals. This notion has been propagated by movies such as *Shaurya* (Valour, 2008, Samar Khan), *Sarfaroosh* ('Fervour', 1999, John Matthew Matthan), and *Charas* ('cannabis', 2004, Tigmanshu Dhulia). The subtle agenda beneath the two aforementioned distinct cinematic performance genres, represented by their patronisation of these two different clichés, is simple and bare. The Muslim is portrayed as the highest source of threat against whom Indians need to be on a constant national guard and it is this very existence of fear that the two types

of films have aimed to conjure up via their cinematic performances. (Sanjeev Kumar. H.M, 2016: 237-238).

Film Islami: Indonesia's Post-colonial History and Muslim Identity Development

As per Kartiak Van Heeren, representations and depictions of the Muslim religion in Indonesia's audio-visual domains and the Muslim integration in the mediascape surged in a significant way after President Soeharto's resignation. The upward spiral of Islamic movie production outlets and the emancipation of Islamic film fraternities needed that new Muslim self-representation practices be established. A band of young Muslim movie-makers particularly influenced the new narratives on the representations and position of the Muslim religion in Indonesian as well as transnational audiovisual spheres. This unique and then latest movie movement particularly pointed towards the post-colonial narratives derived from the theories of Third Cinema. Additionally, their narratives hinted towards partnerships with worldwide communities (Van, H. K., 2012: 115).

Islam and film could not be easily reconciled. As per the New Order, the ulama⁴ (or religious Islamic scholars) spoke about the affairs of film in an official way in 1983 for the first time. During the same year, the movie *Sunan Kalijaga* (by Sofyan Sharna) was made. The movie was centred upon the legendary Sunan Kalijaga, who happened to be the first among nine saints who are cited to have preached and propagated the principles of Islam in Java. Related to the making of the film *Sunan Kalijaga*, a discussion about the movie was called for among ulama affiliated to the Majelis Ulama Indonesia (MUI, or the Indonesian Muslim Scholars' Council) and film scribes. It was reported in newspapers that majority of the ulama were of the opinion it was unfit to watch a movie in theatres famed for vulgar movies and inappropriate behaviour such as covert kissing in the dark during a romantic appointment (Bintang 1983; Jasin 1985). An in-film conversation aimed to discover the upper limit up to which movies may be utilized as a tool for propagating Islam or dakwah (Muslim religious propagation), and to discover a means that could club the traditional oral propagation with film's visual facets. As certain subjects are not to be visually represented as per Muslim traditions, queries popped up as to how moral guidance ought to be relayed, and how a few specific moral principles were to be portrayed via reel symbols. But the discussion's bulk centred on the movie called *Titian Serambut Dibelah Tujuh* (literally meaning *The Narrow Bridge*, by Chaerul Umam 1982), that was played prior to the talks to help the ulama understand how an Islamic movie could be (Van Heeren, 2012, p. 116).

⁴ *Ulama* - Islamic scholars

After a year-and-a-half's first official talks, the very first 'formal' Indonesian dawah movie was made. A work of fiction, the movie entitled Sembilan Wali (or Nine saints, Djun Saptohadi, 1985) revolved around many folk-tales and legends, related to wali songo, that are popular in the archipelago nation. Toeing the line of Sembilan Wali emerged yet another film on the nine saints. Yet again, the movie, which was called Sunan Kalijaga & Syeh Siti Jenar (Sofyan Sharna, 1985), depicted Sunan Kalijaga and his attitude towards a supposed apostate. The movie's premiere was attended by 250 ulama, who had assembled in the capital city of Jakarta to participate in the third state MUI meet between 20-23 July 1985. Despite the fact that many Islamic scholars in the past were of the opinion that watching movies was haram (disallowed), those who were interviewed this time were mostly approving. However, they used the opportunity to emphasize that films particularly containing any slight sexual scenes like nudity or unmarried youngsters socializing were still haram⁵. May be due to the lack of explicit scenes, the movie Sunan Kalijaga & Syeh Siti Jenar did not prove quite enthralling. Many ulama fell asleep during the screening. When their opinions concerning the film was sought, a majority of them could not comment as they had skipped a part or nearly most of it (Jasin 1985).

From 1989 onwards, discussions revolving around the relation between Islam and film started making their spots in magazines and newspapers. The connection between the duo also happened to be the theme of numerous gatherings and conferences. In such meetings and talks, many queries were answered, like: How can the making of 'entertainment' dakwah⁶ movies be controlled? How can they be made to work as a subsidiary to conventional dakwah? Was it even feasible to formulate a movie with religious subjects that can be acceptable for every side? What function may be taken up by the Islamic scholars and other moral authorities in the film production? There was an informal agreement that involving religious authorities and figures was important for preempting mistakes which could readily spark off deadly protests. Must they be mere consultants for ensuring everything concerning religion in the said film was 'properly' represented? Or their involvement should be wider? Should the ulama also innovate or propose film ideas, indeed take up acting themselves so as to lure the Muslim audiences? Other than these particular questions, many of which catered to the Islamic film content, majority of the discussions regarding Islam and film was propelled by the perceived requirement for producing Islamic films in modern Indonesia (Van Heeren, 2012: 117).

Between the year 1994 and 1996, Muslim think-tanks have emphasized that in the current age of globalization and information, it was really essential to put

⁵ *Haram* - Actions forbidden by Islamic jurisprudence

⁶ *Dakwah* - Invitation to Islam given primarily to non-Muslims, and even Muslims

up a kind of resistance to the inflow of movies from abroad. The think-tanks firmly believed that such movies promoted nothing apart from sex, violence, and secularism (Arief 1996). If the archipelago nation was to make Islamic films, then Indonesians, most of who adhere to Islam, would be offered a vital lifeline through which they would be able to stick to their own customs. Indonesian movies were not alien to detractors. Quite different from ‘hot’ movies, many movies that the masses referred to as ‘Muslim mission movies’ were looked down upon. Muslim think-tanks were worried that larger audiences may get bewildered and think that Indonesian mystery and horror movies were the actual dakwah movies. Audiences actually were of the opinion that such types of movies had elements of religious propagation owing to the frequent protagonist roles accorded to Muslim figures. These were usually moral teachers and other Muslim signs who were inducted to bring order towards as such movies ended. Apart from horror movies, other films which ulama were related to controversial scenes were also thought to be Islamic mission films by audiences. Among them were many films which featured the popular actor and Rhoma Irama—the dangdut (popular music) star. General masses and viewers were quick to perceive these as promotions of Islam as both within and beyond the film arena, Rhoma Irama portrayed himself as a devout Muslim who took faith to the masses. The Islamic scholars however had different opinions, saying Irama’s movies far too many ‘hot scenes’ that disqualified them from acquiring the dakwah film tag.

Along with talks on the requirement for more Muslim-centric movies there was a demand for the formation of Muslim movie production outlets. In the year 1996, Islamic groups like the mass organization called Muhammadiyah made efforts to establish production houses that had all the instruments required for movie-making. The gain of religious groups in a political debate with the state caused an endeavour to establish Islamic film production companies. In May 1996, the state brought in a new draft legislation concerning broadcasts which, besides other practices, outlawed the establishment of individual broadcasting companies centred on moral principles pertaining to religion. After a spirited negotiation, massive protests, and resilient discussions, the Muslim mass groups emerged victorious. On 18 June 1996, Hartono, the then information minister, made it public that moral organizations will be permitted to establish their individual broadcast companies. This win delivered a sturdy boost to march ahead with the establishment of Muslim movie production firms (Van Heeren, 2012: 118).

Apart from plans and works of establishing production firms, serious efforts were put in place to emancipate Muslim youngsters in the audio-visual domain. In the year 1993, during a seminar in Cirebon on the role of Islamic boarding schools or pesantren during the industrialization age, movie-maker Erros Djarot said that the Islamic boarding schools had great possible roles in assisting the shaping of a

Muslim art and movie fraternity. He added that Islamic students or the santri must not be isolated from the cinematic and artistic world. Rather than being upset with un-Islamic movies, the santri must make movies on their own. In 1997, triggered by the fear of an influx of overseas films and the anger caused by stereotypical, factually incorrect portrayals of Islam in the nation's movies, discussions and seminars were held in universities, Muslim-centric schools, and firms. They were held in order to persuade heads of universities and Muslim-centric schools and leaders of Muslim mass groups that their pupils and affiliated individuals must be integrated in movie production besides acquiring the necessary skills for such aims (Van Heeren, 2012: 119).

After President Soeharto's resignation, the progress of the preceding few years in relation with the fresh air of reforms led to a significant increase in activities that combined Islam with film. The count of professional Islamic film production houses soared, and some Islamic organizations assisted with courses in film production training for Muslims. Encouraged and full of vigour, various Islamic organizations attended when Islamic film screenings and talks concerning audio-visual media were arranged. Apart from the cinema clubs affiliated to Muhammadiyah universities, numerous newly formed Muslim film societies engaged in such endeavour with vigour. Among the then unique societies were the Muslim Movie Education (MME), M-Screen Indonesia (Muslim Screen Indonesia), the Salman Filmmaker Club—a film community related to the Salman Mosque, which is in turn is a part of the Technical University of Bandung, and the Fu'n Community (derived from the Arabic term al-Funnun meaning art). Such communities were mostly made up of young professional and amateur Islamic students, film-makers, and members from youth branches affiliated to known Islamic organizations and communities. Many, like the Fu'n Community, even included artists from Teater Kanvas, and Teater Bening, the Jakarta Art Institute, members from Forum Lingkar Pena (or FLP, meaning Pen Circle Forum), and the non-governmental organization Mer-C. The film crew from the Muhammadiyah production house—PT Media Cipta Utama—along with some activists from other organizations also attended. The societies, led by young Muslim film-makers and students, exhibited a marked tendency for discussing motivations Islamic film production and shaping the laws needed to govern the particular undertaking. Talks stuck to topics such as the manner in which girls and ladies must be portrayed in Islamic movies; the requirement for prayer breaks in the course of film shoots; and if Islamic films could be watched by women and men sharing the same space and time.

For solidifying the Muslim film fraternity, a state union of Islamic film societies was established in 2003 in the month of July. The MAV-Net (or Morality Audio Visual Network) was made up of delegates from six different film institutions

and communities: M-Screen, Rohis Mimazah, the Fu'n Community, MQTV Bandung, Kammi, IKJ, along with a Pesantren Darunnajah delegate. At the centre of this network were aforementioned debates concerning requirement to oppose the hegemony of foreign movies and to solidify Islam's position in the mainstream audio-visual media arena of Indonesia. According to MAV-Net affiliated individuals, Indonesian 'Muslim' soaps and films, which during the post-Soeharto era were usually aired on TV during Ramadan (wherein Muslims fast from dawn to dusk), actually were not even remotely related to Islam. They were of the opinion that way to 'genuine' Muslim movies in Indonesia was confined to smuggled VCDs. Such VCDs had a wide variety of documentaries, television series from United Kingdom, Egypt, neighbouring Australia, and feature films; but among them were videos featuring Taliban military camps in Afghanistan, Czech warfare, which were sold in market and were thought of as Muslim movies. In a declaration, MAV-Net stressed that it was obligatory to resist the television and film fraternity via film production centred on Islamic 'visual ethics' (Van Heeren, 2012: 120).

Though the accurate depiction of such Muslim visual norms was still being discussed, a few essential laws and regulations were formulated as a pamphlet penned by Ustaz (literally meaning an Islamic scholar) Ahmed Sarwat of Centre of Shariah Consultation (locally known as Pusat Konsultasi Syariah). In the said pamphlet, he wrote that a movie would be only genuinely comprised of Muslim values if the religion were to be the guideline in every film mediation practice. He cites instances of the usage of Islamic principles, right from the Islamic film's production (actors, the producer, and crew need to be sincere Muslims) to the marketing and dissemination (financiers should make halal⁷ commodities), till the consumption and exhibition (the screening period must not be prayer times, and cinemas must provide for a segregation of audiences based on gender) (Sarwat 2003).

In the MAV-Net declaration, the requirement for the production of movies based on Muslim visual ethics was connected to an early Third Cinema theory proposed by Teshome Gabriel. In the year 1985, Gabriel (1985:355-69) came up with a method that classified three stages of growth in Third World state movies: the initial stage of national movies in Third World nations was marked by the copy of Western (particularly American) movies; the next included traditional cultural product appropriations in form as well as content (movies related to exotic traditional cultures); and the third and last consisted of engagement in critically reassessing traditional customs, and the utilization of Third World movie-makers' unique reel techniques that consisted of the unique representations, pictures, and imagery of the community. That last and third aspect often highlighted guerrilla

⁷ *Halal* - Things, commodities, or food allowed as per the laws of Islam

tendencies and the breaking apart of accepted Eurocentric movie representations and subjects of the First and Third World countries. Though Gabriel's model left out the massive volumes of Indonesian movies which mixed components of Indian, and Latin American melodrama, Hong Kong action films, and every kind of B-films from the United States (US) and others, the MAV-Net declaration still cited it to consider for the requirement of Muslim movies based on visual Muslim ethics. Muslim value film was to make original Indonesian and contrasting cinema, something that would see off the influence of Western films along with the supposedly corrupt mainstream commercial Indonesian cinema (Van Heeren, 2012: 121).

The establishment of this defiant movie genre was not entirely owing to concepts about the Muslim stand in the domestic media and community of Indonesia. By the year 1999, narratives had been formed which extended concepts concerning the position and portrayal of Muslims to international media and global politics. A couple of television reviewers and Islamic scholars even spoke that the exhibition and distribution of television series and movies from the United States of America and other entertainment imported into the archipelago nation was a meticulously structured Western agenda for corrupting Islamic religious principles.

Having subscribed to similar concepts, the societies owing allegiance with the MAV-Net fraternity declared they were devoted to opposing mainstream media's colonization by imperialists, Zionists, communists, and capitalists. They viewed themselves as a part of the Islamic Ummah which transcended beyond the national borders of Indonesia. (Van Heeren, 2012: 122).

The Bestselling Novel: *Ayat Ayat Cinta* and Soaring Islamic Identity

Author Suzanne Brenner analyses a publication which proved to be a great influencer than both the pro polygamy Tabloid *Poligami* and the anti-polygamy *Jurnal Perempuan* while dealing with the subject. First published in the year 2004 A.D., the best-seller was authored by—Habiburrahman El Shirazy—a young writer from the archipelago nation raised in an Muslim boarding institution ambience in the Central Java region and with Islamic study degrees from the respected Institute for Islamic Studies, and the Al Azhar University in Cairo (Egypt). As per an article in *The Jakarta Post*, he is reported to have quoted during a question-and-answer session that his stories and books intended to promote Muslim religion, and he believed that among the ways of serving Allah was using art as a means of promoting virtue (URL-5).

This intense sense of aim and direction is reflected in a pristine manner in the best-seller called *Ayat Ayat Cinta*. It narrates a tale about an adolescent man from the archipelago nation—Fahri—who had at the time finished his master's from

the Al Azhar University and was readying to embark upon a doctoral qualification at the same institute. Fahri in the novel, set in Cairo, is depicted as very studious and pious. He has integrated a very strong, almost monastic discipline in his life, having little room for indulgences or pleasures as he seeks Islamic education and dispenses his awareness of the Egyptian society as well as Islam amongst the surrounding Indonesian student fraternity. He spends his leisure time translating Arabic manuscripts for extra income to support himself. Despite being 28 years old, he is of the opinion that dating before marriage is disallowed and exhibits no willingness or desire in women initially from fanciful or erotic perspectives, in spite of him having female acquaintances. Fahri does not caress any unrelated lady, and refrains from even shaking hands. Fahri is also an ethical individual who respects people from other religions and disapproves nationalism or religious fanaticism, particularly if it makes individuals conduct themselves in manners he perceives as opposite to Muslim tenets (Brenner, 2011: 224).



Figure 4: Poster of Film *Ayat Ayat Cinta*
Source: Bramantyo, H. (2008).

Fahri, a young man of immense Islamic piety, morals and character, has at least four young women impressed around him. However, he chooses the best – a Turkish woman with German citizenship – of the lot. Circumstances lead him to a spot wherein he is forced to marry the daughter of his landlady, a Coptic Christian who had immense undeclared love and affection for him, with the full support of his first wife. All this is done in perfect harmony of love and Islamic piety.

Ayat Ayat Cinta has been an immensely popular book and ran its 36th printing as of April 2008 since its initial 2004 publication. The adapted movie also proved to be a huge success in Indonesia. A lot of controversy surrounded the novel as well as the movie over the subject of polygamy, despite the fact that the book is not actually related to polygamy, nor an endorsement of marriage unions that involve one man having multiple wives at a time. It is more about religion, virtue as well as obligations particularly on how must live as Islamic ethics and virtues in a complicated contemporary world. Fahri, is an ideal Muslim character, depicted as an individual who seems to prefer keeping himself contented in a simple life of Islamic piety and a simple, happy marriage union with one woman. However, he encounters a world—a world of suspicion and hatred based on politics, identity, religion and nationality—wherein tough decisions need to be taken and where his faith is repeatedly put on test: false implication and wrongful prison term; admiration of multiple women which cannot be reciprocated; and a Christian friend-cum-neighbor facing certain death unless he marries her at a time when he is married. He must solve all these issues and also prove himself as someone with unwavering faith. He has to be a good Muslim by holding on to the spirit and doctrine of Islam no matter what the circumstances are, and stick to these ideals even if it results in dire situations. Such is the real essence of the book. Its fame arises from its power to propagate this essence via an interactive tale filled with suspense, romance, wealth, issues that appeal to the heart, and the charm of locations abroad (Brenner, 2011: 227).

Ayat Ayat Cinta's motive regarding a man having more than one woman at a time, is nevertheless ambiguous. Though Fahri married two women simultaneously, he was pragmatically compelled into it owing to the situation and by the pleas of Maria's mother and his first wife. It was not a polygamous marriage union for fulfilling sexual desires. He clarifies that it was one of the last options he would have opted for in his marriage, as he had no plan for a second marriage. While acknowledging the legality of polygamy in Islam, the protagonist refuses to perceive it as his best option, but rather opts for it with immense hesitation. Fahri's wedding with Maria fulfills the circumstances under which polygamy is allowed. Fahri's situation actually was an urgency that required assistance for two women, whom he marries. Moreover, by marrying Maria, he helps her to become Muslim right before her death, thereby making the marital alliance a blessed one. Maria was the second woman who took interest in Islam owing to Fahri; the first being the American journalist, who seemed satisfied by Islam and the treatment of women as explained by Fahri.

Speaking about the practice and concept of one man having multiple wives at the same time to the Jakarta Post newspaper mentioned before (URL-6),

Habiburrahman El Shirazy, the writer, said that the Muslim religion prescribes fairness, even in a marital bond, and opinionated that one man-one woman fared better than one man-many women. The writer further said that the practice of a man having more than one wife at a time is prescribed by Allah as a way out in certain situations and not as an aim to be sought after. As per most ulema or Islamic scholars, polygamous marriage is dispensation/relief, and may be performed only in times of an urgent situation. They feel that this matter needs to be perceived correctly as the Sharia is not for abusing anyone (ibid.; Brenner, 2011: 227).

The stance of the book on polygamy stands between the fiercely anti-polygamy tone of *Jurnal Perempuan*, where it is not at all a viable choice in today's world, and the staunch pro-one man having more than a wife at a given time views of *Tabloid Poligami*, that asked males to have more than one legally married woman as wife for Islamic, national and social reasons, apart from requesting women to accept the practice even if it may seem tough. The novel's message in the end, hints at how impossible it may be to live happily forever in a polygamous marriage despite being acceptable morally or socially. If the author wished to portray polygamy as ideal, he would have let Maria live rather than let her die after her marriage with Fahri, and portrayed her living peacefully with Aisha as a co-wife. The movie actually highlights more about the complications of a polygamous marriage, where Maria first recovers from coma after marrying Fahri, which is short lived. Scenes depicting the trio at home and outside, with elements of confusion and jealousy, and mutual love and appreciation in the end which is brought to an abrupt end by Maria's premature demise. May be the diverse perspectives of one man having multiple wives simultaneously in the bestseller is a reason which popularised the book so much in the archipelago nation. However, it seems the lobby in favour of a man having multiple wives at a time has been oriented to exert more assertion. Apparently both the novel as well as the movie were generally well acclaimed among the disciples of the *Partai Keadilan Sejahtera* or PKS (translated as Islamic Justice Party), which is the orthodox Islamic political body with considerable influence.

Irrespective of his perspectives regarding a man having multiple wives at a given time, El Shirazy apparently connected with a Muslim taste, popular among innumerable natives of the archipelago nation in the prevalent social climate, quite successfully. *Ayat Ayat Cinta* is an exemplification for a particular Muslim character, personified by the male protagonist. If he looked nearly surreal, he nevertheless exemplifies a devout Muslim without extremism, being educated, modern, and cosmopolitan without over-Westernization or letting go of his modest Indonesian roots. Though he is a dedicated son, Fahri functions not as per

Javanese kinship relations but as a member of the global Ummah⁸. Furthermore, he is concerned with not only proper practice of religion, but also with efficiency, punctuality, productivity and self-discipline; arranging his life as per detailed timetables and plans; with personal caution yet generous with others; and with controlling desires for Islamic reasons as well as for the good of others (Brenner, 2011: 228).

In summary, the book seems to be the author's personal effort to depict the ideal contemporary Muslim, someone who is able to be a role model to a generation in quest of adequate means to survive in the universe. Muslim ethics and morality need to be discovered and learned via personal exploration and intellectual inquiry instead of via blind adherence to others' verdicts. The book promotes a continuous adherence to and reflection on Koranic ideals in everyday life. How a man having multiple wives at a time conforms in such a scenario is as an issue but an occasionally acceptable practice permissible after evaluating personal aims and cautious evaluation of the situation besides the possible results for those in such a marital union. The dire circumstances that lead to Fahri marrying Aisha in the novel, and male protagonist's general opposition to the practice and eventual acceptance, hints at how polygamy must not be supported or opposed outright as done by *Tabloid Poligami* and *Jurnal Perempuan* respectively, but rather be perceived as an extra watermark of the difficult analysis and application of Muslim principles in everyday life.

Ariel Heryanto while analyzing the extraordinary fame of the movie *Ayat Ayat Cinta*, suggests that the sort of Muslim depiction connected with a rapidly expanding generation of pious, common and elite Muslims in Indonesia who seek replacements of the didactic and dry images of Islam visible in popular media and the very Westernized, quite un-Islamic outlook that were commonly aimed at middle classes via media outlets. The book serves as a textbook example of a very thriving instance of the expanding subject of famous Muslim Indonesian writings. Amrih Widodo says the reason behind the exponential growth of such literature in the first decade of 2000 is because of the empowerment of media after the collapse of the Suharto administration, which orchestrated a boom of sensationalist and titillating books and tabloids besides a Muslim backlash by those under the impression that the media was promoting Westernization and immorality in Indonesia (URL-5). He opined that *Ayat Ayat Cinta*'s success and similar books suggested the shifting of Islamic literature from the margins to the mainstream. Such literature he adds could act as a shield against Western secularization and cultural hegemony, but may also help produce Islamic publications and texts that are consumable, and perceived as desired products

⁸ Ummah - International Muslim community that stretches from Bosnia in the West to Indonesia in the East, from Tatarstan in Russia to Africa in the South

and signs of affluence, tutoring, way of life and behaviour” (ibid.; Brenner, 2011: 229).

Different academics have also taken note of the rise of Muslim piety as well as symbols being commercialized in contemporary times and how popular media outlets facilitated this process. In an article concerning the soaring popularity of modest Muslim fashion in the archipelago nation. For example, Carla Jones (2007) says that starting from the mid-1990s, ladies’ tabloids have answered as well as encouraged common women’s cravings for fashionable Muslim attire. Thus, ladies sought counsel while trying to be chic and devout. The donning of Muslim attire for many ladies turned to be a common habitual decision instead of the consumerist opposing, critical, and negligible practice of the 1980s and early 1990s. While discussing the veil and polygamy, Wichelen (2007) observes how popular Islamic media representations after the Suharto era made erstwhile negligible signs associated with the Islamic way of life and normalized them with a collectivist narrative. Such mainstreaming of Muslim signs that were formerly a taboo during the Suharto era, nonetheless reinforces and creates continuity with the now-defunct regime’s power structures via a continuation of its consumerist and modernist ideology (Wichelen 2007: 105). At present, politics, religion, morality, and consumer culture are quite intertwined, highlighting the contemporary Indonesian society’s shifting landscape. Though there seems to be an expanding market for Islamic popular culture, including manifestations such as images of polygamy, its practice is still not widespread. Just like the Muslim televangelist A.A. Gym’s image was adversely affected due to his polygamous marriage (Hoesterey 2008), those practicing it may also jeopardize their fame among Indonesian consumers (Brenner, 2011: 229).

Indonesian Islamic-themed Movies and Messages of Personal Accomplishment

Eric Sassono explains how along with *Ayat Ayat Cinta*, another very popular movie—*Ketika Cinta Bertasbih* (When Love Glorifies God)—focus on two distinct forms of personal achievements by the lead characters. The first one being the pursuit and achievement of higher education via a strong Muslim identity; and the second one is finding a life partner in a halal way. Both Fahri as a master’s student in *Ayat Ayat Cinta*, and Azzam also pursuing master’s in *Ketika Cinta Bertasbih* are portrayed as dedicated and pious students whose hard work, disciplined life, and Islamic piety leads to ultimate success.



Figure 5: Poster of Film *Ketika Cinta Bertasbih*
Source: Umam, C. (2009).

This highlights the message of prioritising education by being disciplined and pious for audiences to watch, comprehend and follow as both the characters hailed from low or middle-class families and needed education to be empowered in life. In contrast, most Bollywood productions or even South Indian movies rarely have such messages to educate, and inspire, and chose characterizations based on criminal syndicates, terrorism, or the one sole loyal character whose aim is to prove himself as good Muslim and end up making the ultimate sacrifice.

Ayat Ayat Cinta as well as *Ketika Cinta Bertasbih* also place emphasis on life-partner selection processes via the *taruf*⁹ instead of dating which is considered forbidden in Islamic owing to two members of the opposite sex meeting alone. Both Fahri and Azzam meet, develop feelings for their potential life partners and then approach the guardians of the female leads for supervision and keeping things Islamic and legitimate. This is strikingly different from the messages of dating, love, and even pre-marital sex in Western as well as Indian productions. (Sasono, 2010: 57-58)

⁹ *Taruf* - The process of a couple getting to know each other before marriage while being under the supervision of community elders

Conclusion: Films, Identity, Representation, Cultural Imperialism and Semiotic Square

While it can be safely deduced from movies in both Indonesia and India that identity and representations are interlinked and thereby reflected in their respective movies; there also lies the fact both the regions depict Muslims in terms of their society, Islamic piety and overall history. While the historical aspect is a different subject altogether, what must be noted here is that while Subcontinent nations–Pakistan, and Bangladesh–tend to be less pious in terms of the daily practice of ritual prayers that forms one of the most fundamental bases of an average Muslim’s life and something that can be easily practiced by all ages and genders; the Malay Archipelago regions tend to excel in that aspect and surges forward compared to both Pakistan and Bangladesh. The respected Pew Research survey only solidifies this assumption that while a maximum of only 46% seem to dedicate themselves to the daily five time prayer rituals in Pakistan-Bangladesh, Indonesia-Malaysia stand apart with a whooping average percentage of around 79%. While the difference in the figure may appear to be quite shocking to some as it is claimed that Pakistan (which included Bangladesh till 1971) was the sole nation created for Muslims and to be governed as per the Koran and Sunnah¹⁰, it must be noted that India is missing in the list but ethnically, culturally, and historically happens to be the part of the same region. This difference in piety is ultimately reflected in the masses that gives rise to the society and influential individuals in a particular society, and the cinematic world that includes producers and directors.

This comparatively lower Muslim piety in the Indian Subcontinent compared to the Malay Archipelago can be best explained via cultural imperialism, i.e. the phenomenon of a supposedly superior or hegemonic cultural entity demeaning and changing people belonging to an ‘inferior’ culture. It is noticed that the decades of British rule coupled with the modern-day Bollywood influences have shaped the Muslims of the Indian Subcontinent in a negative way, who in turn have done next to nothing in order to change this status quo. The process of self-hate and ‘backward Muslim’ tag in the minds of the Muslims of the Subcontinent can be best understood via comprehending imperialism and cultural imperialism. In the contemporary era, cultural imperialism in the form of Hindi cinema has made deep inroads among the Muslims of India, Pakistan, as well as Bangladesh (URL-7) owing to which it can be derived that decreased Muslim piety and identity is prevalent as movies and films influence masses tremendously. Bollywood weddings (URL-8), attire, and culture (URL-9) in the broader term have taken roots in the predominantly Muslim nations of Pakistan and Bangladesh, whereas

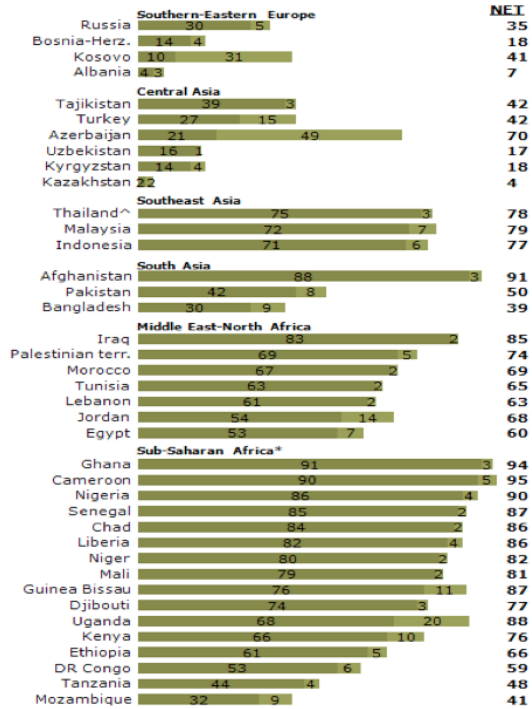
¹⁰ *Sunnah* - Recorded traditions, customs, and practices of Prophet Muhammad (upon whom be peace)

the Malay Archipelago nations of Indonesia and Malaysia have managed to keep their Islamic and Muslim identity intact via Muslim representation which found life after the fall of erstwhile dictator Suharto.

Many Muslims Pray Several Times a Day

% who ...

■ Pray all five salat ■ Pray several times, but not all five



Net for Q62 may not equal the percentage for "pray several times a day" in Q61 due to rounding and the exclusion of "don't know" responses.
 *Data for all countries except Niger from "Tolerance and Tension: Islam and Christianity in Sub-Saharan Africa."
 †Interviews conducted with Muslims in five southern provinces only.

PEW RESEARCH CENTER Q62.

Table 1: Percentage of Global Muslim Prayer Adherence
Source: URL-10

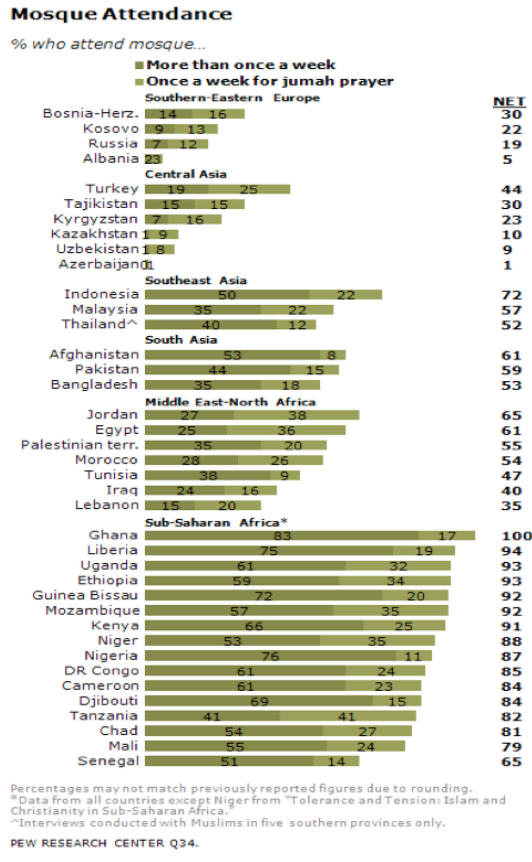


Table 2: Percentage of Global Mosque Attendance
Source: URL-10

The Muslim representation in Indonesian movies and Bollywood can be best understood by the the Semiotic Square’s Binary Approach proposed by Greiham wherein experts elucidate that entities and phenomena are best exemplified and understood when what the opposite constitutes are known to an individual. For example, the as we say ‘black’, it is easily understood that it is a colour that is the opposite of white; just like life and non-life in . Similarly, to better understand the contrasting representations—negative stereotypes vs. positive representations—of Muslims in Bollywood and Indonesia respectively, the Semiotic Square is the method to resort to in order to make sense of the polar opposite narratives and depictions. While it is best advised to watch the movies mentioned for a first hand experience, a simple look at the posters—terrorists in Bollywood, and normal and

easy-going virtuous community in Indonesian movies—can narrate a lot about the psyche of the two regions wherein they are made and produced.

REFERENCES

Andrew, Dudley J. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press.

Arief, Syarief M. (1996). *Mencari Formula Film Dakwah Islam*. Pelita.

Brenner, S.; and Weintraub, A. N. (2011). *Holy matrimony? The Print Politics of Polygamy in Indonesia, Islam and Popular Culture in Indonesia and Malaysia*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Chapman, J. (2003). *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. Reaktion Books Ltd.

Deaux, K., & Lewis, L. L. (1984). Structure of Gender Stereotypes: Interrelationships Among Components and Gender Label. *Journal of Personality and Social Psychology*. 46 (5): 991–1004. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.46.5.991>.

Bramantyo, H. (Director). (2008). *Ayat Ayat Cinta* [Film]. MD Pictures.

Umam, C. (Director). (2009). *Ketika Cinta Bertasbih* [Film]. SinemArt Pictures.

Derek M. D., S. (2017). *The Othering of Muslims: Discourses of Radicalization in the New York Times*. Retrieved from Wiley Online Library.

Dino, F. (2011). “Modules on Greimas: On the Semiotic Square.” *Introductory Guide to Critical Theory*. <http://www.purdue.edu/guidetotheory/narratology/modules/greimassquare.html>.

Ratnam, M. (Director). (1992). *Roja* [Film]. Kavithalayaa Productions.

Vidhu Vinod, C. (Director). (2000). *Mission Kashmir* [Film]. Vinod Chopra Productions.

Do Nascimento, J. (2019). *Art, Cinema and Society: Sociological Perspectives*. 19: 19-28. 10.34257/GJHSS.

Ewen, E. and Stuart. (1992). *Channels of Desire: Mass Desire And The Shaping of American Consciousness*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Hoesterey, J. (2008). *Marketing Morality: The Rise, Fall and Rebranding of Aa Gym*. in G. Fealy and S. White (Ed.). *Expressing Islam: Religious Life and Politics in Indonesia*. (pp. 95-112). Singapore : Institute of Southeast Asian Studies.

Jasin, Hasbi H. (1985). *Yang Porno Haram; Bila Ulama Ramai-ramai Menonton Film*. Merdeka.

Jones, Carla. (2007). *Fashion and Faith in Urban Indonesia*. *Fashion Theory*. 11 (2/3): 211- 232.

Khan, F. B. (2017), *Othering of Muslim Identity in Hindi Cinema*. *International Journal of Advance Research in Science and Engineering (IJARSE)*, Volume 6 (11): 2217- 2223.

Klein, L. (2018). *Science Fiction Hollywood Films as A Social Phenomenon: A Showcase Of Western Worldview*. İbn Haldun Üniversitesi, Medeniyet İttifaki Enstitüsü.

Kumar, Sanjeev H.M. (2013). ‘Constructing the Nation’s Enemy: Hindutva, Popular Culture and the Muslim “Other” in Bollywood Cinema’. *Third World Quarterly*. 35 (3): 458–69.

Kumar, Sanjeev H.M. (2016), *Metonymies of Fear: Islamophobia and the Making of Muslim Identity in Hindi Cinema*, *Society and Culture in South Asia*, 2 (2): 233 - 255.

Lieber, Robert J. and Ruth E. Weisberg. 2002. ‘Globalisation Culture and Crisis of Identities’. *International Journal of Politics, Culture and Society*. 16 (2): 273–96.

Lippmann, Walter. (1997). *Public Opinion*. Simon and Schuster.

Oliver, Ma. (1997), *Antbnia*. Universitat Pompeu Fabra. Links & Letters. 4.

Sarwat, A. H. (2003). *Kajian Syariah; Film Dalam Kacamata Syariah Islam*. Paper, Islamic Movie Workshop.

Sasono, E. (2010), Islamic-themed Films in Contemporary Indonesia: Commodified Religion or Islamization? *Asian Cinema*. 48 - 60.

Van H. K. (2012), *Contemporary Indonesian Film: Spirits of Reform and Ghosts from the Past*. Leiden: KITLV Press.

Wichelen, S. v. (2007). Reconstructing 'Muslimness': New Bodies in Urban Indonesia. in Cara Aitchison, Peter Hopkins and Mei-Po Kwan (Ed.). *Geographies of Muslim Identities: Diaspora, Gender and Belonging*. (pp. 93 – 108) Aldershot, UK: Ashgate.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://www.thenation.com/article/archive/trembling-upper-world-siegfried-kracauer/> (Access Date: 25.07.2022)

URL-2 <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-37055993> (Access Date: 02.04.2022)

URL-3 <https://www.thehindu.com/business/Industry/Aamir-Khan-loses-Snapdeal-contract/article14062507.ece> (Access Date: 02.04.2022)

URL-4 <http://www.otheringandbelonging.org/the-problem-of-othering/> (Access Date: 02.04.2022)

URL-5 <http://www.thejakartapost.com/news/2008/04/03/habiburrahman-el-shirazy-no-intentions-counter-039satanic-verses039.html> (Access Date: 02.04.2022)

URL-6 <http://www.insideindonesia.org/content/view/1121/47/> (Access Date: 25.09.2009).

URL-7 <https://www.thedailystar.net/book-reviews/news/unpacking-bangladeshs-obsession-bollywood-2117121> (Access Date: 02.04.2022)

URL-8 <https://www.firstpost.com/entertainment/bollywood-influences-pakistani-weddings-6435871.html> (Access Date: 02.04.2022)

URL-9 <https://www.dawn.com/news/759380/bollywood-has-an-immense-impact-on-our-lives> (Access Date: 02.04.2022)

URL-10 <https://www.pewresearch.org/religion/2012/08/09/the-worlds-muslims-unity-and-diversity-2-religious-commitment/> (Access Date: 02.04.2022)

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA TARKOVSKY ÖYKÜNMESİ

Nurullah ÖZDEMİR
İnönü Üniversitesi, Türkiye
nurullahozdemir893@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5838-6143>

Bahar ÖZTÜRK
İnönü Üniversitesi, Türkiye
bahar.ozturk@inonu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-9470-9664>

<i>Atıf</i>	Özdemir, N., Öztürk, B. (2022). NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA TARKOVSKY ÖYKÜNMESİ. İletişim Çalışmaları Dergisi, 8 (3), 293-314
-------------	---

Geliş tarihi / Received: 21.04.2022

Kabul tarihi / Accepted: 15.08.2022

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v08i3002

ÖZ

Türk Sineması, içinde bulunduğu toplumsal, ekonomik, sosyal olayların yaşandığı dönemlerden etkilenirken bir başka etkilendiği kaynak ise farklı ülkelerin sinemaları ya da yönetmenleri olmuştur. Genel olarak Türk Sineması'nda yabancı yönetmenlere öykünmelerin 1990'lardan sonra ağırlık kazandığı görülmektedir. Bir yönetmenin kendinden önceki başka bir yönetmenin sinematografisinden esinlenmesi olası bir durum olarak kabul edilmektedir. Ancak bir yönetmenin bir başka yönetmenin filmlerindeki çekim planlarını birebir aynı şekilde kullanması nadir görülen bir durumdur. Filmleriyle pek çok başarıya imza atmış olan Nuri Bilge Ceylan sinemasında Sovyet yönetmen Andrei Tarkovsky'nin izlerinin olduğunu gösteren çalışmalar bulunmaktadır. Ancak Ceylan'ın filmlerinde sadece içeriksel açıdan Tarkovsky'den izler bulunmamaktadır. İçeriğin yanı sıra biçimsel olarak da Tarkovsky'ye öykünmeler görülmektedir. Ceylan'ın filmlerinde daha önce Tarkovsky'nin kullandığı çekim planlarının aynalarına rastlanmaktadır.

Bu kapsamda öncelikli olarak Türk Sineması'nda öykünme konusuna yer verilmekte ardından da Andrei Tarkovsky ve Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografik benzerlikleri incelenmektedir. Bu çalışmanın amacı; Tarkovsky ve Ceylan'ın çekim planları arasındaki benzerlikleri ortaya koymaktır. Sinematografik açıdan yapılan incelemede nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemiyle benzer sahnelerin analizi yapılmıştır. Analiz doğrultusunda, Nuri Bilge Ceylan'ın kendi filmlerinde Andrei Tarkovsky'e sinematografik yönlerden öykünmesi, her iki filminden seçilen sahnelerden yola çıkarak ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Nuri Bilge Ceylan, Andrei Tarkovsky, Sinematografik Öykünme, Metinlerarasılık*

TARKOVSKY EMULATION AT NURİ BİLGE CEYLAN'S CİNEMA

ABSTRACT

While Turkish Cinema was affected by the social, economic and social events it was in, another source of influence was the cinemas or directors of different countries. In general, it is seen that emulations of foreign directors in Turkish Cinema gained weight after the 1990s. It is accepted as a possible situation for a director to be inspired by the cinematography of another director before him. However, it is rare for a director to use the exact same shooting plans in another director's films. There are studies showing that there are traces of Soviet director Andrei Tarkovsky in the cinema of Nuri Bilge Ceylan, which has achieved many successes with his films. However, in Ceylan's films, there are not only traces of Tarkovsky in terms of content. In addition to the content, there are imitations of Tarkovsky in terms of form. In Ceylan's films, the same shooting plans that Tarkovsky used before can be found.

In this context, firstly, the subject of emulation in Turkish Cinema is covered, and then the cinematographic similarities of Andrei Tarkovsky and Nuri Bilge Ceylan are examined. The aim of this study; The aim is to reveal the similarities between the shooting plans of Tarkovsky and Ceylan. In the cinematographic examination, similar scenes were analyzed with the descriptive analysis method, one of the qualitative research methods. In line with the analysis, the cinematographic imitation of Nuri Bilge Ceylan to Andrei Tarkovsky in her own films has been tried to be revealed based on the scenes selected from both films.

Keywords: *Andrei Tarkovsky, Nuri Bilge Ceylan, Cinematographic Emulation, Intertextuality.*

GİRİŞ

Sinemada bazı yönetmenlerin hem kendinden önceki yönetmenlerin sinematografik uygulama biçimlerini hem de birbirlerini taklit ettiği görülmektedir. Kimi zaman bu taklitler bir esinlenme olarak kabul edilirken kimi zaman da öykünme olarak da nitelendirilebilmektedir. Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki Tarkovsky öykünmelerinin incelendiği bu çalışmada öncelikle estetik kavramdan bahsedilmektedir. Estetiği, bireyin beğenisinden veya güzellik algısından ayrı düşünmek zordur. Bu sebeple estetiğin sanat ile derin bir bağı bulunmaktadır. Sinemada estetik ise teknolojik gelişmeler ile doğrudan ilişkilidir. Çünkü filmlerin çekimi, aydınlatması, dekorların kurulması, kısacası filmin evreninin oluşturulması teknolojik gelişmelerle açıklanmaktadır. Yönetmen aslında gerçek olmayan bir hikâyeyi sinematografik unsurlarla inşa etmektedir.

Sinema tarihindeki usta isimlerin sinematografik anlayışları başka yönetmenler tarafından da benimsenmektedir. Türk Sineması'na bakıldığında özellikle 1990'lardan itibaren Türk filmlerinde yabancı yönetmenlerin etkilerini görmek mümkün hale gelmiştir. 1990'ların ikinci yarısında Türk Sineması'nda yeni anlayışların geliştiği görülmektedir. Bu yeni atılım ile birlikte Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu ve Derviş Zaim gibi yönetmenler farklı sinema anlayışlarıyla ön plana çıkmıştır. Ancak bu dönemim yönetmenlerinde yabancı yönetmenlerden esinlenmeler görülmektedir. Türk yönetmenler dönem dönem Akira Kurosawa, Ingmar Bergman, Stanley Kubrick, Abbas Kiarostami, Alfred Hitchcock, Federico Fellini, David Lynch, Michael Haneke, Steven Spielberg, Quentin Tarantino, Martin Scorsese, Asghar Farhadi, James Cameron, Woody Allen, Lars von Trier gibi saygın ve başarılı yönetmenlerden esinlenmişlerdir. Bu yönetmenler arasında Türk Sineması'nı ve Türk yönetmenleri etkileyen isimlerin başında da Andrei Tarkovsky gelmektedir.

Bu çalışmada filmlerinin arasında yakın bir bağ bulunan Andrei Tarkovsky ve Nuri Bilge Ceylan sinemasına bakılmaktadır. Tarkovsky'nin ölümünden uzun yıllar sonra başka bir ülkede bir yönetmen tarafından saygıyla anılması ve ona öykünmesi incelenmeye değer bir konudur. Ancak diğer çalışmalardan farklı olarak bu çalışmada Tarkovsky ve Ceylan sinemalarının konu, öykü, karakter vb. unsurlarının karşılaştırılması yapılmamaktadır. Çalışmanın ele aldığı temel konu; bu iki yönetmenin filmlerinin sinematografik benzerlikleridir. Çalışmada konu biraz daha daraltılarak Tarkovsky ve Ceylan filmlerindeki çekim planları betimsel yöntemle analiz edilmektedir. Bu çalışmada temel amaç Tarkovsky ve Ceylan'ın filmlerindeki çekim planlarının benzerliğini öne sürerek, Ceylan'ın biçimsel olarak da Tarkovsky'ye öykündüğünü ortaya koymaktır.

TÜRK SİNEMASINDA ÖYKÜNME

Sinemada öykünmeden bahsetmeden önce öykünmenin temelinde bulunana metinlerarasılık kavramından bahsetmek gerekmektedir. Metinlerarasılık

kavramından önce (1960'lerden önce) metinler, genellikle yazara, tarihe, yazarın psikolojisine ve ereklerine göre değerlendiriliyordu. Fakat daha sonra eserlerdeki söylemlerin birbirinin içine geçtiği, her metnin gerçekte “çoksesli” olduğu, metin ve anlamın çoğunlukla metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmesiyle üretildiği savı ileri sürülmüş ve yeni bir metin tanımı ortaya çıkmıştır. Metinlerarasılık kavramı, Kristeva, Barthes gibi eleştirmenlerin girişimleriyle bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Metinlerarasılık genel olarak, “yazarın kendinden önceki bir yazardan (onunla alay etmek, saygısını dile getirmek, onu izlemek ya da ondan ayrıldığını bildirmek amacıyla) yaptığı alıntılar, anıştırmalar” olarak nitelendirilmektedir (Aktulum, 2000: 7-8). Genette, metinlerarasılık kavramını sınırlandırarak, bir metnin başka bir metin içindeki somut varlığı olarak tarif etmektedir (Genette, 1982'den akt. Akbulut, 2005: 83).

Pastiş (öykünme) ve parodi (yanılsama), metinlerarasılıkta türev ilişkileri olarak tanımlanmaktadır. Pastiş ve paradi genel olarak başka bir metne gönderme yaprak o metni içerik ve biçim olarak taklit etme işidir (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011: 9). Akbulut (2005: 18)'a göre:

“Bir metin hep önce yazılmış bir metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir.”

Bu noktadan hareketle metinlerarasılık kavramını sinemaya uyarlayarak, üretilen filmlerin bazı sahnelerinin aradan belirli bir zaman geçtikten sonra farklı amaçlar uğruna yeniden üretilmesini de “filmlerarasılık” olarak nitelendirmek mümkündür (Bayraktaroğlu ve Uğur, 2011: 9). Kimi zaman yeniden çevrim filmler kimi zaman da sinemanın usta isimlerine göndermeler yapılan filmlerde filmlerarasılık görülebilmektedir. Bunların yanında bazen de dünya sinemasındaki dalga ve akım gibi hareketlere öykünerek de filmlerarasılık uygulanabilmektedir. Özellikle sinema tarihinde önemli yere sahip olan -dışavurumculuk, gerçekçilik gibi- akımlarda birbirine benzer sahnelerin, planların veya anlatıların varlığı görülmektedir.

Sinema, icadından günümüze kadar gelen süreçte toplumsal, kültürel ve siyasal gelişmelerle yakın bir ilişki kurmuştur. Sinema her döneminde toplumsal olayların yansıtıldığı bir alan olmuştur. Alman Dışavurumculuğu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Sovyet Sineması, Üçüncü Sinema vb. pek çok akımın temelinde toplumsal olaylar yer almaktadır. Sinemanın toplumsal olaylardan beslendiğini Türk Sineması'nda da görmek mümkündür. 1960'lardaki toplumsal gerçekçi anlayışa sahip filmler bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca Türkiye'deki politik sinemanın da temelinde toplumsal olaylar bulunmaktadır.

İtalya’da, 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan ve 1950’li yıllara kadar devam eden ekonomik, sosyal ve kültürel açıdan bir buhranın içinde bulunan toplumun yaşadığı sıkıntılar bu akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yeni Gerçekçilik akımı, Türk Sineması’nda özellikle 1960’larda Toplumsal Gerçekçilik olarak ön plana çıkmıştır. Türkiye’de de İtalya’dakine benzer şekilde toplumun yaşadığı sıkıntıların perdeye yansıtılması amaçlanmıştır. Ertem Göreç’in Karanlıkta Uyananlar (1965) filmi, Metin Erksan’ın Gecelerin Ötesi (1960) ve Susuz Yaz (1963) gibi filmleri Türk Sineması’nda gerçekçiliğin yansımalarına örnek gösterilebilir. 1940’lar ve 1950’lerde yapılan Yeni Gerçekçi İtalyan filmlerinde kullanılan anlatım ve üslup gibi sinematografik unsurlar, 1960’ların Türk Sineması’nda da kendini göstermiştir.

Yeni Gerçekçiliğin dışında Türk Sineması’nda tesiri görülen bir diğer akım ise politik temelli Üçüncü Sinema akımıdır. Latin Amerika’da ortaya çıkan akımın en önemli temsilcileri ise Fırınların Saati (1968) filminin senaristleri ve yönetmenleri olan Octavio Getino ve Fernando Solanas’dır. Üçüncü Sinema sömürü ve emperyalizme karşı tepki olarak politik dil kullanan bir akımdır. Üçüncü sinemanın Türkiye’deki yansıması ise kuşkusuz Yılmaz Güney’dir. Güney’in Umut (1970), Sürü (1979) ve Yol (1982) gibi filmlerinde Üçüncü Sinemanın politik dili görülebilmektedir.

Türk Sineması’nda hem gerçekçi anlayışa hem de politik sinemaya bakıldığında filmlerin yurtdışındaki akım ve anlayışlardan beslendiği görülmektedir. Örnek olarak verilen filmlerden de yola çıkılarak Türk Sineması’nda anlatım ve üslup olarak yurtdışındaki akım ve anlayışlara bir öykünmenin varlığından bahsedilebilir. Bu durum sadece belirli dönemlerle sınırlı kalmamış, ilerleyen zamanlarda da bazı yönetmenlerin bireysel düzeyde yabancı yönetmenlere ve filmlere öykünmeleri ile devam etmiştir.

