

Cilt 2 - Sayı: 1

HAZİRAN 2023

# PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM BİLİMLERİ DERGİSİ

PAMUKKALE UNIVERSITY JOURNAL OF COMMUNICATION SCIENCES







## Pamukkale Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi

### PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ ADINA İMTİYAZ SAHİBİ

Prof. Dr. Ali SOYLU Pamukkale Üniversitesi İletişim Fakültesi, Türkiye

### YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Prof. Dr. Ali SOYLU, Pamukkale Üniversitesi İletişim Fakültesi, Türkiye

### YAYIN KURULU

Prof. Dr. Ali SOYLU, Pamukkale Üniversitesi, İletişim Fakültesi  
Doç. Dr. Eyllin AKTAŞ, Pamukkale Üniversitesi, İletişim Fakültesi  
Doç. Dr. Fatma YASA, Pamukkale Üniversitesi, İletişim Fakültesi  
Dr. Öğr. Ü. Işkın ÖZBULDUK KILIÇ, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi  
Dr. Öğr. Ü. Süleyman Kıvanç TÜRKGELDİ, Çukurova Üniversitesi, İletişim Fakültesi  
Dr. Öğr. Ü. Hayrullah YANIK, Pamukkale Üniversitesi, İletişim Fakültesi  
Dr. Arş. Gör. Nevzat İNAN, Pamukkale Üniversitesi, İletişim Fakültesi  
Dr. Arş. Gör. Ayçin GELİR ATABEY, Pamukkale Üniversitesi, İletişim Fakültesi  
Dr. Arş. Gör. Neslihan ÖZMELEK TAŞ, Pamukkale Üniversitesi, İletişim Fakültesi

### EDİTÖR KURULU

Editör: Doç. Dr. Eyllin AKTAŞ  
Editör Yardımcıları: Dr. Öğr. Ü. Işkın ÖZBULDUK KILIÇ - Dr. Arş. Gör. Ayçin GELİR ATABEY

### ALAN EDİTÖRLERİ

Doç. Dr. Eyllin AKTAŞ, Pamukkale Üniversitesi İletişim Fakültesi (Halkla İlişkiler ve Reklamcılık)  
Doç. Dr. Fatma YASA, Pamukkale Üniversitesi, İletişim Fakültesi (İstatistik Editörü)  
Dr. Öğr. Ü. Işkın ÖZBULDUK KILIÇ (Radyo-TV ve Sinema)  
Dr. Öğr. Ü. Süleyman Kıvanç TÜRKGELDİ, Çukurova Üniversitesi, İletişim Fakültesi (Radyo-TV ve Sinema)  
Dr. Öğr. Ü. Hayrullah YANIK, Pamukkale Üniversitesi İletişim Fakültesi (Yabancı Dil Editörü)  
Dr. Arş. Gör. Nevzat İNAN, Pamukkale Üniversitesi İletişim Fakültesi (Yeni Medya)  
Dr. Arş. Gör. Ayçin GELİR ATABEY, Pamukkale Üniversitesi İletişim Fakültesi (Gazetecilik)  
Dr. Arş. Gör. Neslihan ÖZMELEK TAŞ, Pamukkale Üniversitesi İletişim Fakültesi (Halkla İlişkiler ve Reklamcılık)

## BİLİM VE DANIŞMA KURULU

- Prof. Dr. Agim POSHKA (Güney Doğu Avrupa Üniversitesi, Dil, Kültür ve İletişim Fakültesi, Makedonya)
- Prof. Dr. Ali SOYLU (Pamukkale Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Aydan ÖZSOY (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Aylin GÖZTAŞ (Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Belma GÜNERİ FIRLAR (Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Bujar HOXHA (Güney Doğu Avrupa Üniversitesi, Dil, Kültür ve İletişim Fakültesi, Makedonya)
- Prof. Dr. Bünyamin AYHAN (Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Cem YAŞIN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)
- Doç. Dr. Enes OSMANČEVIĆ (Tuzla Üniversitesi, Felsefe Fakültesi, Bosna Hersek)
- Prof. Dr. Ersin ÖZARSLAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Ewa MAZIERKA (Central Lancashire Üniversitesi, Sanat ve Medya Okulu, İngiltere)
- Prof. Dr. Füsün TOPSÜMER (Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Himmet HÜLÜR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Huriye TOKER (Yaşar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Liljana SILJANOVSKA (Güney Doğu Avrupa Üniversitesi, Dil, Kültür ve İletişim Fakültesi, Makedonya)
- Prof. Dr. Narin Tülay ŞEKER (Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Nataša RUŽIĆ (Karadağ Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi, Karadağ)
- Prof. Dr. Nurettin GÜZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Óscar García LUENGO (Granada Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Sosyoloji Fakültesi, İspanya)
- Doç. Dr. Renata ŠUKAITYTĖ-COENEN (Litvanya Vilnius Üniversitesi, İletişim Bilimleri Film ve Medya Fakültesi, Litvanya)
- Prof. Dr. Selda İÇİN AKÇALI (Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Sema YILDIRIM BECERİKLİ (Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)
- Prof. Dr. Veronika KAREVA (Güney Doğu Avrupa Üniversitesi, Dil, Kültür ve İletişim Fakültesi, Makedonya) Prof. Dr. Zülfikar DAMLAPINAR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye)

Pamukkale Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi, iletişim bilimleri literatürüne katkı sağlayan, disiplinlerarası bakış açısını geliştiren özgün ve nitelikli araştırma ve derleme makaleleri yayınlamayı amaçlayan bir süreli yayındır. Dergimiz 2022 yılında faaliyete geçen akademik ve hakemli bir dergidir. Yılda iki kere Haziran ve Aralık aylarında e-dergi olarak yayınlanmaktadır. Dergimizin yazım dili Türkçe ve İngilizce olup iletişim bilimleri (gazetecilik, halkla ilişkiler, reklamcılık, radyo, televizyon ve sinema, yeni medya vb.) ve iletişim bilimleri ile ilişkili farklı disiplinlerle alakalı konularda akademik standartlara uygun olarak hazırlanmış kaliteli ve özgün çalışmalar yer almaktadır.

**E-posta:** pauibd@pau.edu.tr

**Web:** <https://www.pau.edu.tr/pauibd/tr>

**Tel:** 0 258 296 75 11

**Adres:** Pamukkale Üniversitesi İletişim Fakültesi Kınıklı Yerleşkesi, 20160 Pamukkale/DENİZLİ

## İÇİNDEKİLER

### Editörden

*Eylin Aktaş*

### Araştırma Makalesi

1-19

**Fahrenheit 451 Filminde Kırmızı Renk Kullanımının Anlamsal Boyutları,**

*Mert Can Arık*

### Araştırma Makalesi

20-45

**İmgelerden Toplumsala Bir Akış: Distopik Kurmaca ve Omniscient Dizisinde  
Gözetim-İmge,**

*Aslı Şahinkaya Ermiş*

### Araştırma Makalesi

46-57

**Post-Modern Çağda Bireyin Görünümleri: Özerklik, Mahremiyet, Kendini  
Geliştirme**

*Enis Öztürk*

### Araştırma Makalesi

57-67

**Türkiye’de Tekelleşen Film Dağıtımına Bir Başka Alternatif Arayışı: Kenda  
(Kendin Dağıt)**

*Mustafa Kemal Sancar*

### Araştırma Makalesi

68-85

**Bir Görsel İletişim Aracı Olarak Fotoğrafın Afiş Tasarımındaki Rolü**

*Duygu Kızıldemir*

## Editörden

Değerli Okurlar

Pamukkale Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi'nin (PAÜ-İBD) üçüncü sayısını yayınlamanın mutluluğunu yaşıyoruz. Değerli yazarlarımızın özgün çalışmaları ile katkı sağladığı bu sayı ile sizlerle buluşmaktan dolayı sevinçliyiz.

Bu sayıda Dergimizde Mert Can Arık "*Fahrenheit 451 Filminde Kırmızı Renk Kullanımının Anlamsal Boyutları*" adlı yazıda sinemada anlam yaratma sürecinin bir ögesi olarak renk unsuru üzerinde durmakta ve Fahrenheit 451 filminde kırmızı rengin yarattığı anlam çerçevesinde nasıl kullanıldığı incelemektedir. Aslı Şahinkaya Ermiş ise "*İmgelerden Toplumsala Bir Akış: Distopik Kurmaca ve Omniscient Dizisinde Gözetim-İmge*" adlı makalesinde Deleuze'un sinema yaklaşımından hareketle gözetimin, gözetim-imge olarak kavramsallaştırmasını yapmakta ve Omniscient dizisini örnek olarak incelemektedir. Enis Öztürk tarafından yazılan "*Post-modern Çağda Bireyin Görünümleri: Özerklik, Mahremiyet ve Kendini Geliştirme*" adlı çalışmada ise post-modern dönem ile değişim gösteren "birey" in nasıl bir varlık olduğu özerklik, mahremiyet ve kendini geliştirme bakış açılarıyla değerlendirilmektedir. Dergimizin bu sayısındaki bir diğer yazıda Mustafa Kemal Sancar "*Türkiye'de Tekelleşen Film Dağıtımına Bir Başka Alternatif Arayışı: KenDa (Kendin Dağıt)*" adlı çalışmasında film endüstrisinin üç ana bileşeninden biri olan "dağıtım" ile ilgili ülkemizde hayata geçirilen ve kısa bir süre varlığını sürdürdükten sonra sona eren KenDa (Kendin Dağıt) isimli dağıtım şirketinin serüvenini dağıtımın dünyadaki ve ülkemizdeki dinamikleri çerçevesinde incelemektedir. Dergimizin son makalesi Duygu Kızıldemir tarafından yazılan "*Bir Görsel İletişim Aracı Olarak Fotoğrafın Afiş Tasarımındaki Rolü*" adlı çalışmadır. Yazar bu çalışmada sosyal afişlerde fotoğraf kullanımı, tasarıma etkileri, iletişim açısından anlamları ve hedef kitle ile bağlantısı açısından incelenmektedir.

Görüldüğü gibi bu sayımız az sayıda ancak iletişim disiplinine farklı açılardan yaklaşan özgün çalışmaları içermektedir. PAÜ-İBD olarak akademik bir derginin kurumsallaşma ve gelişme süreçlerinin emekler adımlarla gerçekleştiği bilgisi ile nicelik yerine nitelik odaklı hareket etmeye çalışıyor, kararlarımızı inşa etmek istediğimiz yapıyı güçlendirecek bir yaklaşımla almaya çabalıyoruz.

Bilim ve Danışma Kurulumuzun rehberliğinde devam ettiğimiz bu yolculukta dergimizin gelişimine katkı sağlayan çok sayıda bilim insanı var. Başta Editör Yardımcılarına ve Yayın ve Editör Kurulu'na çok teşekkür ederiz.

Diğer taraftan dergimize birbirinden kıymetli çalışmaları ile katkı sağlayan yazarlarımıza ve makalelerin hakemlik sürecini yürüten değerli bilim insanlarımıza hem akademiye hem de dergimizin gelişimine sağladıkları katkı için çok teşekkür ediyoruz.

PAÜ-İBD'nin bu üçüncü sayısının iletişim alanına katkı sağlamasını umuyor, keyifli okumalar diliyoruz.

PAÜ-İBD Editör Kurulu Adına

Eylin AKTAŞ

Arık, M. C. (2023). Fahrenheit 451 Filminde Kırmızı Renk Kullanımının Anlamsal Boyutları. *Pamukkale Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi*, 2(1), 1-19.

Geliş Tarihi: 04.05.2023

Kabul Tarihi: 29.06.2023



## Araştırma Makalesi

# FAHRENHEIT 451 FİLMİNDE KIRMIZI RENK KULLANIMININ ANLAMSAL BOYUTLARI

Mert Can ARIK<sup>1</sup>

### Özet

Bu makale sinemada rengin anlam yaratmak için nasıl kullanıldığını ortaya koymak amacındadır. Bunu yaparken çalışmada görüntünün vazgeçilmez unsurlarından biri olan renklerin sinema sanatı içinde farklı kullanımları ve bu kullanımların ortaya çıkardığı sonuçlar da tartışılmıştır. Bu tartışmalar içerisinde renkler gösteren- gösterilen ilişkisi içinde göstergebilimsel bir yöntemle ele alınmıştır. Rengin sinemada kullanımı çok farklı yaklaşım ve ayrımlarla ifade edilmiştir. Çalışmada daha önceki ayrımlar da göz önünde bulundurulmuş ve rengin sinemada etkiel, estetiksel ve anlamsal boyutlarda kullanılabilceği ortaya koyulmuştur. Bu makalede daha çok rengin anlamsal boyutları üzerinde durulmuştur. Sinemada renkle anlam yaratma konusunun çok kapsamlı olduğu görülmüştür. Bu sebeple konu Fransız yönetmen François Truffaut'nun 1966 yılında yönettiği *Fahrenheit 451* filmi kapsamında ele alınarak tek film özelinde incelenmiştir. Yönetmen filminde kırmızı rengi filmin farklı yerlerinde tutarlı bir şekilde anlam yaratmak için özellikle kullanmıştır. Film içerisinde kırmızı renk Truffaut tarafından farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılsa da genel itibariyle otoriteye karşı tehlikeyi ve suç/suçlu kavramlarını simgelemektedir. Böylelikle yönetmen kırmızı rengi kullanarak film içinde renkle kurulan yeni bir anlamsal dünya yaratmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Renk, Sinemada Renk, Rengin Anlamsal Boyutları, Kırmızı Renk

## THE SEMANTIC DIMENSIONS OF THE USE OF THE COLOR RED IN FAHRENHEIT 451 FILM

### Abstract

This article aims to reveal how color is used to create meaning in cinema. While doing this, the different uses of colors, which are one of the indispensable elements of the image, in the art of cinema and the results of these uses are also discussed. In these discussions, colors have been handled with a semiotic method in the relationship between the signifier and the signified. The use of color in cinema has been expressed with very different approaches and distinctions. In the study, previous distinctions were also taken into account and it was revealed that color can be used in cinema in effective, aesthetic and semantic dimensions. This article focuses on the semantic dimensions of color. It has been seen that the

<sup>1</sup> mertarik1@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5123-3347

subject of creating meaning with color in cinema is very comprehensive. For this reason, the subject has been examined within the scope of Fahrenheit 451 film directed by French director François Truffaut in 1966 and examined in a single film. The director has specifically used the color red in his film to consistently create meaning in different parts of the film. Although the color red is used in different ways by Truffaut in the film, it generally symbolizes the danger against authority and the concepts of crime/criminal. Thus, the director created a new semantic world established with color in the film by using the color red.

**Key Word:** Color, Color in Cinema, Semantic Dimensions of Color, Red Color

## GİRİŞ

Renk doğayı çepeçevre sardığı gibi gündelik yaşamımız da renkler tarafından kuşatılmış durumdadır. Renk ilk başlarda teknik bir olgu olarak sinemaya dâhil olsa da sinema sanatının gelişmesiyle önce etki yaratmak için bir yenilik sonra ise anlam yaratmanın vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. Sinemanın ilk yönetmenleri vakit kaybetmeden rengi filmlerinde kullanmaya çalışmış ve bunun ilk örnekleri de bu çabanın hemen ardından gelmiştir. Yönetmenlerin yanı sıra ilk sinema kuramcıları da sinemaya rengin dâhil oluşu ve bunun sinemaya etkileri üzerine birçok tartışma yürütmüştür. Başka bir deyişle sinemada renk her yenilik karşısında olduğu gibi hemen kabul görmemiş, sinemacılar bu yeniliğe temkinli yaklaşmış ve bu konuda yıllar süren bir tartışma ortamı oluşmuştur. Bu durum yine de rengin sinemaya girişine engel olamamış, filmlerde renk kullanımı yıllar geçtikçe, endüstrinin de gereklerine uygun olarak egemenliğini ilan etmiştir. İlk başlarda bir yenilik olarak etki uyandırmak için kullanılsa da yıllar geçtikçe renk daha yetkin kullanılmaya başlanmış ve sinemada anlam yaratmak için vazgeçilmez bir unsur haline gelmiştir. Bu noktada sinemada renk kullanımının teknik bir boyuttan çıkarak daha derinlikli şekilde belli anlamlar yaratmak için kullanılması konusunda Nijat Özön şu ifadelerle yer vermiştir:

*Bir ressam doğadaki renkleri nasıl yeni baştan ve kendi renk anlayışına göre düzenleyebilirse; renklerin ayrı ayrı niteliklerinden; 'sıcak', 'soğuk', 'yumuşak', 'çiğ' renklerden belirli bir duyguyu yansıtmakta yararlanırsa, sinemacı da ele aldığı konunun, çalıştığı film türünün sağladığı az ya da çok geniş sınırlar içinde aynı olanaklardan yararlanabilir. Böylelikle, renkli film, renk yönünden çok varıl bir doğa parçasını, renk yönünden çok değişik bezem ve giysileri olduğu gibi yansıtmak için gerçekçi kullanımdan başlayıp, çeşitli renklerin çeşitli duygulara daha uygun düşmesine ya da kimi renklerin simgesel bir değer taşımasına dayanarak bu simgesel kullanışı değerlendirmeye dek değişen geniş bir uygulama alanı bulur (Özön, 2008, s. 155-156).*

Buradan hareketle çalışmanın amacı sinemada rengin anlam yaratmak için nasıl kullandığını ortaya koymaktır. Renklerin hangi amaçlarla kullanıldığı, sinemada farklı renk kullanımları ve renk kullanımlarının ortaya koyduğu sonuçlar tartışılmıştır. Bu bağlamda özellikle rengin anlamsal boyutlar yaratmak amacıyla kullanılması kırmızı renk bağlamında ele alınmıştır. Rengin birçok kullanımı dışında anlamsal boyutlar yaratmak amacıyla kullanılması ve bu kullanımın kırmızı renk özelinde ele alınması çalışmanın kapsam ve sınırlılıklarını belirlemektedir. Bu bağlamda örneklem olarak François Truffaut'un *Fahrenheit 451* (1966) filmi seçilmiştir. Çünkü filmde sinemada renk kullanımının anlam yaratmak için bilinçli olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Ayrıca bu kullanımın sadece bir renkle özelinde ve tüm filme yayılarak kullanılması da bu örneklemin seçilmesinde etkili olmuştur. Sinemanın



anlatı yapısının temelinde yer alarak yeni anlamlar üreten renk konusu genellikle gösteren ve gösterilen ilişkisi içinde göstergebilimsel yöntemle incelenmiştir. Bu bağlamda çalışmada Peirce ve Saussure'ün toplumsal uzlaşıya dayalı simge ve gösterge kavramları ile Metz'in parçasal ve parçaüstü birimler kavramlarına dayalı olarak göstergebilimsel yöntemin yolu izlenmiştir. Ali Murat Kırık'da renklerin taşıdığı bu anlam ve dilin göstergebilim açısından büyük önem taşıdığını vurgulamaktadır (Kırık, 2013, s. 72).

Bu doğrultuda ilk başlıkta sinemanın vazgeçilmez unsuru olarak varsayılan renk kavramı tartışılmış, rengin ve farklı renklerin anlamsal boyutları üzerinde durulmuştur. Takip eden ikinci başlıkta sinemada rengin örneklerle kısaca tarihine yer verilmiştir. Üçüncü başlıkta ise sinemada renk konusunun ilk yıllarından günümüze kadar bir tartışma alanı olan siyah – beyaz ve renkli filmler konusu irdelenmiştir. Son olarak dördüncü başlıkta ise tüm bu tartışmalar ışığında sinemada rengin anlam yaratmak için nasıl kullanıldığı örnek film olarak seçilen François Truffaut'nun *Fahrenheit 451* filmi özelinde ele alınmıştır.

## 1.SİNEMADA GÖRÜNTÜNÜN VAZGEÇİLMEZ UNSURLARINDAN BİRİ OLARAK RENK VE ANLAMSAL BOYUTLARI

Renk fiziksel anlamda çeşitli frekanslardaki ışık dalgalarına verilen isimdir. Fizyolojik anlamda ise farklı ışık cinslerinin göz retinası üzerinde bulunan sinirler yoluyla meydana getirdiği etkidir. Psikolojik anlamda ise ışık karşısında beyinde duyular yoluyla edinilen izlenimdir (Sözen, 2003, s. 54-55). Yani renk tamamıyla ışıkla ilgili bir durumdur. Işığın oluşu veya olmayışıyla ortaya çıkan bir çeşit etkidir. Renk ışık, ışık ise renk demektir. Evrim Çağlayan'a göre *Renk, ışık ile bağlantılı olarak ortaya çıkan bir olgu olarak düşünülmektedir. Ancak rengin insanın ifade biçimine dönüşmesi ve plastik bir değer olarak varlığını sürdürmeye başlaması İspanya'daki Altamira ve Fransa'daki Lascaux Mağaralarındaki duvar resimlerine kadar uzanmaktadır*" (Çağlayan, 2018, s. 23).

Sinemada renk ilk olarak tepkiyle karşılanırsa da sonraları heyecan uyandıran bir yenilik olarak ortaya çıkmıştır. Fakat ardından gelen süreçte sinemada görüntünün vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. Görüntüyü kurgulamanın unsurları arasında sayabileceğimiz ve sinemada mizansen kavramı içinde irdeleyebileceğimiz dekor, kostüm, oyunculuk, ışık gibi renk de artık günümüz sinemasında görüntüyü oluşturmada en az diğer araçlar kadar önem kazanmıştır. Renge verilen bu önem de onun görüntüyü ve anlamı yaratmadaki gücünden kaynaklanır. Gilles Deleuze'ün de ifade ettiği gibi sinema, Hareket İmge- Hareket İmaj denilen zaman ve mekân bloklarından meydana gelmektedir (2014, s. 98). İfade edilmek istenen şudur ki; sinemanın özü imajlar, görüntülerdir. Bu bağlamda filmi oluşturan en önemli unsurun görüntüler olduğu söylenebilir. Michael Ryan ve Melissa Lenos'un ifadesiyle söylemek gerekirse "filmler görülmek için ve duyulmak için yapılırlar. Fakat görsel deneyimlerin üstünlüğü enformasyonların iletilmesi, karakterlerin oluşturulması, duygusal etkilerin ortaya çıkması ve anlam yaratımı için gerekli olan sesleri duyduğumuzu unutmamıza neden olur" (2012, s. 133). Burada da görüldüğü gibi görüntüye birincil bir konum atfedilmiştir. Buradan hareketle görüntünün başat unsurlarından rengin de seyirci için en az görüntüyü oluşturan diğer unsurlar kadar önemli olduğu düşüncesine varılabilir. Çünkü filmi oluşturan görüntüler içinde anlam yaratmanın en önemli yollarından biri renktir.

Sinemada renk anlam yaratmak için kullanılırken genel olarak anlatılan öykü, karakter, zaman ve filmin genel ruhuna uygun renk seçimleri yapılır. Film daha ciddi ve kasvetli bir öykü anlatıyorsa yönetmen genelde filmin bu havasına uyumlu olarak koyu ve soluk renkler tercih edecektir. Aynı şekilde sıkıntılı, bunalımlı bir karakteri izlerken yine renk seçimleri bu yönde olmaya eğilimlidir. Ancak tam tersi durumlarda yani filmin mutlu, hareketli ilerlediği bir hikâye anlatılıyorsa renk seçimi de buna uyumlu olarak canlı ve parlak renklere olacaktır. Yine de sinema sanatı içinde yönetmenlerin yaratıcı süreçler içinde renkleri uzlaşımın dışında çok farklı şekillerde kullanabileceğinin de altı çizilmelidir.

Bunun yanı sıra filmlerde renk, filmin genel yapısının dışında dekor, aksesuar ve kostümlere de uygulanabilir. Bu kullanım bazen kontrast oluşturacak biçimde bazense armoni oluşturacak biçimde kullanılabilir. Yani filmde arka plan renklerinin öndeki karakterin kostümü ile tezat oluşturacak şekilde kullanılması karakterin öne çıkmasına katkı sağlayabilir. Aynı şekilde arka doku ile karakterin kostümü veya aksesuarı arasındaki renk uyumu da her şeyin aynı derecede öne çıkmasına veya karakterin silikleştirilerek mekânın içinde kaybolmasına hizmet edebilir. Film boyunca renklerin parlaktan soluğa veya soluktan parlak bir yapıya dönüşmesi, dekor ve kostümde renk kullanımıyla anlatının ve temanın nasıl destekleneceğinin göstergesidir (Bordwell, Thompson, 2012, s. 128).

Başka bir açıdan bakılırsa ortak renk kullanımına esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak(...)" (Abisel, 1999, s. 22) karşımıza çıkan tür kavramı ya da film türleri de başvurabilirler. Yani ortak ikonografiye sahip olan film türleri, türün ortaklığına sadık kalmak adına aynı renkleri filmlerinde kullanırlar. Örneğin korku filmleri genel olarak daha karanlık, müzikaller ise daha renklidir. Ortak türlere sahip olan filmlerin ortak renkler kullandığını söylerken diğer birçok etkende olduğu gibi türlerin renk kullanımı konusunda da istisnalar, buna bağlı olarak da aykırı renk kullanımları her zaman mümkündür. Bu anlamda sinemada rengin birçok kavramla ilişkisi olduğu gibi tür kavramıyla da ilişkilendirilebileceği görülmektedir. Bu rengin sinema sanatı içinde ne kadar geniş bir alanı etkilediğini görmek açısından da önem arz etmektedir.

Rengin çok yakından ilişkili olduğu bir diğer kavram ise aydınlatma diğer bir adıyla ışıktır. Sinemada ışık kullanımının renkle olan ilişkisi belki de diğer tüm araçlarla olan ilişkisinden daha önemlidir. Çünkü teknik olarak rengin oluşması ışıkla ilgilidir. Bunun dışında ışık kullanımının yoğunluğu yine renk kullanımı renklerin görülme biçimini değiştirebilmektedir. Bu anlamda sinemada aydınlatmada birçok unsuru ilişkiler ağı içinde düşünerek hesaba katmak gerekmektedir. Bunlardan en önemlileri biçim, kaynak nitelik ve tabii ki renktir. Ayrıca kırmızı, mavi, sarı veya herhangi bir renk fark etmeksizin ışığın rengi sahne ile ilişkimizin boyutunu etkilemektedir (Butler, 2011, s. 11).

Renkle anlam yaratma konusu sadece sinemada kullanılan bir yöntem değildir. Tarih boyunca renkler farklı alanlarda farklı anlamlar üretmek için kullanılmıştır. Günlük hayatımızda bile renk belli anlamlara gelecek şekilde kullanılmaktadır. Bunun en basit örneği şehir içinde sürekli karşılaştığımız trafik ışıklarıdır. Trafik ışıklarında özellikle kırmızı renk uyarı özelliği taşımaktadır. Renkler ayrıca farklı anlamlara gelecek şekilde de kullanılabilir. Bu anlamda aynı renge verilen anlam coğrafyaya, ülkeye veya kültüre göre farklılık gösterebilir. Hatta insanların yaşadığı kişisel deneyimler sonucunda da renklere

farklı anlamlar yüklenebilmektedir. Yani renkler yer yer toplumsal uzlaşımın oluşturduğu kodların dışında başka anlamlarda da kullanılabilir. Farklı coğrafyalarda aynı renge farklı anlamlar yükleme konusunda beyaz renk en bilindik örnek olacaktır. Ülkemizde ve Batı toplumlarında beyaz renge genel olarak temizlik, yaşam gibi pozitif anlamlar yüklenirken bazı Doğu toplumlarında bu renge tam tersi olarak ölüm gibi olumsuz anlamlar yüklenmiştir (Erişim: 27.06.2023. [http—www\\_sapdesignguild\\_org-resources-glossary](http://www.sapdesignguild.org/resources-glossary)).

Renk ve rengin sinemada kullanımı konusunda farklı yazarların farklı düşünceleri, ayrımları ve kategorileştirmeleri olduğu görülmektedir. Zettl rengin üç temel işlevinden bahsetmektedir. Bunlar; bilgi verici, ifade edici, ve kompozisyonel işlevlerdir. (Aktaran: Çöloğlu, 2006). Bunun dışında W. Johnson renklerin filmlerdeki fonksiyonuyla ilgili renklerin ayrıntıları ortaya çıkardığı, rengin filme renklilik getirdiğini ve izleyicinin bu şekilde kendini sinemada hissettiğini ve renklerinin güçlü etkiler yaratarak izleyiciyi etkileyebildiğini ifade etmiştir. (Aktaran: Çöloğlu, 2006). Sözen ise renk estetiğine rengin izlenim etkisi, rengin duygusal ifade aracı olma yönü ve taşıdığı sembolik anlamlar olmak üzere üç yönden yaklaşılabileceğini savunur. Ayrıca bu üç ögenin tek başına veya birbiriyle iç içe geçmiş bir halde bulunabileceğini ifade eder (2003, s. 10).

Görüldüğü gibi rengin kendi içinde ayrımları olduğu gibi sinema içinde de kullanımı konusunda belirli ayrımlar söz konusudur. Yukarıda belirtilen ayrımların dışında renk konusunda çok farklı ayrımların olduğu ve ilerleyen dönemlerde gelişerek yeni birçok ayrımların olacağı öngörülebilmektedir. Buradan hareketle belirtilen ayrımlar da göz önünde bulundurularak rengin sinemada kullanımı konusunda çalışmanın konumlanmasını üç kategori aracılığıyla ifade etmek mümkündür. Bunlar rengin sinemada üç temel şekilde kullanılabileceğini ifade eden; *Etkisel* kullanım, *estetiksel* kullanım ve *anlamsal* kullanım olarak kavramsallaştırılabilir. Örneğin bir filmin boğucu havasını seyirciye yaşatmak için yoğun siyah kullanımı veya film boyunca kurulan soğuk, iletişimsiz havayı seyirciye de hissettirmek için filmin geneline yayılan soluk bir mavi kullanımı sinemada rengin *etkisel* kullanımına verilecek örneklerdir. Aynı şekilde seyirci üzerinde kırmızı ile sıcak ve mavi ile de soğukluk etkisi yaratılabilir. Diğer yandan rengin sinemada *estetiksel* bir şekilde kullanılması renklerin anlam amacı gütmeyen de armoni veya kontrast içinde kullanılması anlamına gelir. Bir planda yeşil rengin tonlarının uyum içinde kullanılması veya renk skalası içinde uyumlu renklerin kullanılması buna örnektir. Aynı şekilde birbirine kontrast oluşturacak renklerin bir arada kullanılması da -siyah beyaz gibi- buna örnektir. Son olarak renkler sinemada bir anlam dünyası yaratmak amacıyla *anlamsal* kullanım olarak ifade ettiğimiz şekilde de kullanılabilir. Özellikle bu kullanım sinemanın anlatım dilini geliştiren en önemli renk kullanım tercihlerinden biridir. Bu renk kullanım tercihi yönetmenin bir rengi belirli bir anlama gelecek şekilde kullanılmasına dayanır. Bu çalışmada da örnek film, rengin anlamsal kullanımı üzerinden değerlendirilecektir. Örneğin bir filmde kırmızının isyan, aşk veya şiddete karşılık gelecek şekilde özellikle, filmsel düzlem içinde bir kod yaratacak şekilde kullanılması *anlamsal* kullanıma karşılık gelir. Bunun en güzel örnekleri Kieslowski'nin üçlemesi olan *Blue (Mavi, 1993)*, *Blanc (Beyaz, 1994)* ve *Regue (Kırmızı, 1994)* olarak sıralanabilir. Bu üçlemede renkler her filmde belirli anlamlara gelecek şekilde bir anlam yaratmak için kullanılmıştır.

Renklere genel toplumsal uzlaşımın vasıtasıyla belli anlamlar verilmekte ve bu şekilde renk adına belirli kodlar üretilmektedir. Bu anlamlar genel olarak kabul görse de yukarıda belirttiğimiz durumlar sebebiyle anlam değişimine uğrayabilmektedir. Renkler ayrıca

kullanılan tona göre de anlam değişimine uğrayabilir. Genel olarak bilindik renklere yüklenen bazı anlamlar ve bu renklerin temsil ettiği bazı duygu ve durumlar vardır. Tüm bunlar belirli toplumlarda farklılık gösterse de belirli genel uzlaşımların olduğu da görülmektedir. Bu noktada renkler üzerindeki bazı uzlaşımlara bakmak konunun bütünlüğünün anlaşılması bakımından faydalı olacaktır.

### 1.1.Siyah

Siyah renge genel olarak olumsuz anlamlar yüklenmektedir. İnsanlar üzerinde bıraktığı etki de buna bağlı olarak iç karartıcı ve olumsuz olmaktadır. Beyaz rengin zıttı olan siyah, iyi-kötü, gece-gündüz, doğum-ölüm gibi var olan ikimlery beyaz ile birlikte temsil eden renktir. Siyah, yas, pişmanlık, sessizlik ve sonsuzluğu temsil etmektedir (Martel, 1995, s. 85). Dünya genelinde olumsuz bir anlam yüklense de uzak doğu gibi bazı kültürlerde olumlu anlamlara gelecek şekilde de kullanılmaktadır. Çünkü renklerin evrensel anlamları olabileceği gibi farklı coğrafi bölge ve toplumlarda bu anlamlar değişiklik göstermektedir (Özdemir, 2005, s. 397) Sinemada özellikle kasvetli ve ağır filmlerde ışığında yardımıyla siyah renk tercih edilebilmektedir. Bu anlamda Bela Tarr'ın *Werckmeister Harmonies* (*Karanlık Armoniler*, 2000) filmi örnek gösterilebilir

### 1.2.Beyaz

Beyaz renk ise siyah rengin tam aksine hep olumlu anlamları çağrıştırmaktadır. Bu iki renk iki zıt kutbu oluşturur. Beyaz rengin insanlar üzerindeki etkisi de çağrıştırdığı anlama bağlı olarak pozitif yöndedir. Beyaz renk teknik olarak tüm renkleri içinde barındırdığı için psikolojik olarak birlik, saflık, açıklık ve şeffaflığı yansıtmaktadır (Martel, 1995, s. 85). Sinemada beyaz renk kullanımına Krzysztof Kieslowski' nin *Blanc* (*Beyaz*, 1994) filmi gösterilebilir.

### 1.3.Mavi

Mavi renk kullanılan tona göre farklı anlamlara karşılık gelebilecek bir özelliğe sahiptir. Genel olarak sakinleştirici bir renk olan mavi hassasiyet, barış, sadakat, içtenlik gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Bu ilişki gökyüzü ve denizi çağrıştırdığı için de anlaşılır bir durumdur. Bahsedildiği gibi açık tonları daha iyi bir etki yaratırken koyu tonları kasvetli, depresif bir hava yaratabilmektedir (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004, s. 275). Ayrıca mavi soğuk da bir renk olduğu için filmde bu etki yaratılmak için kullanılabilir. Mavi renk kullanımına Wachowski Kardeşler'in *The Matrix* (1999) filmindeki mavi ve kırmızı hap sahnesi gösterilebilir. Orada Neo mavi hapi seçerse eski huzurlu ve tehlikesiz hayatına dönecektir.

### 1.4.Yeşil

Yeşil renk genel olarak doğayı çağrıştırmaktadır. Bu sebeple daha çok baharın, yeniden doğuşun, huzurun rengi olduğu söylenebilir. H. Frieling'e göre yeşil rengin simgelediği anlam sakinleşme, arzu, emniyet, memnuniyet, ilk yardım, serbest geçiş gibi farklı noktalara karşılık gelmektedir (1954, s. 17). Guillermo del Toro'nun 2017 yılında çektiği *The Shape of Water* (*Suyun Sesi*) filminde de yeşil renk kullanılarak anlamsal renk dünyası kurulduğu gözlemlenebilmektedir.

### 1.5.Sarı

Sarı renkler arasında en canlı, parlak ve neşeli renklerden biridir. Güneşi, aydınlığı, canlılığı, neşeyi ve enerjiyi çağrıştırmaktadır. Sarı renk genellikle zenginlik, bolluk, şeref ve sadakati hatırlatmaktadır. Sarının farklı tonları da farklı anlamlar taşır. Örneğin canlı sarı kişiler üzerinde aktiflik etkisi yaratırken; soluk sarı dinlendirir ve gevşetmektedir. Sarı kullanımında aşırıya kaçılması durumunda vandalizm, kıskançlık, hastalık, şüphe ve güvensizlik hissi vermektedir (Martel, 1995, s. 85).

### 1.6.Kırmızı

Tüm renkler içinde kırmızı renk çok fazla yan-anlamı içinde barındırma özelliği taşımaktadır (Sözen, 2003, s. 95). Kırmızı renkler arasında en dikkat çekici ve canlı renklerden biridir. İçinde birçok anlam ve çağrışım bulunur. Yine etkileme gücü yüksek bir renk olarak karşımıza çıkar. Kırmızı; aşk, tutku ve canlılık gibi bazı anlamları vardır (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004, s. 275). Bunun dışında cinsellik, kan, şiddet, öfke, isyan, şehvet, tehlike, suç, kızgınlık, ateş, cehennem gibi birbirine çok yakın ve çok uzak olmak üzere geniş bir anlam ve etki yelpazesine sahip olduğu da gözlemlenmektedir. Filmlerde genellikle aşk, cinsellik, cinayet, kan ve suç gibi anlamlara gelecek şekilde kullanımına çok fazla tanıklık edilmektedir. Steven Spielberg'ün *Schindler's List* ( *Schindler'in Listesi*, 1993), Jean-Pierre Jeunet'in *Amelie* (2001) ve François Truffaut'un *Fahrenheit 451* (1966) filmleri kırmızı rengin sinemada anlam yaratmak amacıyla farklı şekillerde kullanıldığına örnek teşkil etmektedir.

## 2.SİNEMADA RENGİN TARİHÇESİ

Lumière Kardeşler tarafından temelleri atılan sinema sanatı ilk olarak kısa, belgesel niteliğinde ve siyah beyaz filmlerden oluşmaktaydı. Yıllar geçtikçe sinema sanatı yayılmış ve geniş toplum kesimleri tarafından ilgi ve kabul görmeye başlamıştır. Sinemaya karşı kısa sürede ortaya çıkan bu ilgi sinemacıları da heyecanlandırmış olacaktır ki kısa zamanda sinema üzerine yapılan denemeler ve farklılık ortaya koyma çabası gözle görülür bir hale gelmiştir. Bu anlamda uzun yıllar yoğun bir şekilde süren çalışmalarla filmler belgesel niteliğinden çıkarak kurgusal bir hale gelmiş, film süreleri uzamıştır. Bunun yanı sıra sinema sesle buluşmuş ve ardından renk sinema içerisindeki yerini almıştır.

Sinemanın ilk yıllarında renk, sesli filmle geçiş döneminde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde renklendirme filmin belli bir parçasının veya tümünün elle boyanmasına veya boya banyosuna batırılmasıyla yapılmaktadır. Örneğin, gece sahneleri maviye, gündüz sahneleri sarıya, gün batımları ise sarı veya turuncuya boyanmaktadır (Belton, 2008, s. 304). Rengin filmlerde bu şekilde elle boyanarak kullanılmasının örnekleri ise 1902'de Fransız yönetmen George Melies'in Jules Verne'nin aynı adlı romanından uyarladığı *Le Voyage Dans La Lune* ( *Aya Seyehat*, 1902) filminde göze çarpmaktadır. Aslında bir illüzyonist olan Méliès kendinden önceki tekdüze sinema anlayışına farklı bir soluk getirmiş, öykünün yanı sıra rengi de kendi illüzyonist sinemasının içine farklı bir etki uyandırmak için kullanmıştır. Yine sinemanın ilk yıllarında öncü sayabileceğimiz bir başka isim Amerikalı yönetmen Edwin Stanton Porter da *The Great Train Robbery* ( *Büyük Tren Soygunu*, 1903) filminin bazı bölümlerinde renk kullanmıştır. Sinema sanatının ilerleyen yıllarında Amerikalı yönetmen David Wark Griffith de filmlerinde renk kullanma yoluna gitmiştir. Özellikle en bilinen filmlerinden biri olan *Intolerance* da ( *Hoşgörüsüzlük*, 1916) dört öyküyü film içinde birbirinden ayırmak ve farklı

etkiler yaratmak için rengi kullanmıştır; Barthdomew bölümü için koyu maviyi, Babil bölümü için yeşili, İsa'nın çarmıha geriliş bölümü için açık maviyi, çağdaş öykü için ise kırmızıyı kullanmıştır. Bu kullanımların hepsinin dramatik etkiyi arttırdığı kuşkusuz söylenebilir (Büker, 2012, s. 57). Diğer taraftan Sovyet yönetmen Sergey Mihailoviç Eisentein da *Bronenosets Potyomkin* ( *Potemkin Zırhlısı*, 1925) isimli filminde bayrağı kırmızıya boyayarak rengi filmine dahil etmiştir.

Bu gelişmeler sinemanın yavaş yavaş kendini kanıtlamaya başladığı yıllara denk gelmektedir. Bu dönemde verilen eserler çoğalmış, öykü sinemaya dâhil olmuş ve teknik gelişmeler hızlanmıştır. Renk üzerine çalışmalar da hız kazanmaktadır. İlk yıllarda filmlerin tek tek elle boyanmasına dayanan sistem daha sonra yerini kimyasal süreçleri içeren sistemlere bırakmıştır. 1908'de İngiltere'de geliştirilmiş olan Kinemacolor isimli renklendirme sistemi pahalı ve elde edilen sonuçların çok da iyi olmaması sebebiyle ihtiyacı tam olarak karşılayamamıştır. Daha sonraları 1918'li yıllarda geliştirilen Tecnicolor isimli yöntem başlarda çok etkili olamasa da 1929-1932 yılları arasında gelişimini tamamlamış ve bir önceki yönteme göre daha başarılı sonuçlar vermiştir. Ancak sinemacıların ilk beklentilerini karşılama da Tecnicolor'ın tekeli yapısı ve kullanıcıların renkleri istediği doğrultuda kullanamaması yeni bir yöntemi gerekli kılmıştır. Bu doğrultuda 1950'lerde Tecnicolor tekniğinin tekeli yapısını kıran, renk kalitesi anlamında daha iyi sonuçlar veren ve yönetmenlerin renk düzenlemeleri yapabildiği bir renklendirme tekniği olan Eastmancolor geliştirilmiştir (Sözen, 2003, s. 114-116). Böylece teknik olarak gelişen ve yönetmenlerin de ihtiyaçlarına cevap verebilen renk yöntemlerinin kullanımı yaygınlaşmış ileride sinema endüstrisi için de önemli bir unsur haline gelmiştir.

Sinema sanatının teknik bir boyutu olan renk yukarıdaki bu gelişmeler ışığında önce dramatik bir etki yaratmak amacıyla daha sonra ise renk teknolojisinin de gelişmesiyle anlam yaratmanın bir yolu olarak görülmüş ve kullanılmaya başlanmıştır. Buna rağmen 1950'lere kadar monochrome renk kullanımı çoğunlukla devam etmiştir. Ciddi, dramatik ve gerçekçi konuları ele alan filmlerde daha çok siyah beyaz renk tercih edilmiştir (Odabaş, 2007).