Asuman Suner (2006), Hayalet Ev isimli kitabında 1990’ların Türkiye’sinde farklı “kimlik” tartışmalarının olduğunu ve Türk Sineması’nda ise “kimlik” ve “aidiyet” meselelerinin öne çıktığını belirtmektedir. Bu dönemde filmlerin öyküleri giderek kişiselleşmiştir. Dönemin yönetmenleri belirli sanatsal eğilimleri kabul edip sürdürmek yerine, kendi bireysel tarzlarını oluşturmaya çalışmıştır. Yönetmenler bunları yaparken filmlerin prodüksiyonlarını sınırlı imkânlarla yapmaya çalışmıştır. Dönemin yönetmenlerinin bu yeni bireysel çabalarında Türkiye dışından farklı coğrafyalardaki usta yönetmenlerin etkileri bulunmaktadır. 1990’larla başlayan yeni atılımlarda Türk yönetmenlerin, yabancı yönetmenlerin filmlerinden esinlendiği ve beslendiği görülmektedir. Örneğin; Zeki Demirkubuz, filmlerinde Rainer W. Fassbinder’in etkilerini görmek mümkündür (Köprü, 2020: 386). Semih Kaplanoğlu’nun da Sovyet yönetmen Andrei Tarkovsky’den esinlendiği görülmektedir (Köprü, 2020: 391). Ayrıca Nuri Bilge Ceylan’ın da

Tarkovsky'den esinlendiğini söylemek mümkündür. Bu doğrultuda çalışmanın uygulama bölümünü Tarkovsky ve Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasal üslup benzerliği oluşturduğu için Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde Tarkovsky'den öykündüğü sahnelerin analizine bir sonraki bölümde yer verilecektir.

ANDREİ TARKOVSKY VE NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINA BAKIŞ

Bu bölümde çalışmanın temel noktasını oluşturan Andrei Tarkovsky ve Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografisine bakılmaktadır. Her iki yönetmenin de sinemasal açıdan benzerliklerine vurgu yapılarak Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde Tarkovsky'ye öykünmesi ele alınmıştır. Öncelikle Andrei Tarkovsky'nin yaşamına ve sinemasına yer verilmektedir. Tarkovsky'nin sinema anlayışının temellerine ve Tarkovsky'nin sanatsal olarak kimlerden etkilendiğine odaklanılmaktadır, daha sonra da Nuri Bilge Ceylan'ın hayat hikâyesine ve sinemasına geçilmektedir. Her iki auteur yönetmenin de yaşamından, filmlerinden ve kendilerini etkileyen yönetmenlerden veya sanatçılardan bahsedilmektedir.

ANDREİ TARKOVSKY

Andrei Arsenyeviç Tarkovsky, 4 Nisan 1932'de Sovyetler Birliği'nin Volga Nehri kıyısında yer alan Zazrazhye köyünde dünyaya gelmiştir. Babası şair Arseny Tarkovsky, annesi Maria Ivanovna Vişnkova'dır (Balcı, 2019: 20). Tarkovsky'nin genç yaşta doğu kültürüne ilgisi artmıştır. Bu sebeple Doğu Diller Okulu'nda eğitim almaya başlamıştır. Ancak sağlık sebeplerinden dolayı bu eğitimi tamamlayamamıştır. Tarkovsky, Doğu Dilleri Okulu'ndan sonra Sibiry'a da jeoloji alanında çalışmak üzere Sibiry'a gitmiştir. Sibiry'a serüveni Tarkovsky'nin düşüncelerinde değişikliğe yol açmış ve doğa ile kendisi hakkındaki düşünceleri onu yönetmen olmaya sevk etmiştir (Martin, 2013: 19-20). Tarkovsky, 1954 yılında VGİK¹ Sovyet Sinema Okulu'na başvurmuştur. 500 kişinin başvurduğu okula alınan 15 kişilik öğrenciler arasına Tarkovsky'de girmeyi başarmıştır. Tarkovsky, bu okulda Mikhail Romm'dan dersler almıştır. Güçlü hitabete sahip bir entelektüel olan Romm, Tarkovsky'yi manevi ve ahlaki yönden fazlasıyla etkilemiştir (Ahmedi, 2016: 295). Tarkovsky'nin okulu bitirme projesi olarak çektiği “Keman ve Silindir” filmi, 1961'de New York Öğrenci Filmleri Festivali'nden birincilik ödülüyle dönmüştür. Daha sonra Mosfilm, Tarkovsky'den “Ivan'ın Çocukluğu” filmini çekmesini istemiştir. Tarkovsky, bu film ile 1962'de Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülünün sahibi olmuştur (Balcı, 2019: 22).

“Ivan'ın Çocukluğu”ndan dört yıl sonra Tarkovsky, “Andrei Rublev”i çekmiştir.

¹ VGİK: Rusya Federasyonu Devlet Gerasimov Sinematografi Enstitüsü (Eski ismi, Sovyetler Birliği Devlet Sinematografi Enstitüsü'dür).

Film özellikle hükümet yanlıları tarafından eleştirilmiş ve yasaklanmıştır. Film beş yıl yasaklı kaldıktan sonra bazı sahneleri sansürlenerek 1971’de Rusya’da gösterime girmiştir. Rus bir prodüktör olan Boris Gurevich “Andrei Rublev”i satın alarak Cannes Film Festivali’ne götürmüştür. Film Cannes’da Jüri Özel Ödülü’ne layık görülmüş ve eleştirilenler tarafından bir başyapıt olarak nitelendirilmiştir (Ahmedi, 2016: 298).

Tarkovsky, 1972’de tamamladığı “Solaris” filmini, Sovyet bürokrasisinin engellerini zorluklarla aşarak Cannes Film Festivali’ne gönderebilmiştir. 20. yüzyıl Rus sanat anlayışında büyük bir çığır açan “Solaris”, Sovyet diktatörlüğüne tepki göstermekte, modern insanın teknolojik ilerlemelerini ve sığ özgürlük anlayışını eleştirmektedir (Ahmedi, 2016: 298). Tarkovsky, “Solaris”in ardından 1975’te “Ayna” filmini çekmiştir. Ancak filmin elitist ve anlaşılmasının güç olduğu eleştirilerinden sonra Tarkovsky bir süre film çekmeye ara vermiştir. Tarkovsky’nin Sovyetler Birliği’nde çektiği son film olan “Stalker”, 1979’da tamamlanmış ve 1980’de Cannes Film Festivali’ne gönderilmiştir. Film, Cannes’da coşkuyla karşılanıp, olumlu eleştiriler almıştır. Tarkovsky, bundan sonraki filmlerini yurt dışında çekmiştir (Martin, 2013: 23). Tarkovsky, Tonino Guerra’nın tavsiyesiyle İtalya’da bir film çekmeyi kararlaştırır ve iki İtalyan şirketin desteğiyle Tarkovsky’nin yeni filmi “Nostalgia” filmi çekilir. “Nostalgia” 1983 Cannes Film Festivali’nde Robert Bresson’ın “Para” filmiyle birlikte Jüri Özel Ödülü’nü paylaşır (Balci, 2019: 23).

Tarkovsky, 1981’de Milan’da yaptığı bir basın açıklamasında artık Sovyetler Birliği’nde yaşamayacağını belirtmiştir. Ancak Tarkovsky’nin eşi ve oğlunun yurt dışına çıkma yasağı bulunmaktadır. 1986’da yasaklar kalkınca aile bir araya gelmiştir. Bu süreçte Tarkovsky’nin akciğer kanseri hastalığının son safhada olduğu teşhisi konulmuştur. Tarkovsky’nin son filmi olan “Kurban”, 1986’da Cannes Film Festivali’nde Büyük Ödül dâhil toplam dört ödül kazanmıştır. Aradan çok zaman geçmeden 29 Aralık 1986’da Tarkovsky kanser hastalığından Paris’te vefat etmiştir (Martin, 2013: 24). 54 yaşında hayata veda eden Andrei Tarkovsky, çektiği filmler ve sinemaya getirdiği yeni anlayışlarla birlikte dünya sinemasının en önde gelen sinemacılarından biri olmuştur.

Bu noktada Tarkovsky’nin sanat ve sinema anlayışına değinmekte fayda vardır. Tarkovsky, sanatı tarif ederken “çatışma”ya vurgu yapmaktadır. Herhangi bir doğal organizmada olduğu gibi sanatın da birbiriyle çelişen unsurların çatışması sonucu ortaya çıktığını ifade eden Tarkovsky, sanatta zıtlıkların iç içe geçerek düşüncüyü sonsuza dek tekrarladığını belirtmektedir (Tarkovsky, 1992: 53). Ayrıca Tarkovsky’ye göre sanat, ideale duyulan özleminden doğmaktadır. Bu ideal güzel olana ulaşmaktır. Güzele ulaşmaya çalışırken dünyevi olandan uzaklaşmak değil aksine yakın durmak gerekmektedir. Bu durumu Tarkovsky zıtlıklar ile

açıklamaktadır. Ona göre, “sanatsal görüntü, daima birinin yerine ötekini, büyüğün yerine küçüğü geçiren bir göstergedir”. Yaşamdan bahsetmek isteyen sanatçı ölümden de söz eder (Tarkovsky, 1992: 45). Kısacası Tarkovsky’nin sanat anlayışında zıtlıkların ve çatışmaların önemi büyüktür.

Tarkovsky, kendisini sinemaya çeken şeyin alışılmamış şiirsel bağlantılar ve şiirselliğin mantığı olduğunu belirtmektedir. Ona göre sanatlar içerisinde en gerçekçi ve şiirsel olan sanat dalı sinemadır. Şiirsel bağlantılar olağanüstü bir duygusal ortam yaratıp seyirciyi harekete geçirmektedir. Bu bağlantılar seyircinin yaşamı tanımasına özellikle katkı sağlamaktadır çünkü ne bir sonuca varmakta ne de yazarın kati talimatlarına dayanmaktadır (Tarkovsky, 1992: 22-23).

Tarkovsky’ye göre sinemayı diğer sanat formlarından farklı kılan unsur zamandır. Film zamandan oluşan bir mozaiktir. Bu durum, öğelerin bir araya getirilmesini içerir. Üç farklı yönetmen veya kameramanın aynı konuyu bir saat boyunca çekmesi sonucu her yönetmen veya kameraman için farklı sonuçlar ortaya çıkacaktır (Mitchell, 2006: 77). Ayrıca Tarkovsky, yönetmen sinemasının özelliğinin de zaman olduğunu belirtmektedir. Bir heykeltıraş nasıl ki bir mermerin gereksiz kısımlarını yontup atıyorsa sanat sineması da dev boyutlu ayrıntıları belirlenmemiş yaşamsal olgular bütününde gereksiz unsurları ayıklayıp geriye sadece yapacağı filmin ögesi olan sanatsal bütünü değiştirilmemiş bir anı bırakır (Tarkovsky, 1992: 73).

Tarkovsky kendine has sinema anlayışını oluşturarak filmlerini bu anlayış doğrultusunda çekmiştir. Filmlerindeki çatışma halinin, şiirselliği ve zaman kullanımının temelinde kendi sinema anlayışı bulunmaktadır. Tarkovsky yönetmenliğin yanı sıra bir kuramcı gibi sinemanın nasıl icra edileceğine dair düşünceler geliştirmiştir. Bundan dolayı kendinden uzun zaman sonra gelen sinemacıları da etkilemiştir. Türk yönetmenlerden en çok etkilenenlerden biri de Nuri Bilge Ceylan olmuştur.

NURİ BİLGE CEYLAN

Nuri Bilge Ceylan, 1959’da İstanbul’da doğmuştur. Babasının memur olmasından dolayı Ceylan’ın çocukluğu Anadolu’da geçmiştir. Ceylan’ın çocukluğunun geçtiği Çanakkale’nin Yenice kasabası kendini etkilemiş ve bunu da filmlerine yansıtmıştır. Ceylan’ın 15. yaş gününde kendisine hediye edilen fotoğraf kitabı, onun genç yaşta sanatla ilgilenmesine sebebiyet vermiştir (Akbulut, 2005: 13). Ceylan, Lise çağına geldiğinde eğitim almak için İstanbul’a dönmüştür. Lise eğitiminden soran Boğaziçi Üniversitesi Elektrik-Elektronik bölümünde lisans eğitimi almaya başlamıştır. Üniversite eğitiminden sonra Ceylan’ın bir süre yurtdışı deneyimi olmuştur. Önce Batı’ya, Londra’ya; ardından da Doğu’ya Nepal’e gitmiştir. Bu seyahatler kendi içsel dönüşümünde etkili olmuştur (Kızıldemir, 2016: 20-22).

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk film deneyimi 1995 yılında çektiği Koza isimli kısa filmidir. Yaklaşık 20 dakika olan kısa film Cannes Film Festivali'ne kabul edilmiştir (Kızıldemir, 2016: 24). Koza'dan sonra 1996'da ilk uzun metraj filmi olan Kasaba'yı çeken Ceylan, bu film ile "Taşra Üçlemesi"² olarak bilinen seriye başlamıştır (Akbulut, 2005: 18). Koza'dan itibaren Uzak filmine kadar giden Ceylan'ın filmografisinde bu filmlerin (Koza, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak) dikkat çeken özelliği ise tek bir filmmiş gibi bir devamlılık göstermesidir (Akbulut, 2005: 33).

Taşra üçlemesinin son filmi olan 2002 yapımı "Uzak", 2003'te Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülüne layık görülür. Bu ödülle birlikte Ceylan, uluslararası alanda tanınma fırsatı bulmuştur. Ceylan'ın taşra üçlemesinden sonraki filmi "İklimler", 2006 Cannes Film Festivali'nde Fipresci Ödülü'nü almıştır (URL-1). Ceylan, "İklimler" filminin ardından 2008 yılında "Üç Maymun" filmiyle Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülünü almıştır (Sayar, 2016: 142).

Sinema kariyerini gün geçtikçe daha çok güçlendiren Nuri Bilge Ceylan, 2014 yılda 67. kez düzenlenen Cannes Film Festivali'nde "Kış Uykusu" filmiyle, festivalin en prestijli ödülü olan Altın Palmiye ödülünün sahibi olur. Çehov'un kısa hikayelerinden biri, uzun yıllar boyunca Ceylan'ın kafasında yer etmiş ve sonunda "Kış Uykusu" filminin ortaya çıkmasına da kaynaklık etmiştir (Zararsız Pirlanti, 2016: 237). Ceylan, Yılmaz Güney'den sonra Altın Palmiye ödülünü kazanan ikinci Türk yönetmen olmuştur. Son olarak ise 2017 yılında "Ahlat Ağacı" filmini çekmiştir.

Ceylan'ın sinema anlayışına bakıldığında film öykülerinin sıradanlığı göze çarpmaktadır. Ceylan'ın filmleri gündelik hayatta hemen herkesin karşılaşabileceği sıradan durumları içerir (Özyazıcı, 2020: 211). Ceylan'ın filmlerinde görüntünün ve imgenin anlatı karşısında üstünlüğü söz konusudur. Görüntüler, düşünceler üretmek seyirciyi düşünmeye yöneltir. Oyunculuklar yalın ve sade performanslara dayanmaktadır (Akbulut, 2005: 44-45). Ceylan'ın filmlerinin öyküleri çoğunlukla taşrada geçmektedir. Bu taşra hikâyeleri genellikle sevimli değil, sıkıntı durumları barındırır. Ceylan bu sıkıntılı durumları ise mizah ile aşmaktadır (Özyazıcı, 2005: 2013).

Ceylan'ın sineması klasik anlatıdan uzak, gündelik hayat pratiklerine atıf yapan hikayeleri içerir. Bu hikayeler yavaş kamera hareketleri ve uzun çekim planlarıyla desteklenmektedir. Ceylan'ın filmlerinin öykülerine bakıldığında genel olarak yavaş sinemaya yakın olduğu görülmektedir. Filmlerdeki karakterlerin genel özellikleri, hikayelerdeki sıkıntılı durumlar ve mekân seçimleri

² *Taşra Üçlemesi*, 1997-2002 yılları arasında Nuri Bilge Ceylan'ın çekmiş olduğu Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999) ve Uzak (2002) filmlerinden oluşur.

Ceylan'ın filmlerinin yavaş sinema olarak da nitelendirilmesine sebep olmaktadır (Özyazıcı, 2020: 2018-2019).

Nuri Bilge Ceylan, sinema hayatında pek çok usta isimden etkilenmiş ve bu isimleri filmlerine yansıtmıştır. Ceylan, genç yaşta Ingmar Bergman, Robert Bresson ve Andrei Tarkovsky gibi büyük yönetmenlerin filmlerini izlemiş ve sinemalarından etkilenmiştir. Ceylan, yönetmenlerin dışında edebiyat dünyasından isimlerden de etkilenmiştir. Özellikle Anton Çehov, onun en sevdiği yazardır. Ceylan'ın filmlerinde de Çehov'dan alıntılar görülmektedir (Kızıldemir, 2016: 21).

Nuri Bilge Ceylan'ın etkilendiği sanatçılar arasında Andrei Tarkovsky'nin önemli bir yeri bulunmaktadır. Ceylan'ın gerek filmlerinin biçimsel özelliği gerekse de sinema anlayışı Tarkovsky'nin sinemasına benzemektedir. Ceylan'ın bazı filmlerinde Tarkovsky'ye göndermelerin olduğu da görülmektedir. Ceylan'ın filmlerindeki anlatı, biçim, karakter gibi unsurların yanında çekim planlarında da Tarkovsky'ye öykünmeler bulunmaktadır.

NURİ BİLGE CEYLAN FİLMLERİNDE TARKOVSKY'Yİ İZLEMENİN

Çalışmanın bu bölümünde Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki Tarkovsky öykünmeleri nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Filmlerdeki öykünmeler anlatı, karakter, biçim vb. unsurların yerine sadece çekim planları ile analiz edilmiştir. Nuri Bilge Ceylan ve Tarkovsky filmleri arasındaki benzerlikleri senaryo, biçim, anlatım vb. yönlerden inceleyen çalışmalar bulunmaktadır. Ancak Nuri Bilge Ceylan ile Tarkovsky arasındaki benzerlikler sadece bunlarla sınırlı değildir. Her iki yönetmenin de filmlerinde benzer çekim planlarına rastlanmaktadır. Bu durumun alanyazında eksik kaldığı ve Nuri Bilge Ceylan ile Tarkovsky arasındaki benzerliklerin çok daha fazlası olduğu görülmektedir. Ayrıca her iki yönetmenin filmlerinde de bezer çeki planları olmasına rağmen benzer planların filmlerin anlatılarına katkıları benzerlik taşımamaktadır. Bu sebeple çalışma kapsamında Ceylan'ın Tarkovsky'ye öykünmesi sadece çekim planları üzerinden değerlendirilmiştir. Bu bağlamda çalışma kapsamında çekim planlarının benzerlikleri incelenirken planların anlatıya katkıları inceleme dışı bırakılmıştır.

Çalışmanın evrenini Nuri Bilge Ceylan'ın ve Tarkovsky'nin bütün filmleri oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise her iki yönetmenin filmleri arasından çalışmanın amacına göre kasti örnekleme yöntemiyle seçilen filmler oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amacına uygun olduğu düşünülen 9 film örnekleme dâhil edilmiştir. Bu filmlerden 5'i Tarkovsky'nin (Ivan'ın Çocukluğu, Andrei Rublev, Solaris, Ayna ve Stalker), 4'ü ise Nuri Bilge Ceylan'ındır (Ahlat Ağacı, Kış Uykusu, Bir Zamanlar Anadolu'da ve Üç Maymun).

BULGULAR

Çalışmada, Andrei Tarkovsky ve Nuri Bilge Ceylan filmlerinde biçimsel olarak (plan, kamera açısı, kompozisyon, sanat yönetimi vb.) benzerlikler ele alınmıştır. Bu bağlamda belirli filmler seçilerek her iki yönetmenin filmlerindeki benzer biçimsel özelliklere değinilmektedir. Tarkovsky'den Ivan'ın Çocukluğu, Andrei Rublev, Solaris, Ayna ve Stalker filmleri seçilmiştir. Ceylan'dan ise Ahlat Ağacı, Kış Uykusu, Bir Zamanlar Anadolu'da ve Üç Maymun filmleri seçilmiştir. Seçilen filmlerde belirlenmiş olan planlar karşılaştırmalı olarak sunulmuştur.

Tarkovsky'nin "Ivan'ın Çocukluğu" filmindeki çekim planları ile Ceylan'ın "Ahlat Ağacı" filmindeki kuyunun çekim planları aşağıdaki görsellerde verilmektedir. Çekim planlarına karşılaştırmalı olarak bakıldığında çekim açılarının benzerlikleri dikkat çekmektedir. Her iki filmde de genel çekim ölçeği kullanılmıştır. Ayrıca kompozisyonların köşeleri karanlık iken merkezde ise aydınlık gökyüzü görülmektedir. Kompozisyonun merkezinde bulunan karakterler aşağıya, yani kuyunun içine doğru bakmaktadır. Her iki çekim planında da aynı çekim ölçeği ve aynı kompozisyon kullanılmıştır.



Görsel 1: Ivan'ın Çocukluğu

Kaynak: (Ivan'ın Çocukluğu, Tarkovsky-Andrei, 1962)



Görsel 2. Ahlat Ağacı

Kaynak: (Ahlat Ağacı, Ceylan-Nuri Bilge, 2018)

Her iki filmdeki kuyunun yer aldığı sahnelerde genel planlardan sonra yakın plana geçilerek karakterler daha yakından gösterilmektedir. Karakterlerin duruşunda değişiklik yoktur. Her iki planda da kompozisyon aynıdır.



Görsel 3. Ivan'ın Çocukluğu

Kaynak: (Ivan'ın Çocukluğu, 1962)



Görsel 4. Ahlat Ağacı

Kaynak: (Ahlat Ağacı, 2018)

Tarkovsky'nin "Andrei Rublev" ve Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" filmine bakıldığında atların olduğu sahnelerde çekim planları bakımından benzerlikler olduğu görülmektedir. Bu sahneler içerik olarak farklı olsalar da çekim planlarının benzerliği dikkat çekmektedir. Her iki planda da genel çekim ölçeği kullanılmaktadır. Kompozisyonlara bakıldığında ise koşan atların çevrinme hareketiyle takip edildiği görülmektedir.



Görsel 5: Andrei Rublev
Kaynak: (Andrei Rublev, 1966)



Görsel 6: Kış Uykusu
Kaynak: (Kış Uykusu, 2014) (Ceylan-Nuri Bilge, 2014)

Aynı filmlerde yine atların görüldüğü sahnelerde de benzer planlara rastlanmaktadır. Her iki planda da genel çekim ölçeği kullanılmıştır. Kompozisyonların merkezinde ise yerde uzanan atlar yer almaktadır.



Görsel 7: Andrei Rublev"
Kaynak: (Andrei Rublev, 1966)



Görsel 8: Kış Uykusu
Kaynak: (Kış Uykusu, 2014)

Tarkovsky'nin "Solaris" filmi ile Ceylan'ın "Bir Zamanlar Anadolu'da" filmindeki araba sahnelerinde çekim planları aynı konumlanmış ve aynı açı ile çekilmiştir. İlk planda arabanın gittiği istikamet yine arabanın içinden çekilmiştir. Arabanın gidiş istikametindeki yollar genel çekim ölçeği çekilmiştir."



Görsel 9: Solaris
Kaynak: (Solaris, 1972)



Görsel 10: Bir Zamanlar Anadolu'da

Kaynak: (Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011) (Ceylan-Nuri Bilge, 2011)

Her iki filmde de bu planın ardından arabanın içindeki karakterin karşı profilden yakın çekimi yer almaktadır.



Görsel 11: Solaris

Kaynak: (Solaris, 1972)



Görsel 12: Bir Zamanlar Anadolu'da

Kaynak: (Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011)

Filmlerdeki bu planların ardından yine aynı konumlanmış ve aynı açı ile karakterlerin yan profilden çekildiği yakın planlar verilmiştir.



Görsel 13: Solaris
Kaynak: (Solaris, 1972)



Görsel 14: Bir Zamanlar Anadolu'da
Kaynak: (Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011)

“Solaris” ve “Bir Zamanlar Anadolu'da” filmlerindeki araba sahnelerine bakıldığında bariz bir şekilde aynı çekim planlarının kullanıldığı görülmektedir. Filmlerin bu sahnelerinde içerik olarak bir benzerlik bulunmazken çekim planlarında aynı açıların kullanılmasından kaynaklı biçimsel bir benzerlik bulunmaktadır.

Tarkovsky'nin “Ayna” filmi ile Ceylan'ın “Üç Maymun” filminde de birbirine benzer çekim planlarının yer aldığı görülmektedir. Her iki filmde de çerçeve içinde çerçeve tekniği kullanılmıştır. Bu tekniğe göre görüntüde odaklanılması istenen unsur doğal bir çerçeve ile (filmlerde doğal çerçeve olarak kapı kullanılmıştır) çevrelenir. Her iki filmde de kamera uzağa konumlandırılmıştır ve genel çekim ölçeği kullanılmıştır. Her iki sahnede de kapının çevrelediği çocuk karakterler görülmektedir.



Görsel 15:Ayna

Kaynak: (Ayna, 1975) (Tarkovsky-Andrei, 1975)



Görsel 16: Üç Maymun

Kaynak: (Üç Maymun, 2008) (Ceylan-Nuri Bilge, 2008)

Tarkovsky ve Ceylan'ın filmlerinde çekim planlarının benzerliklerinden biri de “Andrei Rublev” ve “Ahlat Ağacı” filminde bulunmaktadır. Her iki filmde de bir ağacın hemen altında çerçevenin sağ boşluğuna doğru bakan karakterler yer almaktadır. Karakterler yakın çekim ölçeği ile çekilmiştir.



Görsel 17: Andrei Rublev

Kaynak: (Andrei Rublev, 1966)



Görsel 18: Ahlat Ağacı
Kaynak: : (Ahlat Ağacı, 2018)

Bu planların hemen ardından her iki filmde de kamera, sağa doğru bir çevrinme hareketi yaparak ağacın yapraklarına yaklaşmaktadır.



Görsel 19: Andrei Rublev
Kaynak: : (Ahlat Ağacı, 1966)



Görsel 20: Ahlat Ağacı
Kaynak: : (Ahlat Ağacı, 2018)

“Andrei Rublev” ile “Ahlat Ağacı” filmindeki bu sahnelerde çekim planlarının ve kamera hareketlerinin net bir şekilde aynı olduğu görülmektedir. Bu sahnede de diğerlerinde olduğu gibi içerik açısından benzerlik bulunmamaktadır. Ancak çekim açıları ve kamera hareketleri tamamen aynıdır. Bu noktada Tarkovsky ve Ceylan’ın biçimsel olarak benzeştiği görülmektedir.

Tarkovsky ve Ceylan filmlerindeki bir başka benzerlik ise “Stalker” ve “Bir Zamanlar Anadolu’da” filmleri arasındadır.



Görsel 21: Stalker

Kaynak: : (Stalker, 1979) (Tarkovsky-Andrei, 1979)



Görsel 22: Bir Zamanlar Anadolu’da

Kaynak: (Bir Zamanlar Anadolu’da, 2011)

“Stalker” filmindeki çocuk karakter ile “Bir Zamanlar Anadolu’da” filmindeki kadın karakterin çekim planları aynıdır. Her iki karakter de yan profilden yakın çekim ölçeği ile çekilmiştir. Ayrıca karakterlerin ikisinin de başında örtü olması önemli bir detaydır. Başörtüsü iki karakter arasında büyük bir benzerlik sağlamaktadır.

Nuri Bilge Ceylan'ın birden fazla usta yönetmenden ve edebiyatçıdan etkilendiği daha önce belirtilmiştir. Ceylan'ın etkilendiği yönetmenlerin başında Andrei Tarkovsky gelmektedir. Ceylan, filmlerinde içeriğin yanı sıra sahnelerin biçimselliği ile de Tarkovsky'ye öykünmüştür. Yukarıda sıralanan benzerlikler dışında birçok benzerlik daha bulunabilir. Fakat bu çalışmaya tartışmaya açık, sübjektif yorumlar gerektiren benzerlikler dâhil edilmemiştir. Çalışmada sadece herkes tarafından kabul edilebilecek önemli benzerliklere yer verilmiştir. Ancak bu çalışmada ele alınan benzer planlar Ceylan'ın biçimsel olarak da Tarkovsky'ye öykündüğünü ortaya koymak için yeterli seviyededir. Çalışmada verilen örneklerle bakıldığında kamera konumlandırılışı ve çekim planlarının neredeyse aynı olduğu tespit edilmiştir.

SONUÇ

Yönetmenlerin sinemanın usta yönetmenlerinden esinlenmeleri olası durumdur. Çünkü usta yönetmenler filmleriyle insanları etkileyip sanat dünyasına yeni atılımlar getirmiştir. Şüphesiz Andrei Tarkovsky de bunlardan biridir. Tarkovsky sadece kendi çağında değil, ölümünden sonra bile birçok sinemacıya ilham kaynağı olmuştur. Farklı anlatı tarzı, anlam oluşturma biçimi ve sinematografisi ile dikkatleri üzerine çeken Tarkovsky'ye başka yönetmenlerin öykünmesi doğal karşılanmaktadır.

1990'ların ortalarından itibaren Türk Sineması'nda görülen yeni anlatı tarzlarında Tarkovsky'nin izlerini görmek mümkündür. Özellikle Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde Tarkovsky'nin sinematografisi yoğun bir şekilde göze çarpmaktadır. Ceylan, filmlerinde sadece içerik olarak değil biçimsel olarak da Tarkovsky'ye öykünmüştür. Ceylan'ın filmlerindeki yavaş ve uzun planlar, Tarkovsky'yi anımsatmaktadır. Ancak bunların yanı sıra Ceylan'ın filmlerinde Tarkovsky'nin kullandığı çekim planlarının benzer ölçüde aynılarına rastlanmaktadır.

Çalışma kapsamında, Tarkovsky ve Ceylan'ın filmlerinin bazı sahnelerinde kamera konumlandırılışı ve çekim planlarının aynı olduğu tespit edilmiştir. Ancak benzer planların kullanıldığı sahnelerdeki içeriğin, yani konunun birbiriyle ilgisi bulunmamaktadır.

“İvan'ın Çocukluğu” ve “Ahlat Ağacı” filmindeki kuyu sahnelerinde büyük oranda aynı çekim planları kullanılmıştır. İlk planda kamera kuyunun içinden yukarıya doğru bakarken, ikinci planda kuyunun başında duran karakterlerin yakın planlarına geçilmiştir. Tarkovsky'nin “Andrei Rublev” filmi ile Ceylan'ın “Kış Uykusu”ndaki at sahnelerinde ise yine benzer planların kullanıldığı görülmektedir. “Solaris” ile “Bir Zamanlar Anadolu'da” filmindeki araba sahnesinde ise çok büyük benzerlikler bulunmaktadır. Her iki filmde de kamera önce yolu çekmektedir. Ardından ise kamera, karakterleri önce karşı profilden daha sonra ise yan profilden çekmektedir. Bu sahnelerde çok net bir benzerlik

bulunmaktadır. “Ayna” ile “Üç Maymun” filmlerindeki benzer çekim planlarında ise çerçeve içinde çerçeve tekniği kullanılmıştır.

Bazı sahnelerde sadece planların değil kamera hareketlerinin de benzer olduğu görülmektedir. “Andrei Rublev” ve “Ahlat Ağacı” filminde bir ağacın önünde duran karakterler yakın plan ile çekilmiştir. Ardından ise kamera sağ tarafa doğru bir çevrinme hareketi yaparak ağacın yapraklarını çekmektedir. İki filmin bu sahnelerinde aynı plan ve aynı kamera hareketi kullanılmıştır.

Son olarak ise “Stalker” ile “Bir Zamanlar Anadolu’da” filmindeki kadın karakterlerin yan profilden çekildiği planlarda çok büyük benzerlik bulunmaktadır. Bu çekim planlarında aksesuar olarak da benzerlik vardır. Her iki filmdeki karakter de başörtüsü takmaktadır. Her iki karakterin başörtü takma şekli de birbirine benzemektedir.

İncelenen filmler ve bulgular doğrultusunda, Nuri Bilge Ceylan’ın Tarkovsky’ye çekim planları bakımından öykündüğü sonucuna varılmaktadır. Filmlerin karşılaştırılan çekim planlarına bakıldığında bu benzerliklerin tesadüfen olduğunu düşünmek zor olacaktır. Çünkü kameranın konumlandırılışı ve açıların büyük ölçüde benzer olduğu görülmektedir. Sonuç olarak Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde aynı zamanda Tarkovsky’nin planlarının izleyiciye sunulduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Ahmedi, B. (2016). Kayıp Umudun İzinde Andrey Tarkovski Sineması. (Sosyal F. & Başçı V. Çev.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Akbulut, H. (2005). Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak. Ankara: Bağlam Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). Metinlerarası İlişkiler. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Bayraktaroğlu, A. M. & Uğur, U. (2011). Postmodern Sinemada Filmlerarasılık Bağlamında Pastiş ve Parodi. Art-E Sanat Dergisi. 4 (7): 1-20.
- Balcı, H. E. (2019). Auteur Kuramı Perspektifinden Andrei Tarkovsky ve Semih Kaplıanoğlu Sineması Üzerinde Karşılaştırmalı Analiz. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Kızıldemir, G. (2016). Kasaba’lı Anlam Avcısı. Mehmet Eryılmaz (Der.). Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Köprü, M. (2020). Neden Tarkovski Olmak İstiyoruz? 2000 Sonrası Türkiye Sineması’ndaki Ruhani Eğilimler Üzerine. Kültür ve İletişim. 23 (46): 376-412.
- Martin, S. (2013). Andrey Tarkovski. (Yavral I. Çev.), İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Mitchell, T. (2006). Tarkovsky in İtaly. John Gianvito (Ed.). Andrei Tarkovsky Interviews. The University Press of Mississippi.

Özyazıcı, K. (2020). Nuri Bilge Ceylan ve Yavaş Sinema. Sinecine. 11(2): 193-225.

Sayar, V. (2016). Güzel ve Yalnız Ülkeye, (Eryılmaz, M. Der.), Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Suner, A. (2006). Hayalet Ev. İstanbul: Metis Yayınları.

Tarkovsky, A. (1992). Mühürlenmiş Zaman. İstanbul: Afa Yayınları.

Zararsız Pirlanti, M. (2016). Cannes’da Nuri Bilge Ceylan ile Konuştuk!. (Eryılmaz M. Der.), Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

FİLMLER

Ceylan, N. B., “Ahlat Ağacı” (2018). https://www.imdb.com/title/tt6628102/?ref_=nv_sr_srg_0

Ceylan, N. B., “Bir Zamanlar Anadolu’da” (2011). https://www.imdb.com/title/tt1827487/?ref_=nv_sr_srg_0

Ceylan, N. B. “Kış Uykusu” (2014). https://www.imdb.com/title/tt2758880/?ref_=nv_sr_srg_0

Tarkovsky, A., “Andrei Rublev” (1966). https://www.imdb.com/title/tt0060107/?ref_=nv_sr_srg_0

Tarkovsky, A., “Ayna” (1975). https://www.imdb.com/title/tt0072443/?ref_=nv_sr_srg_0

Tarkovsky, A., “İvan’ın Çocukluğu” (1962). https://www.imdb.com/title/tt0056111/?ref_=nv_sr_srg_0

Tarkovsky, A., “Solaris” (1972). https://www.imdb.com/title/tt0069293/?ref_=nv_sr_srg_0
Tarkovsky, A., “Stalker” (1979). https://www.imdb.com/title/tt0079944/?ref_=nv_sr_srg_0

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 <https://www.nuribilgeceylan.com/bio-english.php> (Erişim Tarihi: 15 Ocak 2022)

MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASININ KURAMSAL AÇIDAN ANALİZİ

Gözde SUNAL

İstanbul Ticaret Üniversitesi, Türkiye

gsunal@ticaret.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-9535-5714>

<i>Atıf</i>	Sunal, G. (2022). MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASININ KURAMSAL AÇIDAN ANALİZİ. İletişim Çalışmaları Dergisi, 8 (3), 317-332
-------------	---

Geliş tarihi / Received: 01.08.2022

Kabul tarihi / Accepted: 15.08.2022

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v08i3003

ÖZ

Sinema, başlangıcından günümüze hem bir sanat hem bir sanayi hem de bir kitle iletişim aracı olarak birçok önemli işlev görmüş ve dünyanın birçok alanda değişimine ön ayak olmuştur. Bu kadar önemli bir sanat ve kitle iletişim aracı olmasının altında, sinemanın yıldan yıla kendini geliştirmesi, yenilemesi, içinde bulunduğu siyasal, kültürel ve sanatsal değişimlere uyum sağlayabilmesi yatmaktadır. Toplumların bir yansıması olarak ortaya çıkan sinema ekonomik ve sosyal koşullardan beslenmiştir. Sosyo-kültürel ve siyasi yaşamların perdeye aktarıldığı bir sanat dalı olan sinema insanlık tarihini gözler önüne sermektedir. Türk sinemasını on yedi yıl tekelinde tutan Muhsin Ertuğrul, sinema anlatımı yerine tiyatro anlatımını daha aktif kullanarak bu noktada doğru olmayan bir geleneği başlatması bakımından Türk sinemasında sürekli konuşulan bir isim olmuştur. Muhsin Ertuğrul, Türkiye’de ilk defa gerçek bir film stüdyosunun kurulmasını sağlamış, sinema teknolojisinin getirdiği imkânları ülkemize sokmuştur. Gerek sinema gerekse tiyatroyu disiplinli ve ciddi bir ortam haline getirmiş en önemli sanatçılarımızdandır. Çoğunlukla sahne oyunlarından aktardığı filmlerle Türk ve Dünya tiyatrosunun önemli eserlerini sinema seyircisine tanıtmıştır. Bir oyuncu ve yönetmen oluşunun yanında, çevirileriyle, uyarlamalarıyla, ülkemizde ilklere imzasını atmıştır. Diğer yandan şehir tiyatrolarının himayesine giren Türk sineması, devletleştirme kapsamına girmiştir. Tiyatrocular dönemi diye adlandırılan bu dönemde özel yapım şirketleri kurulmuştur. Filmlerin üretilmesine

katılan bu yapım evleri işin ticaretiyle daha çok ilgilenmeye başlamışlardır. Yönetmen olarak da Muhsin Ertuğrul'un hakim olduğu bu dönemde filmlerin niteliklerini asıl belirleyen kendisiydi. Çalışmanın odağında yer alan Türk sinemasının ilk dönemi olarak adlandırılan "Tiyatrocular Dönemi" sinema tarihi açısından büyük tartışmalara yol açmıştır. Bu noktadan hareketle, literatür ve film taramasına dayanarak oluşturulan bu çalışmada, Muhsin Ertuğrul'un daha çok hakim olduğu kronolojik bir sıralamadan daha çok 1920'li ve 1930'lu yıllarda Muhsin Ertuğrul sinemasının anlatım yapısı ve bu dönemlerde geçirdiği evrimler dokümantasyon tarama yöntemiyle Türk ve Dünya sinemasının anlatım yapıları arasındaki farklılıklar üzerinde durulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Muhsin Ertuğrul, Tiyatrocular Dönemi, Kuram, Eleştiri

THEORETICAL ANALYSIS OF MUHSİN ERTUĞRUL CINEMA

ABSTRACT

Cinema has performed many important functions both as an art, as an industry and as a mass media since its inception and has been a pioneer in the change of the world in many fields. At the heart of such an important art and mass media is the fact that cinema develops, renews itself from year to year, adapts to the political, cultural and artistic changes in which it is located. Cinema, which emerged as a reflection of societies, was fed by economic and social conditions. Cinema, which is an art branch in which socio-cultural and political lives are transferred to the screen, reveals the history of mankind.

Muhsin Ertuğrul, who has held the monopoly of Turkish cinema for seventeen years, has been a constantly spoken name in Turkish cinema in terms of starting a tradition that is not true at this point by using theatrical expression more actively instead of cinema expression. Muhsin Ertuğrul has established a real film studio in Turkey for the first time and introduced the opportunities brought by cinema technology to our country. He is one of our most important artists who has made both cinema and theater a disciplined and serious environment. He introduced important works of Turkish and World theater to the cinema audience with films that he mostly transferred from stage plays. Besides being an actor and director, he has achieved firsts in our country with his translations and adaptations. On the other hand, Turkish cinema has become a kind of patronage of City Theaters. On the other hand, Turkish cinema, which has come under the auspices of city

theaters, has been included in the scope of nationalization. During this period, which is called the period of theatergoers, private production companies were established. These production houses participating in the production of films have become more interested in the business trade. It was he who actually determined the qualities of the films during this period, when Muhsin Ertugrul dominated as a director. The “Period of Theatergoers”, called the First period of Turkish cinema, which is the focus of the study, has caused great controversy in terms of the history of cinema. From this point, based on literature and film scans generated in this study, Muhsin Ertuğrul dominated the 1920s and 1930s more than a chronological list of the more narrative structure and the evolution of cinema in this period of time spent scanning the documentation of the method is intended to focus on the differences between the narrative structures of Turkish and world cinema.

Keywords: *Cinema, Muhsin Ertugrul, The Era of Theatergoers, Theory, Critism*

GİRİŞ

Sinemada anlatım dili, sinemanın ilk icadından kısa bir süre sonra oluşmaya başlamış, sonrasında sinemayı sanat olarak benimseyen yönetmenlerin dışında teknolojik olanaklar, ülkelerin siyasal yapıları, kültürleri ve estetik anlayışlarıyla kimi zaman akımlar kimi zamanda ticari hedefler doğrultusunda gelişerek bugünüme kadar gelmiştir.

Sinemada anlam yaratmak için kullanılan birçok yöntem vardır. Ancak bazı olmazsa olmaz öğeler, bu yöntemlerin kullanılabilmesi için tek yoldur. Anlatım dili oluşturulurken bu öğeler ve yöntemler önem sıralarına göre sıralanabilir ve bu önem sırası tercih edilen anlatım yapısına göre değişebilir. Anlatımı oluşturabilmek için gereken en önemli araç bir alıcının ve bir ışık kaynağının olmasıdır. Kameranın olmadığı bir film düşünülemez. Kameranın, karşısındaki görüntüyü kaydedebilmesi için de bir ışık kaynağının olması gerekir. Belirlenmiş bir kadraj (çerçeveleme), kamera hareketleri, kamera açıları, aydınlatma, kurgu, senaryo, zaman-mekan kullanımı, renk, ses, müzik, efekt, oyunculuk, dekor, kostüm gibi birçok araç ve yöntem filmin anlamlı bir görüntüler bütününe dönüşmesi için kullanılabilir. Bahsi geçen bu araç ve yöntemler, sinema tarihinin çeşitli dönemlerinde hem keşfedilerek hem de teknolojik buluşlar sayesinde sinema anlatım sürecine dahil edilmiştir. Hangi araç ve yöntemin kullanılacağı yönetmenden yönetmene ve o dönemki sinema anlayışına göre değişkenlik gösterir.

Anlatım dilinin oluşmasında teknik araç ve yöntemlerin dışında toplumsal, siyasal, ekonomik, teknolojik, kültürel, estetik ve kuramsal altyapılar önemli bir

yer tutmaktadır. Bu yüzden, salt bir teknik anlatımın varlığından söz edilemez. Tekniklerin ve araçların kullanımı saydığımız altyapıların etkisiyle birlikte büyük farklılıklar göstermektedir.

Sinema bir sanat olarak kabul edilmeden önce, sadece bir eğlence veya bir belgeleme aracı olarak sinemasal anlatımdan yoksun görüntülerin perdeye yansıtılmasından ibaret olan bir gösteri türüydü. Sinemanın sanatsal bir ifade biçimi olarak ele alınması, sinemanın anlatım olanaklarının bir öyküyü veya gerçek bir durumu sinemaya özgü estetik bir dille ifade etme yeteneğinin keşfedilmesiyle mümkün olmuştur. Kameranın konumu, çekim ölçekleri, senaryo, kurgu gibi araç ve yöntemlerin bilinçli kullanımıyla bir dil oluşturulabileceği anlaşıldıktan sonra sinema yeni bir sanat olarak kabul edilerek çeşitli yönelimlerin örnekleri perdeye aktarılmaya başlanmıştır.

Bu yönelimler sonucu sinemanın sessiz döneminde sinemasal anlatım ile ilgili çeşitli kuramlar, denemeler gerçekleştirilmiştir. Bu uğraşlar sinemanın estetik temellerini atmış ve sinemayı sanatsal bir zemine oturtmuştur. Sesli döneme geçildiğindeyse farklı yönelimler ortaya çıkmış, sinemasal anlatım, sesle birlikte köklü değişikliklere uğramıştır. Bu açıdan bakıldığında, günümüz sinemasına da etki eden sessiz sinemanın son dönemi ve sesli sinemanın ilk dönemi dünya sinema tarihi açısından analiz edilmesi gereken çok önemli iki dönemdir.

Bu süreç içinde, Türk sineması ilk örneklerini verirken, dünya sinemasındaki gelişmelerle belli şekillerde etkileşime girmiştir. Bu çalışmada, dünya sinemasında 1920'lere kadar etkileri görülen ve 1930'lu yıllarda sesin sinemaya gelmesiyle öne çıkan çeşitli oluşumların Türk sinemasının o dönemlerdeki tek yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul'un dönemindeki sinema anlayışına yansımaları irdelenecektir.

1920'Lİ VE 1930'LU YILLARDA SİNEMA KURAMLARI VE ÖNE ÇIKAN OLUŞUMLAR

'Kuram' kelimesi, Türkçe'de kurmak kökünden türetilmiştir. Bu kelime bilimden sanata kadar birçok kuralı oluşturmak ve açıklamak için sistematik çalışmalar bütünüdür. Bu çalışmalar ile gözlemler sonucunda bazı önermelerde bulunulur. Sinema ve kuram arasındaki bağlantıyı J. Dudley Andrew (2010: 45) şöyle açıklar: "Sinema kuramı bilimin bir başka kulvarıdır, bu nedenle tikel olandan çok genel olanla ilgilenir. Kuram, temelinde ve asıl kaygı olarak önceliği tek tek filmlere ve tekniklere vermez, bunun yerine sinemasal yapabilirlik (sinemanın yapabilecekleri) olarak adlandırılan bir alan üzerinde yoğunlaşır". Üretilen her film aslında kendi içinde bir anlama ulaşmayı amaçlar ve bu anlamı oluştururken teknik ve estetik yönelimler bir filmin vermek istediği sosyolojik, tarihsel ve felsefi süreçlerin, birikimlerin ifade edilmesine katkıda bulunurlar. Dolayısıyla

sinema kuramı anlatımın olanaklarına odaklanır ve anlamlandırma zemininde hareket eder. Bir filmin, belli bir kuramdan bağımsız şekilde çekildiği söylene de üretilen her film belli kurallara göre çekilir. Bu noktadan hareketle Sinema kuramı yapılmış olanı anlamlandırarak diğer disiplinlerle bağlantılar kurar, yapılacak olana da bilinç aşılar.

Sinema tarihi içinde oluşan film kuramları çeşitlilik arz etmektedir. Bu çalışmada üzerinde durulacak olan, teknik ve biçimsel anlatım üzerine inşa edilmiş oluşumlardır. Bu oluşumların erken dönem Türk sinemasında ne derece yer aldığı veya almadığı, bu oluşumların tarihsel süreçleri içinde ele alınmasıyla mümkündür. Sessiz sinemanın son yıllarıyla sesli sinemanın ilk yılları, sinema tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Sessiz sinema döneminde, bir hikayeyi veya durumu görüntülerle anlatma zorunluluğu, sinemacıları görsel temellere dayanan teknik ve estetik anlatım uygulamalarına yönlendirmiştir. Bu dönemde tekniğin ve estetik anlayışın filmde biçimsel olarak hayat bulması, sinemanın sanat olarak kabul görmesinde merkezi bir öneme sahiptir.

Film d'art

Sinemanın ilk yılları film dilinin tam olarak keşfedilip bilinçli bir şekilde uygulanmadığı bir dönemdir. İlk sinema alıcılarının mucitleri şöyle bir yol izledi: Araçlarını açık havada bir yere kurup, hoşlarına giden herhangi bir şeyin hareketli görüntülerini saptadı: iş sonunda fabrikayı terk eden işçiler, istasyona giren bir tren, yemek masasında bir bebek, iskambil oynayan adamlar (Uysal, 2012: 34) gibi gündelik, sıradan olayların filme alınmış görüntülerini panayır, sirk tarzı eğlence mekânlarında gösterdiler. Daha sonraları hikâye anlatma aracı olarak kullanılmaya başlansa da sinemaya özgü anlatım tam olarak oluşmamıştı. Bu dönemlerde halkın eğlencesi olarak anılan sinema, sanat camiasına da seslenme gayretinin sonucu olarak 1908'de "film d'art" doğmuştur. Lafitte kardeşler tarafından 1908'de kurulan "Le Film d'art" şirketiyle başlayan, tiyatro temelli oyunculuk ve senaryo içeriğiyle oluşan sinema anlayışı, Fransa dışında diğer ülkelere de yayılmıştır. Yıldız sisteminin yayılmasına öncülük eden bu oluşum, belli bir süre sonra ömrünü tüketse de, ileriki yıllarda ortaya çıkan bazı yönelimlere esin kaynağı olması açısından önemli bir yere sahiptir.

Feks

Tiyatro temelli sinema anlayışına bir diğer örnekte Feks (Eksantrik Oyuncu Fabrikası)'dir. Feks, 1921'de Grigory Kozintsev ile Leonid Truberg'in liderliğinde teatral bir atölye olarak Leningrad'da kuruldu ve 1924'ten itibaren bir sinema kuruluşu oldu (Nowell-Smith, 2008: 203). Kryzhitsky ve Türkiye'nin kalbi Ankara (1934) filmini yöneten Yutkevich'inde aralarında yer aldığı bu oluşum içinde daha çok komedi filmleri çekilmekteydi. 1926'ya kadar çekilen bu

filmlerde geniş biçimde kamera ve kurgu hilelerine başvurulmaktaydı. Feks'in öne çıkardığı "eksantrikliğe" vurgu, bir yandan "alt" türlere (sirk, vodvil, varyete) yönelimlerini ve "ciddi" salon sanatı geleneklerini reddetmelerini gösteriyordu (Nowell-Smith, 2008: 203). Daha çok şekilci ve şaşırtmaya yönelik bir anlatım yapısını benimseyen Feks tarzı filmler, Avrupa'nın birçok ülkesinde belli bir süre popüler hale gelmiştir. 1926 yılından sonra sadece isim olarak kalan Feks'de Film d'art'ın etkilerini görmek mümkündür. Film d'art gibi Feks'de tiyatral bir oluşum olarak sinema tarihindeki yerini almıştır ancak sinemanın kendine has anlatım yapısına pek bir şey katamamıştır.

Avant-garde Sinema

Deneysel bir sanat ve estetik anlayışı ifade eden Avant-garde akım, sinemada 1920'lerden 1930'lara kadar etkisini göstermiştir. İlk olarak Fransa'da ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonunda düşüşe geçen Avrupa sinema sektörü yerini Hollywood merkezli filmlere bırakmıştı. Böyle bir ortamda sinema sektörünün dışındaki sanatçılar deneysel film çalışmalarına giriştiler. Ticari kaygılardan uzak ve sanatsal ifade biçiminin ön plana çıkarıldığı bu dönem içinde birçok deneysel ve öncü film çalışmaları yapıldı. Fransız Avant-garde sineması, kübizm, dadaizm, soyut sanat, empresyonizm ve sürrealizm gibi birkaç akımı içinde barındıran avant-garde akım, Fransa dışında Avrupa'nın diğer ülkelerinde de görülmüştür. Bu dönemin yönetmenleri geleneksel anlatımın dışına çıkarak farklı tarzlar denemişlerdir. Örneğin, bu akımda hareketlerin süreleriyle oynanmış, bölünmüş kadrajlarla farklı sinemasal deneyimlere girilmiştir. Tiyatrallikten uzaklaşılan dönemde sinema sanatsal bir zemine oturtulmuştur. Bu akımın önemli yönetmenleri arasında Luis Bunuel (Endülü Köpeği, 1929), Abel Gance (La Roue-Tekerlek, 1923), Louis Delluc (Le Silence-Sessizlik, 1920), Germaine Dulac (La Souriante Madame Beudet-Gülümseyen Madam Beudet, 1923) sayılabilir.

Dışavurumculuk

1910'da 'Empresyonizm' (izlenimcilik) ve 'Natüralizm'e (doğalcılık) bir tepki olarak Münih'te ortaya çıkan ve 'Dışavurumculuk' (Onaran, 2012: 284-285) resimden tiyatroya kadar birçok sanat dalında kendisini göstermiştir. Almanya'nın o dönemdeki siyasi ve toplumsal çalkantıları dışavuran bu akım, Birinci Dünya Savaşı sonrası Alman sinemasında 1919'dan 1920'lerin sonlarına kadar varlığını sürdürmüştür. Fransız Avant-garde akımla aynı dönemlerde Almanya'da ortaya çıkan Alman dışavurumcu sineması, dışavurumcu sanat akımının sinemaya yansımalarıdır. Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkan Almanya'nın genel ruh halini yansıtan, insanların hissettiği toplumsal huzursuzluğu, gelecek kaygısını

etkili bir şekilde filmleştirmiş bir sinema akımıdır. Çarpıtılmış dekorların, keskin gölgelerin kullanılarak karamsar atmosferin yaratılmasıyla temel amaç dış dünyanın gerçekliğinin çarpıtılmasıdır. İçinde yaşanan gerçekliğin acı verici hali, filmlerde deforme edilerek ortaya çıkar. Dışavurumcu Alman sinemasının anlatım yapısını oluşturan öğeler; abartılı makyajlar, simetrik olmayan dekorlar, farklı açılarda kurulan bir ışıklandırma ve bunun sonucu olarak keskin gölgeler, karamsar hikâyeler (çılgın bilim adamı, katiller vb.) gibi akımı simgeleyen araçlardır. Bu akımın en önemli örneklerinden biri Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'dir (1919). Filmde psikolojik olayların dışa yansmasıyla ve bunu yaparken de dışavurumcu sahnelemenin kullanımıyla bir çerçeve yapılabileceğinden çok fazla ve çarpıcı olarak, Almanya'da savaş sonrası görülen genel kabuğuna çekilme sembolize edilerek verilmektedir (Biryıldız, 2000: 47). Bir diğer örnek olan Mumyalar Müzesi'nde de (1924) dışavurumcu akıma has aydınlatma ve dekor öne çıkmaktadır. Dışavurumcu Alman sineması 1920'lerin ortalarında düşüşe geçer ve Hitler'in iktidar gelmesiyle varlığını noktalar. Ancak var olduğu dönemin toplumsal ve politik sürecini yansıtmaması ve korku filmlerinin görsel ve estetik temellerini oluşturması açısından sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Formalizm

Formalist akım, sinemanın en önemli estetik ve sanatsal temellerini atarak, günümüze kadar kullanılan birçok kurgu tekniğinin önderliğini yapmıştır. Formalist sinemanın temelinde “kurgu” yatar. Sinemayı sanat yapanın kurgu olduğundan yola çıkan Sovyet yönetmenlerden Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Sovyet devrimi sonrasında kurgu çalışmalarına girişmiş ve sinemanın kurgu yoluyla çok etkin bir anlatım olanağına kavuşmasının öncülerinden olmuşlardır. Amerikalı David Wark Griffith'in önderlik ettiği kurgu çalışmalarından etkilenen Genç Sovyet yönetmenler birçok kurgu denemesi yapmışlar ve belli sonuçlara ulaşmışlardır. Sovyet kurgu tekniğinin etkisini duyurduğu alanlardan biri de, çekimlerin görsel benzetmeler ima etmek üzere birleştirilmesidir (Uysal, 2012: 86).

Bu yönetmenlerden Lev Kuleshov 1917 Ekim Devrimi'nden sonra bir sinema atölyesinin yöneticisi oldu. Bu atölyede Sergey Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin Kuleshov'un öğrencilerindendi. Kuleshov farklı zaman ve mekânlarda çekilmiş olan görüntüleri birleştirdiği çalışmasına “yaratıcı coğrafya” adını verdi. En önemli denemelerinden biri, devrim öncesinin ünlü oyuncusu Moszhukin'in üç özdeş çekimini aldılar ve bunları çorba dolu bir tabak, tabutta yatan bir kadın ve küçük bir kızın çekimleri arasına yerleştirdiler (Monaco, 2011: 380). Birinci filmde izleyiciler adam ve çorbanın açıklığı, ikinci filmde adam ve tabuttaki kadının üzüntüyü, üçüncü çekimde adam ve küçük kızın sevgiyi çağrıştırdığını ifade

ettiler. Yönetmenler bu denemeyi seyircilere izlettirdikten sonra yapılan farklı kurgusal değişikliklerin birbirinden çok farklı anlamlara gelebileceğini göstermiş oldular. Film Technique (1926) ve Film Acting (1935) adlı iki önemli eserinde Pudovkin, Kuleshov ile yaptıkları denemelerden gelen ve “bağlantısal kurgu” adını verdiği farklı bir anlayışa dayanan sinema kuramını geliştirdi (Monaco, 2011: 380). Pudovkin’e göre kurgu sinemada çok farklı bir yere sahiptir düşüncesinden hareketle seyircinin algısını değiştirdiğini vurgulamaktadır. Bu noktadan hareketle kurgu anlatılmak isteneni destekleyen bir araç olarak sinemadaki yeri almaktadır.

Sergey Eisenstein ise Pudovkin’in kurgu anlayışına farklı açıdan yaklaşarak birbiri ardına gelen çekimlerin yerine çekimlerin birbiriyle çarpışmasıyla farklı anlamlar oluşturan bir kurgu kuramı geliştirdi. Eisenstein’a göre, kurgudan çıkan anlam, gerçekliğin desteklenmesi değil yeni fikir ve gerçekliğin yaratılmasıdır. Bunun yolu, iki çekimin birbirini tamamlamasından ve beklenen anlamı vermesinden ziyade iki çekimin üçüncü bir anlamı yaratmasıyla mümkün olabilir. Devam eden yıllarda denemeleri ve kurgu çalışmalarını geliştiren Eisenstein çok az film yapmıştır. Ancak geliştirdiği fikirler ve çok az sayıdaki filmlerinde kullandığı teknikler kendisini sinema tarihinde özel bir yere koymuştur. Anlatıyı destekleyen kurgu anlayışına diyalektik bir karşılık olarak geliştirilen “çarpıcı kurgu” adını alan kuram, devrim sonrası propaganda filmlerinden olan Potemkin Zırhlısı (1925) filminin sinema sanatında çok önemli bir yere sahip olmasının temel sebebidir.

Tiyatral Film

1927 yılında sesin sinemaya girmesi, sinema sanatında çok farklı yönelimlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sesle birlikte sinema başka bir anlatım olanağına daha kavuşmuş oldu. Sessiz dönemde ünlü olan yabancı oyuncular dil sorunu olmadığından mesleklerine devam edebilirlerken sesin gelmesiyle birlikte işsiz kalmıştır. Sinema endüstrisi kökten değiştiren bu gelişme, aynı zamanda filmleştirilmiş tiyatro adında bir akımın çıkmasına sebep olmuştur. Birçok operayı, müzikali, tiyatro oyunlarını, komedileri film d’art anlayışında olduğu gibi ancak sesli olarak filme alan tiyatral film, Fransa’dan sonra Almanya ve birçok Avrupa ülkesinde popüler hale gelmiştir. Maliyetinin ucuz olması ve sesin yardımı, film yapımcıları arasında popüler olması için yeterliydi. Eleştirmenler tarafından hiçbir şekilde rağbet görmeyen bu akım izleyici tarafından aynı oranda sevilmiştir. İzleyiciler kendi dillerini perdede dinlemeyi tercih ettiklerinden o dönem içinde Hollywood tehdidinde belli oranda karşı konulabilmiştir.

TÜRK SİNEMASINDA MUHSİN ERTUĞRUL DÖNEMİNE GENEL BİR BAKIŞ

Muhsin Ertuğrul, 28 Şubat 1892'de İstanbul'da doğdu. Mekteb-i Tefeyyüz'de, Dar-el Edebiyat'ta Soğukçeşme ve Toptaş'ı Rüştüleri'nde ve Mercan İdadisi'nde okudu. Babası o zaman Hariciye Nezaratı veznedarı olan Hüsnü Bey'dir. Kendisi, oğlunu Mabeyn Kâtipliği ile saraya yerleştirmek ve oradan feyz almasını sağlamak istiyordu. Ama Muhsin Ertuğrul babasının bu fikrini beğenmedi. Babasının teklifini kabul etmedi. Ekmeğini kendi emeği ile kazanmak istedi; bir marangozun yanına çırak olarak girdi; çalışmaya başladı (Onaran, 1981: 111). Ertuğrul Muhsin, daha Soğukçeşme Askeri Rüştüyesi'nde öğrenci iken birkaç yakın arkadaşıyla beraber tiyatroya merak sardırılmıştı. İlk aktörlüğü de buradan başlar. Boyalı dekorlar, perdeler ve başka araçlar edinerek Sadı isimli bir okul arkadaşının evinde çocuklar arasında tiyatroculuğa başlamışlardır (Onaran, 1981: 111). Öğrencilik yıllarından başlayarak tiyatroyla ilgilenen sanatçı profesyonel olarak daha on yedi yaşındayken ilk kez 1909'da, Burhanettin Tepsi Bey'in Tiyatro'sunda sahneye çıktı (İdrisoğlu, Muhsin Ertuğrul Belgeseli).

Meşrutiyetin ilanından sonra bütün yurttaki herkes coşkunluk içinde iken, yer yer çeşitli tiyatro temsilleri yer alıyordu. Ertuğrul ve arkadaşları bu temsilleri dikkatle ve imrenerek izlerlerdi. Ertuğrul sonrasında küçük rollerle sahneye atıldı. Ertuğrul bu ufak tefek rollerde beğenilmiyordu. Arkadaşları Ertuğrul'un Avrupa'ya gidip tiyatro incelemeleri yapmaya teşvik etti (Onaran, 1981: 112). 1912'de Paris'e giderek tiyatro eğitimi yaptı (Gökmen, 1989: 246). Ertuğrul 1916 yılında Berlin'e gitmiş; Fransız tiyatro sanatından sonra Alman sahne sanatını inceleme imkânını bulmuştur. Darülbedayi'den izin alarak gittiği Berlin'de figüran ve sahne işçisi olarak çalışıp teknik bilgisini arttırdı (Onaran, 1981: 114). Sinema alanında 1918 yılında Berlin'de "Beranien Düşesi" adlı filmde oynadı (İdrisoğlu, Muhsin Ertuğrul Belgeseli). 1919'daki gidişinde bazı arkadaşları ile kurduğu "İstanbul Film Şirketi" adına Samson filmini çevirdi (Gökmen, 1989: 246). Ertesi yıl, bu kez Alman Stuart-Webb ortaklığı adına iki film yönetti: Kara Lale Bayramı, Şeytana Tapanlar (Teksoy, 2007: 16). 1916, 1918, 1919 ve 1921'de 4 defa Berlin'e gitti. Hepsinde tiyatro ve sinema ile ilgili çalışmalar yaptı (Gökmen, 1989: 246).

İlk özel yapımevi olan Kemal Film, 1921 yılında aktifleşene kadar sinema devlet eliyle kurulmuştur. Kemal filmin Ertuğrul ile yaptığı anlaşma üzerine konulu film yapımına başlanmıştır. Ertuğrul yönetmenliğinde 1922 yılında İstanbul'da Bir Facia-i Aşk adlı filmi çekilmiştir. Yönetmen Ertuğrul, Kemal Film adına, tiyatro oyuncularından oluşan ekibi ve görüntü yönetmeni Cezmi Ar ile birlikte Ateşten Gömlek (1923), Boğaziçi Esrarı, Leblebici, Horhor (1923), Kız Kulesinde Bir Facia (1923), Sözde Kızlar (1924) adlı beş film daha çekti (Coşkun, 2009:

19-20). Örneğin İstanbul'da Bir Facia-i Aşk filmi, gerçek bir olaydan yola çıkılmıştır. Kötü niyetli bir kadının sevgililerinden biri tarafından öldürülmesini konu ediniyordu. Boğaziçi Esrarı filmi ise, Yakup Kadri'nin, bir Bektaşî babasını konu alan Nur Baba adlı romanından uyarlanmıştır. Ateşten Gömlek filmine baktığımızda, Halide Edip Adıvar'ın romanından esinlenilmiştir. Film, Kurtuluş Savaşı'nı, savaşa katılan genç bir kadının gözünden anlatmaktadır. Filmin en önemli özelliği, ilk kez Türk kadınlarının da bir filmde rol almasıdır. Bu iki genç kız, tiyatro alanında ünlenecek Münire Eyüp (Neyyire Neyir) ile Bedia Şekip (Bedia Muvahhit) olacaktır (Teksoy, 2007: 17).

Kemal Film tarafından Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde çekilen bu altı film, çok önemli özelliklerinden ötürü sinema tarihimizin önemli bir dönemini oluşturmaktadır.

- Devlet dışında ilk kez özel bir şirket, sermayesini sinema alanında kullanma cesaretini gösterdi ve bu konuda öncü oldu.
- Halkı Türk sinemasının varlığına inandırdı.
- Türk kadınlarının da sinema oyunculuğu yapabileceğini kanıtladı.
- Ciddi bir film stüdyosu ve laboratuvarı kurularak sinema teknolojisinin önemi vurgulandı (Şarman Er, 1992: 95).

Türk sinemasının emekleme çağındaki birkaç adım böylece atılmış oluyordu. Ayrıca ilk Türk kadınları onun zamanında beyaz perdede göründüler. Bu da bir kazanç sayılırdı (Gökmen, 1989: 246). Ertuğrul, 1925 yılında Moskova'da bulunan Nazım Hikmet'in aracılığıyla SSCB'ye gitti. Bu geziden dönünce, İstanbul'da birçok sinema salonu işletmekte olan İpekçi kardeşlere film üretmeyi kabul ettirdi. Muhsin Ertuğrul'un İpek Film adına yönettiği ilk film Ankara Postası (1928) adını taşınmaktadır (Teksoy, 2007: 18).

Bu tarihlerde sinemaya sesin gelmesiyle İpek film, sesli film gösterimleri için gerekli ekipmanları getirmişlerdi. Sesli film için gereken stüdyo Türkiye'de olmadığından Türk sinemasının ilk sesli filmi olan İstanbul Sokaklarında filminin (1931) çekimi için ekip yurtdışına gitmiştir (Coşkun, 2009: 21). Sesli olarak çekilen İstanbul Sokaklarında filmin büyük ilgi görmesi üzerine İpekçiler, Muhsin Ertuğrul'un önderliğinde yeni bir stüdyo kurma karar verdiler. Bu iş için önce Nişantaşı'ndaki Avusturyalıların kurduğu büyük askeri fırın satın alındı (Şarman Er, 1992: 97). Dönemin görüntü yönetmenlerinden İlhan Arakon, anılarını şöyle aktarmaktadır: "Türk sinemasının teknolojik anlamda ilk kuruluşu İpekçiler'in Nişantaşı'ndaki ekmek fabrikasını stüdyo haline getirmeleriyle balar ki bunu Muhsin Bey yapmıştır. Ekmek fabrikası deyince sakın yanlış anlamayın. Bu bir fırın değildi, çok büyük bir bloku kaplıyordu, yüksek tavanlı üç katı vardı.

İpekçiler burayı stüdyo haline getirmek için Muhsin Bey'e açık bono verdiler. Muhsin Bey o devrin en iyi aletlerini kamera, ışık, ses ve laboratuvar ecnebi mütehasıslar tarafından kuruldu ve Muhsin Bey yepyeni bir stüdyonun içinde çalışmaya başladı" (Şarman Er, 1992: 97).

1932 yılında Muhsin Ertuğrul filmlerini sesli olarak stüdyoda çekmeye başladı. Ertuğrul bu dönem İpek Film adına Bir Millet Uyanıyor (1932), Cici Berber (1933), Fena Yol (1933), Karım Beni Aldatırsa (1933), Söz Bir Allah Bir (1933), Leblebici Horhor Ağa (1934), Aysel Bataklı Damın Kızı (1935), Tosun Paşa (1939) filmlerini çekmiştir. Bu stüdyoda çevrilen ilk film Bir Millet Uyanıyor (1932) oldu. Mütareke yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya silah kaçırıcıların kahramanlıklarını konu edinen film, Nizamettin Nazif'in (Tepedelenlioğlu) senaryosuna dayanır. Bu film Muhsin Ertuğrul'un ilk başarılı filmi oldu (Teksoy, 2007: 19).

Muhsin Ertuğrul'un kendi adına çevirdiği "Aysel Bataklı Damın Kızı" (1934) ise Muhsin Ertuğrul'un başyapıtı olarak Türk sinema tarihine geçmiştir. Nobel ödüllü İsveçli kadın yazar Selma Lagerlöf'ün "Tösen från stormyrörpet" (Bataklı Damın Kızı) adlı öyküsünden sinemaya uyarlanan filmde, çalıştığı evde baştan çıkarılarak çocuğu ile ailesine sığınan, bütün bu koşullara karşın ruhunun temizliğinden hiçbir şey yitirmeyen, bunun da ödülünü yaşamı içinde alan bir köy kızı anlatılmaktadır. Başrollerdeki Cahide Sonku'nun o dönem çok konuşulan güzelliği ve aynı zamanda filmin sinema öğeleriyle başarılı bir şekilde işlenmesi filmin başarısını artırıyordu (Onaran, 1999: 203). İpek Film Dönemi'nin eserleri ise, Ertuğrul'un filmolojisine onur verecek Bir Millet Uyanıyor ve Aysel, Bataklı Damın Kızı gibi filmler; diğer yandan da Söz Bir Allah Bir, Leblebici Horhor Ağa, Kıskaç, Allahın Cenneti gibi sinema değerleri tartışılabilir filmler olarak ayrılabilir. Aynı zamanda bir de Karım Beni Aldatırsa, Cici Berber, Şehvet Kurbanı gibi sinema değerinin sorgulandığı ama halkın beğenisi toplayan filmler mevcuttur (Onaran, 1981: 350).

Muhsin Ertuğrul uzun yıllar sinema alanında çalışmış olmasına rağmen hiçbir zaman tiyatrodan uzaklaşmadı. Sinema ve tiyatro çalışmalarını birlikte yürüttü. Güçlü bir tiyatro geleneğine sahip olmasının da etkisiyle filmlerinde teatral bir anlatım tarzı benimsedi ve sinemanın anlatım olanaklarından yeterince faydalanamadı. İpek film için son çektiği film Kahveci Güzeli oldu. Daha sonra halk film adına 3 film yönetti. 1953'de gerçekleştirdiği ve ülkemizin ilk renkli filmlerinden biri olan Halıcı Kız sanatçının sinema alanındaki son çalışması oldu (İdrisoğlu, Muhsin Ertuğrul Belgeseli). Renkli olarak çekilen ve banyosu yurt dışında yapılan hiçbir masrafın esirgenmediği bu film, Muhsin Ertuğrul'un sinema hayatına renkli bir nokta oldu (Gökmen, 1989: 246).

Hakkındaki tüm eleştirilere rağmen Muhsin Ertuğrul ve tiyatro alanındaki çalışmaları bakımından bir “örnek adam”dır. Bu nitelikleri göz önünde tutularak Ege Üniversitesi kendisine “Sinema ve Tiyatrodaki Hizmetlerinden Dolayı” “fahri doktorluk” payesi vermiştir (1979) (Onaran, 1999: 204-205). Muhsin Ertuğrul’un Türk milletine tiyatro ve sinemadan daha büyük hizmeti kitaplarını Taksim’deki Atatürk kütüphanesine bağışlamasıdır. Eşi de Dragos’taki evini Türkiye yardımseverler derneğine bağışladı (Gökmen, 1989: 246-247).

MUHSİN ERTUĞRUL SİNEMASININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Muhsin Ertuğrul, 17 yıl boyunca Türk sinemasının tek yönetmeni olarak çalışmış, yurt dışındakiler de dâhil olmak üzere otuzdan fazla film yapmıştır. Bu uzun süren tekel onun Türk sinemasının sonraki yıllarına da etki etmesine sağlamıştır. İstanbul Şehir Tiyatrosu senarist, oyuncu kadrosu, dekoratör, teknik eleman ve repertuarıyla Türk sinemasına egemen olmuş ve Türk sinema dili uzunca bir süre teatral anlatım düzeyinde kalmıştır (Yılmazok, 2007: 31). Ertuğrul, Sovyetler Birliği’ndeki iki yıllık çalışması üzerine “otobiyografi”sinde yalnız şunlar söyleniyor: “...1925’te Ertuğrul Muhsin Rusya’ya gitti. Orada Stanislavsky, Meierhold gibi beynelmilel tiyatro dâhileriyle tanıştı. Evvela, Moskova’da Goskino sonra Odesa’da Vufku sinema fabrikalarında rejisör olarak çalıştı. Orada kaldığı iki sene zarfında Spartakus ve Tamilla adlı iki büyük film çevirdi. 1927’de mecburen memlekete döndü (Özön, 2010: 93).

Lütfi Ö. Akad ise Ertuğrul sinemasını şöyle değerlendirmektedir: “Bir sahneyi filme almakla, bir sahneyi sinema dili kullanarak anlatmak arasında fark vardır. Bu ince ayrımı çoğu kez karıştırıyorlar. Sanırım Muhsin Bey sahneleri filme alıyordu” (Şarman Er, 1992: 99). Görüntü yönetmeni İlhan Arakon’un sözlerini ise bir sinemacının değil, sadece o dönemin bir sinema seyircisinin görüşleri olarak değerlendirmek bir Ertuğrul sinemasının başarısızlığını ortaya koymaktadır: “Muhsin Bey’in sineması yapıldığı devirde de çağ dışıydı. Çünkü biz bir taraftan Muhsin Bey’in sineması yapıldığı devirde de çağ dışıydı. Çünkü biz bir taraftan Muhsin Bey’in filmlerini seyrederken, yandaki sinemada dünya şaheserlerinin görüyorduk: John Fordları görüyorduk, Frank Capraları görüyorduk, Lubitschleri, Pabstları, René Clairleri görüyorduk. Çünkü artık Türk sinema seyircisinin kriter alacağı dünya çapında ustalar vardır, beğeni çitası o ustaların seviyesine yükselmiştir (Yılmazok, 2007: 31).

Aynı zamanda Ertuğrul’un tekelinden söz edebilmek için bu dönemde ne bir yönetmen ne de bir yönetmen adayı bulunmaktadır. Muhsin Ertuğrul’un, Türkiye kalıcı filmler üretememiş olması fakat yurtdışında sinema ortamında bulunması yönetmenin belki de sinema sanatına yatkınlığına sınırlı olmasıyla açıklanabilir.

Muhsin Ertuğrul'un filmlerinin önemli bir bölümünün edebiyat eserlerinden esinlediği ya da Darülbedayi'de (İstanbul Şehir Tiyatrosu) oynanan oyunlardan uyarlandığı bilinmektedir. (Teksoy, 2007: 22). Bu konuya başka bir açıdan da bakılmalıdır. Sinemanın geri kalmasında hep Muhsin Ertuğrul suçlanır. Ancak o, film yaptığı dönemlerde nasıl kendi filmlerini üretmek için yatırım yaparak kişiler bulduysa, diğer film yapmak isteyenler de bulabilirdi. Bu konuda yasal hiçbir engel yoktu. Acaba istenseydi İpekçilerin dışında sinemaya yatırım yapacak başkaları bulunamaz mıydı? (Şarman Er, 1992: 100). On yedi yıl boyunca Ertuğrul dışında başka bir yönetmenin yetişmemiş olmasını, hem sinemanın kültürel bir değer olarak görülmediği hem de sermayenin büyük bir yatırımı acemi ellere teslim etmede çekingen davranmasında aramak doğru olur (Teksoy, 2007: 21).

1922-1939 yılları arasında sinema anlatımı yerine tiyatro anlatımını getirerek bu konuda kötü bir geleneği başlatması bakımından tenkit edilen Muhsin Ertuğrul, Türkiye'de ilk defa gerçek bir film stüdyosunun kurulmasını sağlamış, sinema teknolojisinin getirdiği imkânları ülkemize sokmuş, gerek sinema gerekse tiyatroyu disiplinli ve ciddi bir ortam haline getirmiş en önemli sanatçılarımızdandır (Şarman Er, 1992: 100). Çoğunlukla sahne oyunlarından aktardığı filmlerle Türk ve Dünya Tiyatro'sunun önemli eserlerini sinema seyircisine tanıttı (İdrisoğlu, Muhsin Ertuğrul Belgeseli). Bir oyuncu ve yönetmen oluşunun yanında, çevirileriyle, uyarlamalarıyla, ülkemizde ilk kez İbsen'in, Strindberg'in, Tolstoy'un, Andreyev'in yapıtlarını seyirciye tanıtan, Shakespeare'i öğreten sanatçı oluşu, övülecek bir tarz olduğu düşünülmektedir (Sevinçli, 1987: 373).

Aynı zamanda Ertuğrul, İpekçiler adına ülkemizin dünya standartlarında ilk sesli film stüdyosunu kurdu. Stüdyonun gerekli donanımı için kamera, ışık ve diğer tüm cihazları yurt dışından getirtti. Orada hemen hepsi Darülbedayi oyuncularından oluşan ekibiyle batılı anlamda bir çalışma sistemi kurdu (İdrisoğlu, Muhsin Ertuğrul Belgeseli). Yıllar sonra stüdyoda çalışma olanağı bulacak olan sinemamızın büyük ustası Ömer Lütfi Akad, karşılaştığı teknik olanaklar karşısında şaşkınlığa düşmüştür. "İpekçiler bir gelenek olarak imkân sağlayan bir kurumdu ve bunu Muhsin Bey'e her isteğini sağlamakla gösterdiler. Yıllar sonra İpek Film stüdyosunda çalışırken o zamana göre bile son derece gelişmiş cihazlar olduğunu gördüm ki bu aletlerle, bu olanaklarla Muhsin Bey hangi yıllarda çalışmıştı" (Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Belgeseli). Muhsin Ertuğrul'un sanat yönetmeni görüşlerini şöyle dile getirmiştir: "Muhsin stüdyonun düzenlenmesi için beni görevlendirdi. 'Paris'te gördüklerini burada da tatbik et. Dekorlar, bunların büyüklüğü ne varsa düşün taşın hepsini burada tatbik edelim' dedi. Böylece fırın bir stüdyo, plato haline geldi. Muhsin'de burada film çekemeye başladı. Bazı büyük sahneler için bahçede dekorlar kuruluyor ve bazı trük'ler deniyorduk. Ben bunları Paris'te Rene Clair'in çektiği filmlerden öğrenmiştim" (Şekeroğlu, Türk Sinema Tarihi Belgeseli).

Ertuğrul'un sinemasına bakıldığında kamera hareketlerinde ziyade kamerasının hareketsiz olduğunu kaydırma uygulamalarının olmadığını görmekteyiz. Alıcı aygıtın tekerli araçlara bindirilmediği, filmlerin kurgusunda da yeterli başarının sağlanamadığını söyleyebiliriz (Onaran, 1981: 348). “Uzun bir müddetten beri musikiye mukabil gramofon, tiyatroya mukabil olarak da sinemacılık âlemi medeniyeti işgal ediyor. Fakat hiç şüphesiz ki resimle mukayese ederek fotoğraf ne derece eser-i sanat adla olunuyor ise sinemada ondan öteye hiçbir suretle geçemeyecektir. Eğer kâinatta herkes bir gün sağır olmazsa...” (İdrisoğlu, Muhsin Ertuğrul Belgeseli). Ertuğrul, sinemaya kimsenin el atmadığı bir dönemde, kendi girişimiyle bu sanatı Avrupa'da inceleme konusu yapmış, Türkiye'de eleştirmiş ve sonunda kendisi filmler çevirmiştir. Bu bakımından mesleğin “piri”, “babası” sayılabilecek bir öncüdür (Onaran, 1981: 352). Muhsin Ertuğrul'un sineması Türk sinemasında bir aşamadır. Nasıl Ertuğrul'dan öncekilerin çabaları primitif niteliğine rağmen bir aşamada olmuşsa; Tiyatrocular Dönemi (1922-1938)'nin tek ustası Muhsin Ertuğrul'un sineması da öylesine bir aşama olmuştur (Onaran, 1981: 349).

Ertuğrul'un hizmetleri arasında: sinemada disiplinli bir çalışma düzeni getirmesi; hemen her türün ilk örneklerini (proto-type'lerini) ortaya koyması; yurt içinde ve Orta Doğu'da izlenen filmleriyle seyirciyi Türk sinemasına ısındırması; “İstanbul Sokaklarında” ve “Fena Yol” (O Kakos Dromos) adlı filmlerini Mısır ve Yunanistan'la ortak yapım olarak gerçekleştirmesi bir okul haline getirdiği sanatını başka yönetmenlere de aktarmış olması sayılabilir (Onaran, 1999: 204). Ertuğrul, esasında bir tiyatrocudur olduğu içi tipik “filme çekilmiş tiyatro” yapmakla eleştirilmiş olmasına karşın; sinemamıza katkılar sağlamış bir yönetmendir (Onaran, 1999: 204). Muhsin Ertuğrul'un, çağdaş Türk tiyatrosunun olduğu gibi, Türk sinemasının da kurucusu olduğu, karşı çıkılmaz bir gerçektir (Teksoy, 2007: 23).

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sinemada sessiz dönemin sonları yani sesli dönemin başlangıç yılları sinema tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Sessiz sinema döneminde geliştirilen sinematografik ve estetik gelişmeler sesli dönemin başlangıç yıllarında duraklamıştır. Sesle birlikte, sinemaya yeni bir boyut yeni bir gerçeklik katılmıştır fakat yaratılan bu gerçeklik, sinemanın kendine has anlatım yapısının önüne geçmiş, bir olayı görüntüyle anlatmak yerine diyalog yoluna gidilmiştir. Senaryolar görüntüyü değil diyalogları baz alarak yazılmaya başlanmıştır. Bu durum, belli bir dönem sinemanın görsel anlatıma dayanan yapısını geri plana itmiştir. Sessiz sinema döneminde geliştirilen sinemasal anlatım gerilemeye başlamış ve yapımcılar için mali kaygılar ön planda olduğundan sesin varlığı bir avantaja dönüşmüştür.

1922-1939 yılları arasında sinemamıza egemen olmuş Ertuğrul, 17 yıl boyunca ülkenin tek yönetmeni olarak görülmektedir. Bu noktada tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Ertuğrul'un karşılaştığı en büyük eleştirilerden biri ise Türk sinemasına kendine özgü bir dil yaratamamış olmasıdır. Bu süreçte Ertuğrul'un dönemin kendi şartları içerisinde değerlendirmek faydalı olacaktır. Sinemanın kurumsallaşmasını, teknolojisi gelişmiş bir alt yapısı olması gerektiğini ve bu sürecin uygulanmaya başlanmasını sağlaması açısından Muhsin Ertuğrul Türk sineması için önemli bir köprüdür.

Muhsin Ertuğrul'un döneminde dünyada kullanılmakta olan modern bir teknoloji ile çalıştığı bilinmektedir. Dünya sinemasına baktığımızda sinemanın atılım yaptığı yıllarda Türk sineması ancak bir ya da iki film çekebiliyordu, bu da Muhsin Ertuğrul zamanında gerçekleşiyordu. Ancak 1930'lu yıllarda İpek Film ile birlikte Muhsin Ertuğrul'un tekeli sarsılır. Türk sinemasında yaşanan geçiş dönemi olarak bilinen 1939-1950'li yıllarda yeni bir dönem başlar. Faruk Kenç'in önderliğinde olan bu dönemde ilk olarak Ertuğrul'un tekeli kırılır. Ertuğrul'un tiyatroculuğu sinemacılığına göre daha baskındır. Bazı filmlerinde bir başarı yakalasa da genelde başarısızlıkla eleştirilmiştir. Bunun aksine Türk sineması için harcadığı çaba yadsınmaz. Teknolojiyi yoğun olarak kullanan, Türk kadını ilk defa sahneye çıkaran yönetmenlik, oyunculuk, çevirmenlik gibi birçok alana el atan biri olarak Türk sinemasında yerini almıştır. Bu süreçte var olan zorluklar ve öncü olmanın sıkıntıları Ertuğrul'un tabir-i caizse günah keçisi olarak görülmesine neden olmuştur. Tüm tartışmalara rağmen yerli filmcilik anlayışıyla bu toprakların kendi izleyicisinin de oluşmasına katkıda bulunan Ertuğrul, tiyatro ve sinema sanatının temellerini attığını söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Andrew, J. D. (2010). Büyük Sinema Kuramları. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Biryıldız, E. (2000). Sinemada Akımlar. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Evren, B. (2012) ile Muhsin Ertuğrul Sineması üzerine kişisel görüşme.
- Coşkun, E. (2009). Türk Sinemasının Akım Araştırması. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Duruel, A. S. (2002). Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- Şarman Er, D. (1992). Sinema Teknolojisinin Gelişimi İçinde Fotografik Malzeme Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- Gökmen, M. (1989). Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları.

- İdrisoğlu, A. Türk Sinemasında Bir Dönem Muhsin Ertuğrul Belgeseli. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV Merkezi.
- Monaco, J. (2011). Bir Film Nasıl Okunur. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Nowell-Smith G. (2008). Dünya Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Onaran, A. Ş. (1981). Muhsin Ertuğrul Sineması. Ankara: Saim Toraman Matbaası.
- Onaran, A. Ş. (1999). Sinemaya Giriş. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (2012). Sessiz Sinema Tarihi. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2012). Türk Sineması Tarihi 1896-1960. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Sevinçli, E. (1987). Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul. İstanbul: Broy Yayınları.
- Şekeroğlu, S. (1986-1988). Türk Sinema Tarihi Belgeseli Bölüm 5, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV Merkezi.
- Teksoy, R. (2007). Rekin Teksoy'un Türk Sineması. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Uysal, Ö. S. (2012). Sinema Estetiğine Giriş. İstanbul: İkinci Adam Yayınları.
- Yılmazok, L. (2007). Türk Sinemasının Ulusal Karakterini Etkileyen Öğeler ve Seyirci-Sinema İlişkisi. Mimar Sinan Üniversitesi SBE Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

MİTOLOJİDEN HAKİKAT SONRASI ÇAĞA: SANATIN HYPERTEXT EVRENİ

Dilara ŞENTÜRK
Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye
dilara.senturk@ogr.deu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-2999-0867>

<i>Atf</i>	Şentürk, D. (2022). MİTOLOJİDEN HAKİKAT SONRASI ÇAĞA: SANATIN HYPERTEXT EVRENİ. İletişim Çalışmaları Dergisi, 8 (3), 335-363
------------	--

Geliş tarihi / Received: 13.05.2022

Kabul tarihi / Accepted: 11.08.2022

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v08i3004

ÖZ

Hakikatin ne olduğuna yönelik sorular, hakikate bakış ve tüm bunları yorumlama biçimleri, mitolojinin hâkim olduğu antik çağlardan günümüz siber dünyasına kadar, hayal gücünün ve bilinç akışının birer anıtı olarak sanat tecrübesinde var olmaya devam eder. Bu bağlamda, imgeler ile mesajları, üretme ve sergileme biçimleriyle dönüştürerek yeni bir bakış getiren hakikat sonrası çağın sanat yapıtları, mitolojik efsaneler ve edebiyat yazınlarından yola çıkılarak, sinema ve fotoğraf gibi görsel sanat estetiklerinde kendini gösterir. Mitolojinin efsanelerinden, süreklilik halindeki akış uzamına dâhil olan ve siber ağlarla çevrelenmiş hakikat sonrası çağa kadar olan dönem içerisinde sanatın alegorik anlatıları, sunulan yapıta olan yorumlama biçimini *ostranenie* bir bakışa dönüştürerek, biçem değiştiren yeniden tasarımılanmış tasarımları da ortaya koyar. Bu anlamda bu nitel çalışmanın amacı, fenomenoloji, hayal gücü, *ostranenie* ve *hypertext* kavramlarından yola çıkılarak, sanat temelli araştırma ve metinler arasılık yöntemiyle, mitoloji, edebiyat, sinema, fotoğraf ve yeni medya arasındaki ilintileri örnekler üzerinden analiz etmektir.

Anahtar Kelimeler: *Mitoloji, Borges, Hypertext, Hakikat Sonrası Çağ ve Yeni Medya, Fotoğraf Sanatı.*

FROM MYTHOLOGY TO THE POST-TRUTH AGE: THE HYPERTEXT UNIVERSE OF ART

ABSTRACT

The questions about what truth is, and the way they look at reality and interpret it all continue to exist in the art experience as a monument to imagination and consciousness, from the ancient ages of mythology to the cyberworld of today. In this context, it is shown in visual art esthetics, such as cinema and photography, based on the artworks, mythological legends, and literature of the post-truth era, which transform images and messages into ways of producing and displaying them. In the period from mythology's myths to the post-truth era, which is encompassing the continuum of flow space and is surrounded by cyber networks, the allegorical narratives of art transform the way it interprets the presented structure into an ostranenie look, revealing redesigned designs that have changed the shape. In this sense, the purpose of this qualitative study is to analyze the myths, literature, cinema, photography, and new media through examples, based on the concepts of phenomenology, imagination, ostranenie, and hypertext, through the intertextual method of art-based research and texts.

Keywords: *Mythology, Borges, Hypertext, Post-truth Era and New Media, Photography Art.*

GİRİŞ

Sanatta görüntülerin teknik olarak üretilebilir, çoğaltılabilir, dijital imkanlar sayesinde manipülasyon ve simülasyonlarla yaratılabilir oluşu, disiplinler arası alanlardan da sanat malzemesi yaratımının imkanını tanır. Antropolojik, sosyolojik ve enformasyon içerikli fotoğrafik ya da hareketli görüntülerin, mitolojiden ve edebiyattan ilham aldığı alegori ve metaforların kullanımı, sanatın disiplinler arası bir konuma sokulmasının temelinde yatan bir nokta olarak karşımıza çıkar. İmgeleri anlama ve onları sanatın verdiği bakışla yorumlama, bu disiplinler arası bağıntının bir getirisidir. Bu anlamda, sanatı bir anlatı aracı, bir deneyim merkezi olarak görmek mümkünleşir. Çünkü sanatta görüntüler, bilincin ortaya çıkması için gerekli olan hayal gücünü, özgürlük ortamı içerisinde coşkulu bir biçime dönüştürebilir.

Sanat bir bilinç akışı ve estetik deneyim ortamı ise, burada Sartre'ın *fenomenolojik* yani sezgisel yaklaşımına değinebiliriz. *Fenomenoloji*'de, imgenin yönelimsel yapısına ilişkin sezgisel bir bakış edimi mevcuttur. Zihinsel ve sezgisel bu imgeler, antik çağlardan kişisel tarihe kadar olan süreci de içine alarak çağrışımlar, anılar ve önceki sanat tecrübeleriyle algılanan bir *erlebnis* ortamıdır. Sanata olan

fenomenolojik bakış, onu Barthes'ın belirttiği gibi *studium*'larından ayırıp, izleyicinin kendi kişisel tarihine dokunup, *punctum* öğelerini bulmasının önünü açar. Yapıtın *aura*'sının ve biricik halinin içine girebilme, tam bu kısımda mümkün kılınabilir.

Punctum'a ulaşma evresindeki hatırlama, imgeleri çağırma ve onları yeniden üretme deneyiminde, Sartre'ın bahsettiği *şimdileştirme* yani *vergegen wartigung* kavramına değinebiliriz. Sartre'ın verdiği örneğe göre, *ışıkları yanan bir tiyatro* hayal edildiğinde, daha önce somut olarak görülmüş *ışıkları yanan bir tiyatro* geçmiş anılardan çağırılabilir. Geçmişteki anının belleğe çağırılması *şimdileştirme*dir. Bu anının belleğe ulaşması gibi sanat yapıtına bakmak da disiplinler arası alanların ve kişisel deneyimlerin ortak bireşimidir. İmgeyi ve sanat yapıtının *punctum*'unu *şimdileştirme*, herhangi bir *ışıkları yanan tiyatro* imgesinin bellekte belirmesiyle de birleşebilir. Anıda düşünme, imgeyi bu anlamda yeniden üretir. Oluşan imge-anı, bir bireşim olarak yeni bir öznel malzeme haline gelir. *Fenomenolojik* düzleme indirgenen *ışıkları yanan tiyatronun* imgesi ile algısının malzemeleri aynı olsa da yönelmişlikleri farklıdır. İmgenin bu anlamı, algılanan betimlemenin *noeme*'sidir; bu algılamaya yönelik süreçle beliren somut ve pisişik gerçeklik ise fotoğrafın *punctum*'unu *noetik* bir edim haline getirir (Sartre, 2009: 145-146).

Sanat yapıtlarındaki imgeleri yorumlama çabası, sezgiselin dışına çıkma kaygısının da bir ürünü olabilir. Alışkanlıklar, beğeniler, kişisel tarihteki travmalar, mutluluk nedenleri ya da sanatta ulaşılan estetik deneyimler, bilinçteki bilgi öznesini de şekillendirerek yeni bir algı oluşturur. Tüm bu öznel yaşantıların şekil verip katmanlaştırdığı sanat bakışları, sanatçının verdiği mesajların açıklığıyla da izleyicinin yorumlamasına imkân tanıyan birer açık dünya haline gelir. Bir sanat eserine bakıldığında sanatçının vermek istediği mesajlar, sanat izleyicilerinin çoğunluğu tarafından ortak olarak algılansa da her izleyici kendi *hyle*'si yani öznel malzemesiyle farklı yorumlamalar getirebilir (Sartre, 2009: 140). Yani baktığımız yapıtın *noeme*'si, *fenomenolojik* bir yaklaşımda sezgisel olarak üretilir. Algılar, izlenimler ve bunların sonucunda betimleme, bu anlamda *hyle*'dir. Umberto Eco'nun *Açık Yapıt* dediği farklı algılarla yorumlamaların getirilmesi (Eco, 1992: 14), aslında izleyicinin *fenomenolojik* yaklaşımının da sanat tecrübesi sürecine dâhil olmasıyla açıklanabilir. Sanat yapıtında *şimdileştirme* yaparak imgeleri üretmemiz, uzak geçmişteki mitler, bilinç akışıyla hayal gücünü kullanmamız ve algılardan hareketle yönelmişlikle imge-anıyı ortaya çıkarmamız, bir *noetik edim* olarak sanat malzemesini bu anlamda yeniden üretir. Böylece bu açık yapıt, sanatçı ile izleyicinin buluştuğu aşkın bir mekân olarak, yapıtın her kişide kazandığı yeni öznel imgelerle tekrar tekrar tasarımılanan bir tasarım haline gelir.

Vilem Flusser, insan kültürünün gelişiminin iki kırılma noktasına dayandığını belirtir; yazının icadıyla edebiyat ve teknik görüntülerin icadıyla sanat (Flusser, 2006: 7). Edebiyat, bilim, felsefe, sanat, antropolojik çalışmalar ve ağ toplumunun yeni medyalarına kadar uzanan bu çok katmanlı yapı, antik dünyanın mitolojilerine kadar temasını koruyan esnek bir yapı ve bağlantı olarak görülebilir. Bayat'a göre mitoloji, gelecek zamanlardaki kozmik ve siber dünyanın bilgilerini içine alır ancak tam bir nesnel bilgi olarak da görülemez. Buna göre mitoloji, sanatı ve şimdinin siber dünyasını alegorilerle öngören bir dönüşüm alanıdır (Bayat, 2007: 16). Buradan hareketle, fotoğrafın geçmişine bakmak yerinde olacaktır.

1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi'nde fotoğrafın kabul edilişi, aslında onun teknik bir görüntü olmasının yanında, bir sanat dalı olarak da kabul edilmesinin miladı oldu. François Arago'nun, "Beyler ve bayanlar, doğal ışık bir yüzeyin üzerine aktarılmıştır" (Çizgen, 1992: 15) diyerek duyurduğu fotoğraf, o andan itibaren bir sanat dalı olarak da anılacaktı. Ancak görüntünün icadından ve onun sanat dalı olarak anılmasından çok önce, M.Ö. 600 yılına tarihlenen Sicyonlu Çömlekçinin Kızı miti, bugünün sanat yapıtlarının da kapısını araladı.

Corinth'te çömlekçilik yapan Butades'in kızı, babasının yanında çalışan çırak sevgilisinin uzun bir yolculuğa çıkacak olduğunu öğrendiğinde, mitolojik efsanelere yakışır şekilde derinden bir hüznün yaşar. Sevgilisinin yüz hatlarını lambanın yansıttığı gölgesi üzerinden duvara resmeden kızının bu çiziminden yola çıkan Butades, kil ve toprakla doldurduğu duvardaki taslaktan kabartmalı bir profil oluşturmayı başarır. Ateşte pişirilen ve sertleştirilerek bir kalıp haline gelen bu yapıt, Butades'e portre modelleme keşfini yapan ilk kişi sıfatını da ilaştırmış olur. Buna bağlı olarak da modellemenin ve nesnelere tam kopyasını çıkarmanın, sanatın temeli olarak görüldüğü bu antik dönem içerisinde, ressam Zeuxis de eserlerinde tam benzetim yapabilmenin şöhretini yaşar.

Heraclalı Zeuxis, M. Ö. 5. yüzyılda nesnelere göründükleri gibi çizebilen tek ressam olarak ün salar. Bu anlamda, çağdaşı ve rakibi Parrhasius ile girdiği iddia da dönemin sanat anlayışının kavranabilmesi açısından ışık tutar niteliktedir. İddiaya göre, bir perdeyle kapatılacak ve sırayla açılarak değerlendirilecek olan resimlerden hangisi gerçeğe en yakınsa, o kadar başarılı sayılacaktır. İddia günü, Zeuxis perdeyi açtığında resmettiği üzümler o kadar gerçekçidir ki, kuşlar bu çizimleri gagalamak ister. Ancak sıra Parrhasius'a geldiğinde perde kalkmaz. Çünkü Parrhasius perdenin gerçek olmadığını, bir çizim olduğunu söyler. Bunun üzerine Zeuxis, "Ben kuşları kandırdım ancak Parrhasius da beni kandırdı" diyerek Parrhasius'un galibiyetini açıklar (Elder, T. P. 1961: 309-311).

Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki, Platon'un Mağara Alegorisi'nin teknik görüntünün yeniden üretilebilir oluşuna imkân tanıyan negatif baskı sürecine ilham

olması gibi, Butades ve Zeuxis'in çalışmaları da modern dünyanın sanat anlayışının hem gelişimine hem de dönüşümüne katkı sağladı. Antik çağdaki dünyayı tam olarak tasvir etmenin başarı olarak görüldüğü perfeksyonist bakış açısına sahip sanat anlayışı, hakikat sonrası çağda (post-truth) yerini, gelecek öngörülerini, fantazyalar, alegoriler ve bilincin dolandığı hayal gücüne dayalı örneklere bıraktı.

Sanat yapıtının çoğu zaman, alışılmışın dışında kalmış bir bakış vermesini bekleriz. Geçmiş ile geleceğin ya da şimdi ile henüz olmamış olanın arasındaki uzamların, bakma ile görme aktörlerinin farkıyla, nasıl ve niçin oluşturulduğunu sorgularız. Ancak 21. yüzyılda artık her şey yapıldı ve her söz söylendi, görüp/görmeme ya da tıklayıp/tıklamama gibi tercihlerimiz oluştu. Yeniden üretimleri, farklı biçemlerle buluşturamamak ve tümüyle dışında kalmak, sanatta oldukça ayrımcı bir görüş olmaktan öteye gidemiyor mu diye düşünebiliriz. Aksi yöndeki örnekleri ise siber kültür, teknoloji ve hayal gücünü birleştirerek değerlendirebiliriz.

DeLorean marka bir arabanın, akım kapasitörü, 1.21 gigawatt ve plütonyum kullanarak zaman yolculuğu yapabileceğini hayal edebilir miyiz? 1985 yapımı *Back to the Future* (Geleceğe Dönüş) film serisinin yazarları Bob Gale ve Robert Zemeckis, bu 'aşırı' hayal ürünü olan filmi Columbia Pictures'a sunmaya gittiklerinde aldıkları tepki şöyledir: "Bu çok saçma!" Filmin hikâyesi, Gale ve Zemeckis'in ebeveynlerinin lise dönemlerine tanık olmalarını hayal etmeleriyle ortaya çıkar. Aslında film, geleceğin 'mutlak' bir tasviri -onlara göre-, geçmişin ise dönüşü mümkün olan bir yolculuğudur. Bugüne bakıldığında, her ne kadar kitsch öğelerle bezeli olsa da yayınlandığı ilk günden günümüze kadar *Back to the Future*, büyük bir hayran kitlesiyle halen etkinlikleri düzenlenen, figürleri satılan bir film olmayı başarır. Filmin geleceğe dair teorileri bir parça tutmasa bile -serinin ikinci filminde, 2015 yılında uçan arabalarla seyahat mümkün oluyor- hala bu filmi bu kadar ilgi çekici kılan nedir ve neden hala hayranıyız? Aslında cevap çok basit ve muhtemel: Hayal gücü. Geçmişe ve geleceğe gidebilecek bir DeLorean'i hepimiz hayal ettik ve geleceğin fütürist teorileri hepimizi hala kendine çekiyor.

Siber güvenlik firması, Kaspersky'nin oluşturduğu *Earth 2050*, geleceğe dair tahminlerin hem yazı hem de görseller üzerinden oluşturularak kayda alındığı bir web sitesidir. Belki komplo teorileri, belki tamamen hayal ürünü olan tahminler, belki de mevcut teknolojik durum göz önüne alınarak öngörülebilir gelecek senaryoları, Gale ve Zemeckis'in 1985 yılında yaptığından pek de farklı gözükmez. *Earth 2050*, tahminler ve teorilerle, bilim için çalışanlardan, senaryo yazarlarına ve sanatçılara kadar herkesin bütünüyle hayal gücünü serbest bırakarak bilinçlerini aktardıkları bir ortam haline gelmiş durumdadır. Peki, siber güvenlik alanında öncü bir firmanın ön ayak olduğu bu sitenin ham maddesi nedir? Yine aynı cevaba gelmek mümkün: Hayal gücü. Belki biraz daha bilimsel diyebiliriz ancak

tüm bu senaryoların ortak yanı, aslında öznel bir hayal imgesi olmalarıdır. Gelecekteki dünyanın çok daha ormanlık ve yeşil alana sahip olması ya da tam aksine küresel iklim krizleri nedeniyle yaşanamaz bir hale gelmesi, hayal gücünün kişinin bakış açısına göre biçim kazanmasıyla mümkün olur. Hayal dünyasının imgeleri, sanatçılar ya da bilim insanlarının pesimist ya da optimist bir bakış açısına sahip olmalarına yönelik de şekillenebilir. Bu durum, tek bir gerçeklik yerine, aslında çoklu hakikatlerin ortaya çıkması gibi görülebilir. Ortak yan ise, hayal gücünün sonsuz imgelerle dolu olması diyebiliriz. Hatta belki de hayalimizdeki dünya, fütürist bir bakış açısından çok daha fazlasıdır.