Rengin yönetmenler tarafından hem teknik açıdan yetkin olarak kullanılabilmesi hem de estetik ve anlamsal açıdan net bir şekilde kullanılabilmesi için II. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemi beklemek gerekecektir. Çünkü rengin bu iki anlamda da kullanılabilmesi için gerekli olan teknik altyapı ve düşünsel birikimin ancak bu tarihten sonra yerli yerine oturduğundan bahsedilebilir (Sözen, 2003, s. 117). Bu bağlamda rengin II. Dünya Savaşı sonraki dönemden, günümüze kadar olan süreçte etkisel, estetiksel ve anlamsal açıdan daha yetkin bir şekilde kullanıldığı sonucuna ulaşılabilmektedir. Bu anlamda çok yetkin örnekler sıralanabilir. Fakat bu başarılı ve bilindik kullanımlara bazı örnekler vermek gerekirse; Luchino Visconti'nin *Senso* (*Günahkar Ölümler*, 1953) Antonioni'nin *L'avventura* (*Macerca*, 1960) ve *II Deserto Rosso* (*Kızıl Çöl*, 1964), Federico Fellini'nin *Giuletta Degli Spiriti* (*Ruhların Juliet'i*, 1964), Alfred Hitchcock'un *Marnie* (*Hırsız Kız*, 1964), Steven Spielberg *Schindler's List* (*Schindler'in Listesi*, 1993) ve Krzysztof Kieslowski'nin üçlemesi olan *Blue* (*Mavi*, 1993), *Blanc* (*Beyaz*, 1994) ve *Rouge* (*Kırmızı*, 1994) filmleri gösterilebilir.

### 3.SİNEMADA ÖNEMLİ BİR TARTIŞMA ALANI: SİYAH-BEYAZA KARŞI RENKLİ FİLM

Sinemada renk kavramı ortaya çıktığı tarihten itibaren bir tartışma alanı olarak her zaman var olmuştur. Günümüzde hâlâ bu iki kutup arasında tartışmalar devam etmektedir. Ancak şöyle bir fark vardır; sinemanın ilk yılları olan 1800'lerin sonu ve 1900'lerin başında ve bunu izleyen yakın tarihte renkli film tepkiyle karşılanmış ve tartışmalara sebep olmuştur. Günümüzde ise teknolojinin geldiği nokta da göz önünde bulundurulduğunda bu görüş doğal olarak dönüşüme uğramış, renkli filmler son derece olağan hatta siyah beyaza göre tercih edilen bir noktaya konumlandırılmıştır. Böylece geçmişin aksine siyah beyaz filmler alışılmadık ve üzerine tartışılması gereken filmler olarak kabul görmeye başlamıştır. Bu noktada sinema pratiklerinin gelişen teknolojinin de etkisiyle değiştiği söylenebilir. Bu değişim bizleri sinemanın ilk yıllarının aksine siyah-beyaz filme daha dikkatli bakmamızı telkin eden bir yola sürüklemiştir.

Filmlerdeki estetik renk kullanımı biçimlerine kuramsal açıdan bakıldığında başlıca iki ana damardan bahsetmek mümkün olacaktır. Bu renk kullanımlarından ilki "gerçekçi" tarza bir renk kullanımı içerirken, ikincisi ise anlam yaratmak adına kullanılan "biçimci" yaklaşımdır (Sözen, 2003, s. 121). Bu anlamda gerçekçi yaklaşım rengi gerçekliğe yaklaşmak için biçimci yaklaşım ise gerçeklikten uzaklaştırarak sembolik ve biçimci bir dünya yaratmak için kullanır.

Sinemadaki önemli bir tartışma alanı olarak nitelendirdiğimiz siyah beyaz ve renkli film çatışması kuramsal olarak öncelikle sinemanın ilk kuramcılarının gündemini oluşturmuştur. Bu anlamda sinemanın ilk kuramcılarında biri olan ve sinemayı tiyatro ile kıyaslayarak başlı başına bir sanat olduğunu açıklayan Rudolf Arnheim renge karşı siyah beyazın üstünlüğünü dile getirmiştir. Arnheim renk konusundaki düşünceleri anlatmak için resim sanatına da başvurmuştur. Resim renkleri kullanarak kendi gerçekliğini yaratıp sanat yapabilmektedir. Çünkü ressam renk paletinde farklı renkler yaratıp farklı tarzlar deneyerek doğayı olduğu gibi tualine aktarma sorunundan uzaklaşabilir. Aksi takdirde doğanın olduğu gibi tüm gerçek renkleri ile tualine aktarımı gerçekliğin düz bir kopyasını üretmek bağlamında sanattan uzaklaşmak anlamına gelecektir. Bu anlamda sinema eğer rengi kullanırsa doğal olanı aktaracağı için sanat olamayacak, olsa olsa doğal olanı aktaran bir araç olacaktır. Dönemin şartları göz önüne alındığında renklerin doğal olarak yansıtılmasının teknik olarak mümkün görünmüyor olması yine sinemanın sanat ortaya koyduğu anlamına gelmez. Bu sinema ve sanatçıya sadece sağlıklı ve faydalı olmayacak bir anlatım aracı sunar (Arnheim, 2010, s. 58).

Arnheim göre "renkli filmin sanatsal olanakları hâlâ belirsizlik içindeyken siyah-beyaz film uzun yıllardır bilinmekte olan çok etkili bir araçtır" (2010, s. 58). Yalnız bu noktada bir itiraz yerinde olacaktır. Arnheim'ın siyah-beyaz filmle ilgili söylediklerine katılmakla birlikte o dönemde geçerliliğe sahip olan renkli filmlerle ilgili söyledikleri günümüzde renkli filmin de uzun yıllar bilinmekte olan etkili bir anlatım aracına dönüşmesi ve bunu kanıtlamasıyla birlikte geçerliliğini yitirmiştir. Ancak şunun altı çizilmelidir ki eskiden olduğu gibi tümüyle siyah-beyaz kullanım, eski teknolojiyle içinde çok fazla anlatım imkânını barındıran çok zengin bir alanken günümüz teknolojiyle bir filtreden öteye geçememektedir.

Arnheim siyah-beyaz filmlerin zengin anlatım olanakları hakkındaki şu ifadelerle yer vermektedir:

*Polisiye filmlerde, karanlık bir odada birden ortaya çıkan, eşyaların üzerinde gezen*

*ve belki gizlenen bir figürü aydınlatan bir el fenerinin ışığının yarattığı etkiler bilinir. Büyük bir iç rahatlamasıyla aydınlanan bir yüzün duygulu beyazlığının, ayın önünden geçen bulutların hareketinin, yerde hareket eden yaprakların gölgelerinin, aniden parlayan farların, suda titreşen yansımaların, beyaz ten üzerinde siyah kan lekesinin göze çarpmasının, Pudovkin'in Konets Sankt- Peterburga adlı filminde karanlık gökyüzüne bir nakışçının iğnesiyle işlenmiş gibi görünen beyaz telgraf tellerinin kavrayışlı bir göze verebileceği büyük zevk bilinir. Ne var ki bunlar yalnızca siyah beyaz filmde tadılabilecek zevklerdir (2010, s. 61).*

Siyah-beyaz ve renkli film tartışmaları konusunda daha çok siyah-beyazın güçlü ve çeşitli anlatım olanaklarına sahip olduğu ve daha güçlü bir etki uyandırdığı yönündeki yorumlarıyla siyah-beyaz film tarafında duran Paul Rotha ve Richard Griffith'in düşünceleri de şu şekildedir:

*Bugünün tek renkli sinemasında, izleyicinin gözlerinin doğal eğilimi, ekranın karanlık kısımlarından aydınlık kısımlarına doğrudur. Renkli ekran kompozisyonunda gözler, ayırım yapmadan değişik şekiller üzerinde amaçsızca gezinecektir. Renk izleyicinin beynindeki konsantrasyonu gevşetmeye eğilimli olacaktır. İzleyiciler her kişiye göre değişen renk duyguları ile ilginin merkezinden kolaylıkla uzaklaştırılabilecektir. İki insandan hiçbiri aynı rengi benzer görmez. Etki birlik yerine kaos olacaktır. Neticede, rengin dramatik olarak da resim olarak da gelişeceğine inanmak imkânsızdır; 'The Cabinet of Doctor Caligari'nin yeteneğindeki filmler kontrast yoluyla; 'Siegfried' harika çizgili ve noktali dekorasyonları ile sisleri ve siyah ağaç gövdeleriyle; 'La Passion de Jeanne d'Arc', ayrıntılı yapısı ve pırıltılı arka planı; ya da 'Thérèse Raquin'ı ışık değerlerinin ince yoğunlukları ve Jean Marie Laurent'in elbisesindeki parlak noktalarla. Bu yapıtlarda yer alan ve kendi sınıflarında mükemmel olan neredeyse bütün dramatik ve dekoratif etkiler, rengin kullanımıyla teknik yöntemin mümkün olan her mükemmelliğini yerine getirmiş olarak kaybolur giderdi (2001, s. 64).*

Yine sinema için çok önemli bir isim ve ilk kuramcılardan olan Béla Balazs'da renk üzerinde durmuştur. Fakat diğer düşünürlerin aksine rengi olumsuzlamamıştır. Bununla birlikte temkinli yaklaştığı söylenebilir. Renk sinema için o dönemde ulaşılmak istenen bir hedef olarak görülmüştür ve sinemanın o ilk yıllardaki renk yolculuğu teknik güçlüklerle bazı filmlere ve bazı ufak bölümlere uygulanmıştır. Başka bir şekilde söylemek gerekirse istenildiği gibi uygulanamamıştır. Bu sebeple ilk yıllarda filmler net bir çizgi çizememiş, renkler sadece oyunvari bir hava yaratmış bu da bir yenilik olan rengin başarısız bir başlangıcı olarak görülmüştür (Balazs, 2013, s. 127).

Bunun yanı sıra rengin sinemaya girişi heyecanla karşılaşmıştır ve seyircilerin bu heyecanı sinema ve renkli filme bakış konusunda belirli problemleri de beraberinde getirmiştir. Sözü edilen renkli filmlerin yarattığı teknik sansasyon o kadar büyüktü ki, sanatsal ilgi tamamen geriye itilmiş ve hatta mevcut bazı teknik eksiklikler dahi unutulmaya yüz tutmuştur" (Balazs, 2013, s. 127). Yani renkli filmlerin parıltılı havası seyircileri öyle bir etki altına almıştır ki seyirciler filmin tüm kusurlarını görmezden gelmeye başlamıştır.

Béla Balazs sinemada rengi heyecanla karşılasa da temkinli yaklaşmış ve renk konusunda birçok soru sormuş ve çözüm aramaya çalışmıştır. Bu konuda tıpkı Arnheim gibi



farklı sanatlarla karşılaştırma yoluna da gitmiştir. Sonuç olarak Balazs renk konusundaki düşüncelerini şu şekilde özetlemektedir:

*Tabii ki bu ve buna benzer kuşkuvarın, teknikteki gelişmelerin filme sunduğu imkânların önüne geçemeyeceğini biliyorum. Böyle bir şey olmamalı zaten. Tüm estetik kaygılarımıza rağmen, karakalem çizim sanatını bir kenara atmayan ve renkleri de büyük bir sanat olmaktan alıkoymayan resim sanatının var olması bize güven verir. Renklerin kullanılması doğanın koşulsuz, kölevari bir şekilde taklidini gerektirmiyor. Sinematografi doğanın renklerine sadık kalacak bir noktaya bir gelsin, daha ileri bir basamakta doğaya karşı yine vefasızlığını gösterecektir elbet. Bu yüzden de endişe duymuyorum ( 2013, s. 128).*

Diğer taraftan Sovyet yönetmen ve kuramcı Sergey Eisentein renkle içerik arasında bir nedensellik olması gerektiğini dile getirir. Renk kullanımının ancak bu şekilde bir nedensellik bağıyla anlamlı olabileceğini savunur. Bunu da sanatçı ancak eserlerinde renkle diğer unsurlar arasında anlamlı bir ilişkisi sağladığında başarabilir. Başlangıçta renkle içerik arasından bir ilişki olmayabilir ancak sanatçı kendine has biçimi ile bunu anlamlı hale getirebilir. Eisentein ayrıca sanatçıların uzlaşmaların dışına çıkarak yaratıcılık konusunda özgür olmaları gerektiğini düşünür (Büker, 2012, s. 62).

Son olarak siyah-beyaz film ve renkli film konusunda Monaco şunları ifade etmektedir:

*Siyah-beyaz film renkli filmde önemli ölçüde az enformasyon iletir ve bu sınırlamanın bizi bir seyirlik izlemek yerine filmin öyküsüne, diyaloglarına ve psikolojisine daha derinden sokma etkisi vardır. Sanatçının bakış açısından siyah-beyaz filmin sınırlılığı aynı zamanda kompozisyon, ton ve mizansenle daha çok şey anlatmanın meydan okuyuculuğunu getirir (2014, s. 116).*

Bu noktada Monaco renk kullanımının aksine siyah beyaz tercihinin daha derinlikli bir kullanım olanağı sağladığını ortaya koymuştur. Ayrıca düşüncesini daha da ileri götürerek bu derinliğin siyah beyaz kullanımının doğasından kaynaklanan sınırlılığın geldiğini ileri sürmüştür.

Renkli ve siyah-beyaz film konusunda tüm bu tartışmalar ışığında söylemek gerekir ki sinemanın ilk yıllarında renge temkinli yaklaşılmıştır. Ayrıca rengin sinemaya girmesiyle sinemanın sanat olmaktan uzaklaşacağı düşünülmüştür. Özellikle ilk kuramcılar siyah-beyaz filmlerin anlatım olanaklarının renkli filmlere göre daha çeşitli ve etkili olduğunu ileri sürmüşler ve renkli filmi bu anlatımı engelleyici bir unsur olarak görmüşlerdir. Siyah-beyaz filmin kendine özgü, güçlü ve çeşitli anlatım olanaklarının hakkını teslim ederek söylemek gerekirse sinema geliştikçe rengin de geniş anlatım olanakları olduğu keşfedilmiş ve renk sinemada kabul görmeye başlamıştır. Günümüzde ise endüstrinin de etkisiyle artık filmler renkli bir şekilde çekilmektedir. Ancak yönetmenler günümüzde filmlerinde bazı sanatsal tercihler sonucunda siyah-beyaz tercihinde bulunabilmektedir. Günümüzde siyah-beyaz renk kullanımına Alfonso Cuarón'un *Roma* (2018) filmi örnek verilebilir.

#### 4.BİR ÖRNEK OLARAK FAHRENHEİT 451 FİLMİNDE KIRMIZI RENGİN KULLANIMININ ANLAMSAL BOYUTLARI

*Fahrenheit 451* filmi Fransız senarist, yönetmen ve Yeni Dalga akımının kurucularından biri olan François Truffaut tarafından 1966 yılında çekilmiş ve Ray Bradbury'nin aynı adlı romanından uyarlanmış distopik bir bilim-kurgu filmidir. Film Türkiye'de 5 Mart 1968'de *Değişen Dünyanın İnsanları* ismiyle seyirci ile buluşmuştur. Film kitapların tamamen yasaklandığı baskıcı, otoriter bir gelecekte geçmektedir. Bu ülkedeki itfaiyenin görevi artık yangın söndürmek değil; gizli saklı okunan ve saklanan kitapları bulup yakmaktır. İnsanlar bu durumun geçmişte de böyle olduğuna inandırılmıştır. İnsanlar birbirine yabancılaşmış bir şekilde gündelik hayatın içinde sürüklenmektedir. Bir başka deyişle insanlar farklı bir gerçeklik algısı içinde yaşamaktadırlar. Ancak bu durum böyle ilerlemeyecek tıpkı ve Michael Anderson'un 1984 (1956) filmindeki Winston Smith karakteri ve Charlie Chaplin'in *Modern Times* (*Modern Zamanlar*, 1936) filminin açılış sekansında olduğu gibi sürünün içinden her zaman bir "kara koyun" çıkacaktır. Bu anlamda baskıcı otoritenin görevlendirdiği ve sisteme koşulsuz şartsız itaat eden itfaiye görevlisi Montag sonraları aralarında bir aşkın da filizleneceği Clarisse'nin de onda yarattığı aydınlama ile sisteme karşı çıkacaktır. Film en sonunda zaman ve mekân fark etmeksizin tahakkümün olduğu her yerde bir direnişin olacağı ve bu direnişin zaferle de sonuçlanabileceğinin tohumlarını bırakarak sona ermektedir.

Filmde üzerinde özellikle durulacak olan konu kırmızı rengin filmde hangi anlamları yaratmak için kullanıldığıdır. Çünkü bu makale kırmızı rengin *Fahrenheit 451* filminde anlam yaratmak üzere özellikle kullanıldığı varsayımından hareket eder. Film bu anlamda görüntünün vazgeçilmez unsurlarından biri olarak rengi yukarıdaki anlatılan niteliklerde etkili bir anlatım aracı olarak kullanmıştır.

Peirce için simge kavramı Saussure'a göre ise gösterge kavramı toplumsal bir anlaşmaya dayanmaktadır (Büker, 1985, s. 54). Metz bu gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiye dayanan göstergebilimi sinemaya uyarlamıştır. Bu noktada Metz'e göre sinema dilinde de parçasal ve parçaüstü birimler vardır. Sinema dilinin parçasal birimleri çekim, ayırım, vb. gibi uzamda yer kaplayan öğelerdir. Sinemanın parçaüstü birimleri ise renk, alıcı devinimleri, geçişler gibi uzam ve zamanda yer kaplamayan öğelerdir (Büker, 2012: 56). Buradan da anlaşılacağı gibi renk sinemanın parçaüstü birimidir. Ayrıca gösteren gösterilen ilişkisi bağlamında ele alınan renk yukarıda belirtildiği gibi sadece uzlaşımlara dayanmaz yani kırmızı renk her zaman bilindiği üzere aşk, tutku vb. anlamlara gelmeyebilir. Yönetmenin yaratıcılığına bağlı olarak gösteren-gösterilen arasındaki ilişki yeni bir anlam kazanabilir. Ancak dikkat edilmesi gereken şey bunun seyircinin anlam bağı kuramayacağı yani kodu açılmayacağı noktada sınırlamaktır.

Bu bağlamda *Fahrenheit 451* filminde kırmızı renk gösteren olarak farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılsa da temelde ikili bir okumayla otorite veya sistem tarafından bakılacak olursa tehlike, suç ve suçlu kavramlarına denk gelecek şekilde gösterilene işaret ederken, Montag ve Clarisse karakterleri tarafından bakılarak yapılan bir okumayla ise gösterilen isyan ve başkaldırı olarak karşımıza çıkar. Ancak temelde filmin genel yapısı ve türü düşünüldüğünde kırmızının sistem tarafından suçu ve suçluyu niteler şeklinde kullanıldığı söylenilebilir. Kırmızı bu bağlamda ele alınırken karakterler tarafından yapılan okumada ifade edilen isyan ve başkaldırı anlamı unutulmamalıdır. Zaten filmde bakış açısının

değişmesiyle ortaya çıkan bu iki anlam eş zamanlı olarak birlikte ilerlemektedir. Son olarak şunu da belirtmek gerekir ki kırmızı rengi filmin geneline yayılan bir şekilde kullanılmıştır. Bu kullanım kelime anlamı olarak *Fahrenheit 451*'e karşılık gelir. *Fahrenheit 451* bir sıcaklık birimi olarak kitap sayfasının yanmaya başlama derecesidir. Yani seyirciye ateşi çağırır. Bu anlamda bakılırsa kırmızı renginin genel kullanımını ateşle birlikte anlam kazanır.

Şimdi yukarıda bahsedilen tüm tartışmalar ve öne sürülen fikirleri bir örnek üzerinden somutlaştırmak gerekirse;

**Şekil 1.** Kamusal alanda kırmızı – Suçlular aramızda.



Yukarıdaki plan filmin hemen başlarında otorite tarafından kitapları yok etmek amacıyla görevlendirilen itfaiyenin kamusal alan içinde görevini icra ettiği bir anı kapsar. Burada yakma eyleminin kamusal bir alanda geçmesi zaten sistem tarafından gerçekleştirilen başlı başına politik bir eylemdir. Eylemin bu şekilde yapılması sistem tarafından halka verilen bir gözdağı niteliği de taşımaktadır. Yalnız çerçevedeki kırmızı rengin kullanımına dikkat çekmek gerekir. Burada topluluk içinde bazı kişiler kırmızı kostümler içinde görülmektedir. Bunun anlamı sistem tarafından herkesin potansiyel suçlu olacağı yönündedir. Suç aynı zamanda tehlikeli bir eylem olmasından ötürü kırmızı renkte gösterilmiştir. Film boyunca özellikle kamusal alan içinde kırmızı kıyafetli insanların varlığı dikkat çekmektedir. Bu başka bir bakış açısıyla potansiyel isyancıları işaret etmektedir.

**Şekil 2.** Clarisse'nin evinin kırmızıya boyanmış girişi – İsyancının ifşası.



Filmin yine başlarında yer alan bu kare Montag ile Clarisse'nin tanışmalarından hemen sonraya denk gelmektedir. Tanışmalarının ardından aslında komşu olan karakterler birlikte evlerine doğru ilerlerken Clarisse, Montag'a kitaplarla ve eskiden itfaiyecilerin yangıları

söndürmekle görevli olduğuna dair sorular sorar. Bu aslında bir şekilde Montag'ın kırılma yaşadığı bir andır. Çünkü bu konuşmadan sonra onda zihnen bir değişimin olduğu hissedilecek ve ilerleyen zamanla bu durum fiziki olarak görülecektir. Daha sonra her iki karakterde ayrılıp evlerine doğru yol alırlar ve Montag'ın gözüyle gördüğümüz bu planda Clarisse'nin eve girişi görülmektedir. Ayrıntılı bakacak olursak Montag'da bir değişim ve aydınlanmaya sebep olan bu karakterin evinin girişi kırmızı renktedir. Film boyunca sadece bu evin girişinde böyle bir ayrıntı göze çarpmaktadır. Bu açıkça sistem tarafından suçun kaynağı olan kişiye ve yere işaret etmektedir. Burası sistemin sadık bir bireyinin yoldan çıkarıldığı" bir mekândır. İsyancıların kalesi niteliğindedir. Tabii ki bunu gerçekleştiren kişi de yine sistem tarafından suçlu kabul edilen Clarisse'dir. Bu o an bilinmese de filmin akışı içinde açıkça görülecektir. Bu bağlamda kırmızı rengin evin girişinde kullanılması anlamı pekiştirmiştir.