ÖNGÖRÜLEBİLİR BİR KEŞFİN FANTASTİK RÜYASI

Bilim alanındaki fütürist bakış açıları, teknik gelişmeler ve gelecek tahminleri edebiyatta yıllardır kendine yer edinerek ve sanatın da şekilleneceği alanı tasvirleyerek, metinler arası bir kuramlar dizisini oluşturur. Bu anlamda, bilimsel çalışmalarındaki icatlardan ve fotoğrafın bulunuşundan çok önce bahsi geçen konular, bu metinler aracılığıyla sanatsal faaliyetlerin birer bilinç akışını oluşturuyor diyebiliriz. Daston'a göre edebiyat ve sanat ilişkisi, temsil etme ve bire bir karşılık gelme durumlarının bağıntılarında gizlidir; bir görüntü dünyadaki herhangi bir şeyi 'temsil eder' ancak bir kelime o şeye direkt olarak 'atıfta bulunarak karşılık gelir' (Daston, 2014: 319).

Niepce'in fotoğrafı icat etmesinden çok önce 1760 yılında yazar Charles-Francois Tiphaigne de la Roche, *Giphantie* adındaki romanında -romanın ismi yazarın adının anagramıdır- fotoğrafın kimyasal ve teknik süreçlerini ön gördüğü bir kurgular dizisini ele alır. Romanda, sadece tek bir elementten oluşan mitolojik ruh *esprits élémentaire*, televizyonu tasvir eden bir aletle iletişim kurarak, fotoğrafın baskı sürecini anlatır. Simya ve bilime olan düşkünlüğünü bilinç akışının kurgusuyla birleştiren Tiphaigne de la Roche, *Giphantie*'de teknik görüntünün üretiminden şöyle bahseder:

"Esprits élémentaire, bu kısacık görüntüleri düzeltmeye çalıştı; ince bir malzeme yaptılar, bu malzeme çok hızlı kurur ve sertleşir, bu sayede göz açıp kapayıncaya kadar bir resim oluşturulur. Bu malzeme ile bir tuval parçasını kaplarlar ve onu yakalanacak nesnenin önüne yerleştirirler. Bu kumaşın ilk etkisi aynanıninkine benzer ancak hazırlanan tuval, viskoz yapısı sayesinde aynada olmadığı gibi bir görüntünün aynı/tıpkı basımını korur. Ayna, görüntüleri aslına uygun olarak temsil eder ancak hiçbirinin yerini tutmaz; tuvalimiz onları daha az sadık bir şekilde yansıtmaz ancak hepsini korur. Görüntünün bu izlenimi anlaktır. Ardından tuval çıkarılır ve karanlık bir yere bırakılır. Bir saat sonra bu izlenim kurur ve hiçbir sanatın onun gerçekliğini taklit edemeyeceği kadar değerli bir resminiz olur" (Tiphaigne de la Roche, 1761: 95-96).

Aynı zamanda Tiphaigne de la Roche, Zeuxis mitindeki gibi o dönem de resmin ve teknik görüntünün gerçeğe ne kadar yakın olduğunda ‘başarılı’ sayıldığını şu satırlarla ifade eder: “Çizimin doğruluğu, ifadenin doğruluğu, az çok güçlü dokunuşlar, gölgelerin geçişi, perspektif kuralları; bunları gözlere dayatan ve gerçeklik duygumuza şüphe düşüren görüntüleri, tuvallerimizde yadsınamaz bir kesinlikle doğaya bırakıyoruz. Bunlar görme ve işitme duyumuzun kontrolünü ele geçiren bir tür hayaletler değil, burada dokunma ve tüm duyular aynı anda çalışıyor” (Tiphaigne de la Roche, 1761: 96-97). Tiphaigne de la Roche bu mitolojik ruhlar ve gelecek öngörülerini harmanladığı alegorik romanında, büyük bir mekândaki çeşitli renkleri ve boyamaları deniz altındaki yaşama benzeterek bir *camera obscura* tahmininde de bulunur. Ancak Tiphaigne de la Roche’un, *esprits élémentaire* gibi sadece mitsel canlıların yapabileceği türden bir gerçeği yansıtma olayı olabileceği öngörüsü, günümüzün teknolojisine bakıldığında oldukça fantastik bir kurgu gibi durabilir. Tiphaigne de la Roche’un, bu görüntülerin gerçek nesneye eşit olduğu şeklinde bahsettiği fotoğrafın icadı, aslında zaten öngörülebilir bir keşfin fantastik rüyası olarak, böylelikle edebiyata yansımış diyebiliriz (Batchen, 1997: 31-32).

KURGUSAL ÖNGÖRÜ DÜNYASIYLA JULES VERNE

Edebiyatın mitolojik hikâyelerle metinler arası bir kurgu ortamı yaratan yapısı, bilimsel gelişmelerin de öngörülerine sahip örneklerinin yaratılmasına sebep olur. Bu kurgusal öngörü dünyasının en bilinen ismi Jules Verne’e göz atmak, onun metinlerine yansıttığı gelecek senaryolarının bilimsel icat ve tasarımlarla ne denli ilintili olduğunu ortaya koymak için yerinde olacaktır.

Bugün Verne’in çoğu romanında, geleceğin teknik gelişmelerinin izlerini görebilmemiz mümkündür. Örneğin, önceleri kanatlı pervaneler ve su üstünde kullanılan yelkenlerle tasarlanan denizaltılar olsa da Verne’in 1870 yılında kaleme aldığı *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah* romanı, günümüz denizaltılarına en yakın tasarımı ve tekniği anlatır. Hidrojenin gelecek yüzyıllarda enerji, ekonomi ve çevre güvenliği için kullanımının yoğun talep göreceğini ön gördüğü 1874 yılında yazdığı *Gizemli Ada* ile alüminyumun uzay ve roket sanayisinde kullanılacak düzeyde bir madde olduğuna yönelik görüşleriyle 1865 tarihli *Dünya’dan Ay’a* romanı (Dixon, 2007: 325), Verne’e bilime olan düşkünlüğünün ve bilgisinin yanı sıra tasarımlara da yön verebilecek güçte bir gelecek tasvirçisi sıfatını ilişitir. Romanlarındaki keşif ve macera ruhu, Verne’in üyesi olduğu *La Société de Géographie de Paris* topluluğuna üyeliğinden gelir. Fizikçi ve astronom olmasının yanı sıra Fransız Bilimler Akademisi’nde fotoğrafın icadını da duyuran François Arago ile dönemin en ünlü ressam, yazar ve bilim insanlarının portrelerini fotoğrafik görüntülere yansıtan Nadar takma isimli Félix-Gaspard Tournachon’la olan yakınlığı da Verne’in romanlarının bu alanlarla buluşan metinler olmasını sağlar (Dupuy, 2011: 225-229). Bu dönemde, Claude Monet ve

Charles Baudelaire gibi isimlerin portrelerini fotoğraflayan ve Paris'in en büyük stüdyosuna sahip olan Nadar, Verne'in romanlarına en büyük ilham kaynağı olan isimdir. Buna göre, Verne'in 1865 tarihli *Ay'a Seyahat* ve *Ay'ın Etrafında* romanlarındaki baş karakter Ardan'ın, Nadar'ın isminin anagramı olması şaşırtıcı değildir. Hatta Verne, *Ay'a Seyahat* romanında Ay'a ayak basan ilk kişi olarak Nadar'ı hayal ederek (Verne, 2008: 128), *Ay'ın Etrafında* romanında ise Ay yüzeyindeki bir kraterin fotoğrafını çekmek için yola çıkan Ardan karakteriyle Nadar'ı tasvirler (Verne, 2004: 193).

Gezegenlerde gezinti yapabilmek ya da gökyüzüne yükselmek gibi macera dolu keşifler ve öngörüler, aslında ilk olarak Verne'in romanlarında ortaya çıkmaz. Verne'den binlerce yıl önce M.S. 2. yüzyılda Samosatalı Lucian, Ay'a ve diğer gezegenlere seyahat ile gökyüzünde süzülmeyle *Icaro-Menippus* başlıklı yazısında hiciv tekniğiyle metne dökerek, aslında tarihin ilk bilim kurgu romanına da imza atmış olur. Lucian, *Icaro-Menippus*'ta, Daedalus'un Kral Minos için yaptığı ve Minatour'un -Minatour ve labirentini, Borges başlığında ele alacağız- hapsedildiği labirentte cezalandırılan oğlu İkarus'un kaçıışı için yaptığı balmumu kanatların güneşten erimesiyle sonuçlanan hazin mitten ilham alır (Mayor, 2017: 167). Lucian, Menippus isimli bir karakterin İkarus kanatlarıyla Ay'a uçmasını ve gökyüzünden Dünya'ya bakışını anlatarak -belki de bugünün drone teknolojisine bakış olabilir- kendisinden binlerce yıl sonra yazılacak olan romanların ve gelişecek olan teknolojilerin öncü bir *hypertext*ini ortaya koyar.

Verne'e döneceksek olursak, kendisinin Nadar'ın fotoğrafik görüntüleri üretmesinin etkisinde kaldığı kadar, aslında bu romanlarından önce Nadar'ın balonculuğa olan düşkünlüğünden de ilham aldığını söylemek yerinde olur. 1863 yılında Nadar tarafından inşa edilen, içerisinde fotoğraf basımı için bir karanlık odanın da bulunduğu Le Geant balonu, o döneme kadarki yapılan tüm balonların en büyüğü olarak, Verne'in *Balonla Beş Hafta* romanının da çıkış noktası olur.

Günümüze bir bakış atmak gerekirse, Verne'in bilime olan ilgisi, teknik üretimlerin yanı sıra sanatsal estetiklerin de tasarımıyla yansıyor diyebiliriz. Fotoğrafçı Christian Tagliavini'nin 2014 yılındaki *Voyages Extraordinaires* (Görsel 1) adlı projesinin, Verne'in *Ay'a Seyahat*, *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah* gibi romanlarını, kurguyla birleştirerek fotoğrafik olarak yeniden canlandırıldığını görürüz. Tagliavini'nin hayal gücünü ve yaratıcı perspektifini şekillendirerek, detaylı sanat yönetimiyle gerçekleştirdiği projesi adını, Verne'in öykülerinin yer aldığı 1866 tarihli koleksiyon kitabı *Voyages Extraordinaires*'ten alır. Fotoğraflarını, tamamen el yapımı aksesuarlar, özel dikim kostümler ve amatör modellerle gerçekleştiren Tagliavini, bilincin akışını Verne'in hayal gücüyle sentezleyerek, metinler arası bir sanat temsilini izleyicisine de açmış olur (URL-1.).



Görsel 1. Christian Tagliavini, *Voyages Extraordinaires*, “Le Photographe”, “L’Ovomachiniste”, 2014.

Kaynak: (URL-1)

Bu açıdan bakıldığında *Voyages Extraordinaires* projesi, mitsel görüntülerin kurguyla birleştiği masalsi bir deneyim merkezi olarak, imgelemlerin şekilleneceği büyük bir mizansen stüdyosunu da andırır. Tarihsel bilgilerin ve ikonografik izlerin olduğu bu fotoğraflar, renklerin, ışığın ve sinematografik öğelerin titiz çalışmasıyla oluşturulan kompozisyonların bir biresimi olarak, Verne’e günümüzden fotoğrafik bir selam verir.

BORGES, OSTRANENİE BAKIŞ VE HYPERTEXT

Jorge Luis Borges’in metinlerinin disiplinler arası yapısı, 1984 tarihli *Atlas* isimli kitabıyla bir örnek oluşturabilir. Eşi Maria Kodama ile dünyanın farklı şehirlerini gezerek oluşturdukları kitap -Yaşar Kemal’in *Bu Diyar Baştan Başa* serisi de benzer bir yapıdadır-, bu şehirlerin tarihi yapılarını, Borges’in portrelerini ve izlenimlerini içeren fotoğraflarla birlikte yayımlanır. Bu anlamda Borges’in, “Ne fotoğrafların eşlik ettiği metinlerden oluşuyor, ne de metinlerle açıklanmış fotoğraflardan. Her bölüm, sözcüklerle imgelerin birliğinin somut bir yansıması” (Borges, 2014: 45) şeklinde yorumladığı *Atlas*’ını, yazı ile fotoğrafın imgelerini birleştiren yapısıyla bir fotoröportaj örneği olarak da görmek mümkünleşir.

Bir başka dikkat çeken öyküsü olan 1940 tarihli *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*’ta kurguladığı var olmayan bir ülke ve bu ülkenin nerede olduğunu gösteren bir ansiklopediyi, ütopyik ancak gerçeğe yakın bir bilgi aktarımıyla kaleme alan Borges, hakikat ve onu saklayan nesnelere tasarımı kadar aslında var olmayan fantastik bir mekânı da okuyucunun uzamına dâhil eder. Öyküde, Tlön metafizik-

çilerinin hakikat ya da gerçeklikten ziyade, takdire şayan şekilde şaşkınlık verici şeylerle uğraştıklarından (Borges, 1964: 26) bahseden Borges, aslında hakikati sorguladığı ve yeniden inşa ettiği estetik bir yapıyı, gerçekte var olmayan öğelerle kurgulayıp bir paradoks yaratır.

Mitleri yeniden kurgulayarak hem hakikat ötesi hem de hakikatin tam içindeki baştan yaratılmış mekân ve zaman algılarını öykülerine yansıtan Borges, okuyucuyu metafiziksel bir ortamda metinlerinin uzamına çekmeye de çekinmez. Bunu yaparken de labirent alegorisine başvuran Borges'in *Yolları Çatallanan Bahçe* ve *Asterion'un Evi* öyküleri, mitolojinin kapılarını günümüzün siber dünyasına açmaktan da geri durmaz.

Yunan Mitolojisi'ne göre Girit Kralı Minos, halkına karşı iktidarının gücünü göstermek adına, Denizlerin Tanrısı Poseidon'dan kurban etmek için kendisine bir boğa gönderilmesini diler. Ancak dileği kabul edilen ve gönderilen boğayla bağ kuran Minos, hayvanı kurban etmekten vazgeçince, Poseidon tarafından cezalandırılır. Poseidon'un emriyle Aşk Tanrısı Eros tarafından Minos'un karısı Pasiphae vurulur ve bu boğaya aşık edilir. Pasiphae'nin boğayla ilişkisinden doğan, yarı insan yarı boğa bu çocuğa da Minotaur adı verilir. İnsanlarla beslenmesi gereken ve bu yüzden saldırganlaşan Minotaur için Kral Minos, mimar Daedalus'a içinden çıkılması mümkün olmayan bir labirent yaptırır ve Minotaur'u buraya hapseder. Bu esnada, Girit Kralı'na karşı mağlup olan Atinalılar, yedi yılda bir en güzel erkek ve en güzel kadınlardan oluşan grubu Minos'a vermeyi kabul ederler. Ancak bu duruma karşı çıkan Atina Kralı Theseus, Minotaur'la savaşmak ister ve labirente geldiğinde Minos'un kızı Adriadne'ye âşık olarak, galip gelmek için ondan bir ipucu alır. Bu ipucuna göre, Theseus labirentin girişine bir ip bağlayacak ve çıkışı kolaylıkla bulacaktır. Neticede efsaneye göre Theseus, Minotaur'u öldürür ve ülkesine dönerken galibiyetini haber vermek amacıyla beyaz yelkenleri gemisinde açmayı unuttunca, babası Egeus oğlunun öldüğünü düşünerek, denize atlar ve intihar eder. O günden sonra da Egeus'un düştüğü denize, onun adıyla Ege Denizi demeye başlarlar (Grimal, 1990: 276).

Borges'in *Asterion'un Evi* öyküsü, işte bu mitolojinin aslında hiç önemsenmeyen Minotaur karakteri üzerinden anlatılır. Öyküdeki mekân, Kral Minos'un üvey babası Asterion'un evidir. Labirent alegorisine gönderme yapan evde, Minotaur'un ağzından tanık olduğumuz bu yaşam, aslında sessizliğin ve kimsesizliğin bir anlatımıdır. Borges'in bilinç akışıyla kaleme aldığı öyküde Minotaur bu evi, "kilitli kapı olmadığını tekrarlayayım mı, kilit diye bir şey olmadığını da ekleyeyim mi?" (Borges, 2001: 61) şeklinde anlatır. Yaşadığı evi dünyayla aynı büyüklükte ya da dünyanın ta kendisi (Borges, 2001: 63) olarak tanımlayan Minotaur, labirent gibi içinden çıkılması mümkün olmayan bu mekâna, aslında kendi yalnızlık ve bilinç mekânına hapsolmuş durumdadır. Öykünün son satırlarını, "İnanır mısın Adriadne?" dedi Theseus, "Minotaur kendini savunmadı bile" (Borges, 2001: 64)

şeklinde bitiren Borges'in bu anlatımıyla, okuyucu olarak biz, mitlerden gelen bir *şimdileştirme*yle değerlendirdiğimiz kötü karaktere tuhaf bir bakış (!) atarak, Minotaur'la alışılmadık şekilde bir bağ kurmayı başarırız. Bu tuhaf bağ kurma halini ve bakışı, Rus yazar ve eleştirmen Viktor Shklovsky'nin sanat dünyasına kattığı ve Rusça *strannnyi* kelimesinden türeyen *ostranenie* kavramıyla ifade edebiliriz. *Ostranenie* kavramı, etimolojik olarak 'tuhaflik yaratmak/yapmak' anlamına gelir ancak İngilizce'ye geçişinden hareketle (estrangement, enstrangement, defamiliarization, deautomatization, making strange, alienation) Türkçe'de bu kavramı *yabancılaşma* olarak kullanırız (Bogdanov, 2005: 48; Berlina, 2017: 56'dan aktaran Atay, 2019: 95). Bu açıdan Minotaur'a bakışımızı *ostranenie* kavramıyla, görünenin diğer tarafına bakarak, gerçek yerine hakikati görmeye çalışmak ve çoklu anlamları yorumlamak olarak ele alabiliriz.

Borges'in *Yolları Çatallanan Bahçe* öyküsüne değinecek olursak, yine bir labirent alegorisiyle karşılaşırız. Simge ve alegorilerden kurulu bu labirentin, görünmez bir zamanı temsil ettiği ve bir dolambaç olduğu (Borges, 2017: 83) söylenebilir. *Asterion'un Evi* öyküsündeki ev alegorisi gibi zaman algısının labirentin içinde kaybolduğu ve yeni bir uzam yarattığı çıkarımı da yapılabilir. Borges'in, zaman ve mekân arasında kurduğu ilişkiye, Bahtin'in *kronotop* kavramı üzerinden değinebiliriz. Bahtin'e göre edebi yazınlardaki *kronotoplar*, zaman ve mekân algısının yeniden üretimine dayalıdır. Bu yeniden üretim, yazın içerisinde ele alınan hikâyenin türüne ve anlatılan yapıya göre şekillenir. Ham bir gerçeklik olgusuna dayanmayan *kronotopun* işlenişi, yazarın betimlemesi ve okuyucunun öznel bakışıyla biçim kazanır. Bu anlamda, *Yolları Çatallanan Bahçe*'deki labirent *kronotopu*, Bahtin'in şu sözlerinden yola çıkılarak açıklanabilir: "Edebi bir yapının fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman-uzamıyla tanımlanır. Bu nedenle, bir yapıttaki zaman-uzam, sanatsal zaman-uzamın bütününden yalnızca soyut analiz düzeyinde yalıtılabilecek bir değerlendirme boyutu içerir. Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayıramaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır" (Bahtin, 2017: 296).

Yolları Çatallanan Bahçe'nin somut anlamda bir *hypertext* haline gelişi ise, 1986 yılında Yale Üniversitesi'nde profesör olan Stuart Molthrop tarafından bir projeye ortaya koyulur. Molthrop'un *Storyspace* adlı bir *hypertext* sistemi kullanarak oluşturduğu *Forking Paths* projesi, ağ sistemlerindeki yeni medya kavramına dâhil olan imgesel ve algısal metin tasarımının bir dönüm noktasıdır. Zamanın doğrusal olarak aktığı, gerçeğe dayalı bir algı yerine, Borges'in yolunu açtığı labirent alegorisine, Sartre'in *fenomenolojisine* ve öznel imgelemlerle oluşturulan bir uzam-zaman algısına dayalı olarak görebileceğimiz proje, bugünün yeni medya ortamlarının da temelinde oturur. Molthrop bu projede, yazdığı kısa metinler ile Borges'in öyküsünü parçalayarak, yeni bir metin oluşturur. Parçalara ayırdığı kendi metinlerine ve Borges'in öyküsünden oluşan her bir paragrafa *düğüm* adını

veren ve bu düğümlere anahtar kelimeler yerleştiren Moltrhop, temelde öyküdeki labirenti taklit etmeye çalışır. Projedeki katılımcılar, düğümlerde bulunan anahtar kelimelere tercihe dayalı tıklar ve seçtikleri kelimeye göre algoritmaya dâhil edilmiş pencereden hikâyeyi devam ettirirler. Her defasında ve her kişinin tercihinine göre, “farklı hikâyelerden yeni bir *Yolları Çatallanan Bahçe* öyküsünün yaratıldığı proje” (“Forking Paths”, 1987; Moulthrop, 2003’ten aktaran Frances, 2010: 7-9), aslında kullanıcılara Sartre’ın bahsettiği gibi öznel sezgilere dayalı *fenomenolojik* bir sanat deneyim alanı yaşatmış olur. Günümüze bakıldığında, birbiri ardına tıklanarak yeni pencerelere açılan ağ ortamı ve internet enformasyon mekânları, *Forking Paths* projesinin gündelik yaşamdaki tasarımlardan biri olduğunu gösterir nitelikte karşımıza çıkar.

Bugün *Yolları Çatallanan Bahçe* öyküsünün, elbette sanatın görsel alanlarına da kaynak olan bir malzeme olmaya devam ettiğini görürüz. Boyama, çizim, heykel, fotoğraf ve dijital teknolojileri melezlediği bir sanat anlayışına sahip olan görsel sanatçı ve akademisyen Gary Carsley, 2011 yılında Almanya’daki SabineSchmidt Galerie’de sergilediği *The Garden of the Forking Paths* fotoğraf projesiyle (Görsel 2), Borges’in metinler arası sanat tasarımlarına gönderme yaptığı eserinden ilham aldığı kadar mitolojiyi de yapıtının merkezine koyar.



Görsel 2. Gary Carsley, *The Garden of the Forking Paths*, “*Posedion and Toohey Forest*”, 2011.

Kaynak: (URL-2)

Klasik antik dönem heykellerinin bir silüetini çıkararak, bahçe fotoğraflarının önünde konumlandırılan Carsley, bu fotoğraf yerleştirmesiyle sahte bir park inşa ederek, hakikati yeniden yorumlar ve gerçek olmayan bir gerçeklik sezgisine gönderme yapar. Bu açıdan Carsley'nin Borges'e atıfta bulunan projesi, aslında hakikat sonrası siber dünyasını da eleştirerek, kendi sahte yaratımı içerisinde, sahiplik-mülksüzlük, kurgu-gerçek, orijinal-kopya ve klasik mit-modern hakikat ikiliklerinin de iç içe geçmesini sağlar.

Borges'in hayal ile kurguyu birleştiren metin tasarımlarından yola çıkan bir başka fotoğrafçı Joan Fontcuberta, 1997 yılında gerçekleştirdiği -belki de kurguladığı demeliyiz- *Sputnik* projesiyle (Görsel 3) kendisine hem bir kozmonot hem de gazeteci sıfatını giydirir.



Görsel 3. Joan Fontcuberta, *Sputnik*, 1997.

Kaynak: (URL-3).

Projeye göre Fontcuberta, 1968 yılında Soyuz 2 uzay aracıyla yörüngeye gönderilen ve sonrasında yaşanan aksaklıklar nedeniyle uzay boşluğunda kaybolan kozmonot Ivan Istochnikov ve köpeği Kloka'nın hayatını araştırmaya kendini adayan bir gazetecidir. Fontcuberta, kozmonotun uzay gemisinden önceki ve sonrasındaki akıbetiyle ilgili bir dizi kanıt (!) bulur ve bunları fotoğraflayarak Istochnikov'un hayatıyla ilgili bir arşiv oluşturur. Elbette ne kozmonot ve tuhaf kayboluş hikâyesiyle ilgili kanıtlar ne de Fontcuberta'nın bir gazeteci olduğu gerçektir. Fotoğraflarını çektiğini söylediği kozmonot, kendisinin bir oto portresidir. Hatta, *Ivan* ismi Rusça *Joan*, *Istochnik* ise Rusça *çeşme* kelimesiyle eş değerdir ve Katalanca *Fontcuberta* da *çeşme* anlamına gelir. Bu anlamda ustalıkla kurgu-

ladığı projesiyle Fontcuberta, tamamen hayal ürünü bir hikâye üzerinden fotoğraf çekimleri yaparak, fotoğrafın gerçekliği yansıttığı görüşünü, kanıt olma güdüsünü ve hakikatin dönüşümünü tartışmaya açan bir tasarım yapıt yapma amacını, *ostranenie* bir bakışla birleştirir. 2014 yılında The Guardian'dan Stuart Jeffries'e verdiği röportajda Fontcuberta, oluşturduğu sahte haber ve fotoğraf projesinde, Borges'ten ilham aldığını ve hakikat arayışına meydan okuduğunu şöyle anlatır:

“Proje için ilham kaynağım birçok edebi aldatmacanın arkasındaki Arjantinli yazar Jorge Luis Borges. Buradaki fikir, gerçeği temsil etme yetkisi olduğunu iddia eden botanik, topoloji, herhangi bir bilimsel söylem, medya, hatta din gibi disiplinlere meydan okumaktır. Bunun için fotoğrafı seçtim çünkü gücün metaforuydu. Ancak gerçeklik, deneyimlerimizden önce var olamaz. Fotoğraf, gerçekliği inşa etmemize yardımcı olan araçlardan biridir ama masum bir ortam değildir” (Fontcuberta, 2014).

“GERÇEĞİ GÖREBİLMEK İÇİN DİĞER TARAFTAN BAKMAN GEREK”

Sanatta hayal gücünü, bilinç akışını ve *ostranenie* bakışı serbest bırakmanın sinemadaki ilk örneklerinden birini ise, 1929 yılında Salvador Dali ve Luis Bunuel'in yaptığı, 16 dakikalık bir kısa film olan *Un Chien Andalou'da* (Bir Endülüs Köpeği) görebiliriz. Sanatta, klasik betimleme ve anlatımların dışına çıkan bu film, rüya ve gerçek arasındaki belirgin boşluğu, birbiri ardına gelen ve aslında bağıntısını pek bulamadığımız sahnelerden oluşur. Dali'nin sürrealist bir ressam, Bunuel'in de sürrealist bir yönetmen olduğu göz önüne alındığında, filmin tamamen bilinç akışı yöntemiyle oluşturulduğunu ve klasik anlatılara karşıt olarak, klasik izleyicileri de katharsisin dışında bıraktığını görmek mümkünleşir.

François Truffaut ve Andre Bazin, *Cahiers du Cinema* dergisinde yayınladıkları makale ile sinema dilinin edebi bir eser gibi işlenmesini belirterek, bunu yapabilen yönetmenleri de *auteur* olarak adlandırdıkları bir manifesto yayınladılar (Truffaut, 1954; Bazin, 1957). Bu kavrama göre yönetmen, klasik anlatılardan uzak, hayal gücünü bütünüyle ele alan alegorik anlatılar içeren, yapıttan çok yapıtın yaratıcısının iç dünyasına yönelen bir konumdadır. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Alain Resnais ve Jacques Rivette'nin yer aldığı bu bakış açısı, sinemada *Fransız Yeni Dalgası* olarak adlandırılır ve sinemanın tekniğinin yanı sıra hayal dünyasıyla bezenmiş iç anlamının da mümkün kılınabildiği örnekler ortaya çıkarılmaya başlanır. Hayal ve içsel dünyanın bütünlüğünü sağlamış *auteur*ler için sınırlar yoktur. Bu sınırların olmadığını belki de en net şekilde, Alain Resnais'in *Hiroşima Mon Amour* (Hiroşima Sevgilim-1959) ve *L'Année Dernière à Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da-1961) filmlerinden okuyabiliriz. *Hiroşima Mon Amour* filmindeki açılış sahnesinde, iki sevgilinin tamamen çıplak bedenleri Hiroşima kentini; bedenlerine yağan parlak simler de

-ki klasik ve konvensiyonel bakış açısıyla filmin bu sahnesiyle tamamen ilişkisiz görünebilir- Hiroşima'ya atılan atom bombasının küllerini ifade eder. Bu bakımdan, ölümcül küller ile parlak simlerin aynı anlam içerisinde bir biçim olabileceği fikri, filmdeki yaratıcı anlatıcılığın ilk sahnedeki örneği olarak görülebilir. Resnais'in *L'Année Dernière à Marienbad* filmindeki, oteldeki tablo sahnesini de bu açıdan ele almayı deneyebiliriz. Sahnede, diğer başlıklarda ele aldığımız gibi mitsel bir kurgu yer alır; kadın ve erkek karakter, 3. Charles ve eşini arka plandan resmeden bir tabloya bakarlar. Tablo, bir davadaki oturum öncesi yemin törenini tasvir eder ve aslında başka bir zaman dilimi içerisinde bu törene dâhil ediliz. Filmdeki erkek karakter tabloyu şöyle anlatır: "Aslında buradan bakınca, erkeğin kadını durdurmaya çalıştığını göremiyorsun. Bu gerçeği görebilmek için diğer taraftan bakman gerek." Bu replik, film boyunca süren hafıza-bellek ilişkisini, hayal ile hakikat arasındaki belirsiz çizginin izleyiciye tam olarak verilmeme sebebini de açıklar niteliktedir. Filmde, erkek karakterin hatırladıkları ile kadın karakterin hatırlayamadığı anılar, izleyiciyi sürekli tetikte tutarak, hakikatin ne olduğu konusundaki sorgulamalara iter. Hakikat, filmdeki oyuncular gibi uzam içinde bir donup bir canlanır ve bütünü hakikati sürekli olarak yorumlamaya açık bir hale gelir. Otelin tekinsiz, rahatsız edici mimarisi, sonsuz bir bilincin ürettiği imgelerin ardı ardına bir bütün oluşturması ve "erkek ile kadın mutlu sona gidecek mi?" sorusu, izleyici için beraberinde birçok gerçekliği de üretir. Bertolt Brecht'in de bahsettiği gibi, yaratım sürecindeki sonsuz hayal dünyasının sanata yansımada, izleyici "ne oldu?" sorusu yerine, "nasıl ve niçin oldu?" gibi *naiv* sorular sorar. Önemli olan, bilinç akışının bu sanat yapıtını nasıl ve niçin sunduğudur. Bu açıdan bakıldığında, bir dönem *Cahiers du Cinema* dergisinde eleştirmenlik yapan ve *Fransız Yeni Dalga*'sının etkisinde kalan yönetmen Leos Carax'ın, 2021 yapımı *Annette* filmi de tümüyle *naiv* soruların sorulduğu bir imgeler bütünü diyebiliriz. *Annette*'in açılış sahnesinde müzik grubu *Sparks*, soundtrack'i kaydederken görülür ve oyuncular söyledikleri şarkıyla adeta izleyicileri selamlar. Bu alışılmışın dışında açılış sahnesiyle izleyici kendi kendine, "film başladı mı?", "bu sahne, filmin hikâyesine dâhil mi?" gibi sorular sorabilir. Böylelikle izleyici olarak biz, oyuncuların kameraya direkt olarak baktığı, henüz başlamamış bir filme davet edilmiş oluruz -Godard bunu, *À Bout de Souffle* (Serseri Aşıklar) filminde, Michel'in kameraya direkt bakarak seyirciyle iletişim kurduğu tek bir sahnede yapmıştı-. Ofansif komedyen Henry ile kusursuz opera sanatçısı Ann'in, tuhaf bir kusurla (!) kukla olarak doğan çocukları Annette'in trajik hikâyesine dâhil olduğumuz film, karakterlerin iç dünyasının karmaşıklığını keşfetmek için izleyiciyi de hikâyeye böylelikle dâhil eder. 21. yüzyıla doğan bebek Annette'in 'tık' sayılarıyla sömürülmesi ve McLuhan'ın ifade ettiği gibi ağlarla döşenmiş *Global Köy*'ün (McLuhan, 2001) bir nesnesi haline gelmesi, filmin şiirsel yapısı ile siber dünyayı birleştirir. Henry'nin stand-up gösterisinin insanları gülerken öldürmesi, Ann'in operasının ise kendisinin ölerken izleyicileri

hayata döndürmesi gibi anlatılar, iki karakterin birbirine zıt olduğu algısını iletir. Bu kısımda, hakikat sonrası çağın felsefesi olan *hermenotik* kavramını da ele almak faydalı olabilir. *Hermenotik*, Hermes'in tanrıların mesajlarını bir yorumlama etkinliği içerisinde ölümlülere aktarmasıdır. *Hermenotik* için *hyponia* yani alt ve üst anlamlar, yorumlama ile alegorik anlatıların temelidir. *Hermenotik*'in amacı, sıradan ve ilk bakışta anlaşılabilir anlamlar yerine, gerçeğin ardında saklanan hakikatleri yorumlamaktır ve Gadamer'in belirttiği gibi, "Sanatsal ifadenin kendinde iki anlamlı olduğu açıktır; onun hermenotik hakikati tam da budur" (Gadamer, 1960: 463'ten aktaran Özlem, 1995: 259). Bu konudan hareketle bakıldığında *Annette* filminde, Ann'in opera performansı sırasında sahnenin arkasından açılan kapıdan geçerek, karanlık bir ormana girmesi ve bu ormanın Ann'in bilinç dışı dünyasını ifade ettiği söylenebilir. Ormanda yönünü kaybetmiş gibi yürüyen Ann'i, sahnenin diğer tarafındaki izleyicilerin tepkisiz bir şekilde izlemesi, siber dünyanın röntgenci konumundaki insan kavramına da bir gönderme olarak görülebilir. Ann'in yaşamının hakikatini sorguladığı sahne, hayal ile gerçeğin iç içe geçtiğinin ve varoluşsal sorgulamalarının bir göstergesi olabilir.



Görsel 4. Annette, Siren alegorisi, 1:18:43.

Kaynak: (Filmin 1:18:43 aralığı).

Karakterlerin işlenişine baktığımızda, Henry'nin stand-up gösterisinin *Ape of God* isminde olup sürekli olarak muz tüketmesi gibi Ann'in de filmde sadece elma yediğini görürüz. Ann ile elma ilişkisini, İbrani Mitolojisi'nde Adem'in ilk eşi olarak geçen ve cennetten kovulan Lilith'e bağlayabiliriz. Ayrıca Ann'in denizde boğulduktan sonra 'intikamcı bir ruha' dönüştüğü bakışının aksine, Yunan

Mitolojisi'ndeki Sirenlere dönüştüğünü söylemek de mümkün olabilir (Görsel 4). Sirenler gibi Ann'in de denizden gelmesi ve güzel sesiyle Henry'i hipnotize ederek ondan intikam almak istemesi, bu görüşü destekleyebilir. Bu yorumlamalar, her bakışta çoğalabilir ve çoklu anlamlar başka açılardan tekrardan deneyimlenebilir. Böylelikle *Annette* filmi, çoklu hakikat yorumlamalarıyla sürekli olarak değişebilir ve çeşitlenebilir.

Filmin senaryosunun yanı sıra müziklerini de üstlenen Sparks grubunun *Sympathy for the Abyss* şarkısıyla, Henry'nin kişiliğini ve film boyunca yaptıklarının nedenini daha iyi anlarız. Henry'nin stand-up gösterisinde, “neden komedyen oldum?” sorusuna, “insanları silahsız bırakmak için, gerçeği söylemenin bildiğim tek yolu bu” cevabını vermesini, mitolojiye bir gönderme yaparak kendisine hakikati (*parrhesia*) söyleyen kişi yani *parrhesiastes* sıfatını iliştiyor şeklinde yorumlayabiliriz. Henry'e göre, hakikati iletmenin tek yolunun insanları güldürmek olduğunu ve gülmenin de insanı silahsız, savunmasız bıraktığını böylelikle anlarız. Aynı gösteride Henry, “ben, *abyss* hissine ilgi duyuyorum, bu yüzden *abyss*'e gözümü deşdirmemem gerek” diyerek Nietzsche'ye de bir selam verir. Nietzsche, 1886 yılında yazdığı *Beyond Good and Evil* kitabında, Henry'nin bakmaktan kendini alamadığı *abyss* kavramını şöyle açıklar; “Canavarla savaşan kimse, bu savaşında kendisinin bir canavar olmayacağını görmelidir. Uçuruma (*abyss*) uzun uzun baktığında, uçurum da (*abyss*) sana bakacaktır” (Nietzsche, 2001: 87). Aslında *abyss*, dipsiz ve karanlık bir uçurumdur. Hakikati aradığını söyleyen ve hakikati aramayı sürekli hayal eden Henry için ise, gerçeği aramanın bir sonu olmadığı uçuruma bakmakla eşdeğerdir. Bunu, filmin son sahnesindeki *Sympathy for the Abyss* şarkısının şu sözlerinden de anlayabiliriz:

“Derin bir uçurumun üzerinde durdum. Bakmaya mecbur kaldım, savaşmaya çalıştım, Tanrı biliyor ya, denedim. Aşağıya bakmak korkunç bir dürtü ama yarı korkmuş ve yarı rahatlamış gibiydim. Gözlerimi uçuruma, karanlık uçuruma çevirdim. Kulaklarımda bir çınlama duydum, ölüm çanımın çirkin sesini biliyordum. Derin uçuruma bakmanın dayanılmaz dürtüsü o kadar güçlü ki düşüşe hasrettim. Hayal gücü çok güçlüdür ve mantığın şarkısı zayıf ve incedir. Fazla zamanımız yok. ...Hayal gücü öylesine güçlü ki ‘Onun ölümcül zehri ben oldum’ ve mantığın şarkısı asla güçlü değildir ‘Sadece istismar etmek için bir çocuk’” (Carax, 2021).

Henry'nin *abyss*'e kendini kaptırması, filmde onu karanlığa çeken bir sonlar dizisi yaşatır. Sürekli uçurumu hayal eden Henry, uçuruma git gide çekilir ve hakikati ararken aslında kaçırdığını anlar. Buna göre *Annette*'den hareketle, Brecht'in yabancılaşma kavramına bakarsak (*Verfremdung*), *hermenotik* çözümlerinin ve anlatıların tam olarak içinde bulunduğunu söyleyebiliriz. Yabancılaşma, klasik ifade biçimlerinin, fotoğraf ya da sinemaya bakanlarda git gide yükselerek

arındırdığı ve tam bir özdeşlik sağladığı anlatılardan ziyade, hiç özdeşlik kuramadığımız ve sürekli sorgulamalarla eserin içine dâhil olduğumuz bir gizem dünyası yaratır diyebiliriz.

BU OLDU, BU YAŞANDI VE FOTOĞRAFLA KAYIT ALTINA ALINDI

Sanatın mitolojiden, edebiyattan ve felsefeden aldığı ilham, Verne’de teknik ve bilimsel gelişmelerle, Borges’te ise *ostranenie* bakışla disiplinler arası görsel sanatlara yansırken, hakikat sonrası çağın uzamı yeni medyanın ve siber kültürün de kendine bu anlamda bir yer edindiği açıkça görülebilir. Örneğin bugün, bilgisayar oyunları da tüm bu metinlere ve disiplinlere odaklanarak hikâyelerini açığa çıkarır yapıdadır.

Bilişim Profesörü Lev Manovich’in, yeni medyanın *hypertext* yapısına değinirken bilgisayar oyunlarını da bu yapının içerisine dâhil etmesi bu anlamda pek de şaşırtıcı değildir. Manovich’in bahsettiği gibi, 3D olarak modellenmiş oyunların kullanıcıların tercihlerine göre şekillenmesi, özellikle hikâye tabanlı oyunlarda bir sonraki adımın oyuncunun *hyle*’sinden yola çıkılarak bir evren yaratması, bu dijital oyun mekânını yeni medyanın kültürel bir formu ve yerleşik bir ortamı haline getirir (Manovich, 2003: 13). Bu kültürel form ve tasarımılanmış sanat temsilleri, *Age of Mythology*, *Hades* ve *Assassin’s Creed* gibi oyunların hikâyeleri için mitlere başvurmalarının da önünü açar.

2007 yılında piyasaya sürülen ilk versiyonuyla *Assassin’s Creed* oyunu, karakterin *Animus* adlı bir makine yardımıyla uzak geçmişteki atalarının genetik belleğine ulaşmasıyla başlar. Bu açılış sekansıyla da oyun, dijital dünyanın somut bir tasarımı olarak, siber dünya uzamındaki yolculuk ile geçmiş dönemleri birleştiren yeni medyanın bir uzantısı haline gelir. Oyunun 2018’de çıkan *Odyssey* versiyonu ise, *Alexios* ve *Kassandra* isimli iki karakterden birinin seçimiyle Yunan Mitolojisi tarihine odaklanır. Oyunda karakterler, Hermes Trismegistus’un esasını bulma görevinin yanı sıra Sokrates, Perikles, Aristophanes gibi tarihi kişiliklerle de karşılaşmalar yaşarlar. Ayrıca Medusa ve Minotaur’la olan oyunsal mekândaki yaşantılarla da *Assassin’s Creed Odyssey*’nin, oyunculara tam bir mitoloji evreni deneyimi yaşatması mümkün kılınır. Açık dünya tabanlı bir oyun olması -Borges’in *hypertext* öyküsü *Yolları Çatallanan Bahçe* ile Molthrop’un *Forking Paths* projesi gibi-, *Assassin’s Creed*’de yapılacak görevler belirlenmiş olsa dahi, kullanıcıların tercihlerine yönelik olarak, birbiri ardına dallanan bir hikâye yaratılmasını ve birden fazla son sunulmasını sağlar.

Yeniden, ressam Zeuxis’in dönemine bakarsak, hakikatin perfeksiyonist bir yapıda taklidi olarak görülen tasarımların, bugün bilgisayar oyunlarında ve sanatsal estetiklerde gerçeğin temsilinin, yeni medyanın kültürel formlarıyla dönüşüme uğratılmasının kaçınılmaz olduğunu görürüz. Bu anlamda fotoğraf da yaşamın

mimesini özgürleştirerek, siber dünyayla yeni bir hakikat temsili ortaya koyar. Borges'e atıfta bulunarak aslında en büyük hypertext'in Web'in kendisi olduğunu söyleyen Manovich, ağ tabanlı mekânsal uzamların "herhangi bir yazarın dahi öngöremeyeceği dinamik bir yapı" (Manovich, 2003: 6) olduğundan bahseder.

Bu açıdan bakıldığında Manovich'in, J.C. Licklider, Douglas Engelbart, Ivan Sutherland, Ted Nelson, Seymor Papert ve Tim Berners-Lee gibi bilişim alanındaki isimleri, aslında çağın en büyük sanatçıları olarak (Manovich, 2003: 6) görmesi de şaşırtıcı değildir. Yeni medya ve ağ tabanlı sanatsal deneyimler, Verne'in gelecek teorileri ve Borges'in çatallanan hikâyeleriyle açtığı yollar; aslında siber dünyanın koca bir hypertext mekânı olmasını da sağlar. Yeni medyanın, avangard sanat anlayışının bir aşaması olması ve bu yüzden de avangard bir vizyon taşıması, hakikati aslında bir filtreleme yöntemi olarak da ortaya koyabilir (Manovich, 2003: 22). Buradan bakıldığında da yeni medyanın dönüşüme uğrayan formu olarak fotoğraf, görünür gerçekliği yeniden oluşturulmuş yapılarla melezlemesi ve hayal gücüne dayalı imgelemlerle harmanlamasıyla, post modern bir estetik aracı olarak ostranenie bakışı yakalar.

Ağlarla çevrili siber uzam çağını ele aldığımızda, enformasyon odaklı fotoğraf kullanımının da hayal gücü ile ostranenie kavramını birleştiren örneklere sahne olduğunu görürüz. Fotoğrafçı Michael Wolf, 2010 yılında Google Street View web sitesi üzerinden çektiği fotoğraflarla oluşturduğu A Series of Unfortunate Events projesiyle (Görsel 5), World Press Photo'dan bir ödül almayı başarır. Wolf, bilgisayar başında geçirdiği saatler boyunca Google Street View'de rastladığı 'tuhaf', 'adli' ve 'haber niteliği taşıyan an'ların fotoğraflarını çekerek, aslında bir muhabirin sahada çalıştığı saatleri, siber uzamda ve farklı şehir ile ülkelerde gezerek ortaya koymuş olur. Aslında bu proje, haberi yakalamanın ve Henri Cartier Bresson'ın bahsettiği 'karar anı'nın ağlarla sağlandığı bir biçem ve fotoğraf üretimine ostranenie bir bakış açısıdır. Çünkü Wolf, bir bilgisayar ekranı ve internet bağlantısıyla evinden, dünyanın her ülkesindeki olayları takip ederek, haber fotoğrafı üretebilmeyi başarır. Castells'in bahsettiği gerçek sanallık kültürü, akışların uzamı ve zamansız zaman kavramları (Castells, 2008: 497-501), aslında tam olarak Wolf'un projesini betimler nitelikte diyebiliriz. Bu sayede Wolf, akışların uzamı içerisinde, zamansız bir zamana dâhil olarak, siber dünyadaki fotoğraf üretimini, ostranenie bir bakış açısıyla birleştirmiş gibi gözükebilir. Çünkü ostranenie, başka bir yönden bakmak, hayal dünyasını ifadelendirmek ve hakikati sorgulamak için farklı üretim biçemleriyle birleşebilir.



Görsel 5. Michael Wolf, *A Series of Unfortunate Events*, 2010.

Kaynak: (URL-4)

Peki, akış uzamındaki bir görüntüden üretilen haber nitelikli fotoğrafı, fotoğrafçının deneyimlemediğini, alıştığımızın dışında, olaylara bire bir şahit olmadığını bilmek, kadrajdaki olayın hakikat olmadığını düşünebilir mi? Muhakkak cevap, her görüş için değişme olasılığı taşıyacaktır. Ancak gelenekselin aksine Wolf'un projesindeki en keskin ayırım, “oradaydım” ifadesi yerine “bu oldu, bu yaşandı ve fotoğrafla kayıt altına alındı” ifadelerinin okunabilmesidir.

Bütünüyle özgür kılınan bir zihinle, değer ve anlamlandırmalarla ortaya çıkan hakikatler için sanata bir alkış tutmalıyız. Fakat, hakikat sonrası çağdaki hakikatleri tamamen öznel ve belki bir ‘yanılsamayla’ gelen yaratım perspektifi şeklinde yorumlarsak, sanatı değerlendirme biçimimiz de değişebilir. Rasyonel bir şekilde analitik olan hakikatin mi, yoksa duyguların getirdiği estetik hakikatlerin mi pe-şinden koşacağız? Cevap için şöyle düşünebiliriz: Anlamın açıklığından ziyade, çeşitli anlam katmanlarını genişleterek, yerine başka bir şeyi koyarak ifade etme olarak tanımlayabileceğimiz alegorik ve sembolik anlatılar, izleyiciyle kurduğu bilinçli ortaklıkla bir etkileşim sağlar. Bu anlamda fotoğraflardaki semboller de etkileşimlidir ve performatif bir deneyim oluşturur. Fotoğrafın nesnel ve öznel ortak fikir birliği dışında, izleyicinin de bilinci devreye girer. Bu yüzden, doğru-danlık ilkesi güden bir belgesel fotoğraf bile alegorik ve sembolik imgeler taşıya-bilir. Fotoğrafın iletisi, sadece bir yaşantıdan ziyade bir tecrübeye dönüştüğünde, anlam katmanlarının çoğaldığı, ona bakan her farklı kişide yorumların dönüştüğü bir ortam haline gelir. Bu da fotoğrafı, sadece tüketmek için bakılan bir nesne konumundan uzaklaştırıp, bir deneyim alanı olarak tanımlayabilmemizi sağlar.

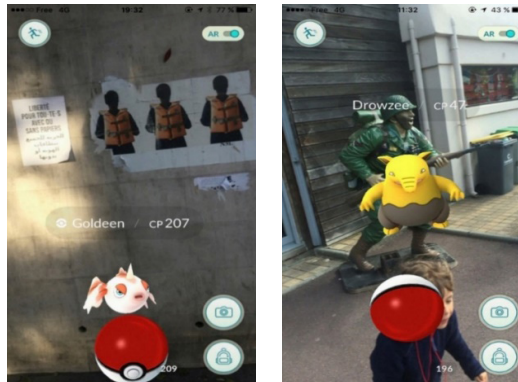
Magnum Photos'dan Thomas Dworzak'ın, siber kültür ile yeni insan alışkanlıklarını göstermeye çalıştığı The Dark World of Pokémon Go! projesi de (Görsel 6) bu açıdan ele alınabilir. Dworzak, 2016 yılında bir fenomen haline gelen ve artırılmış gerçeklikle siber dünyanın kapılarını açan Pokémon Go oyununu Paris'te oynayan insanları fotoğraflayarak, 21. yüzyılın insan alışkanlıklarına başka bir taraftan bakmayı hedefler.



Görsel 6. Thomas Dworzak, The Dark World of Pokémon Go!, 2016.

Kaynak: (URL-5)

Dworzak, insanları gerçek mekânlardaki Pokémon karakterlerini bulmaya yönelten ve gerçek ile sahte mekân uzamını birbirinin içine dâhil eden bu oyunu ve oyuna katılan insanları keşfettiğinde, belgesel fotoğrafa olan bakış açısını bu duruma bir yorum getirmek amacıyla dönüştürdüğünü ifade eder (Dworzak, 2016). Dworzak'ın hem oyunu oynadığı Iphone telefonundan aldığı ekran görüntüleri hem de oyunun içerisinde bulunan kamera uygulamasıyla çektiği fotoğraflar, sanal ile hakikatin iki ayrı ucunu bir araya getiren bir bakış yaratmayı başarır (Görsel 7).



Görsel 7. Thomas Dworzak, The Dark World of Pokémon Go!, 2016.

Kaynak: (URL-6)

Aslında Dworzak bu projeye, sanallık kültürünü göstermenin ötesinde, mezarlıklar ve anma anıtları gibi bölgelere de konan Poké toplarla, geçmiş ile geleceği birleştiren, dark turizm meselesine de eğilerek bir sorgulama alanı açar. Auschwitz'teki çocuklar için yapılan bir anma levhasında bulunan Poké toplar, kulağa oldukça tuhaf gelebilir ve bu açıdan projenin fotoğraflarına bakmak, sorgulayıcı ve yorumlamaya açık bir sanat tecrübesi sunabilir (Görsel 8).



Görsel 8. Thomas Dworzak, The Dark World of Pokémon Go!, Shoah Anıtı, 2016.

Kaynak: (URL-7)

Buradan hareketle Gadamer'in, estetik sanat tecrübesini ifade ettiği şu sözlerine göz atabiliriz: “İnsani durumun tarihsel doğasına tekabül eden sanat ve güzel olan karşısında bir duruş noktası benimseriz. Dolaysızlığa, anlık deha patlamalarına, ‘tecrübelerin (Erlebnisse) önemine/ anlamına’ başvuru, insani varoluşun kendi kendini-anlamanın sürekliliği ve birliği talebi karşısında duramaz. Estetik bilinç, sanatın tecrübesinin bağlayıcı niteliğini (Erfahrung) tahrip etmemelidir” (Gadamer, 2008: 134). Dworzak'ın projesini yorumlarken, Gadamer'in bu yorumu gibi Heidegger'in bakış açısından da yararlanabiliriz. Heidegger, hakikati ortaya çıkarmanın yollarından birinin sanat olduğunu, onu saklayıp koruduğunu ve bu şekilde korunmuş sanat tecrübesinin ortaya çıktığını ifade eder. Sanat, ona baktığımız ve yorumladığımız andan itibaren hakiki tecrübeyi yani Erlebnis'i doğurur, Erlebnis de izleyiciyi değiştirir, esere bakmadan önceki kişi ile baktıktan sonraki kişi artık aynı değildir. Bu yüzden her çağ, hayal dünyasından da doğarak kendi hakikatlerini çoklu olarak sunmaya başlar (Gadamer, 2008: 138).

Dworzak'ın fotoğraflarında, acı deneyimlerle anıtsal mekânlar haline gelen yerler, alıştığımızın aksine kadraja yansır. Acıyı ve şefkat duygularını uyandırmak için kan, şiddet, ölüm gibi görüntü olmadan sunan bu fotoğraflar, Bre-

cht'in bahsettiği gibi bir özdeşleşme sağlamaz ve izleyicinin katharsise ulaşması mümkün olmaz. Fotoğraftaki acı deneyimin merkezi olan anıtsal mekân, sanal bir oyunun kamerasından görülür ve bu ostranenie bakış izleyiciyi, Sartre'in fenomenolojik yaklaşımı ya da Proust'un Madlen keki deneyimi gibi rastlantısal ya da çağrışımsal bir yolla (Proust, 2010: 31-32), geçmişteki bir yaşantıya taşıyabilir. Bu deneyim, artık hatırlanan olayı başka bir biçime sokar, acıyı deneyimleme biçimi değişir ve fotoğrafa bakmakla sağlanan hatırlama eylemi, bir sanat tecrübesi doğurur. Estetiği, acıyı ve fotoğrafın ardındaki hakikati artık başka bir gözle görmek mümkün kılınır ve aslında bu, izleyiciyi hakiki sanat tecrübesine götüren korunaklı bir yoldur. Proust'u kişisel geçmişine götüren ve anılarını çağrışımsal bir yolla tekrar tekrar hatırlamasını sağlayan Madlen keki gibi, Poké toplu sanal bir oyun da anıtsal mekânın geçmişini çağrıştıran bir imge haline dönüşür. Bir yandan da Dworzak'ın sanal bir oyun ile belgesel fotoğrafı birleştirerek bir estetik biçim oluşturması üzerinden, Benjamin'in yorumuna kulak verebiliriz. Benjamin'e göre (2002: 206), kitle iletişim araçlarından haberin ve haber fotoğrafının enformasyon iletim ideali, yerini sansasyon yaratan sözde 'çarpıcı' iletilere ve görsellere bırakır. Sansasyon odaklı enformasyon da kitlelerin deneyimini bozma uğratarak sıradanlaşma eğilimi gösterebilir. Ancak Benjamin'in bahsettiğine göre 'anlatı', sansasyonun tam olarak dışındadır ve deneyimi iletebilmek/yaşatabilmek için ileten kişinin onu anlatma biçiminde şekillenir. Dolayısıyla 'anlatı'nın sergilenme ve ifade biçimi, verilmek istenen mesajı yerine ulaştırmada daha başarılı olabilir. O halde yaratıcılık sürecinden geçen sanat ve onu ifade etme biçimi, kendi hakikat temsillerini ve anlatma yöntemlerini oluşturarak, modern hayatın sıradanlaşan imgelerini birer şok aracı olarak deneyimletmeye yine de devam edebilir. Başlangıçta temsil edilen konu, olay ya da imge, anlatım biçimi ve izleyen gözün yorumuyla yorumlamaya açık bir yapıt haline de gelebilir.

BULGULAR

Çalışma, yazılı ve görsel sanat yapıtlarındaki oluşum sürecini, imgelerin, sembollerin ve alegorilerin kullanımını, mitoloji ve edebiyattan yola çıkarak analiz etmeyi içerir. Çalışmada, bilimsel keşif ve gelecek öngörülerinin de dâhil olduğu edebiyatın, hakikat sonrası çağda birer hypertext haline gelişi; bu alanların tasarımlama sürecine dâhil olan mitoloji, edebiyat, sinema, fotoğraf ve yeni medya alanlarındaki örneklerle ilişkilendirildi. Bu anlamda çalışmada, cevabı aranan sorular şöyle belirlendi:

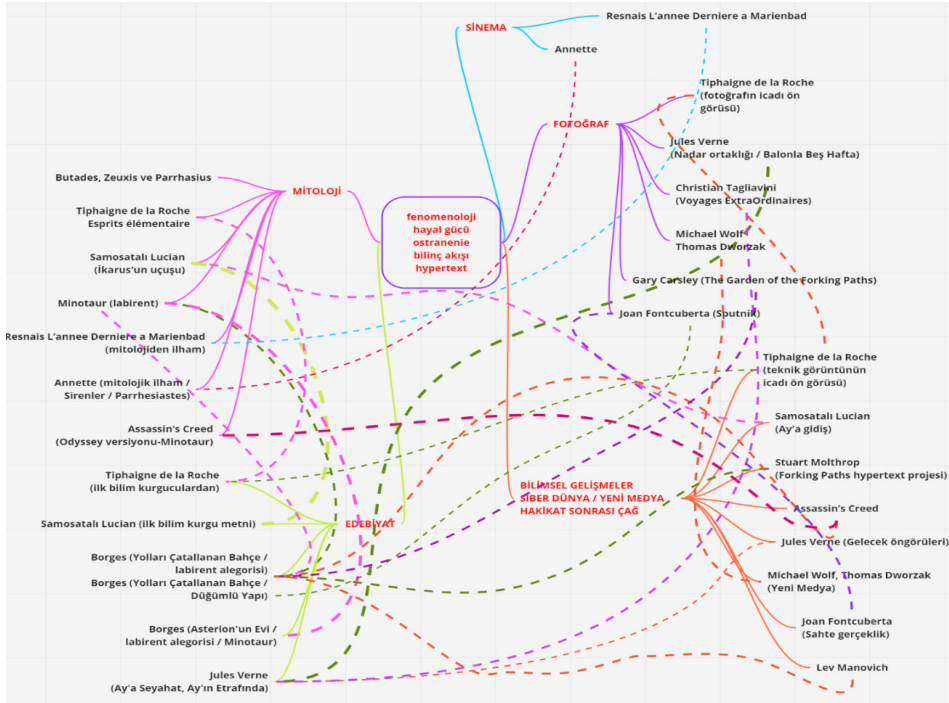
1- Flusser'in insan kültürünün gelişimini bağladığı edebiyat ve sanat, mitolojiden ilham alarak günümüz siber çağının bilimsel/teknik gelişmeleri ile görsel sanat yapıtlarına nasıl ışık tuttu?

2- Sanat yapıtları, hakikatin dönüştüğü biçiminde ostranenie bakışı nasıl kullandı?

3- Siber dünyayı ve hakikat sonrası çağı, antik dünyanın alegorileriyle ilintilemek mümkün müdür?

4- Edebiyat, sanat ve teknik çalışmalar disiplinler arası bir düzlemde metinler arası olarak nasıl açıklanabilir?

Çalışma yukarıdaki sorulardan hareketle, metinler arasılık ve sanat temelli araştırma yöntemiyle, sanat örneklerindeki alegorilerden ve göstergelerden yola çıkarak, disiplinler arası bir bağlamda, nitel bir çalışma paradigması olarak sunuldu. Buradan yola çıkılarak aşağıdaki harita oluşturuldu.



Grafik 1. Çalışmanın Haritası

Çalışmadaki mitoloji, edebiyat, durağan ve hareketli görüntüye dayalı sanat (fotoğraf ve sinema), teknik/bilimsel çalışmalar ve hakikat sonrası çağın yeni medya ortamı ile siber çağdaki kültürel formlar, yeni üretim/sergileme biçimlerine dayalı ostranenie bakış örneklerinin birbirleriyle olan ilintileri Grafik 1'de gösterilmiştir. Özellikle Verne'in ve Borges'in eserlerine odaklanan çalışmada, günümüz siber dünyasının sanat yapıtlarının, oluşum ve dönüşüm süreçlerinin üzerinde duruldu. Hakikat sonrası çağdaki yapıtların tasarımı ve yapıtların tasarımı, bilinç akışı, fenomenoloji ve hypertext'e dayalı düğümlü yapının dikkat çektiği ortaya

koyuldu. Çalışmada özellikle, bilim, felsefe, mitoloji ve sanatın ortaklık kurduğu bir evrende olduğu örneklerle vurgulanarak, yeni medya formlarının şekillendiği siber dünyanın sürekli olarak tasarılan yapıtlardan oluştuğuna değinildi.

SONUÇ

Proust zihnini canlandıran Madlen kekini anlatarak, geçmişi hatırlama çabalarının boşunalığından bahseder. Geçmiş ancak hiç ihtimal verilmeyen bir nesnede saklıdır. Hiç beklenmedik bir nesnenin çağırıldığı hatırlama deneyimi de zihne tanıklık etme durumunu getirebilir. Zihne ve geçmişe, ne zaman, nerede ve ne şekilde tanıklık edileceği ise sadece bir tesadüfe bağlı olabilir. Benjamin, “yalnızca açıkça ve bilinçli şekilde deneyimlenmemiş, izole bir deneyim olarak öznenin başına gelmemiş Erlebnis olan şey memoire involontaire (istemsiz bellek) için bir bileşen olabilir” (Yacavone, 2015: 110) diyerek, bu anlamda Proust’a atıfta bulunur. İzleyicinin sürekli karşılaştığı sanatsal deneyimler de Proust’un ifade ettiği gibi zihnin karanlık yerlerinde kaybolmuş, sıradanlaşmış ya da çağrılmamış olabilir. Ancak Sartre’in bahsettiği gibi fenomenolojik bakış içindeki sanat, bu deneyimleri dönüştürüp, hiç yaşanmamış uzak geçmiş zamanlardan -mitolojik efsanelerden- geri çağırabilir ve metinler ile imgelere ilham kaynağı olabilir. Bu alanlardaki farklı anlatım biçiminin oluşturduğu ostranenie bakış ise, sanat yapıtlarına yeni bir hakikat kazandırabilir ve hyle’ler yoluyla aşkın bir bütün oluşturabilir.

Öngörülebilir keşiflerin fantastik rüyaları, geleceğe dair fütürist teoriler ve teknik gelişmelerin tasarılanmasına yansılama yapan mitler ve edebiyat metinleri, siber çağı da içine alan bir formla esnek ve ilintili bir estetikler evreni yaratır. Böylelikle, tüm bu disiplinleri içeren tasarımlar birer hypertext olarak, günümüz hakikat sonrası çağın dilini konuşan siber dünyanın kültürel nesnelere. Verne’in Dünyanın Merkezine Yolculuk’u gibi, sanatın merkezine yolculuk da Sartre’in fenomenolojik bakışından hareketle, kendi deneyim mekânımızdaki hyle’ler ve anı-belleklerimiz olabilir. Aynı zamanda fotoğrafik imgedeki punctum da dünyanın merkezine olmasa da sanatın deneyim merkezine bir bilet görevi görebilir.

Buradan bakıldığında, sonsuz hayal gücü, bilincin serbest bırakılması, mitolojik efsaneler, hypertext yapı, sezgiye dayalı fenomenoloji ve tüm bunların ostranenie bakışla yorumlanarak, ardında kalan hakikatin ne olduğunu bulmaya çalışmak, siber çağla birlikte öne çıkıyor diyebiliriz. Çünkü sanatta hayal gücü, hiyerarşinin ortadan kalktığı Bahtin’in karnavalesk ortamı gibidir ve çelik tellerle örülmüş sınırları yoktur. Baskıcı bir denetleyiciden uzaktır. Tamamen öznel hyle’lerle doludur ve bilincin dolandığı her bir an, bir sonrakinin içinde tekrar tekrar doğar. Borges’in Uqbar ülkesi ya da Fontcuberta’nın fotoğrafladığı Ivan Istochnikov belki de sanatta hakikatin başka bir halidir. Hayal gücü öylesine güçlü ki, sadece hayal ederek bile, hayatta ve sanatta hakikati deneyimlemek mümkünleşir.

KAYNAKÇA

“Forking Paths” (1987). The New Media Reader (N. Montfort, N. Wardrip-Fruin, Eds.). [CD-Rom]. MIT.

Atay, S. (2019). Post-Soviet Era and Postmodern Image Production. *Revista de Științe Politice, Revue des Sciences Politiques*. 61: 92-103. https://cis01.central.ucv.ro/revistadestiintepolitice/files/numarul61_2019/9.pdf

Bahtin, M. (2017). Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar (Soydemir, C. Çev.), (Irzık, S. Der.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Batchen, G. (1997). *Burning With Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Bayat, F. (2007). Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 1. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Bazin, A. (1957). *La Politique des Auteurs*. *Cahiers du Cinema*. <http://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml>. Adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 25 Kasım 2021).

Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (Cemal, A. Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berlina, A. (2017). *Viktor Shklovsky A Reader* (Berlina, A. Trans.), London: Bloomsbury.

Bogdanov, A. (2005). Ostranenie, Kenosis, and Dialogue: The Metaphysics of Formalism According to Shklovsky. *The Slavic and East European Journal*, 49(1): 48-62. <http://www.jstor.org/stable/20058220>.

Borges, J. L. (1964). *Labyrinths Selected Stories&Other Writings* (Yales, D. A., Irby, J. E. Eds.), New York: New Directions Publishing Corporation.

Borges, J. L. (2001). *Alef* (Uyar, T., Özgüven, F., Akerson, F., Bayaz, P. Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Borges, J. L. (2014) *Atlas* (Üster, C. Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Borges, J. L. (2017). *Ficciones Hayaller ve Hikâyeler* (Özgüven, F., Uyar, T. Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Carax, L. (Director). (2021). *Annette* [Film]. Amazon Movie.

Castells, M. (2008). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, Ağ Toplumunun Yükselişi* (Kılıç, E. Çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Çizgen, E. (1992). *Türkiye’de Fotoğraf*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Daston, L. (2014). *Beyond Representation*. In *Representation in Scientific Prac-*

tice Revisited (Coopmans, C., Vertesi, J., Lynch, M., Woolgar, S. Eds.), Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Dixon, R. K. (2007). Advancing Towards a Hydrogen Energy Economy: Status, Opportunities and Barriers. *Mitigation and Adaptation Strategies for Global Change*. 12: 325–341.

Dupuy, L. (2011). Jules Verne Et La Géographie Française De La Deuxième Moitié Du XIXème Siècle. *Annales De Géographie*, 679: 225-245. <https://www.cairn.info/journalannaes-de-geographie-2011-3-page-225.htm>.

Dworzak, T. (2016, August 18). The Dark World of Pokémon Go! Magnum Photos (Laura Havlin, Ed.). <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/thomas-dworzak-the-dark-world-of-pokemon-go/> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 4 Aralık 2021).

Eco, U. (1992). Açık Yapıt (Şahan, Y. Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Elder, T. P. (1961). *Natural History, Volume IX, LIBRI XXXIII-XXXV*. (Rackham, H. Ed.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Flusser, V. (2006). *Towards a Philosophy of Photography* (Mathews, A. Trans.). London: Reaktions Book.

Fontcuberta, J. (2014, July 8). Joan Fontcuberta: False Negatives (S. Jeffries, Ed.). *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/08/joan-fontcuberta-stranger-than-fiction> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 4 Mayıs 2022).

Frances, S. (2010). *Borges and New Media: Connections via Heterotopic Spaces*. Faculty of the Graduate School of The University of Texas, Master Of Arts, Master Thesis, Texas. <https://rc.library.uta.edu/uta-ir/handle/10106/5446>

Gadamer, H. G. (1960). *Wahrheit und Metoda*. Tübingen: J. C. B. Mohr.

Gadamer, H. G. (2008). *Hakikat ve Yöntem Birinci Cilt* (Arslan, H., Yavuzcan, İ. Çev.), İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Grimal, P. (1990). *A Concise Dictionary of Classical Mythology*. Oxford: Basil Blackwell.

Manovich, L. (2003). *New Media from Borges to HTML* (Wardrip-Fruin, N., Montfort, N. Eds.), Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. <http://manovich.net/index.php/projects/new-media-from-borges-to-html> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 7 Mayıs 2022).

Mayor, A. (2017). *Dreams of Human-Powered Flight: The Myth of Daedalus*. In *Unravelling Ancient Myths&Legends*. Dublin: Ancient-Origins.

McLuhan, M. (2001). *Globay Köy* (Öcal Düzgören, B. Çev.), İstanbul: Scala Yayıncılık.

Moulthrop, S. (2003). *An Anatomy of Forking Paths. The New Media Reader* (Montfort, N., Wardrip-Fruin, N. Eds.). [CD-Rom]. Cambridge, Massachusetts: MIT.

Nietzsche, F. (2001). *İyinin ve Kötünün Ötesinde* (İnam, A. Çev.), İstanbul: Yorum Yayınevi.

Özlem, D. (1995). *Hermeneutik (Yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*. İstanbul: Ark Yayınevi.

Proust, M. (2010). *Kayıp Zamanın İzinde, Swann'ların Tarafı Cilt 1* (Hakmen, R. Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sartre, J. P. (2009). *İmgelem* (Tümertekin, A. Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.

Tiphaigne de la Roche, C. F. (1761). *Giphantia*. (Horsfield, R. Trans.). <https://artinfiction.wordpress.com/2015/07/07/tiphaigne-de-la-roche-giphantie1760/> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2022).

Truffaut, F. (1954). *Une Certaine Tendence du Cinéma Français*. Cahiers du Cinema. <http://www.newwavefilm.com/about/a-certain-tendency-of-french-cinema-truffaut.shtml> adresinden alındı. (Erişim Adresi: 25 Kasım 2021).

Verne, J. (2004). *All Around the Moon* (Roth, E. Trans.), Moscow: Dodo Press.

Verne, J. (2008). *From the Earth to the Moon and Round the Moon*. Utah: Project Gutenberg.

Yacavone, K. (2015). *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği* (Atay, S., Tumen, M. Çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1: <https://www.christiantagliavini.com/voyagesextraordinaires> , (Erişim Tarihi: 08.05.2022).

URL-2: [http://www.sabineschmidt.com/248.0.html?&tx_wtgallery_pi1\[s-how\]=89588295&cHash=4806eaafb](http://www.sabineschmidt.com/248.0.html?&tx_wtgallery_pi1[s-how]=89588295&cHash=4806eaafb) (Erişim Tarihi: 08.05.2022).

URL-3: <https://www.fontcuberta.com/wp/sputnik/#> , (Erişim Tarihi: 08.05.2022).

URL-4: <https://photomichaelwolf.com/#asoue/1> , (Erişim Tarihi: 08.05.2022).

URL-5: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/thomas-dworzak-the-dark-world-of-pokemon-go/> , (Erişim Tarihi: 08.05.2022).

URL-6: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/thomas-dworzak-the-dark-world-of-pokemon-go/> , (Erişim Tarihi: 08.05.2022).

URL-7: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/thomas-dworzak-the-dark-world-of-pokemon-go/> , (Erişim Tarihi: 08.05.2022).

DİJİTAL NARSİSİZM VE SOSYAL BİLİMCİLER İÇİN BİR ÖLÇEK ÖNERİSİ

Hakan TAN
Nişantaşı Üniversitesi, Türkiye
ghtan@windowslive.com
<https://orcid.org/0000-0002-5837-1846>

<i>Atıf</i>	Tan, H. (2022). DİJİTAL NARSİSİZM VE SOSYAL BİLİMCİLER İÇİN BİR ÖLÇEK ÖNERİSİ. İletişim Çalışmaları Dergisi, 8 (3), 365-393
-------------	---

Geliş tarihi / Received: 28.04.2022

Kabul tarihi / Accepted: 11.08.2022

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v08i3005

ÖZ

Tarihsel açıdan kişi (İng. person) kavramının kökeni maske anlamına gelen Latince “persona” kavramından türetilmiştir. Eski Yunan ve Roma’da aktörler oynamakta oldukları rollerin karakteristik özelliklerini aktarmak için maskeler giymiş ve böylelikle maskeler takan aktör çeşitli roller üstlenebilmiştir. Persona aktörlerin kullandığı maskedir. Persona, kişinin yaşam dünyasında toplumsal rollerini sergilemek için taktığı maskedir. Literatür araştırmalarına göre “persona” kavramını psikoloji ve psikanaliz alanına sokan kişi Carl Gustav Jung’tur. Jung’a göre “Esasen persona gerçek bir şey değildir. Kişinin nasıl görünmesi konusunda bireyle toplum arasında varılan bir uzlaşmadır”. Kişi maskesini takarak sosyalleşme oyununun içindeki rolünü oynamaktadır. Kişinin kendi maskesini temsil eden kendi imgesine âşık olması, tarihsel ve mitolojik olarak narsisistiklik olarak açıklanmaktadır. Narsisistik ise kendi imgesine tutku ile âşık olmaktır. Narsisistik kişide ego (ben) ikiye bölünmüştür, hem duyumlayan, algılayan, değerlendiren ve yargılayan bilinç olarak “ego”, hem de duyumlanan, algılanan, değerlendirilen ve yargılanan nesne olarak “ego”. İkinci ego psikolog ve psikanalistlere göre kendilik kavramı olarak tanımlanmaktadır. Araştırma bağlamında kendilik ortamı, sosyal medya sahnesi, mekânı ve uzamıdır. Karen Horney’in de belirttiği gibi narsisizm sadece psikolog ve psikanalistlerin ilgi alanı değildir, aynı zamanda kültürel bir inceleme alanıdır. Bu araştırma dijital narsisizm kavramı ve olgusunu

“Freudyen”, “Kendilik Psikolojisi” (Kohut) ve “Kültürel Psikolojisi” (Horney) üzerinden, bütüncül bir bakış açısıyla betimleyerek, iletişim ve sosyal bilimciler için kültürel bir ölçek geliştirmeyi amaçlamıştır. Betimsel araştırma sonucunda “Kültürel Sosyal Medya Narsisistik Ölçeği” geliştirilmiştir. Araştırma narsisizmin kültürel etkilerini araştırılması için bir ölçek önermesi açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Narsisizm, Narsisistik, Kendilik, Sosyal Medya, Ölçek

DIGITAL NARCISSISM AND A SCALE PROPOSAL FOR SOCIAL SCIENTISTS

ABSTRACT

Historically, the origin of the concept of person (Eng. person) is derived from the Latin concept of “persona”, which means mask. In ancient Greece and Rome, actors wore masks to convey the characteristics of the roles they were playing, and thus the actor wearing the masks could take on various roles. Persona is the mask used by the actors. Persona is the mask one wears to display one’s social roles in the world of life. According to literature research, it was Carl Gustav Jung who introduced the concept of “persona” to the field of psychology and psychoanalysis. According to Jung, “Essentially, persona is not a real thing. It is a compromise between the individual and society about how one should appear”. By wearing the person mask, the person plays his/her role in the socialization game. Falling in love with one’s own image representing one’s own mask is historically and mythologically explained as narcissism. A narcissistic is passionately in love with one’s own image. In the narcissistic person, the ego (I) is split into two, the “ego” as the consciousness that senses, perceives, evaluates, and judges, and the “ego” as the object sensed, perceived, evaluated, and judged. The second ego is defined as the self-concept according to psychologists and psychoanalysts. In the context of research, the self-environment is the social media scene, space and space. As Karen Horney points out, narcissism is not only an area of interest for psychologists and psychoanalysts, but also a cultural area of study. This research aimed to develop a cultural scale for communication and social scientists by describing the concept and phenomenon of digital narcissism from a holistic perspective through “Freudian”, “Self Psychology” (Kohut) and “Cultural Psychology” (Horney). As a result of the descriptive research, the “Cultural Social Media Scale” was developed. The research is important in terms of proposing a scale to show, examine and measure the cultural effects of narcissism.

Keywords: Narcissism, Narcissist, Self, Social Media, Scale,

GİRİŞ

Tarihsel açıdan kişi (İng. person) kavramının kökeni maske anlamına gelen Latince “persona” kavramından türetilmiştir. Eski Yunan ve Roma’da aktörler oynamakta oldukları rollerin karakteristik özelliklerini aktarmak için maskeler giymiş ve böylelikle maskeler takan aktör çeşitli roller üstlenebilmiştir (Davis ve Palladino, 1997: 509). Persona aktörlerin kullandığı maskedir. Persona, kişinin yaşam dünyasındaki toplumsal rollerini sergilemek için taktığı maskedir. “*Kelimenin etimolojisi, anlamı, bireyin toplumsal gruptaki rolüne*” gönderme yapmaktadır (Park, 2018: 14). “*Kişi*” (person) sözcüğünün ilk anlamının “maske” olması büyük olasılıkla basit bir tarihsel rastlantı değildir (...) Sonuçta, rolümüzü anlayış şeklimiz doğamızın, kişiliğimizin ayrılmaz bir parçası gelir. Bu dünyaya bireyler olarak geliriz, kişilik kazanırız ve birer kişi oluruz” (Goffman, 2014: 31). Ek olarak, “Geertz’de (1975: 50) Bali’de yapmış olduğu araştırmalara göre “*Kişilerin taktıkları maskeler, içinde buldukları sahne, oynadıkları roller ve de en önemlisi sergiledikleri oyun, kalıcı bir şekilde görüntüyü değil özü ve benliği oluşturuyor*” demektedir (Kağıtçıbaşı, 2009: 93). Kapitalizm ve yazılı kültürün etkisi ile toplumsal yapı içerisindeki “ben” kavramı ve olgusunun önemini giderek arttırmaktadır. Kişi, toplumsal sahnede (iş, aile, sosyal ilişkileri vb.) bir aktördür ve rolünü sergilemektedir. Yukarıda atıf yapılan düşünürler bu durumu, toplumsal sahneden kişinin, kişiliğini, karakterini değil, artık “personasını” (maskesini) sergilemesi ve sunması olarak açıklamaktadır.

Persona, kişinin yaşam dünyasında toplumsal rollerini sergilemek için taktığı maskedir. Günümüz kişisi, sosyal medyaya ilgi duymakta ve ona doğru yönelmektedir. Örneğin Digitalage’in haberine göre dünya nüfusunun yüzde 42’si olan 3,2 milyar kişi ve Türkiye nüfusunun %61’i sosyal medya kullanıcısıdır. Haberin devamına göre, yaklaşık olarak hergün Facebook’a 300 milyon fotoğraf, Instagram’a 90 milyon fotoğraf yüklenmektedir; YouTube’da yaklaşık olarak hergün 500 milyardan fazla video görüntülenmektedir (URL-Digitalage). Habere göre kişiler medyaya katılmak ile yetinmemekte, aynı zamanda sosyal medyayı yoğun bir şekilde kullanmakta ve içerik üretmektedir. Diğer bir değişle, kişi kendisinin ve diğer kişilerin imgesini paylaşmaktadır. Kişinin kendi imgesine olan tutkusuyla kişinin kendi imgesine âşık olması mitolojideki Narcissus’a gönderme yapmaktadır.

Mitolojide *Narcissus*, kendi nesne ve imgesine âşık olmanın, bir temsilcisidir. “*Narkisos (Narcissus) sözcüğü psikiyatride ilk kez Haveloc Ellis tarafından kullanılmıştır*” (Geçtan, 2013: 162). Mitolojik kişi ve kavramı olan “narsisist” ve “narsisizm” psikoloji, psikiyatri ve psikanaliz terminolojisine de girmiştir. Psikolog, psikiyatrist ve psikanalistlere göre narsisistik kişiler; a) kendi imgesiyle çok meşgul olmakta; b) benliği, dikkat, statü, ötekiler tarafından farkına varılma ve bilinme üzerine yoğunlaşmakta; c) mükemmel biri olma ya da kişinin yaşam

dünyası, sahnesindeki ötekiler tarafından mükemmel biri olma izlenime sahip olmak istemekte; d) kendini beğenmiş, üstünlük kazanma çabalarının kabul gördüğünü inanmış, büyülenmeci bir davranış ve duruşa sahip, özel bir kişi olduğunu düşünen, güzellik, başarı ve performans peşindedir.

Jean-Jacques Rousseau, narsisistik kişinin özelliklerini, “*Narsist*” adlı tiyatro eserinde ele almaktadır. Jean Jacques Rousseau’nun “*Narsist*” adlı tiyatro eseri, ilk olarak 1752 yılında temsil edilmiştir. Jean-Jacques Rousseau, “*Narsist*” adlı tiyatro eserinin önsözünde yaşadığı yüzyıla ilişkin bazı “eleştirel” tespitler yapmaktadır: a) “*artık olduğumuz gibi görünmekten kendimizi korumamız gerekir (...) yani başkalarının üstünde olmak ya da onları geçmek için yalnızca kendinin olanı yükseltmenin yollarını araştırmak ve çaresine bakmak*”, b) “*kötü yönetilen insana ait olduğunu göstererek çok rahatlatıcı ve çok yararlı bir şeyi kanıtıyorum*” (2019). Rousseau, yaşadığı çağda, kişinin yaşam dünyasında gerçek kişiliğini sergilemesinin zorluğuna; kişinin ötekiler üzerinde bir hâkimiyet, bir büyülenmecilik ve bir üstünlük kazanma çabasında içinde bulunmasının zorunluluğuna; kişilerin bu çabaların içerisine girmesinin nedenini ise, kişiyi kötü yöneten yönetim ve toplumsal yapılar şeklinde açıklamaktadır. Jean-Jacques Rousseau, kişinin toplumda kişiliğini, karakterini değil, artık “personasını” sergilediğini ve sunduğunu ifade etmektedir:

Literatür araştırmalarına göre “persona” kavramını psikoloji ve psikanaliz alanına sokan kişi Carl Gustav Jung’tur. Jung’a göre “*Esasen persona gerçek bir şey değildir. Kişinin nasıl görünmesi konusunda bireyle toplum arasında varılan bir uzlaşmadır*” (2015: 181). Carl Gustave Jung’un persona kavramı ve olgusu hakkında görüşleri şu şekildedir; “*Persona, bireysel bilinç ile toplum arasındaki ilişkilerin karmaşık bir dizgesidir. Bu maske, bir yandan ötekiler üzerinde belli bir izlenim uyandırmak, öte yandan bireyin gerçek doğasını gizlemek için tasarlanmıştır*” (2018: 102; 2015a:16). Kişi “*bilinçli maksatlarıyla tutarlı olduğunu bildiği bir “maske” takar, bu maske toplumun da taleplerini karşılar ve görüşlerine de uygundur, önce bir, sonra başka bir güdüyü büyük bir avantaj sağlar*” (2016: 56). “*Jung persona için psişenin “dış yüzü” demektedir. Persona dünyaya çevrili bir yüz olmasıdır*” (Hall ve Nordby, 2016: 46). Jung’a göre kişi yaşam dünyasındaki toplumla bir uzlaşma sağlar ve sağlanan bu uzlaşma çerçevesinde, kişi maskeyi takarak, toplumsal sahne ve mekanda rolünü uygular, maskesini sergiler ve sunar. Persona kişinin dış dünya ile ilişkiye girdiği yüzüdür ve Jung’un da vurguladığı gibi personanın gerçek olması da zorunlu değildir, sonuçta bu bir roldür. Kişi maske takarak yaşadığı toplumda izlenim yaratmak istemektedir ama diğer yandan kişi kendisini de saklamaktadır. “*Adının da ima ettiği üzere, bu (persona) sadece kolektif ruhun bir maskesidir*” (2015: 180). “*Kolektif norm insan yaşamını ne kadar biçimlendirirse bireysel ahlaksızlık o kadar artar*” (2016:

18). Aktörün sergilediği bu roller sadece kişisel değildir. Aynı zamanda, hem kollektif hem de kollektif bir bilincin ürünüdür de. Jung, kişinin yaşam pratiklerini, yaşam dünyasını, kollektif bilincin normlarını, roller, kollektif davranışları ve kollektif sistemleri kim belirler ise, kişinin o kadar daha çok ahlâklıklığa ya da ahlâksızlığa doğru yaklaşacağını belirtmektedir. Rousseau ise eleştirel bir bakış açısıyla kişinin toplumsal ve kollektif bilinç tarafından kötü yönetildiğine vurgu yapmaktadır.

Rousseau'nun "*Narsist*" adlı tiyatro eserinde, mitolojideki *Narkisos* gibi Valère'in de kendi imgesine âşık olması anlatılmaktadır. Ancak bu kez Valère'in kendine ait olan ve portre üzerinde bazı değişiklikler yapılan ama bu değişikliklere rağmen hala ona benzeyen kendi portresine âşık olması anlatılmaktadır (günümüz sosyal medyasına benzer bir şekilde). "(Valère kendi portresine bakarak) "İşte onur, iffet, hayatımda gördüğüm en güzel yüz" (...) *Ne incelik! Ne kadar da karakteristik yüz çizgileri!... Bu ne sihir! Tanrı gibi! Ah! Angélique* (Valère'in sevgilisi) *kendini bu kainat güzeli ile kıyaslamamalı*" demektedir (Rousseau, 2019: 33).

Valère kendi portresine bilmeden âşık olmuş; kendi portresini, tanrının bir imgesi olarak idealleştirmiş; sevgilisi olan Angélique'ı bu portreyle kendisini kıyaslamamasını istemektedir. Psikanaliz terimlerini kullanırsak, Valère'in kişiliği bölünmüş; Valère'e seçimi yaptığı bu portreye, libidinal olarak bir yatırım yapmış ve libido dış dünyasındaki egosuna (ben'ine) yönelmiştir. Ego (ben) ikiye bölünmüştür, hem duyumlayan, algılayan, değerlendiren ve yargılayan bilinç olarak "ego", hem de duyumlanan, algılanan, değerlendirilen ve yargılanan nesne olarak "ego". Rousseau, "*Narsist*" adlı tiyatro eserinin önsözünün sonunda, eserinin amacının, yaşadığı yüzyıl üzerine acı bir taşlama olduğunu belirtmektedir. Rousseau'nun eleştirel olarak betimlediği ve yaşadığı dönemdeki toplumun özelliklerini; a) "kendine olan hayranlık", b) "diğerleri üzerinde üstünlük kazanmak", c) "büyüklenmecilik", d) "kibir", e) "üst düzey ya da ünlü kişilere dalkavukluk etmek", f) "ün ve şöhret peşinde koşmak", g) "hayranlık oluşturmak" şeklinde ifade etmektedir. Bu özellikler günümüzde narsisistik özellikler olarak tanımlanmaktadır.

Rousseau, "*Narsist*" adlı eseriyle narsisistik kişi ve toplumun özelliklerini açıklarken, Azra Erhat, "*Mitoloji Sözlüğü*" adlı eserinde narsisizmi, "narkissos"u ve narkissos'un düştüğü durumu, Latin Şair Ovideus'un yazdığı şiirin, aşağıdaki dizeleri üzerinden aktarmaktadır (Erhat, 2007: 212).

*"Bilmeden kendini arzuluyor, severken onu kendini seviyor;
İsterken kendini istiyordu, içini yakan ateşi tutuşturan da kendiydi,
Kaç kere faydasız öpücükler sundu aldatan pınara..."*

*Ellerini kaç kere daldırdı, boşa kavuştu kolları sular da.
Neyi gördüğünü bilmiyor, fakat yanıyordu onunla,
Gözleri aldatan hayal onu coşturuyordu” -Ovideus-*

Ovideus, Narkissos’un bilmeden kendisinin görüntüsüne âşık olduğunu; Narkissos’un kendi görüntüsüne bir bakıma cinsel olarak haz duyduğunu, ancak âşık olduğu görüntüsüne bir türlü kavuşamadığı için bu gereksinimi doyuma ulaştıramadığını; Narkissos’un gereksinimi doyurulmadığı için, bu haz isteğinin gittikçe daha da arttığını belirtmektedir. “*Narcissus (...)* kendisinin yansıyan imgesine âşıktır” (Hall, 2016: 78). Mitolojiye göre, *Narkissos* mükemmel bir görünüşe sahiptir; *Eko* isimli bir su perisi Narkissos’a âşık olur ancak Narkissos, *Eko*’yu reddeder. Reddilmeye dayanamayan *Eko yok olur*. Su perilerinin Narkissos’u tanrılara şikayeti üzerine, tanrılar Narkissos’u karşılığı olmayan bir âşkla cezalandırır. Narkissos suda yansımaları görünce, bunun kendi görüntüsünün bir yansıması olarak değil de, karşılaştığı başka bir varlık olarak düşünür ve ona âşık olur. Narkissos sudaki yansımasına o kadar dalar ki, sonunda suya düşüp ölür. Jean Jacques Rousseau ve Ovideus, mitoloji, narsisistlik ve narsisizm kavramı ve olgusuyla kişinin “ego”sunun (ben) ikiye bölündüğünü ve kişinin de kişilik bozukluğu yaşadığını anlatmaktadır. Ersevim bu durumu, “*Narcissus’un adı ve efsanesi, “kendini beğenmişliğin” veya “kendine âşık olmanın” temsilcisi olarak edebi ve psikolojik yazılarda yer almaktadır*” olarak açıklamaktadır (2013:411). Ersevim’in de belirttiği gibi *Narcissus*, kendi nesne ve imgesine âşık olmanın temsilcisidir. Mitolojideki *Narcissus’un* davranış özelliklerini günümüz psikolog ve psikanalistleri narsisistik kişilik ya da davranış bozukluğu olarak tanımlamaktadır.

Narsisistik kişiler nasıldır? sorusunu psikolog ve psikanalistler şöyle yanıtlamaktadır: “*Narsisist insanlar (...)* kendi imgeleriyle çok meşgul olurlar (...) görkemli bir benlik hisleri vardır ve dikkat, statü ve tanınmaya aşırı ihtiyaç duyarlar” (Cohen, 2017: 381). “*(Narsisistik karakterler) Psikiyatrist James F. Masterson’un işaret ettiği gibi, mükemmel biri olmaya ve başkalarının onları mükemmel biri olarak görmelerine ihtiyaç duyarlar*” (Lowen, 2016: 30). “*Narsisistik kişi, kendi ürettiklerine herkesten önce kendisine hayran olan kişidir*” (Geçtan, 2013: 178). “*Narsisist: kendini beğenmiş, kibirli, büyüklenmeceli, lâkayttır. Zihni başarı, güzellik veya kazanım fantezileriyle meşguldür. Kendine hayran olunması ve üstün biri olarak, haliyle de özel muameleye layık görür*” (Millon ve vd., 2019: 5). Narsisistik kişiler Cohen’e göre kendisinin imgesiyle çok meşgul olmaktadır ve narsisistik kişinin benliği, a) dikkat, b) statü, c) ötekiler tarafından farkına varılma ve d) bilinme üzerine yoğunlaşmaktadır. Lowen, narsisistik kişilerin mükemmel biri olma ya da kişinin yaşam dünyası sahnesindeki diğerleri tarafından, mükemmel birinin izlenimine sahip olmak istediğine dikkat çekmektedir. Geçtan, Lowen’a katılmakla birlikte, kişinin narsisist bir kişiliğe sahip olması durum-

da; eylemlerine, üretimlerine, paylaşımlarına, yaşam dünyasında ve sahnesinde paylaştığı diğerler kişilerin kendisi hakkında düşünceleri öncesi de kendisini beğenmektedir. Millon ve vd. göre narsisistik kişi, kendini beğenmiş, üstünlük kazanma çabalarının kabul gördüğünü inanmış, büyülenmeci bir davranış ve duruşa sahip, özel bir kişi olduğunu düşünür ve narsisistik kişi güzellik, başarı ve performans peşindedir.

Narsisistik kavramı kişinin kendi imgesine tutku ile âşık olmak olarak açıklanabilir. Narsisistik kişide ego (ben) ikiye bölünmüştür, hem duyumlayan, algılayan, değerlendiren ve yargılayan bilinç olarak “ego”, hem de duyumlanan, algılanan, değerlendirilen ve yargılanan nesne olarak “ego”. İkinci ego psikolog ve psikanalistlere göre kendilik kavramı olarak tanımlanmaktadır. Araştırma bağlamında kendilik ortamı, sosyal medya sahnesi, mekânı ve uzamıdır. Karen Horney’in de belirttiği gibi narsisizm sadece psikolog ve psikanalistlerin ilgi alanı değildir, aynı zamanda kültürel bir inceleme alanıdır. Bu araştırma dijital narsisizm kavramı ve olgusunu “Freudyan”, “Kendilik Psikolojisi” (Kohut) ve “Kültürel Psikolojisi” (Horney) üzerinden, bütüncül bir bakış açısıyla betimleyerek, iletişim ve sosyal bilimciler için kültürel bir ölçek geliştirmeyi amaçlamıştır. Betimsel araştırma sonucunda “Kültürel Sosyal Medya Narsisistik Ölçeği” geliştirilmiştir. Araştırma narsisizmin kültürel etkilerini araştırılması için bir ölçek önermesi açısından önemlidir.

FREUDYEN YAKLAŞIM VE NARSİSİZM

“Narsisizm, terimi, Paul Nacke (1899) tarafından anlatılan ve bir erişkinin kendi bedenini genelde dışsal bir cinsel nesne için söz konusu olacak şekilde okşamasıyla ilgili bir sapma olayından alınmıştır” (Freud, 2018: 488; Freud, 2015: 23; Freud, 2000: 47). *“Dış dünyadan uzaklaşmış olan libido egoya yönelir ve böylece narsisizm adını verdiğimiz bir davranışın ortaya çıkmasına neden olur”* (Freud, 2019: 10). Freud, narsisist kişinin hastalığını ve kişinin hastalığından kurtulma durumunu ise şu cümlelerle açıklamaktadır, *“O halde şunu diyebiliriz: Hasta insan libido yatırımını kendi benine çeker, iyileştiğindeyse yeniden dışarıya yayar”* (2015: 30). Freud, Jean Jacques Rousseau, Ovideus ve mitolojideki narsisistlik kişi ve narsisizm kavramında olduğu gibi, kişinin dış dünyadaki nesne ve nesnelerin imgelerinden uzaklaşıp, kişinin kendi nesnesine ya da nesnesinin imgesine, libido yatırımı yapmasını narsisistlik olarak açıklamaktadır. Freud, kişinin kendi nesnesine ve nesnesinin imgesine yönelmesinde bir libidinal doyum aradığını da ayrıca belirtmektedir. Freud’a göre, kişinin nesne yatırımlarını kendisine değil, tekrar dış dünyadaki nesne ve nesnelerin imgelerine yatırım yaptığında, narsisist bir kişiliğin iyileşmesi gözlemlenebilir.

Freud, bilindiği üzerine, bizlere “arzu” (libido) kavramını, kişinin yaşamının cinsel yaşamı çerçevesinde belirlendiğini, kişilerin neredeyse tüm nesnelere birer cinsel haz objesi olarak gördüğünü, kişilerin bu nesnelere yatırım yaptığını, kişinin de ortaya çıkan bu gereksinimlerini “doymak” için, yatırım yaptığı nesnelere ile nesnelere imgelerine, yaşamı boyunca eylemlerde bulunduğunu açıklamaktadır. Freud, “*Metapsikoloji*” adlı eserinde, “İçgüdüsel dürtüyü anlatmak için daha iyi terim “gereksinim”dir; bu gereksinimi ortadan kaldıran şey “doyum”dur” demektir (2000: 86). Freud içgüdü kavramıyla ilgili olan unsurlarını, a) gereksinimin temsil ettiği güç ve devinim, b) arzu edilen doyum, c) erişilmek istenen şey (nesne) ve d) gereksinimi ortaya çıkaran kaynak olarak açıklamaktadır. “İçgüdüsel bir doyum her zaman haz vericidir” (Freud, 2000:86) (...) “*Narsizmden söz ederek libidinal doyumunu da hesaba katıyoruz*” demektir (Freud, 2018: 490). Freud, narsisizmle kişinin libidinal bir doyum da yaşadığına vurgu yapmaktadır. Narsisizm, kişinin benliğinin (egosunun) ikiye bölünmesiyle, kişinin kendi nesnesini seçerek ona yönelmesidir. Freud, nesne seçime giden yolları aşağıda Tablo 1’deki gibi açıklamaktadır.

Tablo 1. Nesne Seçimine Giden Yollar

Narsistik Tipe Uygun Olarak	Yaslanma Tipine Uygun Olarak
a) Kendisinin olduğu şeyi (yani kendini)	a) Kendisini besleyen kadını
b) Kendisinin bir zamanlar olduğu şeyi	
c) Kendisinin olmak istediği şeyi	b) Kendisini koruyan erkeği
d) Bir zamanlar kendisinin parçası olmuş bir şeyi	

Kaynak: (Freud, 2015: 37; Freud, 2000: 60’ dan yararlanılmaktadır).

Freud’a göre “*kişi narsistik nesne seçimi tipine uygun tarzda aşık olacak, kendisinin bir zamanlar olduğu, artık olmadığı şeye ya da kendisinin hiçbir zaman olmadığı mükemmelliyetlere sahip olana aşık olacaktır (c şıkkı)*” (2015: 45). Narsistik tipte kişide öne çıkan özellikler; a) kendini ve/veya kendinde var olduğunu özellikler, b) geçmişinde kendi hakkında sahip olduğu özellikler, c) bir idealleştirme, özdeşleşme ve yüceltmeyle olmak istediği nesneye dönüşmek, d) ya da parçası olduğunu düşündüğü nesneye dönüşmektir. Düşüncülere göre özdeşleşme, “beğenilen kişinin özelliklerinin benimsenmesidir” (Ertürk, 2017: 54), “*Özdeşleşmenin amacı, “model” alınan başka bir ben’e benzeyecek biçimi özben’e kazandırmaktadır*” (Freud, 2012:18). Örneğin bir çocuğun babası gibi

olmak istemesi, ayrıca bu durumda baba imgesinin “ele geçirilmek” istenen bir nesne seçimi olabilmektedir. “İdealizasyon, nesneyi ilgilendiren bir süreçtir. *Yüceltme ise bir çıkış yoludur; bu taleplerin bastırma olmadan karşılanmasını sağlayan bir yol*” (Freud, 2015: 40). “*Yüceltmeye örnek olarak enerjinin entelektüel, insancıl, kültürel ve sanatsal uğraşılara kaydırılmasıdır*” (Hall, 2016: 86). Özdeşleşme, idealleştirme ve yüceltme kavramlarıyla Freud’un yukarıda “c” şıkıyla belirttiği “kendisinin olmak istediği” narsistik tipe gönderme yapılmaktadır. Özdeşleşme, idealleştirme ve yüceltme kavramlarının gösterimlerine sosyal medyada sıklıkla karşılaşılmaktadır.

Sosyal medyadaki paylaşımlarda, kişinin kendi imgesini neredeyse her gün paylaştığı; paylaşımlarına beğeni ve olumlu yorumlar beklediği; beğeniler ve olumlu yorumlarla bir güç kazanmak istediği; sayfasına takip eden kişilerin sahip olduğu özellikler, takipçi sayısı, paylaşımlara gelen beğeni ve yorum sayısına önem verdiği; ünlü kişi, marka ya da fenomen, kanaat önderi ve influencerları takip ederek, onların gücünün bir parçası olmak istediği ve böylelikle da bir güç kazanma isteği içinde olduğu kolaylıkla gözlemlenebilmektedir. Ünlü kişi, marka ya da fenomen, kanaat önderi ve influencerları takip eden kişiler için önemli olan, onların hayran kitlesi, imajı ve onların sahip olduğu imgesel, sosyal ve ekonomik sermayelerinin toplamıdır. Psikanalistler bu durumu şöyle özetlemektedir; “*En büyük ben’in başkalarının ilgisindeki yansımaları görmeye çalışarak, ya da ün, güç ve karizma sahibi kişilerle birlikte olarak güvensizliğinin üstesinden gelmeye çalışabilir*” (Geçtan, 2013:166). Yaratılan bu toplam değer, bir güç oluşturmada ve kişiler de bu gücün bir parçası olmak istemektedir.

Freud, “*Metapsikoloji*” adlı eserinde seyretmecilik ve sergilemecilik içgüdülerine de vurgu yapmaktadır. “*a) Yabancı bir nesneye yönelik etkinlik olarak seyretme; b) nesneden vazgeçme, seyretme içgüdüsünü kendi bedeninin bir bölümüne döndürme, böylelikle edilgenliğe ve yeni hedefin saptanması: seyredilme; c) yeni bir öznenin getirilmesi – onun tarafından seyredilmek için kendini ona göstermek*” (2000: 95). Sosyal medyada kişiler hem diğer kişilerin paylaştıkları görsel imgeleri seyretmekte hem de kendi görsel imgelerini sergilemektedir. “*Freud’a göre içgüdülerin özelliklerini “kaynak” (source), “itici güç/baskı” (impetus), “amaç” (aim) ve “nesne/hedef” (object)*” olarak açıklamaktadır (Freud, 2019a: 9; Ersevim, 2013:103-104). “*Narsisist kendisinin bu büyüklenmeci algısını beslemek için sürekli “kaynak” ihtiyacıyla motive olur. Burada “kaynak” tam olarak kendi görkemliliğini pekiştiren o aktivite ve ilişkiler anlamındadır*” (Masterson, 2014: 119). Freud, içgüdülerde kaynağın önemine, Masterson ise kaynağın, narsist kişinin sahip olduğu “görkem” ve şişmiş egosunu yansıtabileceği “ilişki ağları” ve “nesnelere” aradığına ve kaynağın bu büyüklenmeci algısını beslediğine vurgu yapmaktadır. Sosyal medya kişinin içgüdüleri için bir kaynaktır. Sosyal medya “ilişki ağlarını” birbirine bağlayan bir düğümler dizgesidir. Düğümler ise

“nesne” ve “imge” noktalarından oluşmaktadır. Psikanalizde aktivite ve ilişki ağlarını kendilik nesneleri olarak açıklayan Heinz Kohut’tur.

KENDİLİK PSİKOLOJİSİ (KOHUT) VE NARSİSİZM

Heinz Kohut’un çalışmalarında, “narsisizm”, “kendilik”, “kendilik nesneleri” ve “kendilik ortamı” kavramları öne çıkmaktadır. Kohut gibi Hartman, Erikson ve Mahler’de “kendiliği” (self) “ego” (ben)’dan ayırmaktadır. “(Kohut’ta kendilik nesnesi) *Ayrı bir nesne değil, kendiliğin bir parçası olarak deneyimlenen şeye verilen isimdir*” (Özakkaş ve Çorak, 2014: 17). “*En yoğun narsisistik deneyimlerden bazıları nesnelere ilişkilidir (...) bu nesnelere kendilik nesnesi olarak söz edeceğim*” (Kohut, 2019: 12). “*Kendilik, psikanalitik yapı içerisinde ortaya çıkar. Bir taraftan ruhsal aygıtın soyut bir parçası gibi kavramlaştırılırken, diğer taraftan tecrübe edilen veya hissedilen bir boyutu da bulunmaktadır*” (Özakkaş ve Çorak, 2014: 75). Kohut, kendilik nesneleriyle kişinin kendiliğini deneyimlediği, ilişki ve etkileşime girdiği nesnelere gönderme yapmaktadır. Kişinin kendiliğini fark etmesi, beslemesi, kendilik nesnelere fark etmesi, onları seçmesi ve seyretmesi; kişinin kendiliğinin, kendilik nesneleri ile ilişki ve etkileşime girmesi; kişinin kendilik nesnelere duyusal, duygusal ve sosyal bir ilişki ortamında deneyimlenmesi gerekmektedir. Araştırma bağlamında kendilik ortamı, sosyal medya sahnesi, mekânı ve uzamıdır. Kendilik nesnelere ise sosyal medya sayfasında takip ettiği ve takipçileri olan kişi, şirket, kurum ve markalardır. Düşünürler, sağlıklı bir kendiliğin üç bileşeni bulunduğunu belirtmektedir. “*Bunlar, a) ihtiraslar, b) idealler, c) yeteneklerdir*” (Özakkaş ve Çorak, 2014: 178). Sosyal medya kişilerin içerik üretim yeteneklerini; kendilerini sanal olarak da olsa, sosyal medya ve akıllı mobil telefonların özellikleri ve uygulamalar yardımı ile daha güzel görünüş elde etme yeteneklerini; fotoğraf çekme ve perspektif kullanma yeteneklerini arttırmaktadır. Kişilerin sosyal medyada hem ideal bir benlik, kimlik ve kişilik sergileme içerisinde oldukları hem de idealleştirdikleri kişi, kurum ve markayla iletişime ve etkileşime girdikleri kolaylıkla gözlemlenebilmektedir. Kohut, bu durumu ne olumsuzlamakta ne de eleştirmektedir. Çünkü Kohut’a göre kişinin kendiliğinin, oksijeni kendilik nesnelere bağlıdır. Onlar olmadan kendilik yaşayamaz ve sağlıklı bir kendilik için uyum şarttır.