**Şekil 3.** Montag'ın kırmızıya boyanmış evi – Suçla ilişki başlar.



Yukarıdaki karede Montag'ın Clarisse ile yaşadığı kırılma anından sonra kırmızı renkle temas geçtiğini görürüz. Evinin banyosuna girmek üzere iken durur ve eşi ile konuşur henüz içeri girmemiştir tıpkı tam olarak suça bulaşmadığı gibi. Bu görevi dışında kırmızı renkle ilk temas geçişidir ve bu temas Montag kitaplara yaklaştıkça ve değişim gösterdikçe artacaktır.

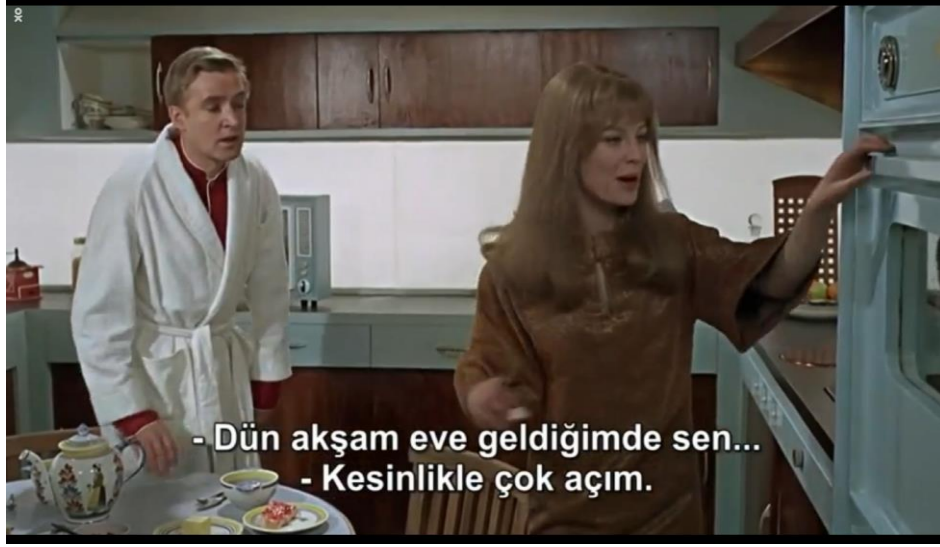
**Şekil 4.** Kırmızı pijamalarıyla Montag – İsyancıya dönüşüm gerçekleşir.



Bu planda ise yukarıdaki planla bağlantılı olarak Montag karakterini yatağında kırmızı pijamalar içinde görürüz. Bir önceki banyo sahnesinde Montag'ın dışında olan kırmızı renk artık bizzat üzerindedir. Bu onun sistem tarafından suç sayılan eyleme sürüklenişinin bir

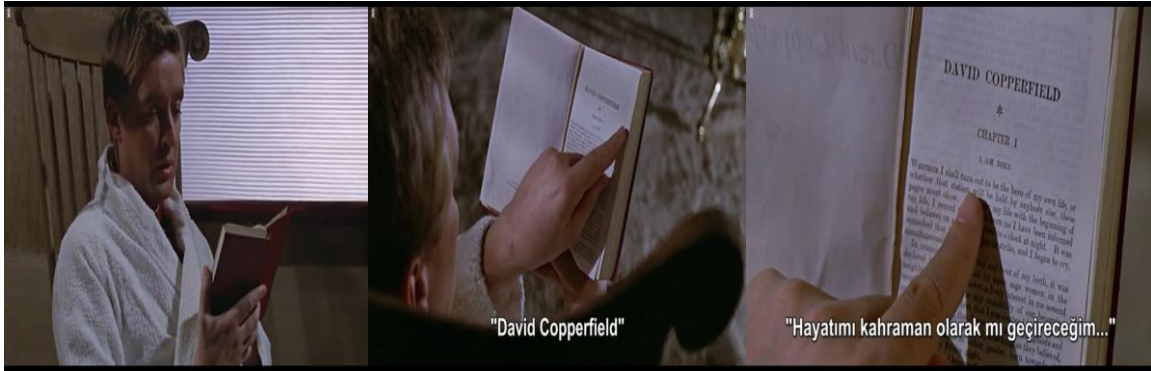
göstergesidir; suç eylemi önceleri onun dışında bir yerdeyken artık kendisi bizzat suçu işleyen kişi konumuna gelmiştir. Artık o bir isyancıdır.

**Şekil 5.** Kırmızı pijama beyazla gizlenir – Suç gizlenmeye çalışılır.



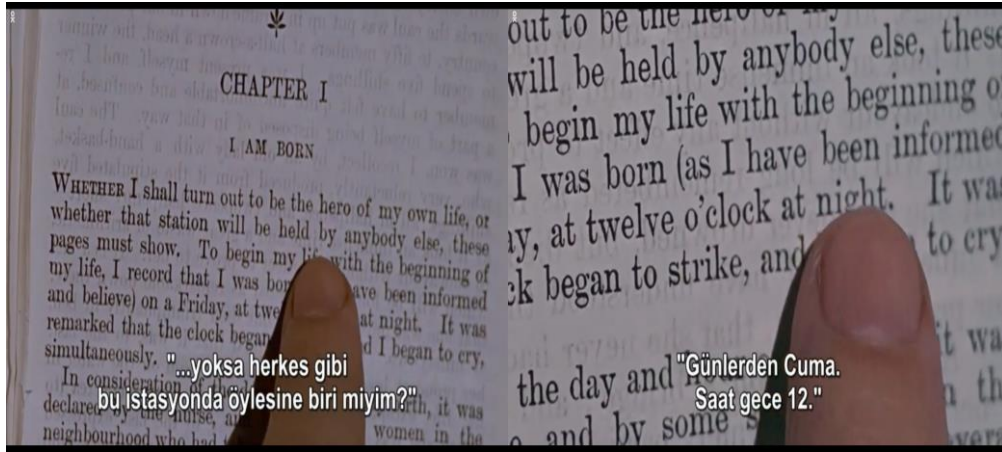
Bu karede ise artık değişmiş, sistemin dışına çıkmış Montag karakteri ile karşı karşıyayız ancak o hâlâ bir itfaiye görevlisidir. Yani zihinsel olarak değişse de bunu henüz gösterememektedir. Bu planda kırmızı pijamasının üstüne beyaz bir sabahlık giydiği görülür. Bilindiği üzere beyaz saflığın, temizliğin konu bağlamında değerlendirilecek olursak suçsuzluğun simgesidir. Montag burada kırmızının pijamasıyla gösterdiği suçluluğu beyaz sabahlığı ile örtmeye çalışmaktadır. Fakat görülecektir ki bilmeye isteği yani merakı buna engel olacaktır.

**Şekil 6.** Montag kırmızı kaplı kitabı okurken – Eyleme dökülmüş isyan/suç.



Bu sıralı karelerin başında Montag'ın artık suçunu eyleme döktüğü görülmektedir. Çalışma bağlamında filmin en önemli planlarıdır. Çünkü bir kırılma yaşanacaktır. Sistem tarafından suç olarak görülen şey onda önceleri sadece düşünce boyutunda olsa da artık kitapların onda harekete geçirdiği merak onu bilmeye cesaret etmeye itmiş ve düşünce boyutundan eylem boyutuna geçirmiştir. Bunu yaparken hala beyazın temizliğinden ve saflığından yararlanmak ister ama her şey ortadadır.

Şekil 7. Seyirciye de yasaklı olan kitap okutulur – Suça ortak olan seyirci.



Yukarıdaki kitap okuma sahnesinden paylaşılan görseller bir bütün halinde düşünülürse, Montag kırmızı kapaklı bir kitap okumaktadır. Bu film boyunca kırmızının kullanımı konusunda belki de en sembolik anlatıma sahiptir. Yani burada kırmızının anlamsal kullanımının en tutarlı kullanımı görülmektedir. Çünkü yasak ve suç olarak kabul edilen ve filmin odağına oturan nesne kitaptır ve kırmızı da anlamsal boyutta suça karşılık gelmektedir. Bu şekilde bakıldığında kırmızının rengin anlamsal boyutlarda kullanılması tam da çalışmada öne sürülen şekilde kullanıldığını kanıtlar niteliktedir. Ayrıca bu sahnede yönetmen renkle kurduğu anlatım alanını filmi izleyen seyirciye kadar genişleterek filmin dışına bilinçli olarak taşımaktadır. Sırasıyla açıklamak gerekirse; birinci karede Montag kırmızı bir kitap okumaktadır, ikinci karede kamera açısıyla direk okuma eylemi ve ne okuduğu gözlemlenir bir duruma gelmektedir, üçüncü karede kamera kitaba daha çok yaklaşmakta, dördüncü karede daha da yaklaşmakta ve nihayet beşinci karede kamera daha fazla yaklaşmasının ötesinde hareketli harfleri takip eden bir konuma getirilmiştir. Burada yönetmen izleyiciyi Montag'ın kırmızı kitabı okuyarak işlediği suça ortak etmekte ve kırmızılar giymiş birer suçlu konumuna getirmektedir.

Şekil 8. Kamusal alana dağılan kırmızı – Çocuklar da potansiyel bir isyancı mı?



Bu sahne itfaiye görevlilerinin kamusal alanda ve insanların üzerinde ve çantalarında kitap aradığı sahnedir. Kırmızı yetişkinlerin üzerinde olmasının yanı sıra aynı zamanda

çocukların kıyafetleri ve oyuncaklarının üzerindedir. Kırmızı rengin dağılımına bakılırsa sistem yaş ve cinsiyet fark etmeksizin herkesi potansiyel suçlu ve isyancı olarak görmektedir.

**Şekil 9.** Yoğun bir kırmızı içinde Clarisse – Baş isyancı.



Son olarak bu karede başından beri kitaplarla ilişki içinde bulunan ve Montag karakterindeki büyük değişimi sağlayan, bunun yanı sıra kitaplarla kurulan evrenle kitapların yasak olduğu evren arasında bağı kuran tek karakter Clarisse görülmektedir. Bu bağlamda Clarisse sistem tarafından belki de en büyük suçlu ve isyancıdır. Çünkü sistemin en güvenilir, sadık üyesini "aklını karıştırmış" ve bunun dışında da kendisi sürekli kitaplarla temas halinde biri olarak sistemi tehdit eden başlıca düşman olmuştur. Bu da yukarıdaki karede renklerle kurulan anlamsal dünyada açıkça gözlenebilmektedir. Clarisse sadece kırmızı renkle giydirilmemiş ayrıca kırmızı arka planla bu anlam iyice pekiştirilmiştir. Bu şekilde karaktere şeytani bir kırmızılık yakıştırılmıştır.

## SONUÇ

Sinemada rengin kullanımı sinema tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. Ancak başlangıçta renk sadece bir yenilik olarak yani bir etki yaratmak için kullanılsa da sinemanın teknoloji ve düşünsel boyutları geliştikçe renk görüntünün temel unsurlarından biri olarak anlam yaratmanın vazgeçilmez bir yolu olmuştur. Sinemada renk kullanımı konusunda farklı yaklaşımlar ve ayrımlar yapıldığı görülmüştür. Buradan hareketle bu çalışma sinemada renk kullanımı konusunda kendi ayrımını yaparak sinemada renk kullanımının üç şekilde olduğu sonucuna varmıştır. Bunlar; *etkisel*, *estetiksel* ve *anlamsal* kullanımdır. Bunun yanı sıra renk konusu sinemanın ilk kuramcılarından başlayarak günümüze kadar gelen bir tartışma sahasına ev sahipliği yapmaktadır.

Sinemada anlam yaratmak için kullanılan önemli bir araç olan renk, sinemanın ilk yıllarından bu yana bir tartışma alanı olarak varolagelmıştır. Öncelikle siyah-beyaz film renkli film tarafları arasında geçen bu tartışmaların olduğu dönemde renk tedirginlikle karşılanmış fakat sinemanın hem teknik hem düşünsel gelişimiyle diğer sinematik araçlar gibi anlam yaratmanın başlıca yöntemlerinden biri olmuştur. Renklerin sinema sanatı dışında veya filmsel dünya içinde belli genel anlamlar taşıdığı görülmüştür. Fakat yönetmenler bu aracı gösteren-gösterilen ilişkisi içinde toplumsal uzlaşımlara dayanarak kullanabileceği gibi kendi yaratıcı bakışı ile bu uzlaşımlar dışında da kullanabilmektedir. Burada en temel nokta

sinemacıların renkleri hangi anlama gelecek şekilde kullanması değil rengin bizzat kendinin anlatım aracına dönüşmüş olmasıdır. Sinemada renk, filmi çok katmanlı yapıları sürükleyen, estetik uzanımlara sahip olan, düşünce ve felsefe üretecek boyutlarda genişleyen zengin ve dinamik bir yapı haline gelmiştir.

Bu bağlamda çalışmada François Truffaut'nun *Fahrenheit 451* (1966) filminde kırmızı rengin kullanımının anlamsal boyutları üzerinde durulmuştur. Seçilen örnekte kırmızı rengin tüm filme yayılacak şekilde bilinçli olarak kullanıldığı görülmüştür. Bu anlamda filmde kırmızı renk anlamsal bir boyutta, belli anlamlar yaratmak ve düşünceler üretmek için kullanılmıştır. Bu düşüncüyü kanıtlayan tek başına kırmızı rengin tüm filme yayılarak kullanılması değildir. Burada belki daha da öne çıkan nokta kırmızı rengin filmin hikâyesini destekleyecek şekilde ve karakterlerle ilişki içinde kullanılmasıdır. Kırmızı renk bu filmde çoklu bir anlam boyutu oluşturmaya karşın temel olarak suç, suçlu gibi kavramlara karşılık gelecek şekilde kullanıldığı görülmüştür. Bu örnekte de görüldüğü gibi renk sinemada sadece estetik ve etki yaratmak amacıyla kullanılan bir unsur değildir. Aksine ve daha önemlisi sinemada anlam dünyasını oluşturan ve düşünce üreten çok güçlü bir anlatım aracıdır.

## KAYNAKÇA

- ABİSEL, N. (1999). Popüler Sinema ve Türler, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- AKKIN, C., EĞRİLMEZ, S., ve AFRASHI, F. (2004). Renklerin İnsan Davranışı ve Fizyolojisine Etkileri. Türk Oftalmoloji Derneği XXXVI. Kongresi, 33, 274-282.
- ARNHEIM, R. (2010). Sanat Olarak Sinem, İstanbul: Hil Yayın.
- BALAZS, B. (2013). Görünen İnsan, İstanbul: Say Yayınları.
- BELTON, J. (2008). Teknoloji ve Yenilik". Dünya Sinema Tarihi. (Der.) Smith- Nowell, G. (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalıcı. 303-311.
- BORDWELL, D. ve THOMPSON, K. (2012). Film Sanatı, Ankara: Deki Basım Yayın.
- BUTLER, M. A. (2011). Film Çalışmaları, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- BÜKER, S. (2012). Sinemada Anlam Yaratma, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- ÇAĞLAYAN, E. (2018). Temel Sanat Eğitiminde Renk Olgusu. Itobiad: Journal of the Human & Social Science Researches, 7(1).
- ÇÖLOĞLU, Ö. D. (2006). Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı' Üçlemesi. Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını Kilad. Sayı: 8, s. 3-6.
- DELEUZE, G. (2014). Sinema I – Hareket İmge, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- FRIELING, H. (1954). Mensch-Farbe-Raum. München: Verlag Callwey
- MARTEL, C. D. (1995). Ben Enerjiyim, İstanbul: Arion Yayınevi.
- MONACO, J. (2014). Bir Film Nasıl Okunur? , İstanbul: Oğlak Yayıncılık.



- KIRIK, M. A. (2013). Sinemada Renk Öğesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi. Cilt 2 Kış Sayı:6.
- ODABAŞ, B. (2007). Sinema ve Renk, İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi Sosyal bilimler ve Sanat Sayı: 1, s.3.
- ÖZDEMİR, T. (2005). Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 14, Sayı 2, 2005, s. 391-402.
- ÖZÖN, N. (2008). Sinema Sanatına Giriş, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ROTHA, P ve GRIFFITH, R. (2001). Sinema Yazıları, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- RYAN, M. ve LENOS, M. (2012). Film Çözümlemesine Giriş, Ankara: Deki Basım Yayın
- SÖZEN, M. (2003). Sinemada Renk, Ankara: Detay Yayıncılık.
- TRUFFAUT, F. (Yönetmen). (1966). *Fahrenheit 451*. [Film]. Fransa- Birleşik Krallık: Anglo Enterprises Vineyard Film Ltd.

Şahinkaya Ermiş, A. (2023). İmgelerden Toplumsala Bir Akış: Distopik Kurmaca ve Omniscient Dizisinde Gözetim-İmge. *Pamukkale Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi*, 2(1), 20-45  
Geliş Tarihi: 09.05.2023 Kabul Tarihi: 29.06.2023



## Araştırma Makalesi

# İMGELERDEN TOPLUMSALA BİR AKIŞ: DİSTOPİK KURMACA VE OMNISCIENT DİZİSİNDE GÖZETİM-İMGE

Aslı ŞAHİNKAYA ERMİŞ<sup>2</sup>

### Özet

Gözetim pratikleri gündelik yaşamın içinde uygulanan belirli stratejilerle görünmez hale getirilmektedir. Buna rağmen gözetim, yazınsal ve görsel mecralarda sıklıkla işlenen konulardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. İktidarlara, dönemin koşullarına ve teknik yeterliklere göre toplumsal varlığı dönüşen gözetim; edebiyat, tiyatro ve sinemada özellikle de distopya ve bilim kurgu türü metinlerde sıklıkla kendine yer bulmuştur. Bu tür içeriklere yönelik çözümler, henüz toplumsal olarak görünürlüğü olmayan bir takım pratiklerin de ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır. Gilles Deleuze'ün sinemanın görüntülerle düşünce üretmesi kavrayışından hareketle, bilim kurgu filmlerle de bu gözetim pratiklerine yönelik fikirlerin yaratıldığını söylemek mümkündür. Tam da bu nedenle bilim kurgu türe yönelik gözetim odaklı eleştirel bir bakış, şimdi ve gelecekte var olacak teknolojinin ve toplumsal çerçevenin bir öncülü olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada Gilles Deleuze'ün sinema yaklaşımından hareketle gözetimin, gözetim-imge olarak kavramsallaştırması yapılmıştır. Öncelikle gözetime yönelik kuramsal bir çerçeve oluşturulmuş, sonrasında gözetimin önce edebi metinlerde sonra da hareketli imgelerdeki varlığının izleri sürülmüştür. Bu kavramsallaştırmayla, başka metinlerde de gözetim pratiklerini görünür kılacak bir okuma aracı sağlamak ve bu pratiklerin normalleştirilmesinde imgenin rolünü tartışmak amaçlanmıştır. Bir Netflix içeriği olan *Omniscient* (Aguilera, 2020) dizisi bu kavramı somutlaştırmak ve imgeler üzerinden örneklendirmek amacıyla seçilmiştir. Sonuç olarak gerek edebi, gerekse hareketli imgelerde olsun; bilim, modernite, suç, teknoloji, güvenlik, korunma ihtiyacı, toplumsal kaos ve düzen gibi anahtar sözcükler gözetim imgenin birer taşıyıcısı olarak ortaya çıkmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Gözetim, Distopik roman, Hareketli imge, Gilles Deleuze, *Omniscient* dizisi

## A FLOW FROM IMAGES TO SOCIAL FACTS: SURVEILLANCE-IMAGE IN DISTOPIC FICTION AND OMNISCIENT SERIES

### Abstract

Surveillance practices are made invisible by certain strategies applied in daily life. Despite this, surveillance emerges as one of the frequently discussed topics in literary and visual media. Surveillance, whose social existence transforms according to the powers, conditions of the period and technical competencies; It has often found its place in literature, theater and cinema, especially in

<sup>2</sup> Arş. Gör, Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, asli.sahinkaya@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1287-4453

dystopia and science fiction texts. Analysis of such content also contributes to the emergence of some practices that are not yet socially visible. Based on Gilles Deleuze's understanding that cinema produces thoughts with images, it is possible to say that ideas for these surveillance practices were created with science fiction films. Exactly for this reason, a surveillance-oriented critical view of the science fiction genre can be considered as a precursor to the technology and social framework that will exist now and in the future. In this study, surveillance was conceptualized as surveillance-image based on Gilles Deleuze's cinema approach. First of all, a theoretical framework for surveillance was created, and then the traces of the existence of surveillance first in literary texts and then in moving images were traced. With this conceptualization, it is aimed to provide a reading tool that will make surveillance practices visible in other texts and to discuss the role of image in the normalization of these practices. The *Omniscient* (Aguilera, 2020) series, a Netflix content, was chosen to embody this concept and exemplify it through images. As a result, whether in literary or moving images; Key words such as science, modernity, crime, technology, security, need for protection, social chaos and order emerge as carriers of the surveillance image.

**Keywords:** Surveillance, Dystopian novel, Motion picture, Gilles Deleuze, *Omniscient* TV series

## GİRİŞ

Uygarlık tarihi boyunca ortaya konan tüm teknik oluşlar, öncelikle bir fikir olarak belirmiştir. Henri Bergson'un (2015) kavrayışıyla bakıldığında, tüm bu fikirler birer imgedir. Gerek kâğıda sözcüklerle dökülsün gerek bir felsefi kavram olarak ortaya çıksın gerek bir sinema perdesine yansısın; bunlar hayallerin, fikirlerin imgesel yolculuğu olarak ele alınmaya çok yatkındır. Tam da bu bağlamda sinema, Gilles Deleuze'un de ifade ettiği gibi - bilim ve felsefeden farklı olmayarak- dünyayı anlamlandırma arayışında düşünce üreten ve bu düşüncenin somutlaşmasına ilham veren bir sanat olarak değerlendirilebilir. Sanat, bilim ve felsefe birbirleriyle iç içe geçmiştir, birbirlerini takip eder ve birbirlerinden beslenirler. Örneğin geçmişe bakıldığında, insanlık aya çıkmadan önce Georges Méliès *Aya Seyahat*(1902) filmini çekmiş, hayal ettiklerini sinemanın dünyasını gerçeklik düzlemiyle yakınlaştırmıştır.

Toplumsal yaşamda açık açık görmenin çok da kolay olmadığı gizil gözetim pratikleri, geçmişten bu yana hem yazınsal metinlerde hem de görsel mecralarda farklı biçimlerde görünür hale gelmiştir. İktidarlara, dönemin koşullarına ve teknik yeterliklere göre toplumsal varlığı dönüşen gözetim; edebiyat, tiyatro ve sinemada özellikle de distopya ve bilim kurgu türü metinlerde sıklıkla kendine yer bulmuştur. Bu tür içeriklere yönelik çözümler, henüz toplumsal olarak görünürlüğü olmayan bir takım pratiklerin de ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır. Tam da bu nedenle bilim kurgu türde gözetim odaklı olan bir kurmacaya yönelik derinlikli bir bakış, şimdi ve gelecekte var olacak teknolojinin ve toplumsal çerçevenin bir öncülü olarak değerlendirilebilir.

Gündelik kent hayatının içine yerleşmiş, doğallaşmış ve öznel tarafından kanıksanmış olan gözetim ve gözetlenme meselesi, tarihsel olarak bakıldığında toplumsal yaşamda farklı formlarda sürekli varlık göstermiştir. Ancak özellikle moderniteyle beraber tekniğin ve bilimsel paradigmanın dönüşümüyle çok daha gelişmiş sistemlerle uygulama alanı bulur hale gelmiştir. Bu nedenle gözetim pratiklerinin nüveleri modern ruhun içinde aranmalı ve kuramsallaştırmaya bu çerçeve eklenmelidir.

Bilindiği üzere, Batı düşünesindeki en köklü paradigmatic dönüşümlerden birisi XVIII. yüzyıl Aydınlanma Çağı'nda gerçekleşmiştir. Birçok kaynak Aydınlanma'nın 1688

İngiliz Devrimi'yle başladığı ve 1789 Fransız Devrimi'yle doruk noktasına eriştiğini kabul eder. XVIII. yüzyıl aydınlanmasıyla beraber modernite kavramı insan hayatına girmiş ve çeşitli etkileriyle beraber çağımıza kadar varlığını sürdürmüştür. Hatta modernitenin ortaya çıkmasında Aydınlanma felsefesinin doğrudan bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Modern düşüncenin tohumları Aydınlanma felsefesinin içinde saklıdır.

Aydınlanma dönemi bugünkü var olan toplum düzeninin de temellerinin atıldığı bir çağ olarak önem taşımaktadır. Aydınlanma, Batı'daki burjuva sınıfının ticarete ve sanayileşmeye yönelik eğilimleri ve adımlarıyla tetiklenmiş; bilimde, sanatta, siyasette ve sosyal hayatta yansımalarıyla bütünsel bir sürece dönüşmüş bir olaylar zinciridir, bir kültürel harekettir. Bu anlamda, ticaretle uğraşan burjuva sınıfının feodal sisteme karşıt olarak ortaya çıkardıkları bir toplumsal eylem olarak değerlendirilebilir. Liberal düşünce akımı, demokrasi, seküler yaşam anlayışı, kamusal alan gibi kavramlar da modern dönem düşüncesi içinde ortaya çıkmıştır. Tam da bu kavramlarla koşut olarak gözetim de modernitenin ayrılmaz bir parçası olarak belirmiştir.

Marshall Berman'ın, Goethe'nin Faust'u ya da Rusya'nın 1. Petro'su üzerinden verdiği örneklere de bakıldığında, modernleşme hareketi her zaman denetimi ve kontrolü içinde barındırmıştır. Dolayısıyla özgürlük adı altında, iktidarlar tarafından açık ya da gizli biçimde ortaya konan denetim mekanizmaları ve kontrol anlayışı tüm modern iktidarların içinde doğal biçimde yeşermektedir. Üstelik bu kontrol yalnızca insanlar ve toplum üzerinde değil; kentler ve hatta doğa üzerinde kurulan bir kontroldür. Petersburg üzerinden verdiği örnekte Berman, Petersburg'un varlığını bile çarların toprağı, suyu ve havayı kontrol edebildiklerinin kanıtı olarak değerlendirmiştir (Berman, 2019 s. 249).

Modern iktidarların kontrol ve baskı mekanizmaları zaman içinde farklı formlara bürünerek varlığını sürdürmüştür. Bu bağlamda Michel Foucault, XVII. yüzyıldan başlayarak iktidarın ceza ve disiplin politikalarını ele almış, bunların mekansal ve içeriksel olarak zaman içindeki dönüşümünün izini sürmüştür (Foucault, 2017). Bu bakıma gözetim, iktidarların en önemli kontrol mekanizmalarından biri olarak değerlendirilebilir. Zaman içinde gözetim biçimleri de değişmiş, Jeremy Bentham'ın mekansal bir tasarı olarak kurduğu Panoptikon, topluma ve onun kurumlarına yayılmıştır.

Dönüşen teknoloji biçimleriyle beraber gözetim de niteliksel olarak değişmiş, yöntemler farklılaşmıştır. Mekandan bağımsız hale gelen gözetim, postmodern bir biçimde bölünüp parçalanarak toplumun mikro parçalarına yerleşmiştir. Hipergözetleme ya da süperpanoptikon şeklinde adlandırılan bu gözetleme süreci, dijital hale gelmiştir ve daha da görünmez biçimde iş görmektedir. Artık gözetlenenler, kendi gözetlemelerine dahil olmuşlardır (Lyon, 2006). Yaşamın içine yerleşen gözetim pratikleri, çağımızda büyük ölçüde kanıksanmıştır ve hatta sıklıkla kişiler tarafından talep edilen -rıza gösterilen- bir teknoloji olarak değerlendirilebilir.

Öte yandan gözetim, edebiyatla başlamak üzere bütün sanatlarda bir modernite ve iktidar eleştirisi biçiminde yer bulmaktadır. Özellikle, ayrı bir tür olarak tanımlanabilecek distopik romanlar, sıklıkla gözetim konusunu işlemişler, geleceğe yönelik karamsar senaryolarda, gözetim her zaman ana konulardan biri olmuştur. Neredeyse bütün distopik kurmacalarda iktidar pratikleriyle, modernite etkisinde ilerlemeci yaklaşımla gelişen ve kontrolden çıkan teknoloji imgeleriyle karşılaşmak mümkündür. Bu bakıma çağın geldiği

durumla geçmişte ortaya konmuş distopyalar arasında birçok noktada kesişmeler olduğunu görmek de olanaklı hale gelmiştir. Distopya yazarının öngörüsü, teknolojinin ilerlediği yönle beraber anlam kazanmaktadır.

Edebiyatta distopik romanlarda sıklıkla karşılaştığımız gözetim olgusu, sinemada da özellikle bilim kurgu türlerinde varlık göstermiştir. Edebiyatta doğan gözetim imgesi, sinematografik olarak filmlere geç etmiş ve filmin içkinlik düzleminde yerli-yurtlu<sup>3</sup> hale gelmiştir. Bu bağlamda Gilles Deleuze'ün sinema kuramından hareketle, bir gözetim-imege kavramsallaştırılması üzerine düşünmek ilgi çekici olmuştur.

Deleuze'e (2014) göre, zihin imgeleri birbirine bağlayarak düşünce üretir, tıpkı filmde imgelerin birbirleriyle bağlanarak düşünce üretmeleri gibi. Bu bağlamda bu çalışmada benzer bir düşünceyle, distopik film ve dizilerin ürettiği hareketli imgeler ve imge ağlarıyla, insan düşüncesine işleyen bir nitelikleri olduğu fikri savunulmaktadır. Böylelikle hareketli imgeler hem birer hayal ürünüken hem de bilimsel çalışmalara da yön veren bir yapıya sahip olabilirler. Yine Deleuze'ün ve Guattari'nin (2001) epistemolojik yaklaşımında bilim ve sanat birbirlerinden beslenen ve birbirlerine üstün tutulmaması gereken iki insan eylemi olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla bilimsel çalışmalar ve sanatsal çalışmalar birlikte ilerler ve birbirlerini var ederler denebilir. Bu nedenle, Deleuze'ün felsefi ve sinematografik kavramları, bu çalışmanın çözümleme metodolojisi için son derece işlevsel bulunmuştur.

Özetle, bu çalışmada, modern dünyanın en temel meselelerinden biri olan gözetimin, önce distopik kurmacalardaki yazınsal görünümü ardından da hareketli imgelere dönüşümünün izi sürülmektedir. Kurgusal içeriklerin gündelik hayata etkileri aranılmaktan çok, insan eyleminin bütünselliği anlamında karşılıklı bir etkileşim olduğu varsayımının benimsendiğini belirtmek gerekir. Ancak, etki paradigmasının ötesinde, gözetimin imgeleştirilmesinin; birtakım var olan teknolojik aygıtları ve uygulamaları normalleştirilmesi, kanıksanmasına etkide bulunmasını ve hatta geleceğe yönelik bir projeksiyon çiziyor olmasını bir varsayım olarak kabul etmek gerekir.

Öncelikle gözetimin temel kavramları üzerinden bir kuramsal çerçeve çizilmiştir. Bu çerçeve modern gözetim pratiklerinden, postmodern pratiklere doğru bir geçişlilik taşıyacaktır. Ardından distopyalarla gözetim ilişkisi edebiyat ve sinema arayüzünde değerlendirilmiştir. Bunun ardından, Deleuze'ün Bergson'dan aldığı imge yaklaşımı merkezinde gözetim-imege kavramsallaştırılması yapılmıştır. İktidar, teknoloji ve güvenlik sacayağında gözetim meselesi, önce distopik edebiyat metinlerindeki görünümüyle ele alınmış, ardından hareketli imgelerdeki görünümleri değerlendirilmiştir. Bu izlekte gözetim-ingenin göçünü, bir Netflix içeriği olan *Omniscient* (Aguilera, 2020) dizisi üzerinden bir çözümlemeyle görünür hale getirmek amaçlanmıştır.

<sup>3</sup> Yersiz-yurtsuzlaşma kavramı Deleuze ve Guattari'nin icat ettikleri Fransızca sözlüklerde bulunmayan bir ifadedir. Göçebe-bilim kavramsallaştırmasında yerli-yurtlulaştırma ise devlet mekanizmalarına karşılık gelmekte, göçebeyi yerlileştirmeyi amaçlayan pratiklere karşılık gelmektedir (Deleuze & Guattari, 1990). Bu cümlede kavram Deleuze ve Guattari'den ödünç alınarak yersiz-yurtsuz göçebe imgenin, farklı metinlerin iktidarında yerli-yurtlu hale gelmesi anlamında kullanılmıştır.

## LİTERATÜR

### 1. Panoptikon'dan Süperpanoptikon'a Gözetim Kavramı

Gözetim ve gözetleme pratikleri, eski çağlara kadar kökleri uzanan bir denetleme ve kontrol etme mekanizmasıdır. Ancak teknolojik gelişmelere bağlı olarak görünümü ve işlevleri değişmiştir. Bu bağlamda gözetim teknolojilerinin XVIII. yüzyıla beraber denenmeye ve tasarlanmaya; XIX. yüzyıla beraber sistematik bir biçimde kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Aydınlanma etkisiyle doğayı ve toplumu kontrol altına alma isteği ve ilerleyen bilim anlayışıyla gözetim pratikleri de dönüşüme uğramıştır.

Toplumu disiplin altına alma amacıyla ortaya çıkan ilk gözetleme pratikleri, suçlar ve normal dışı davranışlar üzerine yoğunlaşmıştır. Armand Mattelart'ın çalışmaları incelendiğinde, ilk olarak frenoloji çalışmalarıyla, insanların kafatası biçimlerine göre gruplandırılmaya ve böylelikle bir suçlu prototipi oluşturulmaya çalışıldığı görülmektedir. Franz Josef Gall'ın yaptığı bu kafatası çalışmaları, fizyognomiden antropometriye bir geçiş aşaması olarak değerlendirilmektedir. Antropometri, benzer bir gruplandırma çalışmasını beden tipleri üzerinden tanımlamaktadır. Bu çalışmaların temelinde normalliğin ve normalleştirilmiş belirlenmesi; onun dışında kalanların ise, damgalanarak toplumdan uzaklaştırılması bulunmaktadır. Bu çalışmalar biyolojiyle sosyolojiyi belirlemeye çalışan biyolojik determinist ve pozitivist bir bakış açısına sahiptir. Teknolojinin gelişmesiyle beraber, parmak izi kullanımı başlamış; bu çalışmaların ardından suçluların teşhisinde doğrudan fotoğrafın kullanılması yaygınlaşmaya başlamıştır (Mattelart, 2007).

İtalyan kriminoloji okulundan Lombroso'nun çalışmaları, daha gelişmiş bir suçlu prototipi oluşturmaya yöneliktir. Cezaevleri ve huzurevlerinde çalışmalarını sürdüren Lombroso, insanların dış görünüşlerindeki birtakım işaretlere bakarak insanları biyotiplere ayırmakta ve genellemelere vardığı kategorilerde bazı özellikleri taşıyan insanların doğuştan suçlu oldukları fikrini ortaya koymaktadır (Mattelart, 2007). Bugünün bilimsel perspektifi ve paradigmasıyla son derece gerçek dışı gelen bu yaklaşımlar, uzunca yıllar devlet yönetimlerinde, insanları cezalandırma ve kontrol etme aracı olarak kullanılmışlardır.

Yine Mattelart (2007), meseleyi birey bağlamından toplum bağlamına geniş bir çerçeveden ele alarak; Gustave Le Bon, Gabriel Tarde gibi isimlerin çalışmalarına bağlamıştır. Beyin ve kafatası ölçümlerine dayandırılan kitlelerin sınıflandırılması ve yönetilmesi fikri, zaman içinde halkla ilişkiler çalışmalarıyla pekişmeye başlamıştır. Teknokrasiye dayalı bu yaklaşımlarla, sosyal bilimlere yönelik sorunlar fen bilimlerinin araçlarıyla çözülmeye çalışılmıştır.

Genel anlamıyla tüm bu yaklaşımlar modern toplumların ortaya çıkmasında etkili çalışmalardır ve pozitivist paradigmayla, toplumu ve bireyi doğanın yasalarına indirgemektedir. Zaman içinde bu uygulamalar dönüşmüş ve farklı formlar kazanmıştır. Üst üste yaşanan dünya savaşları ve küresel krizler, gözetim pratiklerinin bireyler tarafından meşru temellere yerleşmesini sağlamıştır. Enformasyon toplumuyla<sup>4</sup> beraber, daha da gelişen gözetim araçları giderek güvenlik ihtiyacının ayrılmaz bir parçası olarak

<sup>4</sup> Daniel Bell tarafından geliştirilmiş bir kavramdır. Enformasyon toplumu sanayi sonrası toplumun kavramsallaştırılmasını ifade etmektedir (Baştürk, 2016, s. 181).

değerlendirilmeye başlanmıştır. Kimlik ve pasaport kullanımının normalleşmesiyle beraber en önemli gözetim ağı da kurulmuştur.

Mattelart'ın ifade ettiği gibi, "Kriz, istisna, güvenlik; 1970'li yıllarda sözde gelişmiş sanayi toplumlarının sosyopolitik yapılanmasının ayrılmaz üçlüsü" (2007 s. 178) olarak nitelendirilmektedir. Demokrasi krizleri, ekonomik krizler, ülkeler arası sınır krizleri ve terör gibi birçok tehdit, gözetim pratiklerinin bugünkü halini almasında önemli tetikleyici aşamalar olarak ele alınabilir.

Benzer biçimde Michel Foucault da gözetim konusunu suç ve ceza bağlamında geçmiş dönemlerden günümüze taşımaktadır. İlk zamanlar halkın önünde yapılan infazla, uygulanan cezalar zaman içinde tümüyle toplumdan uzaklaşmıştır. Bir disiplin aygıtı olarak gözetim, toplumdaki insanların üzerinde normalleştirici bir yaptırım sağlamaktadır. Bu mekanizma toplumun tüm kurumlarına yayılmıştır. Eğitim, öğrencilerin normalleştirilmesi üzerinde bir etkiye sahiptir. Sınav aygıtı, doğal bir normalleştirme aracı olarak işlemektedir, bilgi oluşumunu iktidarın icraatıyla ilişkilendiren en temel mekanizmalardan biridir (Foucault, 2017 s. 277).

Foucault, genel olarak bu kontrol mekanizmasının görülmeden gözetim altına alma işlevine odaklanmıştır. Büyük kapatılma üzerinden kuramsallaştırmasını yapan Foucault, Jeremy Bentham'ın 1785 yılında tasarlamış olduğu hapisane inşa modelinden hareketle topluma ve kurumlarına yayılan bir gözetim ve disiplin aygıtından söz etmektedir. Bentham'ın mimarı bir form olarak ortaya koyduğu panoptikonun toplumdaki projeksiyonunu ortaya koymaktadır. Toplumdaki hapisane, akıl hastanesi, okul gibi kurumlar birer normalleştirme aygıtı gibi iş görmektedirler. Buralarda insanlar toplumdan uzaklaştırılarak, aslında bir çeşit *banoptikon*<sup>5</sup> pratiğiyle, dışarda bırakılırlar. Foucault'nun dispozitif yaklaşımı, zaten banoptik bir mekanizmayı da kapsamaktadır. "Dispozitif, iktidar ilişkisinin özneliği kurma şekli, yöntemi ya da bu sürecin formal biçimi olarak tanımlanabilir" (Baştürk, 2016 s. 118).

Foucault panoptik iktidarın veba ve cüzzam salgınıyla beraber ortaya çıkan bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır:

*Her bireyin tabi kılındığı normal ile anormal arasındaki sabit ayırım, ikili işaretleme ve cüzzamluların dışlanmasını, her nesneye uygulanması şartıyla bize kadar taşımaktadır; anormalleri ölçmeyi, denetlemeyi ve düzeltmeyi kendine görev edinen koskoca bir teknikler ve kurumlar bütünü, veba korkusu tarafından davet edilen disiplinsel düzenlemeleri işler hale getirmektedir. İktidar mekanizmalarının bugün hala onu işaretlemek kadar değiştirmek için de anormalin etrafında sahip oldukları unsurlar, uzaktan türevi oldukları bu iki biçimi meydana getirmektedir (2017 s. 295).*

Foucault, Bentham'ın panoptikonunu topluma uyarlarlarken; özneye yönelerek, öznedede bulunan kendini denetime açma pratiklerini de ortaya koymuştur. Bilgi, söylem, hakikat, iktidar kavramları arasında sıkı sıkıya bağlar kurmaktadır. Ona göre, dil tarafsız değildir, dolayısıyla bilgi de ona göre belirlenir. "Bilginin özelliği ne görmek ne de gözetmek olmayıp

<sup>5</sup> Didier Bigo'nun bir kavramıdır. "Basitçe söylemek gerekirse, Bigo profil çıkarma teknolojilerinin belli başlı gözetim biçimlerine kimlerin tabi tutulacağını belirlemede kullanılmasını 'ban-optikon' olarak adlandırıyor" (Bauman & Lyon, 2018, s. 75).

yorumlamaktır” (Foucault, 2015 s. 77). Bu bağlamda iktidar bilgiyi söylem yoluyla belirlemektedir. Ve yine söylem yoluyla bilgi, özneler tarafından içselleştirilmektedir. Foucault'nun biyoiktidar kavramı, gözetimin insanın kendi içinde varlığını sürdürmesi olarak yorumlanabilir.

Gözetlenen toplum kavramı ise ilk olarak David Lyon tarafından kuramsallaştırılmıştır. Lyon, gözetimin riskle ilişkisini sıkı sıkıya kurmuştur. Ona göre, bütün sistem risk hesaplamaları ve ona bağlı olarak alınan önlemler biçiminde şekillenmektedir. Günümüz toplumunu yöneten bu risk yönetimi anlayışıdır (Lyon, 2006 s. 21).

Benzer biçimde Ulrich Beck, içinde bulunduğumuz çağı, risk toplumu olarak adlandırmış ve modernitenin sonuçlarını bu dönem üzerinden somutlaştırmıştır. Giderek insanlığın daha fazla ve çeşitte riskle karşı karşıya olduğu bu çağda, insanlar bu riskler bağlamında denetlenmektedirler. Her şeyin gerçekleşmesinin mümkün olduğu bu toplumda, çözümler de kaygan bir zemindedir ve iktidar biçimine göre değişmektedir. Olasılıklar üzerinden yaratılan güvensiz toplum ortamında, özneler tutunmak için bilgi ve referans noktaları aramaktadırlar. Ancak risk toplumunda bilim bile yetersiz bir noktadadır. Dünyada tehlike yayan ülkeler, bir biçimde yine o tehlikeden kendileri de etkilenmektedir. Dolayısıyla bu anlamda risk toplumu tehlikeler bakımından daha demokratik ele alınabilmektedir. Bu felaket toplumu içinde güvenlik ihtiyacı çok yüksek düzeydedir. Dolayısıyla gözetim, yine özneler tarafından talep edilen bir aygıt dönüşmektedir (Beck, 2019).

Lyon riskle bağlantısını kurduğu gözetimle ilgili önemli ve kullanışlı birçok kavram ortaya koymuştur. Kitabının başlangıç cümlesi olan: “Gözetlenen toplumların yükselişi, bütünüyle kaybolan bedenlerle ilgilidir” (2006 s. 33) ifadesi, çarpıcı bir biçimde özne olarak yok olan bireyin dijital ve sayısal olarak yeniden var edilmesi sürecine göndermede bulunmaktadır. Fiziksel olarak yok olan, tek tipleşen ve anonimleşen bedenler, özneler; yeniden var olabilmek için iletişim ve bilgi teknolojilerine ihtiyaç duymaktadır ki aslında bedenlerin yok olmasının esas nedeni de moderniteyle birlikte yükselen bu teknolojilerin yaşamın içine yerleşmesidir (Lyon, 2006).