“*Kendilik psikolojisi, bir başka deyişle kendiliği merkeze alıp onun oluşumunu, gelişmesini ve bileşenlerini hem sağlık hem de hastalık durumlarında inceleyen bir psikolojiyi vurgulamaktadır*” (Kohut, 2017: 16). Kohut, kendilik bozukluklarını; a) psikozlar, b) sınır durumları, c) şizoid ve paranoid kişilikler, d) narsisistik olarak sınıflandırılmaktadır. Kohut narsisistik kavramını da ikiye ayırmaktadır; 1) narsisistik kişilik bozukluğu, 2) narsisistik davranış bozukluğu. “*Self-Psychology’nin banisi Heinz Kohut, narsisizmi bebeğin gelişim hattında çok kuvvetli ve yapıcı bir öge olduğunu mükemmel bir üslup ile anlatmıştır*” (Ersevimi,

2013:413). Kohut'a göre "anne bebeğin temel kendilik nesnesidir ve annenin sadece fiziksel değil aynı zamanda bebeğin psikolojik ihtiyaçlarını da doyurabilmesi için bir ayna vazifesi görmesi gerekmektedir" (Schultz ve Schultz, 2007: 639). Bebek ve çocuk için anne sadece fiziksel ve biyolojik ihtiyaçlarını karşılamaz, aynı zamanda bir ayna görevi görerek, bebek ve çocuğun kendiliği fark etmesine ve oluşturmasını da sağlamaktadır. Heinz Kohut, araştırma ve eserlerinde kendilik kavramını merkeze almakta ve "Kendilik Psikolojisi" ile anılmaktadır. Ona göre bebeğin ilk temel kendilik nesnesi, annesidir. "Kendilik nesnesi, nesneden bağımsız, ayrı bir şeydir. Ötekinin ihtiyacını karşılayan, ötekinin varoluşunu hatırlatan, ötekine bu dünyanın güzelliğini armağan eden her türlü yaklaşım tarzı, kendilik nesnesi işlevidir" (...) "Kendilik nesnesi, doğumdan ölüme kadar devam eden, insanoğlunun oksijenidir" (Özakkaş ve Çorak, 2014: 17). Örneğin, kişinin annesi, babası, teyzesi ve arkadaşları birer kendilik nesnesi olabilmektedir. Dolayısıyla, kişi kendilik nesnesi olmayan bir mekân, sahne ve uzamda yaşayamamaktadır. Kişinin yalnız kaldığı bir süre sonunda, kendisini sosyal bir ortamda olma isteği ve eyleminin altında kendilik nesnelere yatmaktadır. Kohut bu durum hakkındaki tespitini, "Kendilik psikolojisi bakışı açısından insan doğumdan ölüme dek kendilik nesnesi ortamında yaşar. Oksijene gereksinim duyduğu gibi psikolojik olarak hayatta kalması için de kendilik nesnelere gereksinim duyar" olarak açıklamaktadır (2019: 12).

Kohut, Freudyen yaklaşıma katılmakla birlikte, kişinin sadece içgüdü ve dürtü eylemlerini gerçekleştirmediğini, aynı zamanda kendilik eylemlerini de gerçekleştirdiğini savunmaktadır. Ve bu durumu iki terimle kavramlaştırmak ister; "suçlu insan" ve "trajik insan". "Suçlu insan haz ilkesiyle yaşar; hazza yönelik dürtülerini tatmin etmeye, erojen bölgelerinde ortaya çıkan gerilimlerini azaltmaya çalışır" (...) "Trajik insan çekirdek kendiliğinin örüntüsünü ifade etmeye çalışır; çabaları haz ilkesinin ötesindedir" (Kohut, 2017: 113-114). Kohut, suçlu insanla fiziksel, biyolojik ve kimyasal olan içgüdü ve dürtülerinin hazza yönelik gereksinimlerini doyumak amacı içinde yaşayan kişiyi ifade etmektedir. Trajik insan ise sadece fiziksel, biyolojik ve kimyasal olan içgüdü ve dürtülerini doyumak amacı içinde değildir, aynı zamanda var olduğu toplumsal yaşam içerisinde kendilik nesnelere iletişime ve etkileşime giren, iletişime ve etkileşime girebilmek için kendini ifade edebilen, kendiliğinin ve bilincin farkında olan, sadece hayvansal içgüdü ve dürtülerle hareket etmeyen kişiye gönderme yapmaktadır. Ayrıca kişinin yaşadığı toplumda, bir farklılık yaratıp ayrışarak var olması için yaratıcılık özelliklerinin olması gerekir. Kohut'a göre, kişi toplumsal yaşam içerisinde bir farkındalık ve konum elde ederek, kendiliğini temsil edebilir.

Kohut (2019: 45), psikanalizin patolojiyi üç başlıkta incelediğini belirtmektedir; a) doğuştan gelen dürtü, b) çevre koşulları, c) ilk çocukluk deneyimleri. Kohut'a göre, "Narsisistik "nesne" (idealleştirilmiş ebeveyn imagosu)" – "Narsisistik

“özne” (büyüklenmeci kendilik) –“Narsisistik libidoyla (idealleştiren libido; büyüklenmeci teşhirci libido)” yatırılmış görece değişmez kümelerdir”. Kişinin sağlıklı bir ruhsal aygıtı sahip olması için narsisistik nesne, özne ve libidoyla uyum içerisinde olması yetmemektedir, aynı zamanda kişinin sağlıklı bir kendisinin oluşması ve gelişmesi için, hem enerji yatırımı yaptığı, yöneldiği ve seçimini yaptığı idealleştirilmiş kişi ve nesnelerin de sağlıklı bir ruhsal yapıya sahip olması hem de idealleştirilmiş kişi ve nesnelerin de çocuk ve kişiyle doğru bir iletişim ve etkileşime girmesi gerekmektedir. Tablo 2’de bir kişinin normal, narsisistik kişilik bozukluğu ve psikoz gelişme ve gerileme devreleri “büyüklenmecilik” ve “tümgüçlü” kavramları çerçevesinde açıklanmaktadır.

Tablo 2. Büyüklenmeci ve Tümgüçlü Kendilikler

	Büyüklenmeci kendilik alanında gelişme ve gerileme	Tümgüçlü nesne alanında gelişme ve gerileme	
1	Olumlu kendilik saygısının olgun biçimi, kendine güven	Başkalarına duyulan hayranlığın olgun biçimleri; heves duyma yetisi	Normallik
2	Tekbenci ilgi çekme talepleri; büyüklenmeci kendilik aşaması	Güçlü nesneyle kaynaşma gereksinimi; idealleştirilmiş ebeveyn imagosu aşaması	Narsisistik Kişilik Bozuklukları
3	Büyüklenmeci kendilik çekirdeği (parçaları); hipokondriya	İdealleştirilmiş tümgüçlü nesne çekirdeği (parçaları); bağlantısız mistik dinsel duygular; belirsiz huşu duyguları	
4	Büyüklenmeci kendiliğin sanrılı yeniden kuruluşu; soğuk paranoid büyüklenmecilik	Tümgüçlü nesnenin sanrılı yeniden kuruluşu: güçlü zulmedici, etkileyen makine	Psikoz

Kaynak: (Kohut, 2019: 27; Tura, 2005: 257).

Kohut’a göre normal kişilerde de olumlu bir kendilik için büyüklenmecilik ve tümgüçlülük bulunmaktadır. Normal kişi de kendisine güven ve kendine saygı için büyüklenmecidir ve kişi kendilik nesnelere bir hayranlık duymakta ve heves duyma yetisine sahiptir. Bu durumda kişinin sosyal medyada olması, kişi için hem yararlı hem de faydalıdır. Narsisistik kişilik bozukluğunda ise, kişide ilgi çekme talepleri; kişinin teşhircilik duygusu ve eylemleri artmakta; ve kişi güçlü bir nesneyle kaynaşmak istemekte; teşhircilik duygusu ve eylemleri ile güçlü bir nesneyle kaynaşmak isteği, bir hastalık seviyesine ulaşmaktadır. Bu durumda sosyal medya normallik için hem yararlı hem de faydalı iken, kişinin yoğun sosyal medya kullanımı, aşırı ve ölçsüz bir şekilde paylaşım yapması ve kişinin sosyal medyada bazı ünlü kişi, fenomen, kanaat önderi, influencer ve markaları aşırı ve ölçsüz olarak idealleştirmesi ve onlarla kaynaşma isteği yararsız, faydasız ve sağlıksızdır.

Kohut, “*Kendiliğin Yeniden Yapılanması*” adlı eserinde “*O halde özetle şunu söylüyorum: İnsanın başarı ya da başarısızlığını, aslında psikolojik anlamda hayatta kalmasını ya da ölümünü belirleyecek olan, uyum göstermesini sağlayan yapıları yaratabilmesi ya da yaratamamasıdır*” (2017: 217) şeklinde bir açıklamada bulunmaktadır. Kohut, kişinin fizyolojik, biyolojik ve kimyasal olduğunu ve bu amaç içinde yaşadığını kabul etmekle birlikte kişinin ruhsal olarak da iletişim, ifade etme, yaratıcılık süreç ve eylemlerini gerçekleştirip, ruhunu beslemesi ve doyurması gerektiğini belirtmektedir.

KÜLTÜREL PSİKOLOJİ (HORNEY) VE NARSİSİZM

Freud, narsisizme biyolojik, fizyolojik ve kimyasal olarak yaklaşırken, Kohut ego (ben)’yu ikiye bölerek, kendilik ve kendilik nesnelere üzerinden narsisizmin nedenlerini ve tedavilerini açıklamaktadır. Kültürcü yaklaşım ise, kişinin narsistik olmasının nedeninin toplumsal yapı ve toplumsal uyum içinde olmasını sağlayan davranış, duygu ve düşünce sistemleri üzerinden açıklamaktadır. “*Hangi davranış biçimlerinin uyum şansının en yüksek olacağına karar veren toplumun yapısıdır*” (Hartmann, 2016:40). “*Narsisizm hem psikolojik hem de kültürel bir durumu tanımlar*” (...) “*Batı kültürü, tıpkı narsisizmi teşvik ettiği gibi, güçle donatılmıştır ve güce takıntılıdır*” (Lowen, 2016: 9- 105). “*Dolayısıyla narsistik özelliklerde kültürel bir öge olabilir*” (Cohen, 2017: 416). “*Kültürel etkenlerin nevrozlar üzerindeki en açık etkisi, nevrozğun kendine ve başkalarına sunmaya çalıştığı imajda görülebilir*” (Horney, 2017a: 140). Düşünürler, bir toplumda kabul gören davranış ve düşünce sistemlerinin, o toplum içinde yaşayan kişinin ruhsal süreçlerini, davranış ve düşüncelerini de etkilediğine işaret etmektedir. Lowen, narsisizmin hem psikolojik hem de kültürel bir olgu olduğunu vurgularken, aynı zamanda narsisizmin bir özelliği olan büyülenmecilik ve güç takıntısının Batı Kültür’ünün bir özelliği olduğunun da altını çizmektedir. Cohen, narsistik özelliklerin çevre ve sosyal ortamdaki değer ve geri beslemelerden kolaylıkla etkilendiğini belirtmektedir. Horney de, kültürel etkiyle oluşan nevrozların nedenini, kişinin kendine ve diğerlerine sunduğu imajda aramak gerektiğini ifade etmektedir.

Horney, psikanaliz çalışmalarını başlangıçta Freudyen yaklaşım içinde sürdürdüyse de, daha sonraları Freudyen yaklaşımdan ayrılmıştır. Horney, aynı Kohut gibi, Freudyen yaklaşıma katılmakla birlikte, ona göre kişi sadece içgüdü ve dürtü eylemlerini gerçekleştirmediğine, kişi aynı zamanda kültürel etki ve kültürün sahip olduğu davranış ve düşünceleri sistemlerini de gerçekleştirdiğine dikkat çekmektedir. Horney, Freud’un bulunduğu dönemde fizik, biyoloji ve genetik (Darwin) çalışmalarının hâkim olduğunu ve Freud’un bu bilimlerden etkilendiği, ancak Freud’un yaşadığı dönemde kültürel çalışmaların yetersiz olduğunu şöyle açıklamaktadır; “*Sosyologların ve antropologların son zamanlardaki araştırmaları*

lardan çıkan sonuçlardır ki kültürel sorunlar konusundaki bilgisizliğimizden kurtulabildik” (...) “-Freud’un bu bilgiye sahip olmadığı için- *Yetersiz kültürel yönelimi, biyolojik önermeleriyle yakından ilişkilidir”* (Horney, 2017a: 31). “*Kültürel koşulların nevrozların üzerindeki büyük etkisini fark ettiğimiz zaman, Freud tarafından onların kökeni olarak düşünülen biyolojik ve fizyolojik koşullar geri planda kalır”* (Horney, 2018: 8). Horney, nevrozların oluşumunda birinci önemsel durum olarak biyolojik, kimyasal ve fizyolojik koşullar değil kültürü görmektedir.

Horney, nevrozların (örneğin narsisizm gibi) bireysel deneyimden değil, daha çok kültürel koşullar altında ortaya çıktığını ileri sürmektedir. “*Nevrozların sırf rastlantısal bireysel deneyimlerle değil; aynı zamanda yaşadığımız belirli kültürel koşullarla da ortaya çıktığını görürüz”* (Horney, 2018: 7). “*Kısaca özetlemek gerekirse psikanalizin, içgüdücü ve kökenci (genetik) bir psikoloji olmasının getirdiği sınırlardan kurtulmasını gerektiğine inanıyorum”* (Horney, 2017a: 8). Horney, Freudyen yaklaşımın getirdiği düşünce iklimini reddetmektedir. Bundan dolayı, Freudyen yaklaşımclar, Horney’in kendi aralarında olmalarını istemiş ve kurdukları kurumdan Horney’i atmışlardır. Horney’de çalışmalarına kendi kurduğu kurum ve çalışma arkadaşlarıyla devam etmiştir.

Horney, Georgy Zilboorg’un narsisizmle ilgili şu açıklamasına atıf yapmaktadır: “*ama içten içe o, kendine aşıktır ve her yerde, kendi imajına hayranlık duyup kur yapabileceği bir ayna arar”* (Jacobson, 2015:18). Horney, narsisizmde kişiyi ve kişinin ilişki içine girdiği aynayı öne çıkarmaktadır. Araştırma bağlamında, sosyal medya kişinin aynasıdır ve özellikle kişiler (aşırı kullanım ve paylaşım) sosyal medyaya *sevgi, haz, sergilemecilik, seyretmecilik, hayranlık ve libidinal doyum* için yönelmektedir. Horney, kültür ve nevrozlar arasındaki ilişkiyi ve bu ilişki sonucunda oluşan tutumları gözlemlerken, Tablo 3.’teki sınıflandırmayı önermektedir:

Tablo 3. Kültür ve Nevrozlar Arasındaki İlişki

Tutumlar	Açıklama
1. Duygusal yakınlık gösterme ve görmeye ilişkin tutumlar	a) Bağımlılık, hangi nesneye yöneliriz? b) Onaylanma, sevgi, ilgi beklenti ve açlığı c) Sınırsız arzu isteği d) Kendi isteklerine ölçüsüz talep, diğerlerine karşı büyük saygı yoksunluğu e) Fiziksel, ruhsal ve sosyal ilişki

2. Benlik değerlendirmesine ilişkin tutumlar	<ul style="list-style-type: none"> a) Aşağılık ve yetersizlik duyguları b) Böbürlenme ihtiyacını karşılama isteği, c) Nesne (metalar) ya da ünlülerle ilişki kurarak itibar kazanma veya imaj transferi isteği d) Gösteriş yapma ve başkalarını etkileme çabası
3. Kendini ortaya koymaya ilişkin tutumlar	<ul style="list-style-type: none"> a) Ketlenmeler b) Kendini ifade edememe c) Karar verememe
4. Saldırganlık	<ul style="list-style-type: none"> a) Küçümseme, b) Düşmanca davranış biçimi c) Üstünlük kurma d) Hata bulma eğilimi
5. Cinsellik	<ul style="list-style-type: none"> a) Ketlenmeler

Kaynak: (Horney, 2018: 25).

Horney, özellikle Tablo 3'teki ilk üç maddede kelimenin dar anlamıyla kişinin "benlik" ya da "kendilik" olarak ifade edilebilecek tutumlarını ve tutumlar ile nevrozlar arasındaki ilişkiyi açıklamaktadır. Tablo 3'e göre nevrotik kişi, "aşırı ben merkezci", "güç ve performans tutkunu", "arzu ve arzunun doyurulması için yaşayan", "imaja sahip olmak için ünlü kişi ve markaları kullanan", "diğerlerinin saygı beklentilerini görmezden gelen", "sergilemekten çekinmeyen", "yaptığı tüm eylemleri diğerlerinin beğenmesini ve onaylanmasını bekleyen", "yeri geldiğinde saldırganlık eylemi göstermekten çekinmeyen", "kendini ifade etmede zorluk çeken" ve "cinsel ketlenmeler" yaşayandır.

Araştırmamızda, "*Kültürle nevrozlar arasındaki ilişkiyi ele alırken, sadece nevrozlarda ortak olan eğilimler önem kazanır, sosyolojik açıdan nevrozlardaki bireysel farklılıklar dikkate alınmaz*" demiş olan Horney'in de ifade ettiği gibi kültürel araştırmalarda bireysel narsisizm değil, ortak eğilimlerin yaşadığı, yatkınlıklar sisteminin oluştuğu ve eyleme dönüştüğü, örneğin, sosyal medya gibi alanlarda kültürel narsisizm araştırılmasını önermektedir (Horney, 2017a: 137).

Araştırma bağlamında, sosyal medyayla oluşan kültürde, a) imgeye aşırı önem verme, b) şöhret kavramının önemi ve şöhrete ulaşma amacıyla hedefe ulaşmak için daha çok tüketme ve sosyal medyaya bağımlılık seviyesinde ilgi yüksekliği, c) hayranlık duyulma isteği, d) paylaşım ve takipçi sayılarıyla bir yüklenme-cilik gösteri ve isteği, e) bir güç kitlesine sahip olan sosyal medya hesaplarıyla kaynaşma isteği, f) diğer kişileri kendisinin imajına inandırma isteği, g) kişinin sosyal medya hesabı sahibi olan bazı kişi ve markaları idealleştirme, yüceltme ve özdeşleşme isteği ve eylemleri, h) aşırı performans gösterme tutkusunu ve eylemleri, k) başarının tek ölçüt ve hedef haline getirme isteği, l) olumlu imaja sahip olmak için dış dünyaya aşırı taviz vermek ve m) teşhircilik olarak öne çıkmaktadır.

TARTIŞMA: GÖLGE ARKETİPİ İLE PERSONA VE NARSİSİSTİK TİP

Freud ile başlangıçta çok iyi bir çalışma arkadaşı olan ve hatta Freud'un kendisinden sonra psikanalizin velihi olarak gördüğü Carl Gustav Jung, Freud ile bilimsel düşünce ayrılığına girerek, Freudyen yaklaşımdan ayrılmıştır. Carl Gustav Jung'un ortaya attığı kavramlardan biri gölge arketipidir. "*Arketipler evrenseldir; (...) dünyanın neresinde olursa olsun, her doğan bebekte, kalıtım yoluyla bir anne arketipi vardır*" (Hall ve Nordby, 2016: 42; Jung, 2015c: 63-78; Jung, 2015a: 115-124; Jung 2015b;17-24). "*Bilinçdışı olan bu imge ya da motiflere "arketip" adını vermiştim*" (Jung, 2015; 2016; 2015b). "*Gölge herhangi bir arketipin içerdiğinden daha çok, insanın temel hayvansı yapısını içerir ve hayvana benzeyen yanındır*" (Hall ve Nordby, 2016: 48; Schultz ve Schultz, 2007: 647). Jung, çalışmalarında kalımsal ve kolektif bir bilince gönderme yaparak, kolektif bilincin içindeki "arketipleri" öne çıkarmaktadır. Jung'a göre gölge arketipi her insanda bulunmaktadır. "*Ne oldu da toplumumuzun bir bölümünde gölge arketipi ipini koparmışçasına, cinayet, cinsel saldırı ve çocuk istismarı gibi şiddet içeren davranışlara yönelir oldu?*" (Geçtan, 2014: 74). Gölge arketipini göremeyiz ama onun eylemlerini Geçtan'ın da ifade ettiği gibi kişilerin eylemlerinde görebiliriz. Gölge arketipi kişinin, hayvansal içgüdü ve dürtü, cinayet, saldırı, ahlâksızlık, şiddet, istismar ve tüm aşırı, anlamsız, insani olmayan arzu ve faaliyetlerini içermektedir. Jung, "*Gölge, bütün ego-kişilikle boy ölçüşen, törel bir sorundur (...) Onun bilincine varmak, kişinin karanlık yönlerinin var olduğuna, bunların gerçek olduğunu saptamayı içerir*" demektedir (2018: 99). Gölge arketipinin kişilerin eylemlerinde ortaya çıktığını günümüz medya ve sosyal medya haber ve içeriklerinde rastlamaktayız.

Gölge arketipinin her insanda var olduğuna ve her zaman kişinin eylemlerinde çıkabilme olasılığı olduğuna göre, gölge arketipini kişinin eylemlerinde nasıl aktif olmamasını sağlayacağımız sorusuna, düşünürlerin önerilerini dikkate alarak yanıtlayabiliriz. Sözgelimi, Örneğin, Geçtan "*Zamane*" adlı eserinde, "*bir insanın egosu ne denli persona arketipinin egemenliğinde olursa, gölge arketipi de o*

oranda karanlığa itilir ve kişiliğin derininde öyle bir alan yokmuşçasına yaşanır” (2014: 78). “Bir derece narsisizm hürs, inisiyatif ve bakımından daha uyumsal olabilir” demektir (Cohen, 2017: 416). “Bu da gölgenin gücüne karşı çıkabilecek güçlü bir persona geliştirerek gerçekleştirilir” (Geçtan, 2014: 71). Geçtan ve Cohen, gölge arketipine karşı persona arketipinin güçlenmesini ve narsisizmi önermektedir. Kişi personası (maskesini) ne kadar güçlendirir ise diğer bir deyişle kişi (aktör) toplumsal uyumu, rolünü, sahnesini, toplumda oluşan uzlaşma davranış ve düşünce sistemlerini ne kadar benimser ise o kadar gölge arketipinden uzaklaşacaktır. Hatta Cohen, narsisizmi ve narsisistik tipi, gölge arketipine tercih etmektedir.

SOSYAL BİLİMCİLER İÇİN BİR NARSİSİSTİK ÖLÇEĞİ: KÜLTÜREL SOSYAL MEDYA NARSİSİSTİK ÖLÇEĞİ

Araştırmada iletişim bilimi araştırma yöntem ve tekniklerinden “anket” tekniği önerilmekte ve ölçekte anket tekniği kullanılmaktadır. Araştırma bağlamında kendilik ortamı, sosyal medya sahnesi, mekânı ve uzamıdır. Karen Horney’in de belirttiği gibi narsisizm sadece psikolog ve psikanalistlerin ilgi alanı değildir, aynı zamanda kültürel ve sosyal bir inceleme alanıdır. Dijital narsisizm kavramı ve olgusu “Freudyen”, “Kendilik Psikolojisi” (Kohut) ve “Kültürel Psikolojisi” (Horney) üzerinden, bütüncül bir bakış açısıyla betimsel olarak araştırılmış ve betimsel araştırma sonucunda “Kültürel Sosyal Medya Narsisistik Ölçeği” geliştirilmiştir. Yukarıdaki betimlemelerin ışığında narsisistik davranış özellikleri; 1) hayranlık, 2) üstünlük kazanma, 3) görünüm/görünüş, 4) ilgi merkezi olmak, 5) kendini beğenmişlik, 6) güç ve başarı isteği, 7) aşırı takdir görme isteği, 8) kıskanılmak, 9) otorite kurma isteği ve 10) manipüle etme isteğidir. Araştırmada önerilen kültürel sosyal medya narsisistik ölçeği, yukarıda açıklanan on narsisistik davranış özelliğinden oluşmaktadır ve EK-1’deki gibidir.

Amerikan Psikiyatri Derneği’nin 2000 yılında yayınladığı DSM-IV-TR’nin narsisist kişilik bozukluğunun dokuz kriterinden beşi şu şekildedir. Bunlar: “1) Aşırı hayranlık ihtiyacı, 2) kendisinin özel olduğu ve yalnızca diğer özel, yüksek statülü birey ve gruplarca anlaşılacağı inancı, 3) kafanın sınırsız başarı hayalleriyle dolu olması, 4) sık sık başkalarını kıskanmak veya başkalarının kendisini kıskandığına inanmak, 5) hak hissi” (Cohen, 2017: 382). Ve bu beş kriteri karşılayan kişi narsisist olarak kabul edilmektedir. Cohen’nin açıkladığı narsisist bozukluğun özelliklerinden, hayranlık, kıskanılmak, otorite isteği, üstünlük kazanma isteği ve güç isteği, önerilen kültürel sosyal medya narsisistik ölçeğinde de bulunmaktadır. Ancak kültürel sosyal medya narsisistik ölçeği, kişilik bozukluğunu ölçmemektedir. Ölçek, sosyal medya ile kişiler arasında süreç içerisinde ortaya çıkan kültürel davranış bozukluklarını araştırmayı amaçlamaktadır. Horney’in de açıkladığı gibi kültürel narsisistik yaklaşım bireysel olanı değil, kolektif olanı açıklamayı amaç edinir.

Gerçekten de sosyal medya, teknolojik ağ, düğüm ve akışlar dizgesinde bir uzamdır ve birden fazla sahibi (iktidar ilişkileri) de vardır. Sosyal medya ağ ve akışlar içinde bir dizgedir ve bir çok unsurun bütünleşmesiyle oluşmuştur. Kişiler bu sahne ve pazaryerinde aynı gerçek dünyadaki gibi “tüketim ve gösteri toplumu” yaşayabilmekte ve gerçekleştirebilmekte; aynı gerçek dünyadaki gibi ekonomik, simgesel, kültürel ve sosyal sermaye üretip, konumlanabilmekte ve haz gereksinimleri doyurabilmekte hatta sanal da olsa bir güç elde edebilmektedir.

Bu bağlamda, bir nesne ve/veya imgenin narsisistik özelliklere sahip olması için, o imge ya da nesnenin, narsisistik kişiler için, “kaynak”, “nesne”, “itici güç/baskı” ve “amaç” sağlaması gerekmektedir. Narsisistik kişiler, narsisistik özelliklerini beslemek için sürekli “kaynak” ihtiyacı aramakta ve bu ihtiyaçla motive olmaktadır. Masterson’ın da belirttiği gibi “kaynak” tam olarak kişinin kendi görkemliliğini pekiştiren o aktivite ve ilişkiler anlamında kullanılmaktadır. Sosyal medyada aktive; a) akıllı mobil telefonu ve sosyal medyayı kullanmaktır ve onunla zaman geçirmektir; b) sosyal medyada takip edilmek (sergilemecilik) ve takip etmektir (seyretmecilik). Sosyal medyada ilişkiler ise; a) sosyal medyada içerik üretip paylaşmak ve/veya üretilen içerikleri paylaşmak, b) beğenmek ve/veya beğenilmek, c) yorum almak ve/veya yorum yapmak, d) sosyal medya kullanıcılarını takip etmek ve/veya takip edilmektir. Görünüşler, nesnelerin imgeleri, imgelerin kültürel, mitolojik, dinsel, tarihsel ve toplumsal anlamları ve bu anlamların değerleri ile kişinin ilişkiye girdiği kişi, grup ve toplum kişinin kendiliği için oksijen görevi görmektedir.

Bu araştırmada açıklanmak istenen olgu, sosyal medyanın narsisistik davranış özelliklerine, “kaynak”, “nesne”, “itici güç/baskı” ve “amaç” sağlamakta olduğudur. Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, sosyal medyaya muazzam bir penetrasyon vardır. Bu da narsisistik davranış özelliklerine sahip kişiler için muazzam bir “kaynak” yaratmaktadır. Örneğin 2019’da internette bir dakika içerisinde; “a) bir milyon kişi Facebook’a girdi, b) Google’da 3.8 milyon arama yapıldı c) 188 milyon e-posta atıldı, d) 4.5 milyon YouTube videosu izlendi, e) WhatsApp üzerinden 40 milyonun üzerinde mesaj iletildi” (Marr, 2021: 190). Sosyal medyadaki bu paylaşım ve etkileşimler içerisindeki “içerikler” de hem kişi hem marka hem de ünlü kişilerin “nesnelere ve imgelere” de bulunmaktadır. Dolayısıyla, sosyal medyadaki paylaşım ve etkileşimlerin nicel sayısı, yarattığı sahnenin nitelikleri, narsisistik davranış özelliklerine sahip kişiler için hem “itici güç/baskı” hem de “amaç” sağlamaktadır. Diğer yandan “(Nevrotik kişilerdeki ortak payda) Her durumda temel kötülük, samimi bir sıcaklığın ve duygusal yakınlığın olmayışıdır” (Horney, 2018: 55). Narsisistik kültür, dostluk ve sevgi yetisinden ya da kültüründen yoksunlukla kişi kendini aşırı önemseme, kendine hayranlık ve benmerkezcilikle kişi kendine “yabancılaşmaktadır”. Horney, kişinin yaşadığı, paylaştığı, etkileştiği ve işbirliğine girdiği kişiler, gruplar ve toplulukların, kişi-

nin narsisistik özelliklerine sahip olmasında ya da olmamasında etkili olduğunu açıklamaktadır.

Kültürel sosyal medya narsisistik ölçeği dört bölümden oluşmaktadır. Bunlar; a) kişisel bilgiler, b) sosyal medya kullanım bilgileri, c) toplumsal statü, konum, rol ve d) kültürel narsisistik. Ölçeğin bağımsız değişkeni sosyal medya, bağımlı değişkeni ise yukarıda on başlıkta açıklanan narsisistik davranış özellikleridir. Kişisel bölümde, yaş, cinsiyet, eğitim, iş durumu, çocukluk döneminden memnuniyet ve sosyal ilişkiler konusu incelenmektedir. Sosyal medya kullanım bilgilerinde, sosyal medyayı kullanımı ve paylaşma frekansı ile sosyal medyanın kişiler için bir “kaynak”, “amaç”, “itici güç” ve “nesne ve nesnelerin imgeleri” sağlamakta olup olmadığı araştırılmaktadır. Toplumsal statü, konum ve rol başlığında kişinin statüsü, kişinin statüsünden memnun olup olmadığı, kariyeriyle ilgili düşünceleri, kişinin statüsüne uygun davranıp davranmadığı, kişinin güç ile ilişkisi ve sosyo-ekonomik durumu incelenmektedir. Kültürel narsisistik bölümünde ise on değişken incelenmektedir. Bunlar; 1) hayranlık, 2) üstünlük kazanma, 3) görünüm ve görünüş, 4) ilgi merkezi olmak, 5) kendini beğenmişlik, 6) güç ve başarı isteği, 7) aşırı takdir görme isteği, 8) kıskanılmak, 9) otorite kurma isteği ve 10) manipüle etmektir. Kültürel sosyal medya narsisistik ölçeğinde, örneklem ve araştırma bağlamına göre, kişisel bilgiler, sosyal medya kullanım bilgileri ve toplumsal statü, konum ve rolleri bölümleri değişebilir. Kültürel sosyal medya narsisistik ölçeği yeni medya, iletişim fakültesi bölümleri, sosyal bilimler, pazarlama iletişimi, marka iletişimi, iletişim tasarımı fakülteleri, güzel sanatlar fakültesi ve dijital oyun bölümü gibi alanlardaki lisans, yüksek lisans, doktora öğrencileri ve bilim insanları için bir ölçek önerisi olarak sunulmaktadır.

SONUÇ

Kişinin yaşadığı toplum içerisindeki dış yüzü kişinin personası (maskesi)dir ve personanın gerçek olması da zorunlu değildir, sonuçta bu bir roldür. Tarihsel olarak kişi kavramı maske anlamına gelen persona kavramından türemiştir. Persona aktörlerin kullandığı maskedir. Persona kavramıyla kişinin yaşadığı grup, toplum ve sosyal medyadaki rolüne gönderme yapılmaktadır. Kişi taktığı maskesi ile yaşam dünyasındaki toplum ile bir uzlaşma sağlar ve sağlanan bu uzlaşma çerçevesinde, kişi maskeyi takarak, toplumsal sahne ve mekanda rolünü uygular, maskesini sergiler ve sunar. Aktörün sergilediği bu roller sadece kişisel değildir. Aynı zamanda, hem kollektif hem de kollektif bir bilincin ürünüdür de. Örneğin, kişi yaşadığı toplumda babadır, amcadır, dayıdır, haladır, teyzedir, annedir, öğrencidir, öğretmendir, beyaz yaka ya da mavi yakadır, akademisyendir, müdürdür. Kişi yaşadığı toplumda diğer bir deyişle sahnede aynı Antik Yunan ve Roma’daki tiyatro oyuncularını gibi birçok rolü aynı anda icra etmektedir. Kişi her rolünü icra ederken, o rolün maskesini takmaktadır. Kişinin maskeleri süreç

içerisinde, kişiliğinin ayrılmaz bir parçası haline de gelmektedir. Diğer yandan kişinin yaşam pratiklerini, yaşam dünyasını, kolektif bilincin normlarını, roller, kolektif davranışlarını ve kolektif sistemlerini kim belirler ise, kişi o yöne eğilimli olabilmektedir.

Narsisizm ve narsisistik kişilik ya da davranış özellikleri hem mitolojide hem insanlık tarihinde hem günümüz sosyal medyasında görülmektedir. Jean Jacques Rousseau'nun ilk olarak 1752 yılında temsil edilen "*Narsist*" adlı tiyatro eserinde açıklanan narsisistik davranış özellikleri, günümüzde de narsisistik davranış özellikleri olarak açıklanmaktadır. Narsisistik kişide ego (ben) ikiye bölünmüştür, hem duyumlayan, algılayan, değerlendiren ve yargılayan bilinç olarak "ego", hem de duyumlanan, algılanan, değerlendirilen ve yargılanan nesne olarak "ego". Narsisizm, narsisistik davranış özellikleri ve nedenleri, a) *libido yatırımı*, b) *kendilik nesnelere*, c) *kültürel* olarak açıklanabilmektedir. *Libido yatırımı yaklaşımı* kişinin dış dünyadaki nesne ve nesnelere imgelerinden uzaklaşıp, kişinin kendi nesnesine ya da nesnesinin imgesine, libido yatırımı yapmasını narsisistiklik olarak açıklamaktadır. *Libido yatırımı*nda kişi doyum peşindedir. *Kendilik nesnelere yaklaşımıyla* kişinin kendiliğinin deneyimlediği, ilişki ve etkileşime girdiği nesnelere ve nesnelere imgelerine gönderme yapılmaktadır. Kişi kendiliğini fark etmesi, beslemesi, kendilik nesnelere fark etmesi, onları seçmesi ve seyretmesi; kişinin kendiliğinin, kendilik nesnelere ile ilişki ve etkileşime girmesi; kişinin kendilik nesnelere duygusal, duygusal ve sosyal bir ilişki ortamında deneyimlenmesi gerekmektedir. Kendilik nesnelere kişi için oksijen ne kadar önemli ise, kendilik nesnelere de kişiler için o kadar önemlidir. *Kültürel yaklaşım* ise, kişinin narsisistik olmasının nedeninin toplumsal yapı ve toplumsal uyum içinde olmasını sağlayan davranış, duygu ve düşünce sistemleri üzerinden açıklamaktadır. Kültürel yaklaşıma göre narsisistik davranış bozuklukların oluşmasında birinci önemsel durumu biyolojik, kimyasal ve fizyolojik koşulların yerine, kültürü koymaktadır.

Narsisistik kişiler kendi nesne, imge ve imajına âşıktır. Dolayısıyla narsisistik kişiler bir aynaya ihtiyaç duymaktadır. Sosyal medya kişiler için temel kendilik nesnelere biridir ve bir ayna görevi görerek hem kendilik psikolojisinin hem de kişilerin narsisistik ihtiyaçlarını doyurmaktadır. Araştırmanın bağlamında, sosyal medya kişinin aynasıdır ve kişi sosyal medyaya (aynaya) *sevgi*, *haz*, *sergilemecilik*, *seyretmecilik*, *hayranlık* ve *libidinal doyum* gibi narsisistik ihtiyaçları için yönelmektedir. Bir nesne ve imgenin narsisistik özelliklere sahip olması için, o imge ya da nesnenin, narsisistik kişiler için, "kaynak", "nesne", "itici güç/baskı" ve "amaç" sağlaması gerekmektedir. Bu araştırmada açıklanmak istenen olgu, sosyal medyanın narsisistik davranış özelliklerine, "kaynak", "nesne", "itici güç/baskı" ve "amaç" sağlamakta olduğudur.

Narsisizm ve narsisistik davranış özellikleri sadece psikolog ve psikanalistlerin araştırma alanı değildir. Hem *kendilik nesnelere yaklaşımı* hem de *kültürel yaklaşıma* göre narsisizm ve narsisistik davranış özellikleri yeni medya, iletişim ve iletişim tasarımı fakülteleri, güzel sanatlar fakültesi, pazarlama ve marka iletişimi bölümlerinin de alanına girmektedir. Sosyal medyada hem kişiler hem de iletişim, iletişim tasarımı, görsel iletişim, yeni medya, marka ve pazarlama uzmanları amatör ya da profesyonel olarak içerik üretip, nesne ve nesnelere imgeleri diğer bir deyişle kendilik nesnelere paylaşılmaktadır. Kişi ve uzmanlar ya kendilerinin ya diğer kişilerin ya da çalıştıkları markaların fark edilmesi, seçilmesi, seyredilmesi, seyretmesi için sosyal medyada hem deneyimlenmekte hem de deneyimlenmektedir. Kişi ve uzmanlar kelimenin dar anlamıyla sosyal medyaya oksijen (kendilik nesnelere) pompalamaktadır. Kendilik nesnelere, diğerlerinin ihtiyacını karşılamakta ve diğerlerinin varoluşunu hatırlatmaktadır. Bunlar aynı zamanda kendilik nesnelere işlevleridir. Ayrıca düşünürler narsisizmi ve narsisistik tipi, “gölge arketipine” tercih etmektedir.

Kişilerin sosyal medyaya yönelimlerinin nedeni sadece fiziksel, biyolojik ve kimyasal olan içgüdü ve dürtülerinin hazza yönelik gereksinimlerini doyurmak için değildir aynı zamanda var olduğu toplumsal yaşam içerisindeki kendilik nesnelere ile iletişime ve etkileşime girmek, iletişime ve etkileşime girebilmek için kendini ifade edebilmek, kendiliğinin ve bilincinin farkında olarak ve yaşadığı toplumda bir farklılık yaratıp ayrışarak var olması için gereken yaratıcılık özelliklerine sahip olmak için de katılmaktadır. Normal kişilerde de olumlu bir kendilik için büyülenmecilik ve tümgüçlülük bulunmaktadır. Normal kişide kendine güven ve kendine saygı için büyülenmecidir ve kişi kendilik nesnelere bir hayranlık duymakta ve heves duyma yetisine sahiptir. Bu durumda kişinin sosyal medyada olması, kişi için hem yararlı hem de faydalıdır. Narsisistik kişilik bozukluğunda ise, kişide ilgi çekme talepleriyle kişinin teşhircilik duygusu ve eylemleri artmaktadır; kişi güçlü bir nesneyle kaynaşmak istemekte; teşhircilik duygusu ve eylemleri ile güçlü bir nesneyle kaynaşmak isteği, bir hastalık seviyesine ulaşmaktadır. Bu durumda kişinin sosyal medya katılımı normallik için hem yararlı hem de faydalı iken, kişinin yoğun sosyal medya kullanımı, aşırı ve ölçsüz bir şekilde paylaşım yapması ve kişinin sosyal medyada bazı ünlü kişi, fenomen, kanaat önderi, influencer ve markaları aşırı ve ölçsüz olarak idealleştirmesi ve onlarla kaynaşma isteği ise yararsız, faydasız ve sağlıksızdır.

Makalede de vurgulandığı gibi kişinin davranış biçimlerine karar veren toplumun yapısıdır ve kişinin de toplumun yapısına uyum sağlaması gerekmektedir. Sosyal medyaya inanılmaz bir penetrasyon vardır ve sosyal medya sanal, gerçek ya da arttırılmış gerçeklik olsa da toplumun yapılarından biridir. Kişi seçim hakkına sahiptir ve kişi ya normal kendilik ya da narsisistik davranış özelliklerini seçecektir. Ama diğer yandan sosyal medya narsisistik davranış özelliklerine “kaynak”,

“nesne”, “itici güç/baskı” ve “amaç” sağlamaktadır. Dolayısıyla, kişinin normal “büyüklenmeci kendiliği” özellikleri olan olumlu kendilik saygısının olgun biçimini ve kendine güven kazanması ile kişinin normal “tümgüçlülüğün kendiliği” özellikleri olan başkalarına duyulan hayranlığın olgun biçimleri ile heves duyma yetisini kazanması gerekmektedir. Makale normal büyüklenmeci kendilik ile normal tümgüçlülüğün özelliklerinin sosyal medyada araştırılmasını bir öneri olarak sunmaktadır.

EK-1. SOSYAL BİLİMCİLER İÇİN BİR NARSİSİSTİK ÖLÇEĞİ: KÜLTÜREL SOSYAL MEDYA NARSİSİSTİK ÖLÇEĞİ¹

A- KİŞİSEL BİLGİLER

- 1) Yaşınız: ()17-20 ()21-25 ()26-35 ()36-50 ()50-60 ()61 ve üstü
- 2) Cinsiyetiniz: () Kadın () Erkek
- 3) Eğitim Durumu: () İlkokul () Ortaokul () Lise () Üniversite () Yüksek Lisans () Doktora
- 4) İş Durumu/Pozisyonu: () Firma Sahibi () Üst Düzey Yönetici () Yönetici () Uzman () Sorumlu () Mavi Yaka () Öğrenci () Çalışmıyorum () Diğer
- 5) Çocukluğumdan son derece memnunum/memnun değilim. () (0'dan 10'a kadar bir puan verebilirsiniz)
- 6) Arkadaşlarımla sosyal ilişkilerim iyidir/iyi değildir. () (0'dan 10'a kadar bir puan verebilirsiniz)

¹ Anket ölçeği makale yazarına aittir. Yazarın izni olmaksızın kullanılamaz.

B- SOSYAL MEDYA KULLANIM BİLGİLERİ

- 7) Sosyal medyada günde ortalama kaç saat geçirirsiniz?
 Hiç 0-1 1-2 2-3 3-4 4-6 8 ve üstü
- 8) Sosyal medya hesaplarımı her gün kullanırım.
 Çok yoğun Sık sık Bazen Nadiren Her gün kullanmam
- 9) Sosyal medya hesaplarımdan paylaşım yaparım.
 Her gün 5 Her gün 3 Her gün 1 Haftada 3 Haftada 1 Ayda 1 Yapmam
- 10) Sosyal medya bana bir amaç vermektedir. () (0'dan 10'a kadar bir puan verebilirsiniz).
- 11) Sosyal medya amaçlarım için bana kaynak sağlamaktadır. () (0'dan 10'a kadar bir puan verebilirsiniz).
- 12) Sosyal medyada paylaşılan nesne ve imgeler benim için önemli ya da önemli değildir. () (0'dan 10'a kadar bir puan verebilirsiniz)
- 13) Sosyal medyada paylaşılan nesne ve imgeler benim için itici bir güç sağlamaktadır. () (0'dan 10'a kadar bir puan verebilirsiniz).

C- TOPLUMSAL STATÜ, KONUM VE ROL

- 14) Yaşadığım toplumda iyi bir konuma sahip olduğumu düşünüyorum.
 Evet Hayır
- 15) İletişim becerilerimin, ikna kabiliyetimin ve etkileme yeteneğimin kuvvetli olduğunu düşünüyorum.
 Evet Hayır

- 16) Kariyerimde iyi bir konuma sahip olduğumu düşünüyorum.
() Evet () Hayır
- 17) Kariyerimde başarılı olduğumu düşünüyorum.
() Evet () Hayır
- 18) Yaşadığım toplumda iyi bir statü, konum ve role sahip olmak benim için çok önemlidir.
() Evet () Hayır
- 19) Yaşadığım toplumda iyi bir konuma sahip olduğumu düşünmüyorum.
() Evet () Hayır
- 20) İşyerinde konumumun gerektirdiği gibi davrandığımı düşünüyorum.
() Evet () Hayır
- 21) Güçlü olmak benim için önemlidir
() Evet () Hayır
- 22) Sosyo-ekonomik düzeyi yüksek bir semtte yaşıyorum
() Evet () Hayır

Aşağıdaki ifadelerin sizin için en uygun olan ifadeye (X) işaret koyunuz.	Kesinlikle	Katılıyorum	Fikrim yok	Katılmıyoy-	Kesinlikle
D- KÜLTÜREL NARSİSİZM					
23. Sosyal medyada kişilerin aşırı hayranlık ihtiyacı içinde olduklarını gözlemliyorum.					
24. Sosyal medyada kişilerin yaptıkları paylaşım ve yorumlarla diğer sosyal medya kullanıcıları üzerinde üstünlük kazanmak istediğini gözlemliyorum.					
25. Sosyal medyada en iyi görüntüyü elde etmek ve paylaşmak için en iyi akıllı mobil telefona sahip olmak benim için önemlidir.					
26. Sosyal medyada ilgi merkezi olmayı seviyorum.					

27. Sosyal medyada kişilerin paylaşımlarında muazzam bir kendini beğenmişlik hissine sahip olduklarını düşünüyorum.					
28. Sosyal medyada kişilerin başarı, güç, güzellik gibi konularla meşguliyet içinde olduklarını gözlemliyorum.					
29. Sosyal medyada kişilerin aşırı takdir görmek istediklerini düşünüyorum.					
30. Sosyal medyada olduğu gibi görünmenin riskli olduğunu düşünüyorum.					
31. Sosyal medyada kişilerin yaptıkları paylaşım ve yorumlarda kendilerine hayranlık duyduklarını gözlemliyorum					
32. Sosyal medyada kişilerin küstah tavırlar içinde paylaşım yaptıklarını gözlemliyorum.					
33. Ünlü, başarılı, güzel ve güçlü kişilerin sosyal medyada olması, sosyal medyayı takip etmemde etkindir.					
34. Sosyal medya yaptığım paylaşım ve yorumlarla sıra dışı biri olduğumu düşünüyorum.					
35. Sosyal medya kişilerin yaptıkları paylaşımlarıyla kendilerinin özel oldukları ve yalnızca diğer özel, yüksek statülü birey ve gruplarca anlaşılacaklarının inancı içinde olduklarını gözlemliyorum.					
36. Sosyal medyada kişiler paylaşımları ve yorumlarıyla başkalarını kıskandığını düşünüyorum.					
37. Sosyal medyada kişiler paylaşımlarıyla ve yorumlarıyla kendilerinin kıskanıldıklarını izlenimi veriyorlar.					
38. Sosyal medyada kişilerin yaptıkları paylaşım ve yorumlarla diğer sosyal medya kullanıcılarının onların paylaşım ve yorumlar,p, beğenmelerini ve isteklerini karşılamaalarının bir zorunluluk gibi gördüklerini düşünüyorum.					
39. Sosyal medyada kişiler yaptıkları paylaşım ve yorumlarla “özel” olduklarını düşündüklerinin izlenimi veriyorlar					

40. Sosyal medyada yaptığım paylaşımlarla diğer sosyal medya kullanıcılarını istediğim her şeyi inandırabilirim.					
41. Sosyal medyada kişilerin yaptıkları paylaşım ve yorumlarla “özel” olduklarını düşündükleri için yüksek konumlu kişilerle görüşmeleri gerektiğinin izlenimi veriyorlar.					
42. Sosyal medyada kişilerin yaptıkları paylaşım ve yorumlarla ilgi merkezi olmak istedikleri izlenimi veriyorlar					
43. Sosyal medyada yaptığım paylaşımlara gelen beğeni sayısı benim için çok önemlidir.					
44. Sosyal medyada kişilerin yaptıkları paylaşım ve yorumlarla diğer sosyal medya kullanıcıları üzerinde otorite kurmak istediklerini düşünüyorum.					
45. Sosyal medyada yaptığım paylaşımların kısaldığını düşünüyorum.					
46. Sosyal medyada yaptığım paylaşımlara gelen olumlu yorumlar ve iltifatlar benim için çok önemlidir.					
47. Sosyal medyada kişilerin yaptıkları paylaşım ve yorumlarla diğer sosyal medya kullanıcılarını manipüle etmek istediklerini gözlemliyorum.					
48. Sosyal medyada kişilerin yaptıkları paylaşım ve yorumlarla şov yaptıklarını düşünüyorum.					
49. Sosyal medyada kişilerin yaptıkları paylaşım ve yorumlarla kendilerine olan aşırı hayranlıklarını gösterdiklerini ve sergilediklerini düşünüyorum.					