Bedenlerin yok olmasıyla beraber, kamusal alan, özel alan ayrımı silikleşmiş ve birbirinin içine geçmiştir. Bu da mahremiyet sorununun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda zaman-mekân form değiştirmiş ve yeniden yapılanmıştır. Geçiş noktaları olan havaalanları bu nedenle gözetimin ana mekânlarından biri haline gelmiştir. Bilgi toplumlarının gözetlenen toplumlar olduklarını savlayan Lyon, zaman-mekân konusunda önemli sorular sormaktadır: “Eğer bilgi toplumları gözetlenen toplumlarsa, bu onların yüksek teknoloji polis devletlerine benzedikleri anlamına mı gelir? Zaman- mekân düzenlemesi bütün özel alanların teknolojik bir şekilde ele geçirileceği kadar sıkı mıdır?” (Lyon, 2006 s. 63). Lyon'a göre, hem devlet hem de kapitalist sistemin kendisi gözetlemeden faydalanmaktadırlar: “İletişim toplumları zorunlu olarak gözetlenen toplumlardır ve yeni teknolojilere oldukça bağımlıdırlar” (2006 s. 71).

Gözetlenen toplumlarda, insanların bilgileri ve büyük veriler sektörler arası akış halindedir. Bireylerin vatandaş olarak güvenlik karşılığında devletlerine verdikleri bilgiler,



Lyon'un sızdıran konteynerler<sup>6</sup> benzetmesinde olduğu gibi başka alanlara geçiş yapabilmekte, aktarılabilmektedir. Bu da bilgilerin hangi bağlamda kullanılacağı sorusunu muğlaklaştırmakta, gözetimi tehlikeli ve mahremiyet sorunlarının belirgin bir biçimde açığa çıktığı bir sürece dönüştürmektedir.

Lyon (2006), gözetlemeyi en temelde dört başlık altında değerlendirmektedir. Birincisi, yukarıda da farklı kuramcılar üzerinden tartışıldığı gibi, suç ve polislik bağlantısıdır. Toplumda suçun ve 'normal dışı' eylemlerin engellenmesi açısından gözetim aygıtı iktidarlar tarafından kullanılmaktadır. Toplumdaki bireyler, güvenlik gerekçesiyle bu süreci kabul etmektedirler.

İkinci olarak, işçileri ve çalışanları izleme boyutu söz konusudur. İş yaşamında verimlilik gibi birçok denetimin yapılması amacıyla işçiler gözlemlenmektedir. Daha eski dönemlerde işçileri gözetlemenin ve denetlemenin yolu onları belli mekânlara, fabrikalara kapatmakken; gelişen teknolojik araçlarla işçilerin tekil olarak gözetlenmesinin mümkün olduğu bir ortam söz konusu hale gelmiştir. Uzaktan çalışma, çevrimiçi çalışma gibi esnek mekânsal çalışma hayatında; işçiler çok kolay biçimde bireysel olarak denetlenebilir hale gelmişlerdir (Lyon, 2006 s. 81).

Üçüncü gözetleme gerekçesi ve alanı, tüketicilere yöneliktir. Kapitalist piyasanın en çok ihtiyaç duyduğu veriler, tüketime yönelik verilerdir. Tüketicinin davranışlarının belirlenmesi, elektronik parmak izleri üzerinden denetlenmektedir. Talepten doğan arz anlayışı yerini, arza yönelik talep yaratmanın aldığı ekonomik piyasada; tüketicilerin satın alma davranışlarına yönelik bilgiler, büyük pazarları ekonomik anlamda kalkındırmanın en temel araçlarından biri haline gelmektedir.

Son olarak, deregülasyon ve risk, sınırların bulanıklaşmasına neden olarak gözetime alan yaratmaktadır. Risk Lyon'a göre, iki şekilde çalışmaktadır, bu da gözetimin ikiyüzlü yapısıyla açıklanabilmektedir:

*Bir taraftan, gözetleme, riski minimuma indirmenin ve mümkünse önlemenin yolu olarak görülür. Önceden bilmek, önceden haber verip uyarmak ve zorluklar ve tehlikeleri beklemek anlamına gelir. Fakat, diğer taraftan gözetleme birçok kişi tarafından riskin nedeni, hükümetin özel hayata müdahalesinin ya da ticari kontrolün, kişisel tüketimi savunulamaz ve gereksiz işgalinin potansiyeli olarak görülmektedir (Lyon, 2006 s. 94).*

Bu ikili yapısı dolayısıyla gözetim, insan yaşamındaki tüm kısıtlayıcı etkilerine rağmen kabul edilebilir olmuş ve yaşamın içine tümüyle yerleşmiştir. Özellikle birçok farklı insanın bir araya geldiği kalabalık kentlerde, gözetim araçları daha da vazgeçilmez bir pozisyon kazanmıştır. Nispeten güvenliğin daha az olduğu, organik iş bölümüyle insanların sürekli *yabancı* kişilerle temas kurduğu kentler hem modernitenin hem de gözetimin ana mekânlarından biri olagelmıştır. Kentlerin kurulması, yeniden yapılandırılması yalnızca mimari açıdan bile gözetimi ve denetimi rahatlatarak biçimlerde tasarlanmaktadır. Georges Eugene Haussmann'ın Paris'i, Robert Moses'in New York'u, Petro'nun Petersburg'u gibi kentlerin projeleri modernitenin izinde denetimi de kamusal alana yerleştiren, çeşitli banoptikon mekanizmalarını mimari olarak kuran tasarımlara sahiptir (Berman, 2019).

<sup>6</sup> Lyon, sızdıran konteynerler benzetmesini; verileri depolayan kimi güvenli merkezlerin, bilgiyi belli noktalarda sızdırdıklarını ve farklı amaçlarla yaydıklarını ifade eden bir metafor olarak kullanmaktadır (Lyon, 2006).

Lyon, kentsel deneyimin bir parçasının günlük hayatın düzenlenmesi olduğunu ifade etmiştir (2006 s. 101). Kent hayatından yapılan birçok eylem kontrol edilmekte ve kayıt altında tutulmaktadır. Sokaklardaki güvenlik kameraları, otomasyonlu gişeler ve geçiş noktaları, telefon GPS'leri, online aktivitelerin denetlendiği ağlarla kent insanı neredeyse her eyleminde takip edilmektedir. Lyon, Simcity oyunuyla kurduğu metaforlar, kent hayatında insanların nasıl simülasyona dönüştüğünü çok etkili bir biçimde ifade etmektedir. Simcity bir oyun olarak ideal şehrin tasarımını görselleştirme işlevine sahiptir. Aynı zamanda Simcity, simülasyona dayanan bir gözetleme mekânıdır. Kentlerde gözetleme zorlamaya dayalı olarak gerçekleşmez, çoğu zaman insanlar kendileri bu gözetime gönüllü olarak katılırlar. Akışların alanı olarak kentler, bir yer bir mekân olmaktan çok bir süreç halini almıştır (Lyon 2006). Modern şehir yapılanmasından postmoderne doğru geçişle, kent gözetleme pratikleri de benzer eksende dönüşüm yaşamıştır. Akıllı evler, nesnelere interneti gibi teknolojik araçların insanların yaşamına yerleştikçe gözetim de form değiştirmiştir. Lyon, Londra metrosundaki potansiyel intiharları tespit etmek için kullanılan kameraları örnek göstermektedir (2006 s. 121). Tam da risk iletişiminin etkili olduğu enformasyon kentlerinde artık suç gerçekleşmeden onu kestirebilen mekanizmalar vardır.

Öte yandan dijital teknolojilerinin kullanım alanının yaygınlaşmasıyla, farklı türde gözetim türleri ortaya çıkmıştır. Bu noktada bu süreç için süperpanoptikon, hiperpanoptikon gibi kavramlar kullanılmaktadır. Zygmunt Bauman'ın yaklaşımıyla akışkan gözetim, panoptikondan çok daha fazlasıdır. Zaman ve mekânı dönüştürmüştür. Gözlenenle gözleyen arasındaki ayrımı silikleştirmiştir. Artık bireyler kendi gözetlenmelerini kendilerini gerçekleştirirler. Kendi istekleriyle yaşamlarını gözetlenebilir nesnelere dönüştürmektedirler. "Özet olarak, nasıl ki salyangozlar evlerini sırtlarında taşıyorsa, aynı şekilde, cesur yeni akışkan modern dünyanın çalışanları da kendi kişisel panoptikonlarını kendi bedenleri üzerinde büyütme ve taşımak zorundadır" (Bauman, ve diğerleri, 2018 s. 73). Akışkan toplumda artık bireyler kendileri de birer gözetleyiciye dönüşmüşlerdir.

Bu bağlamda ortaya çıkan bir diğer kavram da sinoptikon kavramıdır. Thomas Mathiesen'in ortaya koyduğu sinoptikon, azın çoğu izlemesinin karşısına çoğun azı izlemesini yerleştirmiştir (Mathiesen, 1997). Kitle iletişim araçlarıyla beraber ortaya çıktığı söylenen sinoptikon, panoptikonla birlikte çalışmaktadır. Onun farklı bir yüzüdür (Bauman, ve diğerleri, 2018).

En temelde panoptikon ve süperpanoptikonun ayrımını Lyon şu şekilde özetlemiştir: "Panoptikon, kendi içsel yaşamlarını geliştirmek isteyen öznelere yaratır. Bunun tersine süperpanoptikon, bu kimliklerin nasıl bilgisayar tarafından yapılandırıldığından haberi olmayan, dağılmış kimliklere sahip bireyler olan nesnelere oluştururlar" (Lyon, 2006 s. 235).

Panoptikon, sinoptikon, süperpanoptikon kavramlarının yanı sıra Jeffrey Rosen'in 2004 yılında *Çıplak Kalabalık* isimli kitabında kullandığı omniptikon kavramı da gözetim literatüründe farklı açılımlar sağlamıştır. Omniptikon, "Siber ortamda herkesin karşılıklı bir şekilde birbirini izlemesini ifade etmekte ve yine gözetim pratiklerinin değişen doğasından hareketle, 'gönüllü gözetim' üzerinden inşa edilen yeni bir toplumsal kültüre gönderme yapmaktadır" (Bitirim-Okmeydan, 2017 s. 61).

Gilles Deleuze ise, bu dönüşümü Foucault'nun ortaya koyduğu disiplin toplumundan kontrol toplumuna geçiş olarak açıklamaktadır (Deleuze, 1987). Deleuze'e

göre, iletişim bilgilendirme demektir. Bilgilendirmek ise, bir talimatı yaymaktır. Bundan bağımsız bir iletişimden söz edilemez. Bu bağlamda bilgi bir kontrol sistemidir. Napolyon döneminde, hükümlerlik döneminden disiplin toplumuna geçilmiştir. Foucault'nun ifade ettiği gibi, disiplin toplumunun okul, hapisane, hastane gibi kurumlara ihtiyacı vardır. Disiplin toplumunun sonsuza dek sürmeyeceğini Foucault'nun da bildiğini ortaya koyan Deleuze, artık kapatma mekanizmalarına ihtiyaç duyulmayan kontrol toplumuna geçildiğini söylemektedir. Artık insanlar kapatılmadan, 'özgür' eylemleri içindeyken kontrol edilmektedirler. Öte yandan bu pratiklere direnme eylemi ancak sanatla mümkündür (Deleuze, 1987). Bu bakıma Deleuze'ün sanata yüklediği anlam son derece önemlidir. Sanatın gözetimi ele alış biçimi, onu yabancılaştırmakta ve bu pratikleri kanıksamış olan bireylere eleştirel bir bakış açısı kazandırmaktadır. Ancak bunun tersine bir yaklaşım da mümkündür: Bu amaçla kurgulanmış sanat metinleri gözetimin kanıksanmasını da pekiştirmeye hizmet edebilir. Tam da bu nedenle çalışmada gözetim imge olarak ele alınarak, bu süreçteki rolü anlaşılacak istenmiştir.

## 2. Edebiyatta Distopik Kurmacalar ve Gözetim

Distopya türü XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başında ortaya çıkmıştır. Sözcüğün etimolojisi irdelenecek olursa; Yunanca "kötü, istenmeyen" anlamındaki "dys/dis" ön eki ile "toprak, vatan, ülke, yer" anlamlarına gelen "topos" kelimesinin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Distopya sözcüğünün ilk kez John Stuart Mill tarafından 1868 yılında Avam Kamarası'nda yapıldığı bir konuşmada kullanıldığı bilinmektedir.

Bir edebi tür olan distopyalar içerikleri dolayısıyla sosyoloji, psikoloji, siyaset gibi birçok alanla ilişki içindedir. Geleceğe yönelik ortaya konan bu karamsar kurgunun, alegorik ve abartılmış bir gelecek projeksiyonu olduğu da ifade edilebilir. "Distopya edebiyatının gelişimine bakıldığında, büyük oranda otoriter/totaliter yönetimlerinin yayılmasına paralel bir şekilde gelişim gösterdikleri görülmektedir" (Vural, 2011 s. 18). Bu bakıma distopya türü içinde değerlendirilebilecek bütün eserlerde gözetim ve sosyal kontrole yönelik vurgular söz konusudur. Moderniteyle birlikte ortaya çıkan toplumsal aksaklıkların bir eleştirisi olarak distopyalar, gözetim meselesini de merkezlerine almışlardır.

Distopyalar, ütopyaların tersi olarak değerlendirilmektedirler. Ancak her ikisi de incelendiğinde benzer toplumsal meselelere eğildikleri görülmektedir. "Distopyalar sıklıkla ütopyalarda var olan unsurların çoğunu içermektedir. Örneğin, sıkı toplumsal kontrol tedbirleri her ikisinde de yer alan önemli unsurlardır. Totaliter bir düzen olduğundan insanların özgürlükleri düzenin elindedir" (Çıtak, 2018 s. 19). Distopik edebiyat geleneği, iki bin yılı aşkın süredir ütopyalarla olan diyaloga dayanmaktadır. Zhurkova ve Khomutnikova'nın (2019) ifade ettiği gibi distopya ve ütopyaya karşı farklı görüşler söz konusudur. Kimilerine göre her ikisi karmaşık bir meta- türü<sup>7</sup> temsil eder; kimi kaynaklara göre her iki tür de yalnızca bilim kurgu türleridir; bazıları distopyanın bir anti-tür olduğunu düşünmektedir; kimilerine göreyse distopya bağımsız bir türdür (Zhurkova, ve diğerleri, 2019 s. 186).

Bu çalışmada anlam yapısının özdeşliği bakımından distopyalar ve ütopyalar meta-tür olarak değerlendirilebilmektedir. Bu noktada Lyon'un sözünü ettiği, gözetimin çift taraflı

<sup>7</sup> Eng. Meta-Genre. Metinde birbirleriyle iç içe geçmiş, birbirlerini tamamlayan türler anlamında kullanılmıştır (Zhurkova & Khomutnikova, 2019).

yönüyle koşut bir ilişki kurmak mümkündür. Aynı toplumsal etkinlikler bir perspektifte ütopyayı ortaya koyarken, bir diğerinde istenmeyen karanlık bir geleceği imleyebilmektedir.

Literatürde, distopik türün gelişiminin büyük ölçüde ütopyik edebi gelenekle olan ilişkisi tarafından belirlendiği ifade edilmektedir. Distopyada, ütopya motiflerinin çoğu tersine çevrilerek grotesk bir çarpıtma içinde gösterilmektedir. XX. yüzyıl distopik edebiyat geleneğinde, önceki düşüncelerden farklılaşan fikirler öne çıkarken, artık daha çok bir tehlike toplumu söz konusudur (Zhurkova, ve diğerleri, 2019 s. 188).

Bu nedenle distopyaların bir tür olarak belirlenerek ortaya çıkması, büyük krizlerin, savaşların ve terör eylemlerinin etkisinde gerçekleşmiştir denebilir. Yaşanan toplumsal krizler, geleceğe yönelik bakışın karamsarlaşmasına neden olmaktadır.

*Distopya, büyük ölçüde yirminci yüzyılın terörlerinin ürünüdür. Yüzyıllık bir sömürü, baskı, devlet şiddeti, savaş, soykırım, hastalık, kıtlık, ekosistem, depresyon, borç ve günlük hayatın satın alınması ve satılması yoluyla insanlığın sürekli tükenmesi, bu kurgusal alt yapının yeteri kadar bereketli zeminini sağlamıştır. Bütün bu olaylar ve sonuçlar distopyanın algılanabileceği sofistike alanı genişletti (Moylan'dan aktaran Çıtak 2018).*

Distopya türünün ilk girişimleri XVIII. yüzyıla dayandırılmaktadır. Ancak birçok alan çalışmasında distopik roman türünün ilk örneği olarak Yevgeni Zamyatin'in 1924 yılında İngilizce'ye çevrilen *Biz* kitabı kabul edilmektedir. *Biz*, sonrasında gelen birçok distopik romanın özellikle de George Orwell'in 1984'ün nüvelendiği eser olarak görülebilir (Kandemir, 2009 s. 143).

Aslında karamsar gelecek tasarıları, herkesin de kabul edebileceği gibi belki de insanlık tarihinden beri her zaman var olan bir düşünsel eylem olarak değerlendirilmektedir. Bu, anlamlandırmadan yaşayamayan insan türünün, hayal etme eyleminin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan bir süreçtir. *Biz* romanı belki de sırf bunun üzerine bir kurmaca ürettiği ve bunu belirli kalıplarla yazıya döktüğü için, bu türün ilk örneği sayılmaktadır. Sonradan gelen önemli distopyaların yazarları Zamyatin'den esinlendiklerini vurgulamışlardır. Orwell'in 1984'ü ve Aldous Huxley'in *Cesur Yeni Dünya'sı* türün klasik örnekleri olarak değerlendirilmektedir (Zhurkova, ve diğerleri, 2019 s. 188). Bu nedenle bu çalışmada bu üç roman incelenmek üzere ele alınmıştır.

*Biz* (Zamyatin, 2013) romanının anlatıcısı aynı zamanda kahramanı D-503 kod adlı bir karakterdir. Tek Devlet'in vatandaşları insanlar değil, sayılardır. Tek Devlet büyük bir makinedir, sayılar da o makinenin işleyişini sürdürmesini ve kalıcılığını devam ettirmesini sağlayan kinetiksel çarklardır. Yani kusursuz mekanik düzen kurmuş olan Tek Devlet, makinenin çalışmasını sekteye uğratacak her çarkı yok ederek, işleyişini sürdürür. Tek Devlet için bireylerin tek tek bir anlamları yoktur çünkü ancak bir araya geldiklerinde bir makinenin parçası olarak işlevsel hale gelirler. Nasıl ki bir çivinin, bir contanın, bir ipin, çarkın tek başına bir fonksiyonu olmadığı halde birleştiklerinde bir makineyi oluştururlar; işte Tek Devlet'te de işler böyle yürümektedir.

Bu sayıların bütün günlük yaşamları matematikten ve mekanikten ibarettir. Bütün yaşamsal varlıklarını matematiksel formüllere dayandırmışlar, başka bir düşünce biçimine yer bırakmamışlardır. Tümüyle sanal ve rasyonel bilgiyle yaşamlarını sürdüren sayılar,

duygularını bile ancak matematiksel terimlerle ifade edebilirler. Tıpkı Lyon'un (2006) kaybolan bedenleri gibi, Tek Devlet'te de insanlar birer sayı üzerinden görünür olmaktadır.

Tek Devlet, sayıların günlük yaşantılarını da planlamaktadır. Her sayının bir saat tablosu vardır, böylece bütün günlük ritüeller ortak bir biçimde diğer sayılarla yapılmaktadır. Günün belli saatlerinde çalışıp belli saatlerinde hep beraber gezintiye çıkmaktadırlar. Öznenin kendini ayırma ve var etme davranışını yok etmeye yönelik olan bu günlük saat planlaması, sayıların cinsel hayatına da belirli kurallar getirmiştir. Cinsellik, yalnızca Tek Devlet'in pembe kupon sistemiyle kontrol altında tuttuğu bir eylemdir. Aile yaşantısı desteklenmez ve üreme, insanların kendi başlarına verebilecekleri bir karar değildir. Burada tüm doğal süreçleri kontrol altına alınmış bir toplumdan söz etmek mümkündür. Zaten yaşam gerçek anlamıyla da doğadan ayrılmış durumdadır. Kentin çevresinde büyük bir cam fanus vardır ve onlar dünyayı cam fanus içinde izlerler. Sayıların evleri de camdandır bu nedenle hiçbir gizlilikleri yoktur. Görüldüğü gibi gözetim Tek Devlet'in en önemli aygıtlarından biridir. İnsanların bütün yaşamları devlet tarafından planlanmakta ve kontrol edilmektedir.

Toplumun ve devletin bu mükemmel işleyişini bozacak her durum 'hastalık' olarak görülmekte, tedavi edilemezse yok edilmektedir. Kimliği belirsiz gardiyanlar, toplum düzenini denetlemekte ve 'hastalanan' sayıları hastanelere götürmektedirler. 'Velinimet', düzen için her şeyi düşünmekte, düzeni bozan pürüzleri de halkın önünde idam ederek yok etmektedir. Duygular, bu makinenin işleyişini sekteye uğratacağı için tehlikelidir. Bu nedenle hayal eden, düşünen sayılar tedavi edilmek üzere hastanelere yollanırlar.

Günün gözetim pratiklerine bakıldığında; *Biz* romanı, kendi çağından bu çağa yönelik projeksiyonunda son derece isabetli bir takım tasarımlarda bulunduğu görülmektedir. Mahremiyetin yok olduğu ve bunun büyük çoğunlukla insanların kendi talebiyle yaptıkları görülmektedir. Yine de Zamyatin'in distopyası daha modernist bir distopya olarak değerlendirilebilir. Devletin totaliter olması bu bakıma ayırıcı bir özelliktir. Lyon'un Gary T. Marx'ın ifadesiyle alıntılıdığı gibi, "Gözetlenen toplumlar totaliter değildir" (2006 s. 72).