KAYNAKÇA

- Cohen, L. J. (2017). *A'dan Z'ye Psikoloji*. (Doğan, M. Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Davis, S. F. ve Palladino, J. J. (1997). *Psychology 2*, Prentice-Hall, Inc. Simon & Schuster/A Viacom Company, Printed in the United States of America.
- Erhat, A. (2007). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ersevîm, İ. (2013). *Freud ve Psikanilizin Temel İlkeleri*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Ertürk, Y. D. (2017). *Davranışlarımız ve Biz: Sosyal Psikoloji Bakışıyla Kalabalık İçinde Ben Olmak*, İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Freud, S. (2000). *Metapsikoloji*, (Yardımlı, A. Çev.), İstanbul: İdea Yayınevi.
- Freud, S. (2012). *Kitle Psikolojisi*, (Şipal, K. Çev.), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Freud, S. (2015). *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, (Büyükkal, B ve Tura, S, M. Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2018). *Psikanalize Giriş Dersleri*, (Budan, S. Çev.), İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Freud, S. (2019). *Narsisizm Üzerine*, (Öztürk, D. Çev.), Ankara: Tutku Yayınevi.
- Freud, S. (2019a). *İçgüdüler ve Baskılama*, (Öztürk, D. Çev.), Ankara: Tutku Yayınevi.
- Geçtan, E. (2013). *Varoluş ve Psikiyatri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçtan, E. (2014). *Zamane*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (Cezar, B. Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Hall, C. S. (2016). *Freudyen Psikolojiye Giriş*, (Devrim, E. Çev.), İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Hall, C. S. ve Nordby, V. J. (2016). *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*. (Gürol, E. Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Hartmann, H. (2016). *Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu*. (Büyükkal, B. Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Horney, K. (2017a). *Psikanalizde Yeni Yollar*: (Budak, S. Çev.), İstanbul: Totem Yayınları.
- Horney, K. (2018). *Çağımızın Nevrotik Kişiliği*. (Kıcırcı, B. Çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Jacobson, E. (2015). *Kendilik ve Nesne Dünyası*. (Yazgan, S. Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2015). *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme*. (Yılmaz, İ. H. Çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2015a). *Feminen Dişillik Farklı Yüzleri*. (Soylu, T. V. Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2015b). *Dört Arketip*. (Yılmaz, Z. A. Çev.) İstanbul: Metis Yayınları
- Jung, C. G. (2015c). *İnsan ve Semboller*. (İlgün, H. M. Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. (Nirven, N. Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2018). *Seçme Yazılar*, (Özşar, L. Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2009). *Family, Self, and Human Development Across Cultures, Theory and Applications*, United States of America: Psychology Press.
- Kohut, H. (2017). *Kendiğın Yeniden Yapılanması*. (Tura, S. M. Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kohut, H. (2019). *Kendiliğın Çözümlemesi: Narsisistik Kişilik Bozukluklarının Psikanalitik Tedavisine Sistemli Bir Yaklaşım*. (Atbaşıoğlu, C., Büyükkal, B. Ve İşcan, C. Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lowen, A. (2016). *Narsisizm Gerçek Benliğın İnkarı*, (Çetin, T. Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Marr, B. (2021). *Yapay Zekâ Devrimi*, (Şensoy, Ü. Çev.) İstanbul: Optimum Basım.
- Masterson, J. F. (2014). *Gerçek Kendiliğı Ararken: Çağımızın Kişilik Bozukluklarını Ortaya Çıkarma*, (Çamkerten, A. Çev.), İstanbul: Psikoterapi Enstitüsü Yayınları.
- Millon, T. ve vd. (2019). *Modern Yaşamda Kişilik Bozuklukları*, (Gezmiş, E. O. Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özakkaş, T. ve Çorak, A. (2014). *Bütüncül Psikoterapi: 11 Dönem Nisan Ders Notları*. İstanbul: Psikoterapi Enstitüsü Yayınları.
- Park, R. E. (2018). *İnsan Doğası: Sosyoloji Bilimine Giriş IV*, (Taşkın, Ç. Çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık:
- Rousseau, J. J. (2019). *Narsist*, (Paksoy, A. K. Çev.), İstanbul: Doruk Yayınları

Schultz, D. ve Schultz, S, E. (2007). *Modern Psikoloji Tarihi*, (Aslay, Y. Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Tura, S, M. (2005). *Günümüzde Psikoterapi*. İstanbul: Metis Yayınları.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL: <https://digitalage.com.tr/sosyal-medyada-en-fazla-zaman-geciren-ulkeler/> (Erişim Tarihi: 16.07.2019).

DİJİTAL TEKNOLOJİLERİN BİR SANAT PRATİĞİ OLARAK GÖRÜNTÜ ÜRETİMİNE YANSIMALARI

Nilay ULUĞ BAKIŞ
Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye
nilayulug@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2815-467X>

<i>Atf</i>	Bakış Uluğ, N. (2022). DİJİTAL TEKNOLOJİLERİN BİR SANAT PRATİĞİ OLARAK GÖRÜNTÜ ÜRETİMİNE YANSIMALARI. İletişim Çalışmaları Dergisi, 8 (3), 395-420
------------	--

Geliş tarihi / Received: 11.05.2022

Kabul tarihi / Accepted: 09.08.2022

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v08i3006

ÖZ

Fotoğraf teknolojisi, ortaya çıktığı andan itibaren içinde bulunduğu dönemin üretim koşul ve yöntemlerinden beslenmiştir. Bu koşul ve yöntemler bir yandan fotoğraf disiplininin teknik donanımını belirlerken diğer yandan estetik algısını şekillendirmektedir. Fotoğraf üretiminde kullanılan her bir teknik aracın bilimsel bir sürecin sonucunda ortaya çıkmış olması fotoğrafın doğasında bulunan bilim sanat iş birliğini açıklamaktadır. Bu durum fotoğraf ve farklı disiplinlerin bir araya gelmesini sağlamakta ve sanatçılara farklı estetik potansiyele sahip bir alan yaratmaktadır. Fotoğraf endüstrisi, toplam 4 aşamadan oluşan Endüstriyel Devrim'den beslenir. Endüstrideki son kırılmayı ifade eden Endüstri 4.0 ve dijital devrim, siber kültür çağıyla ortaya çıkan tüm sanal yaşantıları ve yapay zekâ tekniklerini kapsamaktadır. Bu teknik süreçte fotoğraf sanatı çağa ayak uydurup malzemesini siber dünyadan almaktadır. Yapay zekânın çalışma alanlarından olan *Artırılmış Gerçeklik (Augmented Reality/AR)* uygulamaları, fiziksel ve sanalı eşzamanlı olarak bir araya getirir ve fiziksel yönü mevcut olma özelliği taşıdığı için fotoğraf sanatına doğrudan ilham kaynağı olmaktadır. *Çekişmeli Üretken Ağ (Generative Adversarial Networks/GAN)* ve *Değiştirilemez Jeton (Non-Fungible Token/NFT)* ise AR'den farklı olarak fiziksellik barındırmayan mevcudiyetleri sanal dünyaya ait yapay zekâ uygulamalarıdır. Bununla birlikte tüm bu yazılım temelli uygulamalarda manipülasyona alan açıldığı için fotoğrafın gerçeklikle

olan ilişkisi tartışılmaktadır. Geleneksel fotoğrafın birincil özelliklerinden olan gerçeklik temsili, söz konusu yapay zekâ uygulamalarında önemini yitirir ve *fake* adında yeni bir estetik kategorinin oluşmasını sağlar. Bu makalede AR, GAN ve NFT gibi yapay zekâ uygulamalarının gündeme getirdiği temsil, aidiyet, gerçek ve sahte kavramları analitik yaklaşım çerçevesinde çeşitli sanatçı örnekleriyle belirleyici yöntem kullanılarak incelenmiştir. Bu bağlamda yapay zekâ ve fotoğraf sanatı arasındaki diyalektik ilişkiden yola çıkarak fotoğrafın bu yeni kavramsal ve estetik karakterinin deneyimlenmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Artırılmış Gerçeklik, Çekişmeli Üretken Ağ, Değiştirilemez Token, Joan Fontcuberta, Derin Sahte.*

REFLECTIONS OF DIGITAL TECHNOLOGIES TO IMAGE PRODUCTION AS AN ART PRACTICE

ABSTRACT

From the moment it emerged, photography technology has been fed by the production conditions and methods of the period it is in. These conditions and methods, on the one hand, determine the technical equipment of the photography discipline, on the other hand, shape its aesthetic perception. The fact that each technical tool used in the production of photography emerged as a result of a scientific process explains the science-art cooperation inherent in photography. This situation enables photography and different disciplines to come together and creates an area with different aesthetic potential for artists. The photography industry is fed by the Industrial Revolution, which consists of a total of 4 stages. Industry 4.0 and the digital revolution, which represent the last break in the industry, include all virtual experiences and artificial intelligence techniques that emerged with the cyber culture age. In this technical process, the art of photography keeps up with the times and takes its material from the cyber world. Augmented Reality (AR) applications, which are one of the working areas of artificial intelligence, combine physical and virtual simultaneously and are a direct source of inspiration for the art of photography because of its physical aspect. Generative Adversarial Networks (GAN) and Non-Fungible Token (NFT), on the other hand, are artificial intelligence applications of the virtual world, whose existence does not contain physicality, unlike AR. However, since all these software-based applications open up space for manipulation, the relationship between photography and reality is discussed. The representation of reality, which is one of the primary features of traditional photography, loses its importance in artificial intelligence applications and creates a new aesthetic category called fake. In this article, the

concepts of representation, belonging, real and fake, brought to the agenda by artificial intelligence applications such as AR, GAN and NFT, are examined within the framework of analytical approach, using descriptive method with various artist examples. In this context, it is aimed to experience this new conceptual and aesthetic character of photography based on the dialectical relationship between artificial intelligence and photography.

Keywords: *Augmented Reality, Generative Adversarial Networks, Non-Fungible Token, Joan Fontcuberta, Deepfake.*

GİRİŞ

Sanat ve teknoloji ortaya çıktıkları andan itibaren sıkı bir etkileşim içindedir. Bu etkileşim sanatçının yaratıcı üretim sürecinde malzemesini teknolojik donanımlarla organize etmesinden, teknolojik ürünlerin tasarım alanında değerlendirilmesine kadar karşılıklı birbirini besleyen bir niteliğe sahiptir. Teknoloji, dijital dünyada malzemesini yeni medyadan oluşturan sanatçı için sonsuz bir ilham kaynağı olmuştur. Mekanik bir biçime sahip olan fotoğraf makinelerinin yapısı tarihten bu yana teknolojik gelişmelere paralel olarak genişlemiştir. Fotoğraf, ilan edildiği 1839'dan günümüze somut olanı tarafsız bir bakış açısıyla belgeleyen medya iletişim araçlarından biriyken aynı zamanda estetik bir dışavurum biçimi olarak sanatsal üretim aracıdır. Teknolojik imkanların henüz kısıtlı olduğu 19. yüzyılda fotoğrafçılar, üretimlerini deneme yanılma yoluyla sanatsal bir kaygı gütmeyen teknik keşifler yaparak gerçekleştirmişlerdir. 20. yüzyılda ise doğa bilimleri alanında çeşitli gelişmelerin yaşanması bu çağı oldukça verimli bir çağ haline getirmiş ve fotoğraf sanatının karakteri bu dönemin icatlarına paralel olarak şekillenmiştir.

Fotoğrafın teknik bir donanım ile üretilmesi onu toplumsal ve kültürel gelişmelerin ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. Fotoğraf, bulunduğu toplumdan koparılamaz bir tüketim nesnesidir. İlk olarak 1760'larda ortaya çıkan Endüstri Devrimi, fotoğrafın icadına gidilen yolda önemli kırılmalardan biri olmuştur. Toplam 4 aşamadan oluşan Endüstri Devrimi'nin her bir aşamasında üretim ve tüketim mekanizmaları belirlenmiş ve bu doğrultuda fotoğraf disiplininin karakteri şekillenmiştir. Fotoğraf disiplini de dahil olmak üzere tüm sanat pratiklerinin sanal dünyaya entegre olmasına giden yolda Endüstri 4.0 oldukça önemli bir gelişmedir. Bununla birlikte insanoğlunun hayatının her alanı dijital dünyanın bir parçası olmuştur. Fiziksel olmanın bir mazi olduğu bu çağda literatüre siber tüketim dünyası, yapay zekâ uygulamaları, akıllı cihazlar, dijitalleşme, artırılmış gerçeklik, çevrimiçi arşivleme, post fotoğraf, post hakikat, sanal para, sanal müze, çekişmeli üretken ağ, kripto sanat gibi yeni kavramlar girmiştir.

Dijital Teknolojilerin Bir Sanat Pratiği Olarak Görüntü Üretimine Yansımaları adlı bu metin, fotoğraf sanatının siber dünya içindeki güncel yerini tespit etme arzusuyla yazılmıştır. Bu çerçevede Artırılmış Gerçeklik, Çekişmeli Üretken Ağ ve Değiştirilemez Token adında üç başlık belirlenmiştir. Sanal ve fiziksel yönünün fotoğrafın şimdi ve burada olma özelliğini temsil ettiğini düşündüğüm Artırılmış Gerçeklik bölümünde, Mat Collishaw çalışmaları üzerinden Artırılmış Gerçeklik teknolojisinin fotoğraf sanatına entegre edilebilirliği üzerine bir düşünce oluşturmak hedeflenmiştir. İkinci bölüm olan Çekişmeli Üretken Ağ’da derin öğrenme, derin sahte ve GAN gibi yazılımsal teknikler ışığında fotoğrafta gerçek ve sahte kavramları Joan Fontcuberta çalışmaları üzerinden incelenmiştir. Değiştirilemez Token adlı son bölümde ise Walter Benjamin’in aura kuramından yola çıkıp günümüz sanatının biricik ve tek olma özelliğine sahip olup olmadığı kripto sanat örnekleri üzerinden tartışılmıştır.

ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK

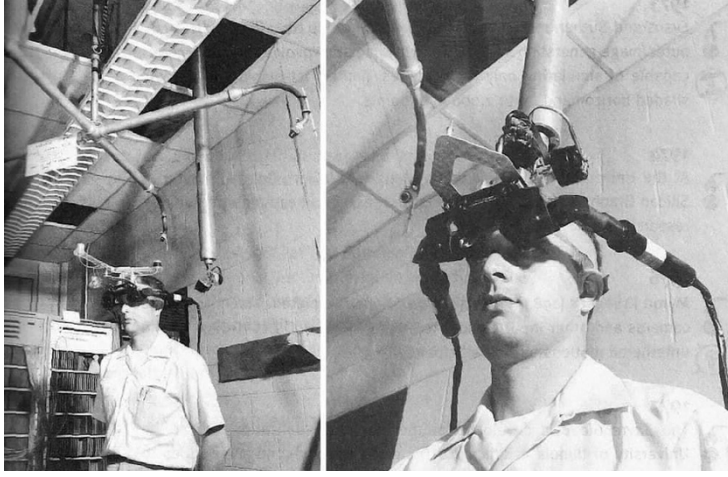
Yeni medya teknolojisinin bir parçası olan Artırılmış Gerçeklik veya Augmented Reality (AR), fiziksel ve dijital olmak üzere iki farklı katmanın bir araya getirilmesiyle elde edilmektedir. Var olan fiziksel yapıya eklenen sanal veya sayısal gerçeklik, gerçekliğin artmasını sağlar ve AR meydana gelmiş olur. AR tiptan sanata, tüm disiplinler için geçerli yeni bir uygulama alanıdır. Yeme içme gibi gündelik aktivitelerden, özel deneyimlere kadar artırılmış gerçeklik teknolojisi sınırlarını günden güne genişletmektedir. Meydana gelen bu yapının tasarımı bir sanatsal pratik olarak tartışmaya açıktır. AR’deki fiziksel ve sayısal boyut kurgusu, tasarım alanında çalışanlar için ilham verici bir alandır. Artırılmış gerçekliğin fiziksel tarafı “şimdi ve burada olmak” meselesini temsil etmektedir. AR’yi deneyimleyeni varlık ve zaman kavramlarıyla bir araya getiren bu mesele fotoğraf disiplininin bir parçasıdır. Bu açıdan AR ve fotoğraf birbirini besleyen iki farklı mekanizmadır. Artırılmış gerçeklik yaratıcı süreçlerde fotoğraf sanatı ile birlikte çalışmaktadır.

Dijital devrim, çeşitli yeni medya teknolojilerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bunlardan biri Artırılmış Gerçeklik teknolojisidir. Türkçeye Artırılmış Gerçeklik olarak çevrilen Augmented Reality, İngilizcede çoğaltmak, büyümek, artırmak anlamlarına gelen *augment* sıfatı, gerçek, gerçeklik anlamlarına gelen *reality* kelimelerinden oluşmaktadır. Kısaca AR olarak kullanılan bu terim gerçekliğin artırılması, çoğaltılması anlamlarına gelir ve tarihsel süreçte bir devrim niteliği taşımaktadır. Var olan fiziksel gerçekliğe fiziksel olmayan, sanal -veya fizik ötesi- bir gerçekliğin eklenmesiyle elde edilmektedir. Dijital yazılım ve donanım olanaklarının artmasıyla birlikte 2000’lerde yaşanan dijital devrim AR uygulamalarına uygun bir ortam hazırlamıştır. Günümüzde AR alanındaki çalışmalar tıp, biyoloji, sanat, oyun, fizik gibi alanlarda gelişim göstermektedir.

AR, günümüzde sahip olduğu üst düzey teknolojik sistemine tarihindeki çeşitli kırılmalar sayesinde ulaşmıştır. Bunlardan ilki ve aynı zamanda Sanal Gerçekliğin (VR) ilk örneği 1968’te Ivan Sutherland tarafından tasarlanan sistemdir. Kafaya yerleştirilen bir şeffaf optik ekran aracılığıyla gerçek zamanlı basit grafiksel çizimler var olan gerçekliğin üstünde görüntülenmiştir. (Arth,vd, 2015:2) Bu tasarımla birlikte dijital yapıya sahip geometrik formlar ve fiziksel gerçeklik aynı düzlemde ve eşzamanlı olarak seyredilebilir hale gelmiştir. Ekranı kafasına yerleştiren kullanıcı, fiziksel bir mekânda sanal olan ile etkileşime girme deneyimi yaşamıştır. Sutherland’ın öncüsü olduğu bu sistem dijital olanakların gelişmesiyle Head-monted Display(HMD) olarak tanımlanan, kasklı ekran gözlüklerine evrilmiştir. Günümüzde ise AR’nin ayrılmaz bir ekipmanıdır.

NASA’nın 1982’de Grid Compass (Graphical Retrieval Information Display) adını verdiği taşınabilir ilk dizüstü bilgisayarı piyasaya sürmesi, artırılmış gerçeklik teknolojisine giden yolda atılan önemli adımlardan biridir. Artırılmış gerçeklikte sanal olan bilgisayar teknolojisi, yazılım ile entegredir. Grid Compass’ın özelliği ekranın her açıdan ve her türlü aydınlatma koşulunda görüntüleyebilmesi sağlanarak tasarımı dolayısıyla uzay mekiği columbia ile uzaya fırlatılmıştır. (Marsh, 2020) Bir yanı yazılım olan AR’nin bilgisayar teknolojisinden bağımsız düşünülmesi olanaklı değildir. Bilgisayar sistemi ne kadar gelişmiş ve güçlü ise ortaya çıkarılacak AR tasarımı o kadar iyi sonuç verecektir.

Artırılmış Gerçeklik tarihçesindeki kırılmalardan biri Thomas P. Caudell ve David W. Mizell’in 1992’de yayınladıkları *Augmented Reality: An Application of Heads-Up Display Technology to Manual Manufacturing Processes* adlı makaleleridir. Bu metinde ilk kez AR’den bahsedilmiştir. Havacılık ve uzay endüstrisindeki teknik yapının hala karışık ve insan emeği içeren süreçler olması dolayısıyla çözüm olarak kafaya takılan ekranları tasarlamışlardır. Bu ekranların kullanımının insanların üretim süreçlerini birey egemenliğinden kurtarmak ve verimi arttırmak konusunda etkili olduğunu düşünmüşlerdir. Bu dijital sistem ve çeşitli problemler sanal dünyayı takılabilir bir ekran üzerinden seyredilme imkanı yaratan HMD(head-mounted display) veya HUDset adı verilen gözlükler üzerinden incelenmiştir. (Caudell&Mizell, 1992:668) Bu tasarımın temel mantığı Caudell ve David’ten yaklaşık 20 yıl önce 1968’de Ivan Sutherland tarafından tasarlanan sistemle aynıdır.



Resim 1. Ivan Sutherland'ın Başa Takılan Üç Boyutlu Ekranı
Kaynak: (URL-1)

Ronald Azuma, 1997'de Artırılmış Gerçeklik üzerine ilk incelemeyi gerçekleştirir ve şöyle tanımlar; "Gerçek ile sanalı birleştirir, gerçek zamanlı bir iletişim sağlar, üç boyutlu olarak kaydedilir." (Arth,vd, 2015:6) Bu makalede Azuma üç boyutlu sanal nesnelerin üç boyutlu gerçek bir ortama entegre edildiği AR'yi tıp, üretim, görselleştirme, yol planlama, eğlence ve askeri uygulama alanları gibi farklı disiplinler içinde ele almaktadır. (Azuma, 1997:1) AR'nin bu erken tanımları ileride yaşanma ihtimali olan kavram karmaşasını ortadan kaldırıp sınırlarının net bir şekilde belirlenmesini sağlamıştır.

Artırılmış Gerçeklik ve Fotoğraf Sanatı

Artırılmış Gerçeklik, kullandığı yazılım ve donanımlarla birlikte kullanıcısıyla iletişim kurmaktadır. Kullanıcısına mesajı iletebilmek veya anlatıyı gerçekleştirebilmek için kendine özgü bir dil kullanmaktadır. Her AR tasarımı ve amacı birbirinden farklı olsa da hepsinin ortak derdi dilin anlaşılması üzerinedir. Bu dile hâkim olamamak, tasarımın verdiği mesajın doğru iletilmemesine sebep olur. Fotoğrafın da tıpkı AR'de olduğu gibi kendine özgü bir dili ve iletişimi vardır. Bu açıdan yeni medya okuryazarlığı; AR ve fotoğrafı, bunların birbirleri arasındaki ilişkiyi çözümlenmek açısından oldukça önemlidir.

Ludwig Wittgenstein, 1921'de yayımlanan *Tractatus Logico-Philosophicus* adlı eserinde dil ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi kavramsal olarak çözümlenmiştir. Wittgenstein'in bu metni çok erken bir tarihte yazılmış artırılmış gerçeklik ile ilişkilendirilebilir çeşitli saptama ve benzetmeler içermektedir. AR'nin gerçeklikle olan ilişkisi ve tasarımla ilişkilendirilmesi bakımından bir kılavuz niteliği taşı-

maktadır. Bu anlamda metinden yola çıkarak AR, fotoğraf ve dil ile ilgili bağlantılar kurulabilmesi mümkündür. ‘Açık ki, gerçeğinden ne denli farklı da olsa, düşünülen bir dünya, gerçeğiyle ortak birşeye-bir biçime- sahip olmak zorundadır.’ (Wittgenstein, 1990:19) Artırılmış gerçeklik ve fotoğrafta tasarlanan şey gerçek olandan bütünü soyutlanmış değildir. AR'nin dili somut olandan yola çıkar, zihinden veya gerçeklikten bağımsız kendi evrenini üretir. Bu dilin özelliklerini bilmek kullanıcının tasarım ile etkileşime girmesini sağlamaktadır.

AR, tasarımını görüntü ile temellendirdiği için fotoğraftan bağımsız düşünülemez. Fotoğrafın kendisi de bir tasarımdır ve AR tasarımındaki ana elemandır. AR ve fotoğraf, -tasarımla bağlantılı olarak- birbirlerine ilham verip yaratıcı pratikler ortaya koyarlar. Fotoğraf, tıpkı AR gibi çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu açıdan AR ile olan ilişkisi kavramsal olarak niteliği güçlü tasarımlar üretmeye elverişlidir. Dijital devrim ile ortaya çıkan post fotoğrafta da AR'de olduğu gibi yazılım ve donanım gibi dijital süreçler ön plandadır. AR ve fotoğrafın yaratıcı işlevi sanat pratiğinde biricik bir deneyim yaratmaktadır. Bu anlamda yazılım ve sanatın iş birliğinde gerçekleşen özgün tasarımlar ve kavramsal süreçler hala keşfedilmeyi bekleyen bir alandır.

Giyilebilir teknolojiler insan algı ve duygularını artırmaya yönelik tasarlanmıştır. Duyuları artırmaya yönelik geliştirilen sistemde ilk çıkış Google'dan gelmiştir. 2013 yılında ortaya çıkardığı Google Glass akıllı gözlükleri AR tarihinde görme duygusunu artırmaya yönelik atılan önemli adımlardan biridir. Google Glass, sesleri algılar ve hands-free adı verilen elle somut olarak müdahale edilmeyen, sesleri algılayabilen bir kontrol mekanizmasına sahiptir. (King, 2020:204) AR ve dijital fotoğraf ilişkisi yeni medya araçlarıyla sağlanmaktadır. Bu sebeple görmeyi artıran teknolojik sistemlerde görüntü odaklı çalışılması burada fotoğrafın ne kadar önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

İngiliz fotoğraf ve video sanatçısı Mat Collishaw, 2017 yılında *Thresholds/Eşikler* adında VR tabanlı fotoğraf sergisi açmıştır. Collishaw, bu sergi ile izleyiciyi 19. yüzyılda William Henry Fox Talbot'un keşfettiği *calotype* tekniğini ortaya çıktığı mekân ile birlikte kurgulayarak tanıştırmaktadır. Bu deneyim, artırılmış gerçeklik teknolojisi ve fotoğraf sanatının iş birliği sayesinde gerçekleşmiştir. Fiziksel bir gerçeklik olarak galeri mekânı; artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik teknolojisi bir araya getirilerek fotoğraf tarihine bir yolculuk yaşatılmıştır.

İngiliz çağdaş sanatçı Mat Collishaw çalışmalarında fotoğraf ve videoyu kullanır. Fotoğraf ve videonun yanısıra diğer yeni medya araç gereçleri de eserlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Collishaw, 1990'ların başında ortaya çıkan Damien Hirst, Tracey Emin, Rachel Whiteread, Jake ve Dinos Chapman gibi sanatçıların yer aldığı Genç Britanyalı Sanatçılar (Young British Artist) topluluğunun önemli üyelerinden biridir. Adları YBA olarak kısaldır.

tilan bu sanatçı topluluğunun işlediği konu ve görüntüler çoğu zaman cinsellik ve kimlik kavramlarını apaçık yansıtır; aykırı bir nitelik taşımaktadır. (Haydaroglu, 2015:16)

Teknoloji ve gelecekçi tutumu ile eserlerinde teknolojinin sanatla olan ilişkisini irdeler; teknoloji ve sanat tarihini bir araya getirir. Collishaw, tarihteki sanat eserlerinden yola çıkar ve bunları günümüz teknolojisi ile bir araya getirip tekrar yorumlar. Collishaw, hem gelecekçi hem de geleneksel vizyonu ile tarihi bir ilham kaynağına dönüştürmektedir. Kendine mal eder ve dönüştürür. ‘‘Mat Collishaw, fotoğrafının flaşından tiyatro setlerine ve zoetrolara kadar görüntü oluşturmalarının arkasındaki teknolojilere atıfta bulunur. Sırları açığa vuran sihirbaz gibidir.’’ (Vaughan, 2021) Collishaw, bilinmeyi görünür kılar, fakat göstermez. Gerçek olan ile gerçek olmayan arasındaki sınırları belirsizleştirir ve *mış gibi* illüzyonu yaratır.

İlk olarak 2017 yılında Londra Somerset House’da açtığı Eşikler (Thresholds) adlı sergisi dünya turnesi kapsamında çeşitli yerleri gezmiştir. 2018’de Yapı Kredi Kültür Sanat’ta da sergilenen Eşikler, izleyiciye fotoğrafın ilan edildiği tarih olan 1839’u deneyimleme imkânı sağlamıştır. William Henry Fox Talbot, İngiltere Birmingham’da yer alan King Edward’s School’da, 1839’un ağustos ayında doksan üç fotojenik çizimden oluşan ilk fotoğraf baskı sergisini açmıştır. Bu sergi ile fotoğrafın izleyiciye sunulması sanat tarihine adını kazıyacağını erken bir tarihte müjdelenmiştir. Pete James, fotoğraf tarihindeki devrimlerden biri olan fotojenik çizimi şöyle anlatmıştır: ‘‘Fotojenik çizim işlemi bir sahneyi yakalama edimini olağanüstü bir keskinlik ve detaycılıkla mekanize biçimde gerçekleştirerek görsel kültürü dönüştürdü, ayrıca seri üretime imkân verdi ve bugün hayatlarımıza nüfuz etmiş videoya ve dijital fotoğrafa gidecek yolları açtı.’’ (James, 2018:11)

Eşikler Sergisi için beyaz dolaplar içinde cam vitrinlerin yer aldığı beyaz bir galeri tasarlanmış, VR gözlük ve kulaklık ile seyredilmiştir. İzleyicinin galeriye girmeden gözlük ve kulaklığı takmasıyla bu boş beyaz mekân aniden dönüşmeye başlamıştır. Böylece tasarlanan dijital ve üç boyutlu olarak tasarlanan sanal evrene giriş yapılır. İçinde gezinebilen bu sanal mekânın tasarlanmasında Henri Fox Talbot’un Birmingham’da ilk sergisini açtığı King Edward’s School’dan ilham alınmıştır. Tarihte Charles Barry tarafından tasarlanan bu okul, görkemi sayesinde İngiltere için övünç kaynağı olmuştur. Barry’nin gotik tasarımı gaz lambasıyla aydınlanan ve A.W Pugin’in tasarladığı armatürle donatılmış katedral mimarisini andıran odalar ve koridorlar içermekteydi. (James, 2018:43) Eşikler Sergisinde Collishaw, Charles Barry’nin bu tasarımını örnek alıp onu sanal evrene taşımıştır.



Resim 2. Mat Collishaw, 2018

Kaynak: (URL-2)

“Sanat, bir karşılaşma halidir.” (Bourriaud, 2018:27) diye ifade etmiştir, Nicolas Bourriaud. Doksanlı yıllarla birlikte sanat eserlerindeki değişen ifade biçimlerini; eylem, iletişim, izleyici/eser bir aradalığı ve ilişkisellik kavramları üzerinden incelemektedir. İlişkisel Estetik adlı kitabında, doksanlardan itibaren eser ve izleyici arasındaki gerçekleşen farklı tutumun yeni bir estetik biçimini ortaya çıkardığından bahsedip bunu *ilişkisel estetik* kavramıyla açıklar. İlişkisel estetikte sanat eserleri, izleyiciyi eserle etkileşime sokmayı, izleyiciyi esere dahil etmeyi sever. Bu diyalog izleyicinin ve sanat eseri ile yakın temasta bulunabilmesini sağlamaktadır. Esere dinamik bir nitelik ekleyen ilişkiselsel estetik, izleyicinin eser karşısındaki pasif seyredişine karşı bir duruş sergilemektedir. Eser karşısında izleyicinin aktif duruşu deneyimi oyuna çevirmektedir. Bourriaud’un Marcel Duchamp’tan alıntılıdığı gibi; Sanat bütün zamanlarda bütün insanlar arasında oynanan bir oyundur. Oyun oynama eylemi yapay zekâ temelli sanat eserlerinin en cazip özelliğidir. İzleyicinin eseri keşfetmek için içine girdiği aktif dinamizm, eserden alınan her tepkiyle birlikte bir oyuna dönüşmekte ve keyif vermektedir.

Eşikler, dünyadaki teknolojik dönüşümün sanat tarihine yansımalarının bir örneğidir. Artırılmış gerçeklik teknolojisinin sanat pratiğindeki mükemmel uyumunu gösteren bu tasarım, teknolojinin yaratıcılık alanına ilham verdiği, hatta yeni bir sanat kategorisi oluştuğunun kanıtıdır. Collishaw, izleyiciyi fotoğraf tarihinin en çarpıcı dönemine götürerek 19. yüzyıl ile 21. yüzyıl arasında bir zamanda yolculuk gerçekleştirmektedir. Bu sergi, izleyici ve eser arasındaki sınırı ortadan kaldırıp izleyiciyi eserin bir parçası haline getirmiştir. İzleyicisi ile kurduğu etkileşim,

onu edilgen halden etken hale dönüştürmektedir. İzleyicinin geleneksel sergi gezme deneyimi yerini onun da işin içinde ana karakter olduğu bir deneyime bırakır. Galeriden içeri girer girmez 21. yüzyıldan 19. yüzyıla ışınlanmak artırılmış ve sanal gerçekliğin yarattığı bir yabancılaştırma biçimidir. İzleyici galeriden dışarı çıktığı an yolculuğunu tamamlamış olur.

Galeri içerisinde yer alan ahşap cam vitrin, duvardaki dönemin önemli isimlerine ait ahşap çerçeveli tablolar, şömine ve vitrinlerin içinde yer alan Talbot'un fotojenik çizimleri dijital olarak inşa edilmiştir. İzleyici, vitrin ve diğer yüzeylere gerçek bir şekilde dokunabilir, yanan şöminenin sesini duyabilir ve ateşin kokusunu içine çekebilir. Sanal gerçeklik evreninden uyanma biçimi nesnelere dokunmaya çalışmaktır. Collishaw'un tasarımı dokunma duyusuna da hitap ettiği için izleyiciyi bu illüzyondan uyandırmadan sergi deneyimini tamamlamaktadır. Artırılmış gerçekliğin bu etkileşime geçirme özelliği -sanat eseri ve izleyici açısından- çağdaş sanatta bir kategori olarak yer alan ilişkiyel estetik ile benzer bir iletişim yaratmaktadır. Mevcut mekana dijital ortamda eklenen bu çeşitli gerçeklik deneyimleri, sergi kurgusunun artırılmış gerçeklik ile olan ilişkisini açığa çıkarmaktadır. Bu açıdan Eşikler, hem VR hem de AR özelliği taşımaktadır.

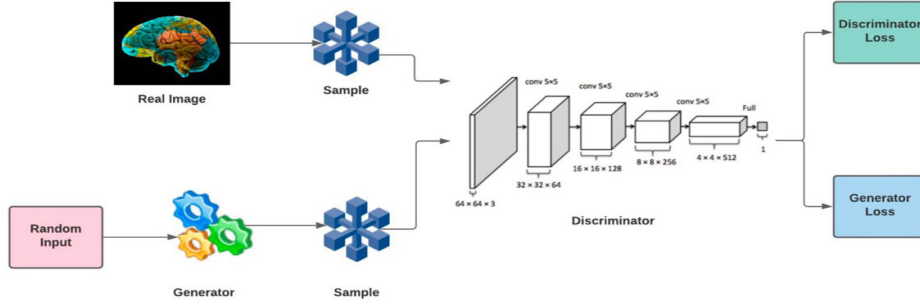
ÇEKİŞMELİ ÜRETKEN AĞ

Yeni medya çağında dijital teknolojinin uygulama alanları her yere sirayet etmiştir. Özellikle 20. yüzyılda doğa bilimleri alanında yaşanan gelişmelerle dünya sürekli bir değişim içine girmiştir. Sanatsal üretim araçları da bu değişimden etkilenmiş ve değişimin ana karakteri haline gelmişlerdir. Görüntü üretim mekanizmaları mühendislik harikası sisteme sahiptir. Dolayısıyla sürekli olarak yeni olanı takip edip kendini güncellemektedir. Dijital yazılım ve donanımlardaki temel düşünce sistemi, insan zihninin çalışma şekli baz alınarak tasarlanmıştır. Bu anlamda yapay zekâ uygulamaları insandan yola çıkıp insan hayatını kolaylaştırmaya yönelik uygulamalardır. "... bir bilgisayarın akıl yürütme, problem çözme, anlam çıkarma ve genelleme gibi insansı davranışlar göstermesi yani üst seviye bilişsel becerileri kullanması yapay zekâ olarak tanımlanabilir." (Arslan, 2020:76) Yapay zekâ, insan beyninin çalışma şekli analiz edilerek tasarlanmış her disipline alan açan bilgisayar temelli bir bilim dalıdır.

"Gün geçtikçe farklı uygulama alanlarında kendini gösteren yapay zekâ, denetim sistemleri, sürücüsüz araç tasarımı, dil çeviri sistemleri, otomatik finansal analiz, hava trafik kontrol sistemleri, bireysel eğitim uygulamaları, hukuk için uzmanlık sistemleri, tıbbi teşhis sistemleri, pazarlama analizleri, müzik ilişkilendirme uygulamaları gibi birçok faaliyet alanlarında yer almaktadır. Yapay zekâ iş hayatı, sağlık, eğitim, hukuk ve askeri alanlarda çoktan kullanılmaya başlanmıştır ve örnekleri görülmektedir." (Güney ve Yavuz, 2020:423)

1943'te Alan Turing tarafından ortaya atılan "Makineler düşünebilir mi?" sorusu, zekâyı bir tartışma alanı olarak sunmuştur. Enigma makinesinin şifre algoritması üzerine çalışmalar yürüten Turing, geçmişteki modern bilgisayarların temellerini ortaya atmış ve yapay zekâ çalışma prensiplerini tanımlamıştır. (Sucu ve Ataman, 2020:42) "1997 yılında Carnegie Mellon Üniversitesi tarafından geliştirilen Derin Mavi (*Deep Blue*) programı, dünya satranç şampiyonu Garry Kasparov'u satrançta büyük bir yenilgiye uğratmıştır. Kasparov'u yenilgiye uğratan makinenin bu büyük zaferi ise bazı tartışmaları beraberinde getirmiştir. Buradaki tartışmaların özellikle, makinelerin insan aklından üstün olup olmadığı noktasında ağırlık kazandığı görülmektedir. " (Singil, 2022:5) İnsan tarafından insan aklını taklit ederek elde edilen yapay zekâ, insanların hayatını kolaylaştırma özelliğine sahiptir. Bunun yanısıra özellikle gelişmiş robot teknolojisiyle birlikte insan aklına meydan okuduğu görülür ve kontrolden çıkması durumunda ciddi bir tehdit unsuru olmaktadır. Türkçesi çekişmeli üretken ağ olarak ifade edilen GAN (Generative Adversarial Network), derin öğrenme yöntemlerinden biridir. GAN, sayısal temelli bir yapıya sahip, yapay zekânın çalışma alanlarından biridir. Derin öğrenme en temelde karmaşık bir problemin sayısal sistem aracılığıyla çözülme işlemini gerçekleştiren makine öğrenimi öğretisinin içinde yer alır. Makine öğrenimi ile bazı özellikleri birbirlerinden farklı, kontrol mekanizmaları değişkenlik göstermektedir. Makine öğrenme sisteminde meydana gelen bir sorunun çözümü bir mühendis tarafından ayarların değiştirilmesi ile gerçekleşirken, derin öğrenmede tüm aşamalar sistemin kendisinde mevcuttur. (Aalami, 2020:17) Derin öğrenme, doğal görüntüler, konuşma, ses dalga biçimleri içeren ve doğal dil külliyatındaki semboller gibi yapay zekâ uygulamalarında karşılaşılan veri türlerindeki hiyerarşik modelleri keşfeder. Çekişmeli üretken ağ olarak ifade edilen Gan, 2014'te ilk kez Ian J. Goodfellow ve arkadaşları tarafından derin öğrenmedeki tüm güçlükleri ortadan kaldıran bir üretici model önermesi olarak ortaya çıkmıştır. (Goodfellow, vd, 2014:1)

GAN'ın doğasında rastlantısallık vardır. Aynı veya benzer parametreler oluşturulsa dahi ortaya çıkan sonuç her zaman farklıdır. Dolayısıyla GAN; her seferinde farklı veriler ortaya çıkaran, özgün hissettiren ve sürpriz faktörü barındıran bir rastgeleliğe sahiptir. (Gülaçtı ve Kahraman,2021: 246)



Resim 3. Çekişmeli Üretken Ağ Şeması

Kaynak: (URL-3)

“Klasik derin ağ mimarilerinden farklı olarak bir üretici (generative, G) ve bir ayırıcı (discriminator, D) olmak üzere iki farklı derin ağa sahiptir ve bu iki ağın çekişmeli olarak çalışmasıyla öğrenme işlemini gerçekleştirir. Ayırıcı derin ağ, sentetik olarak üretilen görüntüler (sahte) ile veri tabanındaki görüntüleri (gerçek) birbirinden ayırt etmeye çalışırken; üretici derin ağ, giriş olarak aldığı bir gürültü sinyalinden veri tabanındaki görüntülere benzer görüntüler üretmeye çalışmaktadır. Ancak üretilen görüntüler gerçekmiş, gibi ayırıcıyı kandırmaya çalışır. “ (Çelik ve Talu, 2020:182)

Burada ayırt edici (discriminator) ağın görevi ortaya çıkan verileri gerçek ve sahte olarak ikiye ayırıp hangi sınıfa ait olduklarına doğru bir şekilde karar vermekken, görüntülerin gerçekliğe olan benzerliği ayırt ediciyi bu görevinden alıkoyar. Ayırt edici, üretici (generative) tarafından ortaya çıkarılan bu illüzyona kanmaktadır. Aralarındaki ilişki düşmanca, yani çekişmelidir. GAN’ın sanatçılara sanatsal yaratıcılıkta ilham kaynağı olmasının yanısıra kullanım alanı oldukça çeşitlidir. Eğitim ve öğretim alanında örnekleme, pekiştirmeli öğrenme, yüksek boyutlu olasılık dağılımlarını temsil veya manipüle etme, olası gelecekler simüle etme, planlama gibi işlevlerle mühendislik ve matematik alanlarında sıkça kullanılmaktadır. (Goodfellow,2017:3) GAN’ın görüntü ve video alanında yapabildikleri sınırsız ölçüdedir. Bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir; düşük çözünürlükteki bir görüntüyü yüksek çözünürlüğe dönüştürme, gerçekte var olmayan gerçek görüntülere benzer yeni görüntüler üretebilme, var olan görüntüleri manipüle etme gibi özellikleriyle çeşitli disiplinlerde kullanılmaktadır.

Yapay zekâyla birlikte teknolojik araçlar bir dönüşüm yaşamaya başlamıştır. İnsan beyninin çalışma şekli örnek alınarak tasarlanan yapay zekâ ekipmanları, günümüzde tüm disiplinlerle iç içe, multidisiplinler bir yapıya sahiptir. Bunlardan biri görüntü üretim araçlarıdır. AR(Artırılmış Gerçeklik), GAN(Generative Adversarial Networks) ve NFT(Non-Fungible Token) makine öğrenimi gibi tekniklerle fotoğraf herhangi bir araç ve ekipman olmadan yapay bir zihin tarafından üretilebilir halde gelmiştir. Söz konusu teknikler sayesinde gerçekte var olmayan şeylerin çok gerçekçi bir biçimde üretilebilmesi, gerçek ve sahte olanın birbirine karışmasına sebep olmuştur.

Post Fotoğraf ve Joan Fontcuberta

Fotoğraf, çok kimlikli yapıya sahip bir görüntü üretim mekanizmasıdır. Mevcut olanın belgelenmesi ve sanatsal dışavurum fotoğrafın en temel iki işlevidir. Ancak dijital devrim ile birlikte söz konusu dijital olanakların artması ve fotoğrafta gerçeğin manipüle edilebilir olması, bireylerin fotoğrafa kuşkucu bir bakışla yaklaşmalarına sebep olmuştur. Fotoğrafta geleneksel bakıştan modern bakışa yaşanan bu evrim, gerçek olan üzerine düşünme ve gerçekliğin sorgulanmasını sağlamıştır. Bilhassa GAN'ın herhangi bir gerçeklik aramadan sıfırdan gerçek bir görüntü üretebilmesi toplumsal bağlamda fotoğrafa olan kuşkucu bakışı arttırmıştır. GAN ile üretilen bu görüntüler zaman, mekân ve bireylerden bağımsız bir mevcudiyeti temsil ettiği için zihnin gerçeklik algısı ile oynamaktadır. Gerçekliğe karşı geliştirilen bu septik bakışta Steve Tesich'in 1992'de *Post Truth* olarak tanımladığı, *Hakikat Sonrası* kavramının içinde yaşadığımız dünyayı tanımlamasının etkisi oldukça fazladır. Post truth döneminde fotoğrafın bu kendini sürekli yenileyen ve dönüştüren yapısı tanımlamalarını çeşitlendirmiştir. Değişen fotoğrafta yeni terminolojik arayışlara girilmiştir ve 1992'de yılında William J. Mitchell tarafından tanımlanan *Post Fotoğraf*, *Fotoğraf Sonrası* kavramı fotoğrafın 20. yüzyıldan itibaren yaşadığı teknolojik dönüşümü ifade etmektedir.

Post fotoğraf, fotoğraf sonrası, fotoğraftan sonra var olan bir durumdan bahsetmektedir. Post fotoğraf, fotoğrafın ötesinde pek çok pratiğin tartışmalara dahil edilmesini sağlamaktadır. İçinde yaşadığımız çeşitli görüntü üretim ve tüketim sistemini anlamak için post, fotoğrafın özünde ne olduğunu, fotoğrafın toplumsal, estetik ve politik terimlerle ilişkisini ortaya koymaktadır. (Brückle ve Mutis,2021:13) Post fotoğraf, mekanik ve pratik anlamda yeni medyadan beslenir. Avangart bir vizyonla yeni medya araçlarını kullanarak geleneksel yöntem ve teknikleri yapı bozumuna uğratır.

Hakikatin bireyselleşip parçalara ayrıldığı hakikat sonrası çağında, geleneksel fotoğraf tanımları, yetersiz ve karmaşık görüntülerin dünyasına hitap etmemektedir. Fotoğraf sonrası terimi, ortamı isimsiz bir boşluğun ıstırabından kurtarmaya yarayacak bir araç haline gelmiştir. David Cunningham 2016'da fotoğraf son-

rası teriminin, bir şekilde eski fotoğraf tarihi ile entegre olduğunu açıklamıştır. (Brückle ve Mutiis,2021:11) Post fotoğraf, fotoğraf tarihinden bağımsız düşünülemez. Tarihteki mevcut vizyonlar post fotoğraf çağında bir ilham kaynağına dönüşür ve güncellenir. Fotoğrafın ana karakterinin geçirdiği bu dönüşüm yeni bir yaratıcılık kategorisi haline gelmiştir. Bu anlamda GAN'ın görüntüyle olan ilişkisi, sanatçılar için yaratıcı bir alanına dönüşmektedir. Bu yaratıcı alan fotoğraf disiplinde yeni estetik kategorilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Fotoğraf sonrası, analog ve dijital tekniklerin birbirlerine karşıt olmadığı anlamına gelir. Aksine onları toplar, ilişki kurar, onlara saldırır ve onları kendine mal eder. Fotoğraf sonrası uygulamaları, özünde görünür olanın ileride olabileceği veya olması gereken yolları sorgulamak için yollar sunar. (Moreiras, 2017:2) Fotoğraf sonrası, herhangi bir teknik veya akımla sınırlandırılmaz, tümü onun içinde mevcuttur. Geleneksel fotoğraftaki insan gözünün tarafsızca görüntü üretme eylemi, post fotoğrafta yerini yapay zekânın görüntü üretimine bırakmıştır. Post truth, post fotoğraf ve yapay zekâ uygulamaları, gerçeküstü bir deneyim sağladığı için fotoğrafta bir *fake* kategorisinin oluşmasını sağlamıştır. Fotoğrafta fake, dijital veya analog manipülasyondan natürmort kurgu fotoğrafa kadar çeşitli yöntemlerle elde edilebilmektedir. Joan Fontcuberta'nın çalışmaları 1970'lerin sonundan itibaren bu fake kategorisinde değerlendirilmektedir. Fontcuberta, pozitivist araştırma teknikleri ve yaratıcı fikirlerini kendi yarattığı hakikatinde bir araya getirmektedir. Eserlerinin kavramsal yönünü bir bilim adamı titizliğiyle araştırırken, ortaya koyduğu şey sanatsal üretimdir. Bu anlamda post modern bir kişiliğe sahip olduğu söylenebilir.

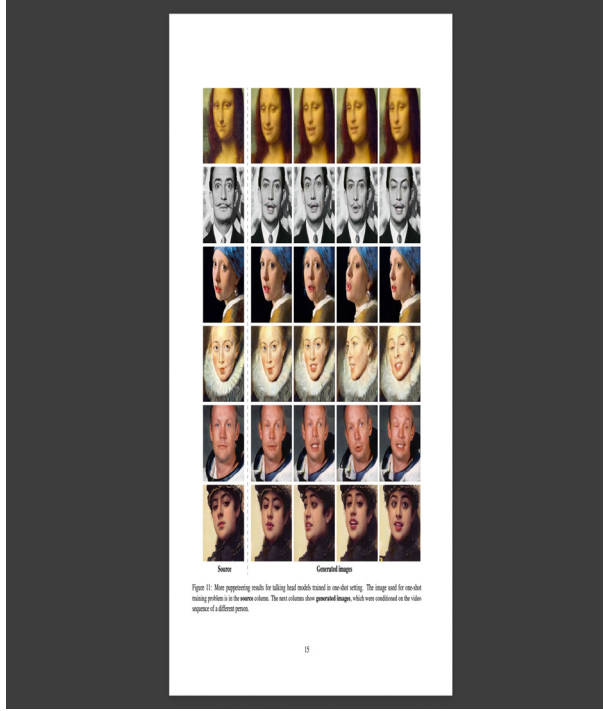
Fontcuberta gibi son birkaç on yıldır kasıtlı olarak gerçeği kurguyla harmanlayan özneler ve onların fotoğraf ilişkileri, gazeteciliğin, reklamcılığın ve bilimsel dergilerin görsel dillerini kullanarak oluşturulan ikna edici çalışmalar fotoğrafın otoritesine dair bir soruşturmadır. (Vroons, 2015:105) Post fotoğraf ve post truth döneminde eserlerinde hakikat temsillerini *ezoterik* bir şekilde yorumlanması, içinde yaşadığı dönemin kültürel konjektürünü özümlediği anlamına gelmektedir. Sahte olanla pozitivist bir tutum içinde ilgilenmesi ve bir bilim adamı disipliniyle çalışması eserlerine olan inandırıcılığı artırır, gerçeklik yanılsaması oluşturur. Hakikat ve yanılsamanın sınırlarında gezinen Fontcuberta, izleyicisini fotoğrafta bir otorite haline gelen hakikat kavramının kırılabilirliği üzerine düşünmeye davet eder.

Post fotoğrafı kavramsal bir bağlamda ele alan Fontcuberta, *Herbarium* adlı serisinde algı, yanılsama, hakikat ve pozitivism kavramları bağlamında *pseudo*(sahte) bir evren yaratmaktadır. Bu evren yaşadığımız dünyanın dışında bambaşka bir yerdedir. Ancak dünyadaki herhangi bir arkadya köşesi değildir. Aksine burada ironik ve ostranenik gerçeküstü bir ortam mevcuttur.



Resim 4. Joan Fontcuberta, *Herbarium*, 1984
Kaynak: (URL-4)

Herbarium, gerçeküstü çağrışımları yüklü, titiz bir biçimde oluşturulmuş sahte bitkiler koleksiyonudur. Kurgusal bir karakter olan Dr. Hortensio Verdeprado Latince adı *Amorphophallus Titanum* olan ceset çiçeğinin çiçeklenmesini görmek için Honduras herbaryumuna yaptığı başarısız bir haç yolculuğunu anlatır. Gerçeği andıran bu sahte bitki tasarımları, buluntu efemeral nesnelere oluşmaktadır. Fotoğraf tarihinde bitki fotoğraflarıyla bilinen Karl Blossfeldt'in gerçek bitkilerinin postmodern bir uyarlamasıdır. (Vroons, 2015:105) Post fotoğrafta, geçmiş ve güncel iç içedir. Geçmiş bir ilham kaynağına dönüştürür, kendine mal eder. Fontcuberta'nın sahte bitkileri, Blossfeldt'in gerçek bitkileri gibi objektif bir bakış açısıyla belgelenmiştir. Fotoğrafik herhangi bir manipülasyon içermeyen *Herbarium*'u gerçeküstü yapan mükemmel bir şekilde tasarlanmış eklektik yapısıdır.



Resim 5. GAN ile Canlandırılan Sanat Eserleri
Kaynak: (URL-5)

Yeniden canlandırılan fotoğraflar, GAN ve fotoğraf ilişkisindeki yaratıcı bakışa bir örnektir. GAN'ların görüntüleri sentezleme yeteneği onu deneysel ve profesyonel olarak fotoğraf üretimi için ideal bir araç haline getirir. GAN tarafından desteklenen yapay zekâ uygulamalarıyla Görsel 5'te görüldüğü gibi sadece bir fotoğrafla ölen insanlar hayata geri döndürülebilmektedir. (Gülaçtı ve Kahraman, 2021: 248) GAN'daki gerçekçi sentetik üretimi, bireylerde gerçeklik algısının bozulmasına yol açmıştır. Gerçek ve gerçek olmayanın birbirine karışması 2017'den itibaren derin öğrenme algoritmasını kullanan *deepfake* adı verilen yeni medya tekniğinde zirveye ulaşmıştır.

Deepfake

Sentetik medya teknolojileri hızla ilerlemekte ve giderek daha gerçekçi görünen ve gerçek olmayan ortamlar oluşturmayı kolaylaştırmaktadır. *Deepfake*, genellikle bir kişinin söylemediği veya yapmadığı bir şeyi söylediğini veya yaptığını göstermektedir. (Johnson ve Diakopoulos, 2021:33) Deepfake'ler sahte olayların görüntülerini oluşturmak için *Derin Öğrenme* adı verilen bir yapay zekâ biçimini kullanmaktadır. Deepfake'in bir politikacının konuştuğu bir videoya ona ait

olmayan bir sözcük eklemek veya en popüler filmlerde baş rolde yer almak gibi popüler kültüre hizmet eden çeşitli kullanımları mevcuttur. (Sample, 2020)

Deepfake alanında çalışan medya okuryazarları ve uzmanlar vardır. Bunlar Deepfake'teki sahtekarlıkların sınırlarını belirlemek ve izleyicinin bu sınırlamaları tanıyabileceği yollar geliştirmek için çalışırlar. Bu konuda çalışan teknik uzmanlar, Deepfake'in teknik anlamda gerçekliğini analiz ederler. (Johnson ve Diakopoulos, 2021:34) Deepfake eğer denetlenmezse toplumsal ahlak sınırlarını aşma potansiyeline sahip, manipülasyona oldukça açık bir sistemdir. Örneğin, topluma mal olmuş medyatik bir kişilik veya bir ülkenin başbakanı, görüşlerini sunduğu bir video tamamen başka bir şey anlatmış gibi manipüle edilebilir. Bu yapay zekâ ve deepfake uygulamalarının sınırlarının belirlenmesi gereken bir teknik olduklarının en net göstergesidir.

Deepfake'in en popüler ve en manipüle edilebilir kullanımı videolarda yüz değiştirme tekniğidir. Bu teknikte öncelikle kodlayıcı adı verilen bir yapay zekâ algoritması aracılığıyla yüzleri değiştirilecek iki kişinin yüz görüntüleri taranır. Elde edilen yüzlerce görüntü üzerinden kodlayıcı, iki yüz arasındaki benzerlikleri bulur, öğrenir ve bunları sıkıştırarak ortak özelliklere indirger. Yüzler farklı olduğundan her bir kişi için ayrı kod çözücü eğitilir. Yüz değişimini gerçekleştirmek için bu kodlanmış görüntüleri yanlış kod çözümü ile beslemek yeterlidir. Örneğin, A kişinin yüzünün sıkıştırılmış bir görüntüsü B kişisi üzerinde eğitilmiş kod çözücüyle beslenir. Ardından kod çözücü, B'nin yüzünü A'nın yüzünün ifadeleri ile yeniden yapılandırır. İnanırcı bir yüz değiştirmede bu aşamalar her seferinde tekrar edilir. (Sample, 2020) Böylece iki yüzün karışımı olan tasarım gerçekçi bir biçimde oluşturulmuş olur.

Deepfake, sanat pratiğinde değerli bir yeni medya aracıdır. GAN tekniği aracılığıyla var olmayan görüntüler üretilebilir. Fotoğrafların canlandırmasına, gerçek hayatta çekilemeyecek kişi ve olayların videolarının oluşturulmasına ve kodlama yöntemiyle geçmişte yaşamış var olmayan karakterlerin günümüzde tekrar somutlaşmasına olanak sağlamaktadır. (White, 2021) Deepfake'in sanat alanındaki kullanımlarından biri St. Petersburg, Florida'daki Salvador Dali Müzesi'nde açılan *Dali Lives* adlı sergide görülmüştür. Bu sergide sürrealist ressam Salvador Dali, yapay zekâ tekniklerinden deepfake ve GAN iş birliğiyle gerçekleştirilmiş yüz değiştirme tekniğiyle, tekrar hayata döndürülmüştür.



Resim 6. Dali Yaşıyor Sergisi, 2019
Kaynak: (URL-6)

2019’da açılan *Dali Lives* adlı sergide Dali’nin diğer eserleri arasında üç video paneli bulunmaktadır. Galerinin farklı yerlerine yerleştirilmiş bu üç panel, Dali’yi gerçek boyutunda göstermektedir. Goodby, Silverstein & Partners (GS&P) reklam ajansı iş birliğiyle tasarlanan bu eserde yapay zekâ algoritması, Dali’nin yüzünü eğitmek için bin saatlik makine öğrenimini kullanmıştır. İzleyicinin video panellerde bulunan zile dokunmasıyla ortaya çıkan Dali, kendi hikayelerini anlatıp, izleyiciyle fotoğraf çekilip ve hatta onların telefonlarına gönderebilmesiyle gerçeküstü bir deneyim yaşatmaktadır. (Lee, 2019) Geçmişle günümüz arasında köprü oluşturan bu interaktif eser, izleyici katılımıyla zamanda yolculuk kurgusu yaşatmaktadır.

GAN, Deepfake, NFT uygulamaları sanat tarihinde paradigma kaymasına sebep olan orijinalite ve aura kavramlarının tekrar gündeme gelip güncellenmesini sağlayan *appropriation* (kendine mal etme) yöntemini yapay zekâ uygulamalarında gündeme getirmesiyle yeni bir paradigma kaymasına sebep olmaktadır. Çünkü aura Walter Benjamin’e göre sanat eserinin biricikliğini temsil eder ve dijital fotoğrafın ortaya çıkmasıyla sonsuz röprodüksiyon imkânı eserdeki orijinaliteyi ortadan kaldırmıştır. Yapay zekânın çeşitli uygulamaları sayesinde sanat eserlerinde dijital olarak tekrar gündeme gelen biriciklik, auranın sanal dünyadaki varlığını göstermektedir.

NFT

Fotoğrafın icat edildiği 20. yüzyılda herhangi bir nesne, birey veya manzaranın görüntüsü biricik ve tek olarak belgelenebilir hale gelmiştir. Bu geleneksel dönemde fotoğrafın biricik olma özelliği sınırlı kare sayısı ve kimyasal bir süreç içinde elde edilmesinden kaynaklanmaktadır. Fotoğrafın demokratik ancak ulaştırılması zor yapısı onun özel bir atmosfer anlamına gelen auraya sahip olduğu anlamına gelmektedir. Fotoğrafın gerçekliğin silüetlerini elde etme tekniği resim sanatının yerini alıp almayacağı tartışmalarını meydana getirmiş birçok ressam ve teorisyen fotoğrafın icadının resmi öldürdüğünü söylemiştir. Analog dönemdeki fotoğrafın özgün ve tek olma özelliği, dijital fotoğraf makinelerinin icadıyla birlikte ortadan kalkmıştır. Dijital teknolojiyle birlikte fotoğraf üretimi pratik ve daha rahat erişilebilir hale geldiğinden herkes bir görüntü üreticisi olmuştur. Bu dönemde geleneksel dönemin aksine kitlelere hitap eden sınırsız görüntü üretimi ve tüketimi söz konusudur. Fotoğrafın biricik olma özelliği anlamını yitirmiştir. Bunu auranın parçalanması olarak adlandıran Walter Benjamin, 1935'te yayınlanan *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı makalesiyle fotoğrafın bu özgün karakterini tartışmıştır.

Tarihsel süreçte yeni medya ve dijital çağın ilanı, sanat eserinin orijinal, biricik, özgün veya tek olma özelliği tartışmaya açık bir hale gelmiştir. Herhangi bir görüntünün sınırsız sayıda üretilmesinden, gerçekte var olmayan gerçekçi bir biçimde üretilmesine uzanan bu dijital yolculukta gündemdeki konulardan biri *kripto sanat* dünyasıdır. Kripto sanat, sayısal grafiklere özgün bir değer atfetme özelliğiyle sanatın dijital dönemde parçalanmış aurasını tekrar kazanma girişimidir. Özellikle ilk Covid-19 vakasının görüldüğü 2019 tarihinden itibaren yaşanan zorunlu izolasyon günleri, sanatçıların eserlerini sergileme ve izleyiciye sunma imkanlarını ortadan kaldırmıştır. Böylece sanatçılar en temel arzuları olan eserlerini izleyiciyle buluşturma ve eserlerini satma eylemleri için dijital yolları aramışlardır. Bu dönemde birçok galeri ve müzenin sanal platformlara yönelmesi sanat izleyicisini bilgisayar ve telefon ekranlarına yöneltmiştir. Ancak ekranlar aracılığıyla gerçekleşen bu pasif seyrediş, sanatçıların gelir elde edememesine sebep olmuş ve dolayısıyla sanat pazarı bu durumdan olumsuz etkilenmiştir. NFT ve diğer blok zincirleri sanat piyasasını bu çıkmazdan kurtarmak için sanalda sanat eseri satışıyla ilgili çeşitli prosedürler üretip yeni bir platform oluşturmalarıyla gündeme gelmişlerdir.

NFT olarak kısaltılan *Non-Fungible Tokenlar*(Değiştirilmez Jeton), biricik ve eşsiz sanal para olarak tanımlanmaktadır. NFT'lerin varlıkları kripto para anlamına gelen token veya coin sayesinde benzersiz bir şekilde kimliklendirilmekte veya sahipliği benzersiz şekilde kanıtlanabilmektedir. (Senkardes, 2021:156) Bir kripto para çeşidi olan NFT günümüzde her disipline açılan sanal pazarda önem-

li bileşenlerden biri haline gelmiştir. ‘NFT’lerin toplum hayatına dahil olması 2017 yıllarındaki Ethereum üzerinden oynanan CryptoKitties adlı bir dijital ticaret oyununa dayanmaktadır. Bu oyunda birbirlerinden tamamen farklı olan sanal kedilerin alınıp satılması ile ilk NFT’nin temelleri atılmıştır. ‘ (Doğan,vd, 2022:5) CryptoKitties’in ilk NFT örneği olma özelliği oyundaki her bir kedinin belirli oyunculara ait olması ve kedilerin kopyalanamamasından gelmektedir.

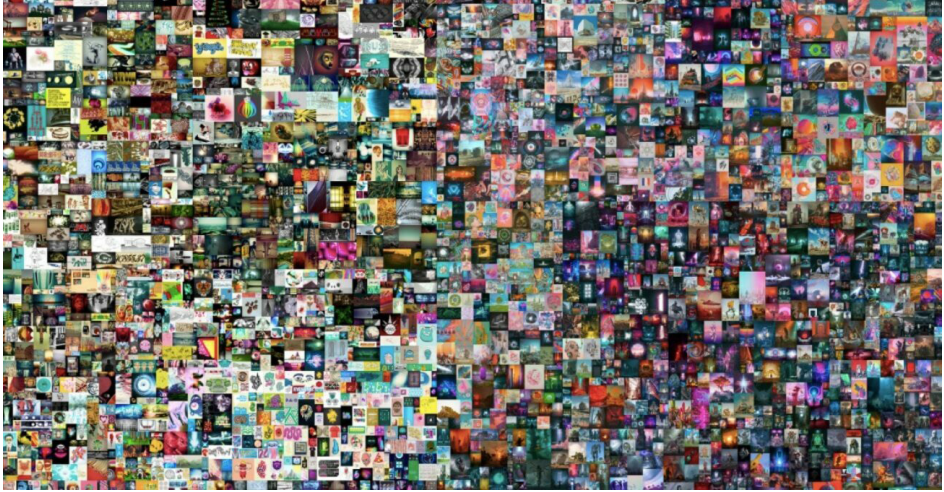
Erken 15. yüzyılda Latince *crypto* sözcüğünden türemiş olan kripto, kasa, mahzen, gizli olan, gizlenmek, saklanmak anlamlarına gelmektedir. (URL-7) Japon bilgisayar bilimcisi olduğu iddia edilen Satoshi Nakamoto, 18 Ağustos 2008’de bitcoin.org adlı alan adını satın alır ve 31 Ekim 2008’de *A Peer to Peer Electronic Cash System* adlı makalesini yayımlar. (Jones, 2022) Bitcoin günümüzdeki en popüler kripto para çeşitlerinden biridir. Tüm kripto paralar, normal paraya bir alternatif olarak ortaya çıkar. Amaçları herhangi bir merkeze bağlı olmadan mevcut kalabilmektir. Bitcoin veya benzer diğer coinler parçalanıp satın alınabilir veya değiştirilebilirken, NFT’ler benzeri bulunamadığından takas edilemez bir yapıya sahiptir. ‘NFT (Non-Fungible Token-Değiştirilemez Jeton), benzersiz öğelerin sahipliğini temsil etmek için kullanılacak bir varlıktır. Benzersiz olduğundan dolayı birbirinin yerine geçemeyeceğini onaylayan, blok zinciri adı verilen bir dijital defterde depolanan veri birimi olarak tanımlanabilir. ‘ (Çallı, 2021:161) Blok zinciri NFT’nin depolama alanlarından. Burada fotoğraf, grafik tasarım, müzik, tasarım, video, elektronik belge veya ses gibi farklı medya türleri yer alır.

NFT ve Sanal Aura

NFT bir kripto sanat çeşitidir. Nadir dijital sanat anlamına gelen kripto sanatı, blok zinciri teknolojisine bağlı sınırlı sayıda koleksiyon sanatıdır. Fiziksel galerilerin çalışma prensiplerinin dijital alana aktarılmış halidir. Bir sanatçı tarafından üretilen dijital ürün, dijital galeriye eklendiğinde jeton adı verilen token oluşturulur ve sanatçının cüzdanına yatırılır. Token, sanat eseriyle kalıcı olarak bağlantılıdır. Eserin mülkiyetini, özgünlüğünü temsil eder, onu türünün tek örneği bir varlık haline getirir. Sanatçı eserin fiyatını listelediğinde fiyata teklif verilebilir. Tekliflerin yönetim kararı sanatçıya aittir. Eser satıldığında, doğrudan alıcının cüzdanına aktarılırken kripto para birim karşılığı ise satıcının cüzdanına taşınır. Bu blok zincir teknolojisi aracılığıyla gerçekleşen tüm işlemler güvence altında tutulmaktadır. (Franceschet,vd, 2019:3) Kripto sanat, bir sanat eserine sanal alan yaratıyorsa NFT bu esere sanal ortamda orijinal olma özelliği atfetmektedir.

Müze ve galeriler çeşitli orijinal sanat eserlerinin sergilendiği ve satışa sunulduğu alanlardır. Örneğin, Ara Güler gibi tarihe mal olmuş önemli bir fotoğraf ustasının eserlerinin çeşitli koleksiyonlarda koruma altına alındığı bilinmektedir. Eserlerin orijinalleri müzelerde olmasına karşın internette yapılan basit bir aramayla

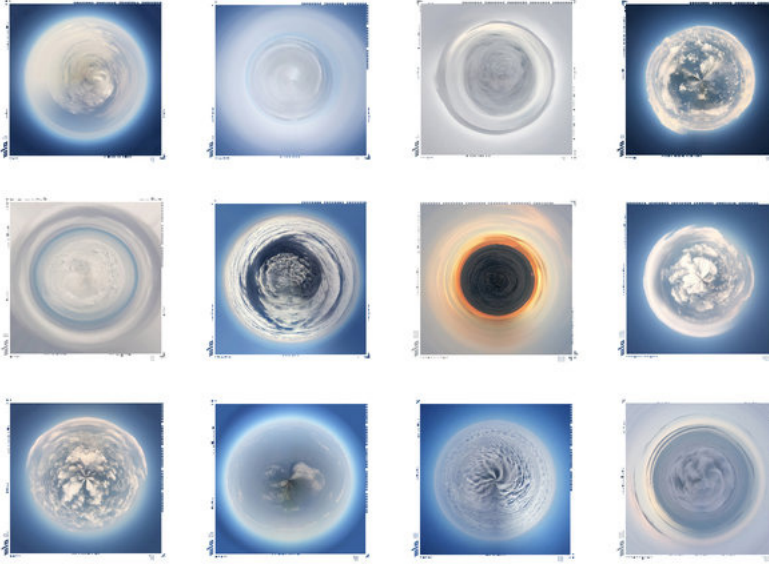
birçok eserin orijinal olmayan kopya versiyonlarına rahatça ulaşılabilir. Kopya röprodüksiyonlar, orijinal eserin içerdiği özel olma durumuna sahip olmasa da orijinal eserle birebir olma özelliğine sahiptir. ‘...Blockchain teknolojisinde sanatçının ürettiği orijinal eserin, sadece eseri üreten kişinin sanal cüzdanında olduğu bellidir. Bu noktadan sonra artık sanatın sahteleştirilmesi ya da çoğaltılıp satılması gibi bir durum meydana gelmemektedir.’ (Özrili, 2021:3) Böylece eserin sanal biricikliği belirlenmiş olmaktadır. Fotoğrafın icat edilmesiyle gerçek, biricik ve özgün olanın röprodüksiyonlarını üretmek, yani tekniğin olanaklarıyla tekrar üretmek, kolay ve pratik hale gelmiştir. (Bakış, 2021:110) Her gün kopyalanan yüzlerce görüntüyle aidiyet kavramının anlamını yitirdiği günümüz siber dünyasında NFT’nin gündeme getirdiği, eserin haklarının koşulsuzca sanatçıya ait olma özelliğidir. Bu dijital aidiyet *parçalanan aura* kavramına alternatif bir bakış sunmaktadır.



Resim 7. Her Gün: İlk 5000 Gün, 2021
Kaynak: (URL-8)

Beeple olarak bilinen Mike Winkelmann, 2021’de ürettiği *Everydays: the First 5000 Days* adlı jpeg formatındaki dijital kolajı, NFT’de satılan en pahalı üç eser arasına girmiştir. Aylarca süren açık arttırma sonucunda 69 milyon dolara satılan bu eser, *Everydays* adlı projenin parçasıdır. Beeple’in bu eseri ortaya koymasında süreç kavramı önemli olmuştur. Her güne ait yeni bir illüstrasyonun üretilip arşivlenmesinden oluşmaktadır. (Kastrenakes, 2021) Dolayısıyla seriyi oluşturan her bir görsel dijital illüstrasyondur. Winkelmann’ın sistematik bir biçimde hatıra fotoğrafı çekme eylemlerimizi andıran bir tavırla çizim yapması, günümüzdeki görüntü tüketimi çılgınlığına ironik, alternatif bir bakış sunmaktadır.

5000 adet illüstrasyonun titizlikle üretilmesi, Winkelmann'ın sistematik çalışma disiplini hakkında ipuçları vermektedir. Burada her bir görüntü hem kendi başına hem de kolektif olarak bir anlam ifade etmektedir. Aynı zamanda sanatçının bu üretim tavrı biriktirme sanatı alanında çalışan sanatçıların arşivlemeyle olan ilişkilerini akla getirmektedir. *Everydays: the First 5000 Days*, arşivleme yöntemiyle ortaya çıkmış ve arşivin sanatsal pratiğe dönüşmesine örnek bir NFT sanat eseridir.



Resim 8. Martin Lucas Ostachowski, Tokenize Bulut Küreleri, 2018
Kaynak: (URL-9)

Martin Lucas Ostachowski, blok zincir ağında görüntü üreten bir dijital sanatçıdır. Çocukluğundan bu yana gökyüzü onun için bir ilham kaynağı olmuştur. Teknoloji ve doğayı bir araya getirdiği çalışmalarında gökyüzü vazgeçemediği figürlerden biridir. *Tokenized Cloud Spheres*, dijital fotoğraflardan oluşan bir yerleştirmedir. Ostachowski'nin Kuzey Amerika yolculuklarında uçaktan çektiği 12 bulut kümesinden oluşmaktadır. Serideki fotoğraflar çeşitli yazılımlardan geçirilerek daire şekli elde edilmiştir. Bu formun kullanım sebebi jeton ve madeni paralara atıfta bulunmaktır. Fotoğraflar, *Artivive* Artırılmış Gerçeklik uygulaması aracılığıyla bağlantılı videolarla üst üste bindirilebilen bir QR kodla tasarlanmıştır. Başlangıçta kripto sanat eserleri için oluşturulan bu sistem daha sonra sınırlı baskı üretimine uyarlanmıştır. (Franceschet, vd, 2019:21) Bu kolaj, QR kod ile sembolleştirilmiş, benzer animasyonlara bağlanabilen ve sınırlı sayıda baskısı

olan benzersiz bir NFT ve kripto sanat örneğidir.

Bulut fotoğrafları fotoğrafçılar için her dönem bir ilham kaynağı olmuştur. Alfred Stieglitz, 1925-1934 yılları arasında çektiği bulut fotoğraflarına *Equivalent*s (Eşdeğerler) adını vermiştir. Ostachowski'nin klasik bulut fotoğraflarını yapay zekâ uygulamaları aracılığıyla işleyip kripto sanata dönüştürmesi post fotoğrafın geçmiş ve geleceği bir arada bulundurma özelliğini tekrar gündeme getirmektedir. Fotoğrafın bir sanat dalı olmasında önemli katkıları olan Alfred Stieglitz, eşdeğerler serisi ile fotoğraf tarihindeki ilk soyutlamayı gerçekleştirmiştir. Dijital üretim olanaklarını kullanan post fotoğrafın geleceğe aktarılacak üzere geçmiş ile günümüzü bir araya getirme özelliği bir ilham kaynağına dönüşmüştür.

SONUÇ

Bu çalışma, fotoğraf sanatının siber dünya içinde çeşitli dijital yazılım ve donanımlarla geçirdiği dönüşümün sanatsal üretim üzerindeki etkilerini araştırmaktadır. Her dönem kendi özgün estetiğini yaratan fotoğraf sanatı, dijital teknoloji uygulamalarıyla birlikte sanal olarak üretilebilir hale gelmiş ve bu alanda çeşitli yeni üretim teknikleri ortaya çıkmıştır.

Artırılmış Gerçeklik, gerçekliğe katmanlı bir şekilde gerçeklik eklenmesi anlamına gelmektedir. Mat Collishaw gibi fotoğrafı çağdaş estetik pratik olarak ele alan sanatçılar, üretim serüvenlerini artırılmış gerçeklik teknolojisiyle ilişkilendirmektedir. Tüm bu uygulamalar aynı zamanda sanatçı ve eser arasında etkileşim kurduğu için bir dil yaratma meselesidir. İkinci bölümde detaylıca aktarılan bu durum yapay zekâ ve yeni medya tekniklerinde görüldüğü gibi burada da fotoğraf tarihinin bir ilham kaynağına dönüşmesi söz konusu olmuştur.

Fotoğrafta ve diğer disiplinlerde fake kategorisinin oluşmasını tetikleyen çekişmeli üretken ağ, gerçeklik algısını illüzyona dönüştürmektedir. Deepfake, derin öğrenme ve makine öğrenimi kavramlarıyla iç içe olan bu uygulama, sıfırdan mevcut olmayan gerçek bir görüntü üretebilmektedir. Bu anlamda bireylerin dünyaya bakışını değiştiren bir etkiye sahiptir. Bu anlamda üretilen eserlere çeşitli yazılımlar aracılığıyla kavramsal ve gerçeküstü nitelikler aktarılıp bunlar gerçekçi bir biçimde sunulmaktadır. İkinci bölümde üzerinde durulan bu konu Joan Fontcuberta'nın *Herbarium* serisi üzerinden incelenip, post fotoğraf ile olan bağlantısı irdelenmiştir.

Son bölüm olan NFT'de ise sanal para ile sanat eseri satın alabilmenin sanatçılar için yeni bir pazar oluşturduğu ve bunun sanat eserinin sanal dünyada bir kimliğe kavuşmasını sağladığı aktarılmıştır. Sanat tarihinde NFT, fotoğraf, video, ses, grafik, müzik gibi farklı medya türlerine orijinal olma özelliği atfetmektedir. Böylece sanat eserinin kayıtsızca kopyalanabilirliğine karşıt bir bakış oluşturmaktadır. Bu anlamda NFT'nin eserlere dijital bir kimlik kazandırması Walter

Benjamin'in aurası üzerinden incelenmiştir.

KAYNAKÇA

Aalami, N. (2020). Derin Öğrenme Yöntemlerini Kullanarak Görüntülerin Analizi. *ESTUDAM Bilişim Dergisi*: 17-20.

Arslan, K. (2020). Eğitimde Yapay Zekâ ve Uygulamaları. *Batı Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi*. 71-88.

Arth, C. vd. (2015). *The History of Mobile Augmented Reality*. Graz: Computer Graphics and Vision.

Azuma, R. T. (1997). A Survey of Augmented Reality. *In Presence: Teleoperators and Virtual Environments*. 355-385.

Bourriaud, N. (2018). *İlişkisel Estetik*. (S. Özen, Çev.) İstanbul: Bağlam.

Brückle, W., Mutiis, M.D. (2021). Post-Photography: What's in a Name? *Number*: 10-14.

Çallı, F. (2021). NFT Teknolojisine Turizm Perspektifi ile Bir Bakış. *Journal of New Tourism Trends*: 161-172.

Çelik, G., Talu, M. F. (2020). Çekişmeli Üretken Ağ Modellerinin Görüntü Üretim Performanslarının İncelenmesi. *BAUN Fen Bil. Enst. Dergisi* (22): 181-192.

Doğan, B., Ersöz, S. Ş., Şahin, C. (2022). Crypto Art and NFT. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*. 11(1): 1-12.

Franceschet, M., Colavizza, G. (2019). *Crypto art: A decentralized view*. (<https://arxiv.org/abs/1906.03263>).

Goodfellow, I. (2017). *NIPS 2016 Tutorial: Generative Adversarial Networks*. (<https://arxiv.org/abs/1701.00160v4>).

Goodfellow, I., Abadie-Puoget, J., Mirza, M., Xu, B., Farley-Warde, D., Ozair, S., Courville, A., Bengio, Y. (2014). Generative Adversarial Nets. *De'Partement D'informatique Et De Recherche Opérationnelle*. (<https://arxiv.org/abs/1701.00160>).

Gülaçtı, İ. E., Kahraman, M. E. (2021). The Impact of Artificial Intelligence on Photography and Painting in the Post-Truth Era and the Issues of Creativity and Authorship. *Medeniyet Sanat* (2): 243-270.

Güney, E., Yavuz, H. (2020). Yapay Zekâ ile Sanatsal Üretim Pratiğinde Sanatçının Rolü ve Değişen Sanat Olgusu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. (26): 415-439.

Haydaroğlu, M. (2015). *Tarih Boyunca Sanat*. (F. Özkan, Dü., & S. E. Dilek

Şendil, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

James, P. (2018). *Thresholds Eşikler*. (Haydaroğlu, M. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Johnson, D.G., Diakopoulos, N. (2021, Mart). What To Do About Deepfakes . *Communications of the ACM* (64): 33-35.

Jones, E. (2022). *A Brief History of Cryptocurrency*. (<https://www.cryptovantage.com/guides/a-brief-history-of-cryptocurrency/>)

Kastrenakes, J. (2021). *Beeple Sold An NFT For \$69 Million* . (<https://www.theverge.com/2021/3/11/22325054/beeple-christies-nft-sale-cost-every-days-69-million>).

Lee, D. (2019). *Deepfake Salvador Dali Takes Selfies With Museum Visitors*. (<https://www.theverge.com/2019/5/10/18540953/salvador-dali-lives-deepfake-museum>)

Marsh, A. (2020). *NASA's Original Laptop: The GRiD Compass*. (<https://spectrum.ieee.org/nasas-original-laptop-the-grid-compass>).

Moreiras, C. (2017). Joan Fontcuberta: Post-Photography and The Spectral Image Of Saturation. *Journal Of Spanish Cultural Studies*. 18(1): 1-21.

Özrili, Y. (2021). Olmayan Müze: Kripto Sanat. *Turizm Çalışmaları Dergisi*. 3(1): 1-14.

Sample, I. (2020). *What Are Deepfakes and How Can You Spot Them?*. (<https://www.theguardian.com/technology/2020/jan/13/what-are-deepfakes-and-how-can-you-spot-them>).

Senkardes, C. G. (2021). Blokzincir Teknolojisi Ve Nft'ler: Müzik Endüstrisi Üzerine Bir İnceleme. *Journal of Management Marketing and Logistics*. (8): 154-163.

Singil, N. (2022). Yapay Zekâ ve İnsan Hakları. *Public and Private International Law Bulletin* 42 (1).

Sucu, İ., Ataman, E. (2020). Dijital Evrenin Yeni Dünyası Yapay Zekâ ve Her Filmi Üzerine Bir Çalışma. *Yeni Medya Elektronik Dergisi* (4): 40-52.

Vaughan, L.-J. (2021). *Mat Collishaw*. (<https://artreview.com/mat-collishaw/>).

Vroons, E. (2015). So What Can Believe in Now?! *GUP Magazine*. 100-111.

White, E. (2021). *Positive Implications Of Deepfake Technology In The Arts And Culture*. (<https://amt-lab.org/blog/2021/8/positive-implications-of-deepfake-technology-in-the-arts-and-culture>).

Wittgenstein, L. (1990). *Tractatus Logico-Philosophicus* . (Aruoba, O. Çev.)
İstanbul: metis.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL-1 https://www.researchgate.net/publication/337438550_A_brief_chronology_of_Virtual_Reality/figures?lo=1 (Erişim Tarihi: 10.02.2022)

URL-2 <https://art.ykykultur.com.tr/exhibitions/thresholds> (Erişim Tarihi: 20.02.2022)

URL-3 <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2667096820300045>
(Erişim Tarihi: 05.03.2022)

URL-4 <https://www.meer.com/science-museum/artworks/42116> (Erişim Tarihi: 08.03.2022)

URL-5 <https://arxiv.org/abs/1905.08233> (Erişim Tarihi: 04.03.2022)

URL-6 <https://www.theverge.com/2019/5/10/18540953/salvador-dali-lives-deepfake-museum> (Erişim Tarihi: 15.03.2022)

URL-7 https://www.etymonline.com/word/crypt#etymonline_v_422 (Erişim Tarihi: 15.04.2022)

URL-8 <https://bigumigu.com/haber/69-milyon-dolarlik-nft/> (Erişim Tarihi: 11.03.2022)

URL-9 https://www.researchgate.net/publication/333679124_Crypto_art_A_decentralized_view/figures?lo=1 (Erişim Tarihi: 27.03.2022)

YAZIM KILAVUZU

Aşağıda belirtilen yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, çalışmalar dergipark üzerinden (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/icd>) gönderilebilir. Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uyulmadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgün metinlerin ve makale sahibinden (asıl yazar veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Yayın İlkeleri

1. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi, bilimsel niteliklere sahip çalışmaları yayımlayarak iletişim bilimlerinin bilgi birikimine katkıda bulunmak amacıyla yılda iki sayı basılı olarak yayımlanan ulusal hakemli bir dergidir.
2. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi'ne gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir 'araştırma makale' veya daha önce yayımlanmış çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir 'derleme makale' olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları da derginin yayın kapsamı içindedir.
3. Bunun dışında deneyimli araştırmacıların; uluslararası bilimsel toplantılarda yabancı dilde sundukları bildirilerinin yurtiçinde daha geniş araştırmacı kitlesi tarafından erişilebilmesi amacıyla Türkçe olarak yayımlamayı da ilke edinmiştir.
4. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi'nin ana amacı iletişim çalışmalarında çerçevesinde ortaya çıkan verileri, bilimin temel işlev ve gerçeklerini bozmadan, abartmadan, objektif bir biçimde kamuoyuna iletmektir.
5. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi, düşünce, vicdan ve ifade özgürlüğünü sınırlayıcı; demokrasi ve insan

haklarına aykırı, şiddeti, kini ve düşmanlığı kışkırtıcı; dinî duyguları rencide edici yayın yapmaz.

6. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi, araştırmalar sonucunda ortaya çıkan makalelerde kişi ve kuruluşları, eleştiri sınırlarının ötesinde küçük düşüren, aşağılayan lakap ve yakıştırmalar yayımlamaz.
7. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir.
8. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi'nde yayımlanan makaleler için yazara telif ücreti ödenmez.

Genel Kurallar

Dergide yayımlanan yazı ve makalelerde kullanılacak dil Türkçe ve İngilizcedir. Çalışmayı destekleyen bir kurum varsa, makale içerisinde belirtilmelidir. Gönderilen yazılar kaynakça ve ekler dâhil 12.000 kelimeyi aşmamalıdır. Makaleler APA referans sistemine (APA 6.0) göre düzenlenmelidir. Lütfen metin içinde verilen referansların kaynakçada olmasına özen gösteriniz. Dergimiz için editör kurulunca belirlenen intihal oranı üst sınırı yüzde 15'dir. İntihal tespit programındaki filtreleme seçenekleri şu şekilde ayarlanır: -Kaynakça hariç (Bibliography excluded) -Alıntılar hariç (Quotes excluded) -5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) -Program menüsünde bulunan diğer filtreleme seçenekleri raporlamaya dâhil edilmez.

Yazım Kuralları

Sayfa Düzeni

Üst 3,5 cm, alt 2,5 cm, sol kenar 2,5 cm, sağ 2 cm boşluk bırakılacak şekilde tüm metin alanı 170 mm X 240 mm şeklinde olmalıdır.

Yazı Türü

Times New Roman yazı karakteri kullanılmalıdır. Türkçe "Öz" İngilizce "Abstract" bölümleri 11 punto, ana metin 11 punto, yararlanılan kaynaklar bölümü ise 1 punto olmalı; metin, Türkçe-İngilizce özet ve yararlanılan kaynaklar iki yöne yaslı olarak hizalanmalıdır. Metin tek satır aralığı kullanılarak yazılmalı, paragraflar arası 1 satır boşluk bırakılmalıdır.

Başlıklar

Makale ana başlık ve alt başlıklardan oluşacak şekilde düzenlenmelidir.

Ana Başlık

Times New Roman karakterinde, büyük harfler kullanılarak, kalın, 14 punto şeklinde Microsoft Word formatında olmalıdır. Yazar ismi, kısaltmaları, yazar ORCID numarası ve e-posta adresleri başlıktan sonra iki satır boşluk bırakacak şekilde yazılmalı ve yazar ismi küçük, soyadı büyük olacak şekilde 11 punto yazı karakterinde yazılmalıdır.

Öz

300 kelimeyi geçmemeli ve “ÖZ” kalın, 11 punto olmalı, özet metni 11 punto olarak tüm metin Times New Roman yazı stilinde iki yana yaslı ve tek paragraf şeklinde Microsoft Word formatında yazılmalıdır. Anahtar kelimeler italik, kalın yazı tipinde ve 11 punto olmalıdır. Makaleye uygun en az üç en fazla beş anahtar kelimenin ilk harfleri büyük diğer harfleri küçük olacak şekilde yazılmalıdır. “ÖZ”de makalenin konusu, araştırma yöntemi ve sonucuyla ilgili kısa bilgiler verilmelidir.

Abstract

Abstract ana başlık türkçe anahtar kelimelerden sonra iki satır boşluk bırakılarak yazılmalıdır. Times New Roman karakterinde, büyük harfler kullanılarak, kalın, 11 punto, iki yana yaslı ve tek paragraf şeklinde Microsoft Word formatında olmalıdır. 600 kelimeyi geçmemeli ve “ABSTRACT” kalın, 11 punto olmalı; tüm metin Times New Roman yazı stilinde Microsoft Word formatında yazılmalıdır. Abstract’taki anahtar kelimeler (keywords) italik, kalın yazı tipinde ve 11 punto olmalıdır. Makaleye uygun en az üç en fazla beş anahtar kelimenin(keywords) ilk harfleri büyük diğer harfleri küçük olacak şekilde yazılmalıdır. “ABSTRACT”ta makalenin konusu, araştırma yöntemi ve sonucuyla ilgili kısa bilgiler verilmelidir.

Bölümler

Makalenin içeriğine göre oluşturulan bölüm alt başlıkları (GİRİŞ, KAVRAMSAL ÇERÇEVE, LİTERATÜR TARAMASI, ARAŞTIRMA METODOLOJİSİ, BULGULAR, SONUÇ, ...gibi) hepsi büyük harf olacak biçimde, 11 punto ve kalın (bold) olmalıdır ve numaralandırma kullanılmadan yazılmalıdır.

Ana Metin

Alt başlıklar 11 punto, kalın ve büyük harf kullanılarak yazılmalı ve metin kısmı

11 punto, Times New roman yazı stilinde Microsoft Word formatında olmalıdır. Makaleler tek sütun, iki yana yaslı olacak şekilde ve paragraf aralarında tek aralık olacak şekilde yazılmalıdır. İlk bölümün alt başlığı anahtar kelimelerden sonra bir satır boşluk bırakarak başlamalı ve bunu takip eden metin paragraflarında boşluk olmamalıdır. Makale Uzunluğu şekiller ve figürler ile birlikte 20 sayfayı geçmemelidir.

Tablo, Şekil, Grafik ve Resimler

Metinde kullanılan tablo, şekil, grafik ve resimler yazar(lar) tarafından özgün olarak oluşturulmamış ise “kaynak” gösterilerek metin içinde kullanılabilir. Tablo, şekil, grafik ve resimler metin kısmına uyacak şekilde yerleştirilmeli ve başlıkları 11 punto ve ortalanarak yazılmalıdır. Metin içinde kullanılan tablo ve grafikler Tablo 1., Tablo 2./ Grafik 1., Grafik 2. ... vb gibi sıralanmalıdır. Tablo numaraları ve başlıklar tablodan önce olacak şekilde yazılmalıdır. Şekil, grafik ve resimlerin numaraları ve başlıkları kendinden(şekil, grafik ve resim) sonra altta olacak şekilde Şekil 1., Şekil 2./ Resim 1., Resim 2. ... vb gibi sıralanarak yazılmalıdır. Tablo, şekil, grafik ve resim başlıklarında kullanılan kelimelerin ilk harfleri büyük diğerleri küçük olacak şekilde oluşturulmalıdır.

Sonuç

Başlık kalın, 11 punto, büyük harflerle ve metin kısmı da 11 punto Times New Roman yazı stilinde Microsoft Word formatında yazılmalıdır.

Makale İçi Referans Gösterimi

Makale içinde referans gösterimi APA (en son sürüm) kurallarına uygun olacak şekilde düzenlenmelidir.

APA referans kuralları için bakınız: <https://www.citefast.com/styleguide.php?style=APA&sec=form>

Tek yazarlı kaynaklara referans: (Atılğan, 2015: 28) , (Atılğan, 2015: 28-32)

İki yazarlı kaynaklara referans: (Atılğan & Demir, 2015: 28), (Atılğan & Demir, 2015: 28-32)

Beş yazarlı kaynaklara ilk kez referans yapıldığında: (Atılğan, Demir, Çelik, Savaş & Yıldırım, 2015: 28)

Beş yazarlı kaynaklara ikinci kez veya daha fazla kez referans yapıldığında:

(Atılğan vd., 2015: 28)

Beşten fazla yazarlı kaynaklara ilk kez referans yapıldığında: (Atılğan, Demir, Çelik, Savaş, Yıldırım....Işık, 2015: 28)

Beşten fazla yazarlı kaynaklara ikinci kez veya daha fazla kez referans yapıldığında: (Atılğan vd., 2015: 28)

İnternette referans yapıldığında: (Mills, 2012)

Kaynakça

Makalede yararlanılan kaynaklar APA (en son sürüm) kurallarına uygun olacak şekilde düzenlenmelidir.

APA kaynak gösterimi için bakınız: <https://www.citefast.com/styleguide.php?style=APA&sec=form>

Kaynakça başlığı 11 punto, kalın; kaynaklar ise aşağıda gösterilen biçimde alfabetik, numarasız yazılmalıdır. Ayrıca eser ismi(referans alınan kaynak) italik olmalıdır.

Tek yazarlı kitap

Tuncer, D. (1992). Dağıtım Kanalları Sistemi. Ankara: Gazi Yayınları.

İki yazarlı kitap

Turgut, M. F. & Y. Baykul. (1992). Ölçekleme Teknikleri. Ankara: ÖSYM Yayınları.

Editörlü kitap

Theberge, J. (Ed.). (1968). Economics of Trade and Development. New York: John Wiley.

Çeviri kitap

Morgan, L.H. (2015). Eski Toplum. (Oskay, Ü. Çev.), İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Kitap bölümü

Ünlüer, A.O. (1988). Boş Zamanı Değerlendirme Açısından Kitle İletişim Araçlarının Ülkemizde Durumu. Demiray, U. (Ed.). Kitle İletişim Araçları ve

Boş Zaman (ss.71-113). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı.

Basılı dergi

Engin, B. H. (2016). Markalaşma Kavramı Çerçevesinde Marka Ederi. Öneri Dergisi. 12 (46): 277-294.

Elektronik dergi

Yengin, D. & Algül, A. (2018). Küreselleşme Bağlamında Sanal Gerçeklik Kullanımı. Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC. 10 (2): 155-126. doi: 10.7456/10902100.

Basılı Gazete

Kumcu. E. (2006, 11 Aralık). Büyüme yavaşlama sinyali veriyor. Hürriyet Gazetesi. s.9.

Elektronik Gazete

Mills, S. (2012, 16 Ekim). How Twitter is winning the 2012 US election. The Guardian. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/oct/16/twitter-winning-2012-us-election> (Erişim tarihi: 10 Temmuz 2018).

Tez

Algül, N. (2006). Sanat Tarihinde Mahmut Akok. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Web sayfası

Yavuz, E. (2018, 7 Kasım). Zaman ve İnsan Üzerine. <https://dusunbil.com/zaman-ve-insan-uzerine>. adresinden alındı. (Erişim tarihi: 10 Temmuz 2018).

Rapor

Taymaz, E. (2018). Dijital Teknolojiler ve Ekonomik Büyüme Raporu. (TÜSİAD-T/2018,10-600).

Elektronik Kaynaklar

Elektronik kaynaklar metin içerisinde kullanım sırasına bağlı olarak cümle sonunda (URL-1) veya (URL-2) şeklinde belirtilmelidir. Kaynakça kısmında

en sona Elektronik Kaynaklar şeklinde başlık açılarak aşağıdaki şekilde detaylı olarak kaynak yazılmalıdır.

URL-1 <https://lorem.com/afasdf/21341234> (Erişim Tarihi: 09.09.2020)

URL-2 <https://lorem.com/afasdf/21341234> (Erişim Tarihi: 09.09.2020)

İletişim Bilgileri:

İLETİŞİM ÇALIŞMALARİ DERĐİSİ

Yayın Koordinatörlüğü

İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38

Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: (212) 444 1 428 /

Web: <http://icd.aydin.edu.tr>

E-posta: icd@aydin.edu.tr

WRITING RULES

Articles prepared in accordance with the following publishing principles and spelling rules, studies can be sent via dergipark (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/icd>). Articles sent back to their authors for improvement and / or correction in line with pre-review and referee evaluation, The necessary corrections are made and returned to the journal within a month at the latest. In the preliminary examination, articles that are found to be not complied with the spelling rules are returned to the author for correction and are not included in the publication program.

Providing the permissions of the authors (the main author or the rightful publishing house) is obligatory for the translated texts and articles as well.

Publishing Principles

1. The Journal of Communication Studies is a national, peer-reviewed journal which is printed twice a year by İstanbul Aydın University, Communication Faculty, for the purpose of contributing in the accumulation of knowledge in the field of communications sciences through publishing scientific articles.
2. It is of first priority for the manuscripts to be an original ‘research article’ contributing to its field or a ‘collection article’ evaluating previous works in its field and expressing new and noteworthy views in this respect. In addition, evaluation articles from scientific books that are published in the related fields and book reviews are also within the scope of the journal’s publication.
3. On the other hand, the journal has adopted the principle of publishing Turkish translations of papers that are presented in different languages in international scientific gatherings in order to provide more accessibility to local researchers.
4. The main aim of the journal is to release the data obtained within the scope of communications sciences to the public objectively and as is, without contradicting the fundamental facts of science.
5. The journal does not publish materials limiting the freedom of thought, conscience and expression, contradicting human rights, provoking violence, hatred and hostility and offending religious values.
6. The journal does not publish articles which use a humiliating and/or degrading language, epithets and/or ascriptions beyond the limits of criticism regarding the person(s) or institution(s) in result of the scientific work
7. The scientific, ethic and legal responsibilities of the views and translations in the manuscripts which are published in the journal belong to their respective authors.

8. No royalty fee is paid to the authors of the articles that are published in the journal.

General Rules

The languages to be used in the articles and articles published in the journal are Turkish and English. If there is an institution supporting the study, it should be specified in the article. Submitted articles should not exceed 12,000 words including bibliography and appendices. Articles should be organized according to the APA reference system (APA 6.0). Please make sure that the references given in the text are in the bibliography. The maximum plagiarism rate determined by the editorial board for our journal is 15 percent. The filtering options in the plagiarism detection program are set as follows: -Excluding the reference (Bibliography excluded) -Excluding quotes (Quotes excluded) -Except for the text parts containing less than 5 words (Limit match size to 5 words) -Other filtering options in the program menu are included in the reporting is not.

Writing Rules

Page Layout

Margins: up 3,5; down 2,5; left 2,5; right 2 cm with 170 mm X 240 mm over all text space.

Type of Font

Times New Roman style should be used. Turkish Abstract English Abstract should be in 11 pt, main text should be 10 pt. Text, Turkish-English abstract and the sources used should be justify. Text should be written using single line spacing, 1 line spacing between paragraphs should be left.

Headlines

The manuscript should be composed of main headings and sub-headings.

Main Title

Times New Roman character, using capital letters, bold and must be in Microsoft Word format in 14-pt format. Author name, abbreviations, author ORCID number and e-mail addresses should be written with two lines of space after the title and the name of the author should be written in 11 pt font size.

Abstract

The text should be written in 11-pt font in Times New Roman font style and in a single paragraph in Microsoft Word format. Must not exceed 300 words and

should be bold, 11 pt. Keywords should be in italic, bold type and 11 pt. At least three, maximum five key words should be written with the first letter and the other letters with small letters. In abstract (ÖZ), subject of the article, research method and result should be given.

Abstract Title

Abstract title should be written with two lines of space after Turkish keywords. Times New Roman should be in bold, 11 pt, justified, and in single word Microsoft Word format using capital letters. Should not exceed 600 words and abstract should be bold, 11 pt. and all text should be written in Microsoft Word format in Times New Roman style. Keywords in abstract should be in italic, bold type and 11 pt. At least three, maximum five key words should be written with the first letter and the other letters with small letters. In abstract, subject of the article, research method and result should be given.

Sections

Section subtitles created according to the content of the article (such as INTRODUCTION, CONCEPTUAL FRAMEWORK, LITERATURE REVIEW, RESEARCH METHODOLOGY, FINDINGS, CONCLUSION,...) should be written in 11 pt, bold, all in capital letters and without numbering.

Main Text

Subtitles should be written in 11 pt, bold and capital letters and the text should be in 11 pt., Times New Roman style in Microsoft Word format. Articles should be written in a single column, justified, and in a single space between paragraphs. The subtitle of the first section should start with a line space after the keywords and there should be no spaces in the following paragraphs. Article length must not exceed 20 pages with shapes and figures

Tables, Figures, Graphics and Pictures

If the tables, figures, graphics and pictures used in the text are not originally created by the author (s), they can be used in the text by showing “source”. Tables, figures, graphics and pictures should be placed to fit the text and the headings should be written in 11 font size and centered. Tables and graphs used in the text should be listed as Table 1., Table 2. / Chart 1., Chart 2. etc. and so on. Table numbers and titles should be written before the table. Figures, graphics and pictures of the numbers and the headers (figure, graphic and picture) then the bottom of the Figure 1., Figure 2. / Picture 1., Picture 2. etc. should be written as ordered. The first letters of the words used in the tables, figures, graphics and image titles should be initials large and the others are small.

Conclusion

The title should be written in bold, 11 pt, capital letters and text in 11 pt. Times New Roman style in Microsoft Word format.

In-Article Reference Display

Reference within the article should be arranged in accordance with the APA rules.

APA referans kuralları için bakınız: <https://www.citefast.com/styleguide.php?style=APA&sec=form>

Reference to single authored sources: (Atılğan, 2015: 28) , (Atılğan, 2015: 28-32)

Reference to sources with two authors: (Atılğan & Demir, 2015: 28), (Atılğan & Demir, 2015: 28-32)

When reference is made to sources with five authors for the first time: (Atılğan, Demir, Çelik, Savaş & Yıldırım, 2015: 28)

When reference is made to sources with five authors for a second time or more: (Atılğan vd., 2015: 28)

When references to resources with more than five authors are made for the first time: (Atılğan, Demir, Çelik, Savaş, Yıldırım....Işık, 2015: 28)

Reference to sources with more than five authors for the second time or more times: (Atılğan vd., 2015: 28)

When reference is made from the Internet: (Mills, 2012)

Bibliography

The sources used in the article should be arranged in accordance with APA (latest version) rules.

For APA citation, see: <https://www.citefast.com/styleguide.php?style=APA&sec=form>

Bibliography title 11 point, bold; References should be written alphabetically, without numbers, as shown below. In addition, the title of the work (referenced source) should be italic.

Single Author Book

Tuncer, D. (1992). Dağıtım Kanalları Sistemi. Ankara: Gazi Publishing.

Two Authors Book

Turgut, M. F. & Y. Baykul. (1992). Ölçekleme Teknikleri. Ankara: ÖSYM Publishing.

Edited Book

Theberge, J. (Ed.). (1968). Economics of Trade and Development. New York: John Wiley.

Translation Book

Morgan, L.H. (2015). Eski Toplum. (Oskay, Ü. Trans.), İstanbul: İnkılap Publishing.

Book Chapter

Ünlüer, A.O. (1988). Boş Zamanı Değerlendirme Açısından Kitle İletişim Araçlarının Ülkemizde Durumu. Demiray, U. (Ed.). Kitle İletişim Araçları ve Boş Zaman (ss.71-113). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı.

Published Magazine

Engin, B. H. (2016). Markalaşma Kavramı Çerçevesinde Marka Ederi. Öneri Dergisi. 12 (46): 277-294.

Electronic Magazine

Yengin, D. & Algül, A. (2018). Küreselleşme Bağlamında Sanal Gerçeklik Kullanımı. Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC. 10 (2): 155-126. doi: 10.7456/10902100.

Published Journal

Kumcu. E. (2006, 11 Aralık). Büyüme yavaşlama sinyali veriyor. Hürriyet Gazetesi. s.9.

Electronic Journal

Mills, S. (2012, 16 Ekim). How Twitter is winning the 2012 US election. The Guardian. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/oct/16/twitter-winning-2012-us-election> (Erişim tarihi: 10 Temmuz 2018).

Dissertation

Deniz, N. (2006). Mahmut Akok in Art History. Marmara University, Institute of Social Science, Unpublished Doctoral Thesis. İstanbul.

Web Page

Yavuz, . (2018, 7 November). Zaman ve İnsan Üzerine. Retrieved from <https://dusunbil.com/zaman-ve-insan-uzerine>. (Access date: 10 July 2018).

Report

Taymaz, E. (2018). Dijital Teknolojiler ve Ekonomik Büyüme Raporu. (TÜSİAD-T/2018,10-600).

Electronic Sources

Electronic resources must be remarked as (URL-1) or (URL-2) at the end of sentence depending on the order of use in the text. Electronic Resources title must be opened at the end of the bibliography section, and resource must be written in detailed as below.

URL-1 <https://lorem.com/afasdf/21341234> (Access date: 09.09.2020)

URL-2 <https://lorem.com/afasdf/21341234> (Access date: 09.09.2020)

Contact information:

The Journal of Communication Studies

Editorial Coordination

İstanbul Aydın University, Communication Faculty

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38

Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: (212) 444 1 428 /

Web: <http://icd.aydin.edu.tr>

E-mail: icd@aydin.edu.tr