*Biz*'in hemen ardından 1932 yılında Aldous Huxley *Cesur Yeni Dünya* romanını yazmıştır. Huxley, bu kurgusuyla toplumsal katmanların ve bu katmanlar arasındaki düzenin kusursuzca sağlanabilmesi için Kuluçka Şartlandırma Merkezi'nden söz etmektedir. Bu noktada ilk olarak, insanın bilinçdışına daha da ötesi genomuna doğrudan müdahale edilmektedir. Artık üreme, cinsel birleşmeyle değil doğrudan insan eliyle gerçekleşir. İnsanların yaşayan üreme hücreleri döllenilerek cam tüplerin içinde geliştirilmektedir. Bu büyütme esnasında ceninlerin gen yapılarıyla oynanarak, çocuklar daha doğmadan belirli fizyolojik yaşam şartlarına adapte edilirler. Bazı ceninlere oksijen daha az sayıda verilir, böylece akli daha az çalışan bir canlı üretilmek amaçlanır. Ceninlerin hormon değerleri kontrol edilerek, her ceninin tüpten çıktığında nasıl bedensel özelliklere sahip olacakları belirlenir. Aslında Kuluçka Şartlandırma Merkezi'nin en büyük 'başarısı', bir döllenmeden binlerce bebek üretebiliyor oluşundan gelir. Böylece tüplerdeki kız bebeklerin sadece çok az sayıda olanı üreyebilir organizmalar olarak tasarlanır. Çünkü insanların doğal yollarla üremeleri yasaktır ve kısır olmayan kadınlar yaşamları boyunca gebe kalmamak için korunma ilaçları kullanırlar. Böylece insan yaşamının kaynağı olan üreme işi, yadsınamaz

bir biçimde devletin kontrolüne ait hale gelir. Ford'u Tanrısı olarak gören bu toplumun yöneticileri, toplumun bireylerini daha doğmadan kontrol altına alarak 'kötü sürprizler'le karşılaşma olasılığını sifıra indirir (Huxley, 2014). Bu biyolojik determinist yaklaşım Mattelart'ın (2007) da ifade ettiği gibi, normal ve normalleştirme çalışmaları ekseninde frenoloji<sup>8</sup>, izomorfizm<sup>9</sup>, antropometri<sup>10</sup> gibi biyotip oluşturma yöntemlerinin uygulama alanını düşündürmektedir. *Cesur Yeni Dünya*'da kontrol ve gözetim daha insanlar doğmadan önce işleyen bir süreçtir. Bu noktada genleri kontrol etmeye yönelik yapılan kökeni Antik Yunan'a dayanan öjenik çalışmaları hatırlamak gerekir. İnsanları biyotiplerine göre sınıflandırarak, genotiplerini değiştirmeye yönelik yapılan nüfus çalışmalarının, bu romanın yazılmasından sonraları gerçekleşen Holokost (Yahudi Soykırımı) sürecinin trajik biçimde gerçeğe uyarlanması olarak değerlendirmek mümkündür. Zygmunt Bauman'ın da ifade ettiği gibi, kurumsallaşmış rasyonaliteye dayalı gelişen modern bilimin kendisi ortaya koyduğu araçların örgütlü biçiminde suça dönüşmesine neden olmuştur (Bauman, 2016 s. 167).

Bütün kontrol yalnızca dölleme aşamasıyla bitmez. Çocuklar tüplerden çıktıktan sonra, klasik koşullandırma yoluyla, çocukların vermelerini istedikleri tepkilere göre çocukların zihinlerini kodlarlar. Bu yolla, 'ürettikleri' çocukları toplumsal sınıflarına dört dörtlük bir biçimde hazırlamış olurlar. Bu süreci, Louis Althusser'in (2000) ideolojik aygıtlarının, daha kökten bir mekanizması olarak düşünmek de mümkündür.

Alfalar, Betalar, Gamalar, Deltalar ve Epsilonlar, adında toplumu oluşturan farklı tabakalar vardır. Bütün bu toplumsal sınıflar arasında geçiş söz konusu dahi olamaz, öylesine birbirlerinden ayrılmışlardır ki giydikleri kıyafetlerden, yaşamsal ritüellerine kadar birbirlerinden farklıdır. Bu kadar keskin hatlarla ve adaletsizce birbirlerinden ayrı kılınmış toplum tabakaları arasındaki sınıfsal mücadele ve isyan devlet tarafından daha önce düşünülerek hiç başlamadan bitirilmiştir. Onlar tüplerden çıktıkları günden itibaren her gece uykularında, kendi sınıflarının en iyi sınıf olduğunu ve bunun büyük bir şans olduğunu söyleyen kayıtlar dinletilerek şartlandırılırlar. Bu nedenle toplumdaki herkes sınıftan ve yaşamından memnundur; itiraz etmez, sorgulamaz, fazlasını istemez.

George Orwell'in 1984'ü ise, gözetim anlamında en çok üzerine konuşulan distopik roman olarak değerlendirilebilir. Büyük Birader, insanları her yerden izleyen bir göz olarak, gözetimin bir sembolü haline gelmiştir. Her yerde ekranların olduğu bir ülkede, "Büyük Biraderin Gözü Sende"dir (Orwell, 2006). Kamusal alan ve özel alan ayrımı tümüyle ortadan kalkmıştır. Ayrıca Düşünce Polisleri her yerdelerdir ve insanların her hareketini kaydedip not ederler, dikkatlerini çekecek en ufak bir durumda kişi sorguya alınır ve izlenir. Bütün bunların yanında belki de devletin en güçlü denetim mekanizması yine insanların kendileridir. Çünkü çocuklar casus olarak yetiştirilmektedirler, bu davranışları motive edilmekte ve ödüllendirilmektedir hatta. Böylece herhangi bir denetim aracına gerek kalmaksızın zaten insanlar birbirlerini ele vermektedirler.

Eğer ki birisi parti kurallarının dışına çıkacak olursa diğerleri gibi onlar da 'buharlaştırılırlar'. Yani hiç doğmamış var sayılmak üzere, o kişiler yok edilir. Çünkü bir biçimde muhaliflikten ölmüş olacak bir bireyin kahraman ilan edilip yüceltilme olasılığı

<sup>8</sup> Kafatası şekli karakter analizine erişilebileceğini iddia eden bir teori, bir sözde bilimdir.

<sup>9</sup> Benzerlikler üzerinden kategoriler oluşturulan bir matematik alanıdır.

<sup>10</sup> İnsanların anatomik özellikleri, yaşadıkları coğrafyalar ve mesleklerinden kaynaklı farklılıklarını ve ortaklıklarını saptayarak kategoriler ve yeni tasarımlar oluşturmaya çalışan bilim dalıdır.

yüksektir. Bu nedenle kişi tümüyle yok edilerek, öyle bir 'pürüz'ün hiç dünyaya gelmediği var sayılır. Hatta eski belgelerden dahi isimleri çıkarılarak tümüyle varlıkları silinir.

Bu üç distopik romana bakıldığında, gözetim ekseninde ortak başlıklar belirlemektedir. Sayısallaşma, risklerden kaçınmak için doğaya yönelik kontrol teknolojilerinin geliştirilmesi, kamusal/özel alan ayrımlarının belirsizleşip şeffaflaşması, güvensiz dünya görüşü, toplumsal rızaya dayanan gözetim gibi başlıklar çerçevesinde gözetim olgusunu değerlendirmek mümkündür. Ana temanın hep sosyal kontrol ve iktidarın gözetim politikaları olduğu görülmektedir. Zaman içinde distopyalar değişmiş, farklı bilim kurgu türlerle sinemada da sıklıkla benzer temalar kullanılır olmuştur.

### 3. Hareketli İmgelerde Gözetimin İzleri

Sinemada, özellikle de bilim kurgu türünde, tıpkı edebi kurmacalarda olduğu gibi gözetim temasını sıkça görmek mümkündür:

*Edebiyat alanında 20. yy.'ın başlarında ortaya çıkan distopyalar, 1920'lerin ikinci yarısından itibaren sinemada da kendilerine yer edinmişlerdir. Distopik temalar birçok tür altında hayat bulmakla birlikte, ağırlıklı olarak bilim kurgu türü içinde bir alt tür olarak yer alır. Distopik filmler kültürel, politik, tarihsel ve toplumsal gelişmelere göre farklı konuları da ele almaktadırlar. Bu tarihsel gelişim, distopik filmlerin kalıplarının ve temalarının genişliğini ortaya koyma açısından önem taşımaktadır (Balı, 2016 s. 35).*

Edebiyatta olduğu gibi sinema tarihinde de çok sayıda ütopyik ve distopik türlerde filmler ortaya konmuştur. Özellikle de bilim kurgu alanında farklı biçimsel formlarda çok sayıda distopik kategorisinde değerlendirilebilecek film bulmak mümkündür. Sinema tarihine bakıldığında ilk olarak *Aya Seyahat* (Georges Melies, 1902) filminde, sinemanın sınırlı sayıda olanaklarıyla olanaklı dünyaları kurgulama düşüncesinin ortaya çıktığı görülmektedir.

Öte yandan kamera, doğası gereği gözetimi kendinde taşıyan bir aygıttır. Vertov'un (2007) sine-gözünden bu yana, hareketli imge yapımı her zaman bakmanın, gözetlemenin ve gözetlenmenin bir parçası olmuştur. Dolayısıyla gerek kurgusal olsun gerek belgeci, her türlü hareketli görüntü yapan ve izleyeni bir gözetim paradoksunun içine sokmaktadır. Bu nedenle hareketli görüntü imgeleri ve gözetim tartışması bir kat daha önem taşımaktadır.

Her filmde bakma, görme, gözetleme tartışması yapılabilmesinin yanı sıra özellikle distopik kurmacalarda gözetim daha net bir tema olarak belirlemektedir. Distopik filmler genellikle bilim kurgu filmler kategorisinde değerlendirilmektedir. Bilim kurgu türü, Özön'ün (2008 s. 248) de ifade ettiği gibi, bilimin şu anki verilerine dayanarak gelecek yıllara bir projeksiyon gerçekleştirmektedir. Bu anlamda teknik değişim ve dönüşümlerin toplum üzerindeki etkisini kestirmeye çalışan bilim kurgu tür filmleri kestirim yapmanın yanı sıra düşün dünyasını etkileyerek bilimsel çalışmalara da yön verme gücüne sahiptir. Çünkü her bilimsel çalışmanın bir fikirden, bir imgeden, bir modelden doğduğu bilinmektedir. Örneğin Bazin, Kaptan Scott'ın belgesel nitelikteki *Witt Scott to the South Pole* filminin modern bilimsel keşiflere öncülük ettiğini ifade etmiştir (Bazin, 2007 s. 148).

Ranciere'in (2016 s. 178) de ifade ettiği gibi, sinema bir dönem bilimsel hakikat araştırmasının bir aracı olarak kullanılmaktaydı. Sinemada bilimin ve görüntünün gücü birleşmekteydi. Bu açıdan bakıldığında hareketli görüntülü imgelerden meydana gelen sinema metinlerindeki temalar, gerçekliği etkileme ve dönüştürme açısından oldukça önemli bir role sahiptir. Tam da bu nedenle hareketli imgelerde gözetimin varlığını kavramak,

eleştirel bir damar oluşturarak, yeni iktidar pratiklerinin film yoluyla üretilmesini sekteye uğratacaktır.

Sinemada distopik temaların işlendiği bilim kurgu filmler öncelikle edebiyat uyarlamalarıyla gerçekleştirilmiştir. *Aya Seyahat* aynı zamanda, Jules Verne'in kitabından bir uyarlamadır ve sinemada da ilk bilim kurgu örneği olarak değerlendirilmektedir (Kale, 2010 s. 271). Bu çalışmada da incelenen *Biz, 1984, Cesur Yeni Dünya* gibi distopik romanlar sinemaya farklı yönetmenler tarafından uyarlanmıştır. Michael Anderson yönetmenliğinde 1956 yılında, Michael Radford yönetmenliğinde ise 1984 yılında *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört (Nineteen Eighty-Four – 1984)* filmi vizyona girmiştir. 1998 yılında ise Larry Williams, Leslie Libman yönetmenliğinde *Cesur Yeni Dünya (Brave New World)* filmi yayınlanmıştır. *Cesur Yeni Dünya*, aynı zamanda 2019 yılında dizi olarak da ekranlara gelmiştir.

Bilim kurgu türler arasında özellikle gözetim konusunu işleyen birçok film bulunmaktadır. *The Siege (1998), Enemy of State (1998), Truman Show (1998), The Game (1997), Minority Report (200), Hunger Games (2012), Island (2005), Eagle Eye (2008)* gibi filmler bu ekseninde değerlendirilmektedir (Hıdıroğlu, 2019). Çeşitli dijital platformlarda yayınlanan dizilerde de gözetim konusu sıklıkla işlenmektedir. Sinemanın imgeleriyle, dijital dizilerin imgeleri, hareketli imge düzleminde birbirinden farklılaşmadığından, dizilerin ürettiği temalar da bu alana katkı sağlamaktadır ve incelenmeye değerdir. Dijital dizi platformlarına bakıldığında çok sayıda distopik dizinin olduğunu görmek mümkündür. Bu dizilerin ana teması gözetim olmasa da gözetim imge mutlaka bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Öte yandan ana teması gözetim olan dizi sayısı çok da fazla değildir *Black Mirror*'ın bazı bölümleri iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Öte yandan *You* gibi, sistematik gözetim olmasa da teknolojik araçların bireyler tarafından kullanılarak, kişilerin birbirlerini takip edebildiği olay örgülerine sahip dizilerle de karşılaşmak mümkündür. *Omniscient* dizisi ise, tam anlamıyla gözetimi odağına almış nadir dizilerden biridir.

Sözü geçen tüm film ve dizilerde tıpkı edebi metinlerde olan benzer temalar konu olarak kullanılmaktadır. Ancak görsel imgelerin işleniş değişip dönüşmekte, kimisi klişe imgeler, Deleuze'ün bakışıyla hareket imgeler, üretirken; kimisi de gözetimin yarattığı ablukayı boğucu bir atmosferle ve düşünülen kalıpların dışında ele alarak yabancılaşma ve dolayısıyla farkındalık yaratmaktadır. Hem edebi gözetim imgelerine hem de hareketli imgelere bakıldığında benzer eksenlerde var olduklarını söylemek mümkündür.

Bu türlü yapımların uzun yıllardır varlığını sürdürmesinin birçok nedeni olduğu söylenebilir. Öncelikle özellikle popüler mecralarda sıklıkla distopik temalar ve gözetim pratiklerinin konu olarak seçilmesi, insanlarda geleceğe yönelik bir merakı kaynaqlanabilecekken; bir yandan da tüm bunların sayıca fazla olması zaten varolan gözetim pratiklerinin kanıksanmasına da neden olmaktadır. Bu anlamda bu çalışmada gözetim-imge kavramsallaştırmasının yapılma amacı, kanıksanmanın yerini yabancılaşmanın alacağı bir okuma aracı ortaya koymaktır.

Deleuze ve Guattari'ye (2001) göre; sanat, bilim ve felsefe birbirleriyle yatay düzlemde ilişki içindedirler. Bu görüşe göre; felsefe kavramlarla, sinema da imgelerle düşünce parçaları oluşturmaktadır. Dolayısıyla tüm bu alanlar birbirlerini çoğaltmaktadırlar. Bir sanat olarak sinema, zihindeki imgeleri görünen imgeler haline getirmektedir: bu haliyle bilim de öncelikle zihinsel imgeler olarak ortaya çıkmakta sonrasında yapılan çalışmalarla somutlaşmakta ve bilgiye dönüşmektedir. Sanat ve bilim arasındaki bu ilişkiye dayanarak, sinemanın ontolojik ve epistemolojik olarak bilimsel çalışmaları etkileme potansiyeline sahip



olduğunu söylemek mümkündür. Sonuç olarak sinema da bilim de dünyayı anlamaya ve anlamlandırmaya çalışan alanlardır sadece ham maddeleri birbirlerinden farklıdır (Deleuze, ve diğerleri, 2001).

Sinema yeni imgeler üreten bir aygıt olarak düşünceleri etkileme ve dönüştürme gücüne sahiptir. Bu da içinde bulunduğumuz çağ gözetim pratikleri üzerinden değerlendirildiğinde, hareketli imgeler üreten içeriklerdeki gözetim imgesinin gerçek yaşamdaki gözetim aygıtının ve onun algılanışının üzerinde etkisi olduğuna yönelik bir iddiayı güçlendirmektedir. Bu da yazının başlığında da belirtildiği gibi, toplumdaki imgelere dönüşen bir pratiğin aynı zamanda imgelerden topluma doğru bir yön de belirleyebileceği düşüncesini ortaya çıkartmaktadır.

## YÖNTEM: DİSTOPİK BİR İMGE OLARAK GÖZETİM-İMGE

Hareketli imgeler, sözlü ve yazılı imgeleri dönüştürerek anlamı farklı bir katmana taşırlar. Sinemaya özgü imgelerin bir araya getiriliş tarzı, var olan bir kavramın görüntüler aracılığıyla tartışılmasına uygun bir ortam hazırlamaktadır. Bu nedenle, hareketli imgelere Gilles Deleuze'ün perspektifinden bakarak, gözetimin bir imgeye dönüştürülüş süreci ele alınmaktadır. Böylelikle gözetimin hareketli imge düzlemindeki varlığı ve yeniden üretimi, gerçek dünyadaki gözetim olgusuyla bir arada değerlendirilebilecektir.

Deleuze'e göre, sinemanın imgeleri, zihinsel imgelerle uyum içinde belirlemektedir. Bu bağlamda Deleuze, düşünce ve imgeyi birbirine denk tutmaktadır. Sinemanın düşünce üretmesi de bu biçimde mümkün olmaktadır. Kamera teknolojik bir aygıt olarak, çağın ruhuna göre düşünme pratiklerini de başkalaştırmıştır. Dolayısıyla kamera zihinsel süreç yaratma gücünde bir aygıttır. Deleuze'ün de ifade ettiği gibi, sinema gerçekliği yeniden üretme gücündedir hatta dünyayı varlıksal olarak dönüştürmektedir. Sütcü bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

*(...)dünyada yalnızca inanç, insanı gördüğü ve duyduğu şeye yeniden bağlayabilir. Sinema dünyayı değil, bu dünyayla tek bağımız olan inancı filmleştirmektedir... Bu dünyada inancımızın yeniden oluşturulması - işte modern sinemanın gücü budur (sinema kötü olmayı bıraktığında). Evrensel şizofrenimizde, ister Hristiyan ister ateist olalım, bu dünyaya inanmak için nedenlere gereksinimimiz var (Sütcü, 2015).*

“Örneğin hiç kimsenin bir uzaylı görmediği bilindiği halde, herkesin aklında bir uzaylı imgesinin olması, tümüyle sinemanın etkisi olarak gösterilebilir. İmge ve düşüncenin özdeş olduğu bu noktada, hareket-imge sineması anlamı ve duyguyu dikte eden bir sinema olarak iş görmüştür. 2. Dünya Savaşı öncesi filmlerin, propaganda özellikleri taşıması da boşuna değildir” (Şahinkaya, 2019 s. 50).

Tüm bu kuramsal perspektifle beraber, sinema filmlerindeki gözetim imgesine yaklaşmak mümkündür. Edebiyatta ve sinemada bilim kurgu tür çok sıklıkla kullanılmaktadır:

*İnsanlığı en çok çeken konular bilinmedik ya da tasavvur edemedikleridir. Geleceğe dair veri bombardımanı ve yoğun bir teknolojik ortamın olduğu bu senaryolar, büyük ilgi toplamaktadır. Halihazırda var olmayan, kolay kolay karşılaşamayacağımız türden yenilikler, icatlar, günlük hayatın bir parçası olarak gösterildiğinde, bir gün o tarz bir*

*dünyanın oluşabilme potansiyeli fazlasıyla gerçekdışı bile gelse izlemekten kendimizi alamamaktayız* (Yamaç, 2013 s. 47).

Bugünün teknolojisine dayanarak geleceğe bir projeksiyon tutan bilim kurgu filmler, dünya hakkında bilinmeyenlere yönelik tasarımlarda bulunma, teknoloji üzerinden ilerleyen belirsiz bir geleceğe yönelik imgeler üretme arayışı olarak değerlendirilebilir. Distopik imgelerin yaşamı sarması ise, ilk örneklerdeki gibi eleştirel bir perspektif yaratmanın ötesinde durumların kanıksanmasını sağlayabilmektedir. Hareket imgenin, algılanım imge boyutu düşünüldüğünde; izleyicinin dünyayı algılama biçimini dönüştürecek güce sahip olan sinema filmi, ürettiği anlamlarla gözetim konusunda bireyleri ikna ediyor olabilmektedir. Jean Baudrillard'ın simülasyon anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde, medyanın ürettiği simülatif göstergelerin bireylerin gerçeklik düzelemini oluşturması mümkündür. "Düşündüğüm dünya ile beni yaratan dünyayı birbirlerinden ayırabilmek olanaksızdır" (Baudrillard, 2012 s. 35).

Bu anlamda Deleuze'ün sinema felsefesinin benimsenmiş olmasının nedeni, onun yabancılaştırıcı imgeyi ve iktidar pratiklerine direnişi şizofren imgelerin izleğinde değerlendirmiş olmasıdır. Stam'in de belirttiği gibi, "Lacan'ın aldatılmış oedipal öznesinin distopyacı versiyonuna karşı, Deleuze ve Guattari şizofreninin patoloji olarak değil burjuva düşünme süreçlerinin yıkıcı düzensizliği olarak görüldüğü çoklu-değerli arzunun utanmaz ütopyacı politikalarını" önermiştir (2014 s. 264).

Bu çalışmada hareketli imgeler üzerinden, toplumdaki edebiyata, edebiyattan sinemaya göç eden gözetim-imgenin izleri sürülmektedir. Bu ekseninde tam olarak gözetim temasında olan az sayıda diziden biri olan *Omniscient* dizisinde bu kuramsal ekseninde bir çözümleme girişimi gerçekleştirilmiştir. Öncelikle çözümleme yapılırken gözetim literatüründeki kavramlar ana belirleyen olarak seçilmiş ve bu bağlamda kavramlar imgelerin üzerinden somutlaştırılmıştır. Sonrasında dizinin sinematografik yapısı ve imgelerin dizilişine yönelik anlam ise, Deleuze'ün sinema kuramı ekseninde değerlendirilmiştir.

## ANALİZ VE BULGULAR: OMNISCIENT (2020) DİZİSİNDE GÖZETİM-İMGE

*Omniscient*, Netflix'de henüz 1. sezonu yayınlanan 6 bölümlük bir mini dizidir. *Omniscient*, her şeyi bilen anlamında bir sözcüktür. Dizide ismiyle uyumlu olarak panoptik hatta omniptik imgeler bulunmaktadır. Bununla ilişkili olarak dizide bir güvenlik şirketinin çalışan Nina karakterinin başından geçenler anlatılmaktadır.



Görsel 1. *Omnisistem* Giriş Ekranı

“Korkusuz yaşayın” sloganıyla Omnisistem son teknolojik aygıtlarıyla, kentte yaşayan insanları yüzde yüz koruma iddiasına sahip bir şirkettir. Şirket, kentte yaşayan insanların güvenliğini sağlayabilmek için herkese özel bir insansız hava aracı (İHA) vermiştir. Herkes kendi İHA’sı tarafından gözetlenmektedir. Böcek biçimindeki bu İHA’lar, insanları yüzlerinden tanımlamakta, kimlik bilgilerini ve konum bilgilerini anında algılamaktadır. Böylelikle bir suç işlenmesi durumunda, kişi hemen yakalanmaktadır. Daha da önemlisi İHA’lar suça da engel olmak üzere kurgulanmışlardır. Kalp atış ritmi, tansiyon, terleme, göz büyümesi gibi fiziksel değişimleri algılayan İHA’lar, suç işlemek üzere olan birini hissettiğinde anında ihbar etmektedir. Bu İHA’lar görüntülerinin vurgulanan en önemli özelliği yalnızca bilgisayarlar tarafından tespit edilmesidir yani bu görüntülere hiçbir insan erişememektedir. “Güvenlik adına mahremiyetten ödün yok. Hem mahremiyet hem güvenlik var” sloganıyla, aslında gözetimin mahremiyeti hiçe sayan, özgürlüğü ihlal eden Lyon’un (2006) sözünü ettiği çift yönünden biri böylelikle devre dışı bırakılmıştır. Bu bakıma yalnızca güvenlik niteliği yani olumlu tarafı öne çıkarılmak istenmiştir. Öte yandan da Bauman’ın “‘kendin yap panoptikonu’ yani ciddi bir biçimde değiştirilmiş bir panoptikon: gözetimcisi olmayan bir gözetim” (Bauman & Lyon, 2018: 84) biçiminde ifade ettiği durumun bir temsili niteliğindedir.



Görsel 2 Nina'nın Drone Ekranı

Nina, bu şirkette stajyer olarak çalışan ve kadrolu olarak çalışmayı hedefleyen bir yazılımcıdır. Babası ve abisiyle birlikte yaşayan Nina, o sabah da her sabah gibi Omnisistem'e gider. O gün önemli bir sınavı vardır. Akşam iyi haberlerle eve döndüğünde babasını yerde kanlar içinde yatarken görür. Ve olaylar o anda başlar. Suça engel olmak üzere tasarlanmış olan İHA işlevsiz kalmıştır ve bir biçimde öldürülme anına yönelik herhangi bir kayıt da yoktur. Bu noktada insanlardaki tehlike korkusunu gidermek ve güvenlik duygusunu yaratmak amacıyla kullanıldığı iddia edilen İHA'lar söz konusu bireyin faydası olduğunda işlevsiz kalmıştır.



Görsel 3 Nina'nın Babasının Öldürüldüğü Sahne

Kurgu içinde kırılma bu noktada gerçekleşir. Kesinlikle hata yapmayacağına inanılan sistem hata yapmıştır, Nina'nın babasının ölümüne engel olamamıştır ve görüntüler de kaydedilmemiştir. Suçlunun kim olduğu bilinmemektedir. Ertesi gün çalıştığı Omnisistem'e giderek, yöneticilerden yardım isteyen Nina'nın istekleri sonuçsuz kalmıştır. Görüntüleri izleyemeyeceklerini söyleyen yöneticiler, babasının doğal yollarla ölmüş olduğuna yönelik imalarda bulunarak, sistemin hata yapmayacağını ifade etmişlerdir. Bunun üzerine öfkelenen ve bu işin peşini bırakmak istemeyen Nina, sistemin hatasını yakalamak için bir plan kurar. Belediye çalışanı Judith'le beraber iş birliğine girerek, Ana Bilgisayar'dan görüntülere ulaşmanın yollarını aramaya başlar. Bunu başarabilmesi için Nina'nın öncelikle kadrolu çalışan olması gerekmektedir.



Görsel 4. Nina Şehir Dışına Çıkarken

Nina planlarını Judith'e şehir dışında açıklar. Çünkü şehirden çıkarken, İHA'nın kişiyle bağı kesilmektedir. İHA'lar yalnızca şehrin içinde çalışmaktadırlar. Karakterler gözetlenmek istemediklerinde şehir dışında buluşmaktadırlar. Ancak şehir dışı bu bağlamda güvensiz bir mekan olarak imgelemiştir. Tıpkı Zamyatin'in *Biz*'inde olduğu gibi bu kent de gözetim anlamında kesin sınırlarla ayrılmıştır. Gözetimin gerçekleştiği alan, *Biz*'deki cam fanusu imler niteliktedir. Bu da gözetim imge bağlamında doğa ve toplum arasındaki keskin ayrımın bir görünümüdür. Kontrol ancak belirli sınırların içinde gerçekleşmektedir. Bu

bağlamda sınırların dışına çıkmak, yersiz-yurtsuz olmak, göçebe olmak, gözetimi alt üst etmenin etkili aygıtlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Nina'nın abisi, babasının bir kiralık katil tarafından öldürüldüğünü tahmin ederek şehir dışına çıkar ve orada başına birçok bela gelir, neredeyse öldürülmek üzereyken Nina onu kurtarır. Omnisistem'in ana bilgisayarına girmek için yollar arayan Nina bir taraftan da şirkete kadrolu olarak alınabilmek için projeler geliştirmektedir. Omnisistem'de insanlar kendilerini gözetleyen bu İHA'ları geliştirmeye yönelik çalışmaktadırlar. İHA yüksek ısıya, ışığa ve elektromanyetik alana dayanıklı değildir. İHA'lar hasar gördükten sonra kısa bir süre içinde yeni İHA, gözetlediği kişiyi arayarak bulması biçiminde programlanmıştır. Tüm bu detayları bilen Nina, aslında Deleuze'ün yarıklardan sızan yersiz-yurtsuz göçebesi gibi hareket etmektedir (Deleuze ve Guattari 2014). Son derece güvenli olan sistemin duyu-motor mekanizmasındaki açıkları yakalayarak, aralardan sızmaktadır.



Görsel 5. İHA'lar

Bu kadar güvenli bir şirketin içinde Nina'nın işi oldukça zordur. Bütün kapılar ancak yetkisi olanlara açılmakta, retina ve parmak izi okumaktadır. Önce bir yöneticinin parmak izini çeşitli atlatma teknikleriyle kopyalar. Sonra, elektromanyetik olarak yüksek olan bir alana giderek İHA'nın hasar almasını sağlar ve onu bir süreliğine onu kaydetmesini engeller. Bu aralarda sistemin kalbine ulaşabileceği bir parçaya ulaşmanın yolunu bulur. Burada Nina'nın çok sayıda atlatma tekniği uyguladığı görülür. Deleuze ve Guattari'nin (2014) ifade ettiği gibi bir şizo gibi sistemle alay eder ve kendine yaratıcı yarıklar açar. Tekniğe karşı kendi tekniğini kullanır.

Sistemi çözebilmesi için, sistemin içine iyice yerleşmesi gerektiğinden en yakın arkadaşının projesini bozar ve kendisi kadroyu kazanır. Bunun vicdan azabını atlatamaz ama babası için yapmak zorunda olduğundan bir biçimde kendini ikna eder. Bir yandan da şirkette kendinden üst statüde birisiyle sevgili olur. Böyle Nina bütün kanallarını kullanmaktan çekinmez.

Sistemin içinde ceza biçimi kişilerin tamamen mahremiyetlerini kayb ettikleri bir gözetim alanına tabii olmalarıdır. Kişiler işledikleri suçlar karşılığında özgürlüklerinin yanında mahremiyetlerini de kaybetmişlerdir. Sürekli insanlar tarafından izlenmekle cezalandırılmışlardır. Ancak bu noktada kentte yaşayan diğer kişilerin tavırlarına bakılacak olursa, hepsi takip edilmekten ötürü rahatsızlardır. Her ne kadar mahremiyet kaybı olmadığı

bilinse de kişiler sürekli izlenme hissiyle yaşamaktadırlar bu da onları ceza çekenlerle birbirlerine yaklaştırmaktadır. Tıpkı edebi distopik kurmaca örneklerinde olduğu gibi, bu kentte de bütün insanlar sürekli bir göz tarafından izlenmekte ve buna güvenlik ihtiyacı dolayısıyla rıza göstermektedirler. Bireylerin birbirlerini izleme pratiklerine dayanması anlamında da omniptikonun güzel bir örneği olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 6. Ana Bilgisayar

Sonuç olarak Nina uzun uğraşları sonucunda ana bilgisayara girmeyi başarır ve ürettiği parçayla kendi telefonunu senkronize ederek, bütün insanların görüntülerine erişim sağlar. Ancak ondaki tuhaf davranışları sezen sevgilisi, durumu fark ederek Nina'ya engellemeye çalışır, onu şikayet etmekle tehdit eder. Ancak Nina kurduğu insani ilişkiyle, o tehditten de kurtulmayı başarır. Ancak görüntüleri izlediğinde hayal kırıklığına uğrar, çünkü katil bütün İHA'ları atlatarak kente girmiştir ve kaydı yoktur. Nina görüntüleri detaylı inceleyerek katilin yüzüne ulaşır. Sonra yüz taramasıyla kimliğine erişir ve kişiyi takip eder. Abisiyle beraber şehir dışında yaşayan katilin evine gidip her şeyi öğrenmeye çalışırlar. Katil İHA'ları atlatılmak için şehre kanalizasyon hattından girdiğini anlatır. Bu tam da Deleuze'ün rizomunu düşündürmektedir, kanallardan sızmanın iyi bir örneğidir. Çok güçlü biri tarafından finanse edildiğini söylemektedir. Ama kim olduğunu söylemez.

En sonunda Nina evine gittiğinde bütün insanlığın görüntülerini alabildiği aparatın ortadan yok olduğunu fark eder. Babasını öldüren kişi aynı zaman da aparatı ele geçiren kişidir diye düşünerek şüpheli kişileri tek tek aramaya başlar. Omnisistem'in kurucularını suçlar, onların yaptığını iddia eder çünkü ona hiç yardımcı olmamışlardır. Ancak sürpriz bir biçimde baştan beri onu destekleyen Belediye Çalışanı Judith'in babasının katili olduğunu öğrenir. Neden babasını öldürdüğünü sorduğunda, kızı için yanıtını alır. Aslında her şey baştan planlıdır. Judith Omnisistem'in verilerine ulaşmak istemektedir, çok çalışkan ve başarılı olan Nina'nın bilgi ve zekasını kullanabilmek için babasını öldürmüştü sonra da aklına ana bilgisayara giderek verilere ulaşması fikrini sokmuştur. Nina'nın elinden aparatı alan da Judith'dir.

Dizi boyunca Nina, başka bir iktidara bilgi sağlamak için çalışmıştır. Nina sistem tarafından kullanılmıştır. Lyon'un sızdıran konteynerlarına çok iyi bir örnek olarak Nina, sistemden başka bir iktidar alanına verilerin sızmasını sağlayan araç olmuştur. Kendi

kendine sisteme karşı gelen bir özne olarak konumlayan Nina, aslında sistemin bir nesnesi, bir aracı olmaktan öteye gidememiştir.

Dizinin içerik düzlemine genel bir bakışla bakıldığında, her ne kadar atlatma stratejileri kullanan ve yersiz-yurtsuz bir göçebe gibi gözetim pratiklerini atlatan bir karakter gibi görünse de Nina, sonuçta sistemin üstüne kapanmasıyla yine sisteme hizmet üretmiştir. Aslında Nina karakteri, şizoid gibi görünen bir paranoyaktır (Deleuze, ve diğerleri, 2014). Sisteme farklı bir bakış ve yenilik getirmemiş, sistemi yıkmaktan çok onu yeniden kurmuş ve hatta güçlendirmiştir. İçeriği bakımından değerlendirildiğinde dizi, tam da gözetim pratiklerinin ve iktidar sisteminin hegemonik yapısının işine geldiği gibi, yenilmez ve yok edilmez, her türlü insan eyleminden güçlü bir biçimde nitelenmiştir. Bu da sisteme yönelik bir eleştiri geliştirmekten çok, korkuları tekrarlamaya hizmet etmektedir.

Öte yandan gözetim imge aygıtları, biçimsel anlamda değerlendirildiğinde, yine güçlü ve insandan üstün olarak görselleştirilmiştir. Her zamandan insandan daha hızlı, daha hareketli ve daha muktedirdir. Dizide sıklıkla klişe imgeler kullanılmış, olay örgüsünün akışı da dahil olmak üzere tümüyle Deleuzcü anlamda hareket-imge kuralları baskın çıkmıştır. Zaman ve görüntü geçişleri, algılanım imge, duygulanım imge ve eylem imge gibi alt imge türlerinin kullanımıyla, insanlarda özdeşim duygusu yaratmaya yatkın sahneler çok sayıdadır (Deleuze, 2014). Nina'nın görüşü ve İHA'nın tepeden görüşü arasında gidip gelen sahnelerde, yine hareket-imgenin klişe hiyerarşisi görünür olmuştur.

Sahne geçişleri, montaj yapısı, zamanın değişim hızı bir ritim yaratmakta ve bu da yabancılaştırıcı etkiden çok, duygulanım yaratıcı bir etkiye neden olmaktadır. Deleuze'ün (2014) ifade ettiği gibi bu, duyu-motorun sürekliliği sağlamakta, klişeyi tekrar etmekte ve komployu ortaya çıkartmak yerine yeniden üretmektedir. Algılanım imge çoğunlukla, Nina karakterinin arkasından takip eden İHA'nın pespektifiyle seyirciye aktarılmakta, Nina'nın bakışıyla da eylem-imge izleyiciyi hikayenin içinde eylemden eyleme sürüklemektedir. Genel olarak ifade etmek gerekirse, filmin içkinlik düzlemi ve imgesel dizilişi sorgulamaktansa kanıksatmayı; yabancılaştırmaktansa kabul etmeyi, güçlendirmektense zayıflatmayı çağıran bir eksendedir. Bu da gözetim pratiklerinin gizil stratejilerine katkı sağlayan bir imge sistemi ortaya koymaktadır.

## TARTIŞMA VE SONUÇ

Çalışmanın başında ifade edildiği gibi, gözetim aygıtı günümüz toplumunun ayrılmaz bir parçasıdır ve toplum bireyleri tarafından çoğunlukla kanıksanmıştır. Teknolojinin dönüşümü ve yaşamın içindeki konumuyla beraber görünmez hale gelen gözetim araçları, zaman içinde kişilerin kendi kendilerini gözetlemeye açtıkları bir alana dönüşmüştür. Modern toplumdan risk toplumuna ya da postmodern olarak nitelenen topluma dönüşümle beraber, gözetim aygıtları da farklılaşmıştır. Dijital dünya süperpanoptikon araçlarıyla kişilerin kendi kendilerini gözetlenen nesne konumuna getirmelerine olanak sağlamıştır.

Bu bağlamda distopyalar, toplumun bu düzenini eleştirmek ve olası sonuçlarını sorgulamak üzerine yazılmışlardır. Zaman içinde distopik görüş yaygınlaşmış ve farklı mecralarda da kullanılır hale gelmiştir. Sinema bu bakıma, bilim kurgu içeriklerle çok sayıda distopik içeriğin kurgulandığı bir alan olarak değerlendirilebilmektedir. Bu filmlerin ürettikleri gözetim-imge, Deleuze'ün bakış açısıyla birlikte değerlendirildiğinde insanların

düşünce biçimini etkiler bir konuma taşınmıştır. Bilim ve sanatın birlikte aktığı bu çağda, distopik çalışmalar bilimsel çalışmalardan öykünmekte, hali hazırda süren çalışmaların somut birer hallerini hareketli imgeler yoluyla sunmaktadır. Bu durum, insanların zihninde uygulanacak birçok yeni uygulama için uygun ortam sağlamanın bir aracı olabilmektedir. Bu nedenle distopik ya da bilim kurgu filmlere bu bakışla bakmak önem taşımaktadır. Teknolojik gelişmelerin bir simülasyonuna maruz kalan izleyiciler, gerçek hayatlarında bu araçlarla karşılaştıklarında yadırgama olasılıkları düşüktür. Tıpkı Lyon'un Simcity örneğinde olduğu gibi, göstergelerin insan zihnindeki anlamsal kodları gerçek dünya algısının da dönüşmesine neden olmuştur. Böylelikle kentler tıpkı bir oyunda olduğu gibi simülatif nitelikler kazanmakta ve insanlar bu sürecin doğal bir parçası olarak hayatlarına devam etmektedirler.

Bu anlamda; bilim, modernite, suç, teknoloji, güvenlik, korunma ihtiyacı, toplumsal kaos ve düzen gibi anahtar sözcükler gözetim imgenin birer taşıyıcısı olarak ortaya çıkmaktadır. Omniscient dizisinde de, yapıların bireyleri aştığı ve nesneleştirdiği bir içerikten söz etmek mümkündür. Hayatımızda varlığını bildiğimiz ancak henüz insanların gözetiminde nasıl kullanıldığını bilmediğimiz İHA'ları konu alan diziyi izlerken aslında İHA'larımız olmasa da sürekli izlendiğimizi fark etmemiz güç değildir. Bu yapının içinde bireyin yetersiz hissettirildiği, yarıklardan sızıp sistemi ele geçireceği düşünülürken birden başka bir yapının nesnesi olduğunun ortaya çıktığı bu içerik de, gözetimi normalleştiren gözetim-imgelerini sunmaktadır. Bu nedenle bütün bu içeriklere benzer bir eleştirel perspektifle bakmak, özne olma yolunda gerekli bir eylem olarak değerlendirilebilir.

Şüphesiz bütün bu karamsar gelecek kurgularına rağmen çıkış yolu yine toplumu oluşturan öznenin kendisindedir. Kendisini tanımlamayı ve tanımayı bireysel bir rasyonellik eşliğinde başarmış, bu inşacı ontolojik bilinçle zihinsel eylemler gerçekleştirilme yönünü geliştirmiş kişinin kendine alternatif çıkış yolları bulacağına inanıyorum.

Düşünen, sorgulayan, farkında olan, merak eden, düşleyen, tasarlayan birey, yarıklardan sızma becerisi olan yaratıcı bireydir. Böyle tanımlanan bireylerin çokluğu, o toplumun bu keskin iktidar ilişkilerini bir çeşit yapı-söküm yoluyla yeniden inşa edebilir ve anlamlandırabilir. Olabildiğince *doxalardan* sıyrılmış, kendi bilincinin kontrolünü eline almış, toplumsal ve politik anlamda verili ideolojileri sorgulayan insan, bu kadar karamsarlığın içinde bir umut ışığı yakabilir. İlk aşamada mental anlamda özgürlüğünü edinme çabası içinde olan, zihinsel eylemlerine sınır tanımayan, epistemolojik ve ontolojik özgün soruları soran, cevaplar arayan insan; günümüzde de hakim olan karamsar ve bu distopyalara çok benzer sistem içinde mücadelenin sürmesine, daha 'iyi' bir gelecek inancının varlığına inandırarak hiç olmazsa yeni bir ufuk açmış olur.

Bütün bunların yanında toplumsal birlik ve beraberlik, 'biz'lik adı altında yaratılan; iletişimsiz, yabancılaşmış, duygularından kopmuş bireyler topluluğu göz önüne alındığında öznelerin tek başına kendisiyle değil toplumu oluşturan diğer bireylerle olan iletişimin de bu karşı duruş için ne denli önemli olduğu ortadadır. Ortak uzlaşımınla örgütlenmiş bir toplum, gücünü kendi varlığını ve birbirlerinin varlığını tanıyan bireylerden alır.

Bununla beraber, sanatın varlığı ve gelişimi en önemli alternatif çıkış yolu olarak ele alınabilir. Sanat ve sanatın paylaşım ağı, kendi başına, bir biçimde tüm toplumsal kalıpları



ve yargıları yıkmaya yeter. Deleuze'ün de ifade ettiği gibi, sanat talimatlar üreten bilgiye bir karşı duruştur.

Git gide bire bir distopyaları andıran yaşadığımız bu çağda sanata sığınmak zihinsel özgürlüğü sağlar mı? Bu sözü edilen yeni bir 'ütopya'nın inşası mı olacaktır? Umudunu kaybetmiş biri, mücadele ereğini de içinde bulamaz ve bu da sistemin devamlılığına işaretler; fakat her koşula rağmen bir alternatif yolumuz, umudumuzu tazeleyebileceğimiz bir alanımız olursa mücadelemiz sürecektir.

### **Kaynakça**

**1984** [Kitap] / yaz. Orwell Georges / çev. Akgören Nuran. - İstanbul : Can Yayınları, 2006.

**Akışkan gözetim** [Kitap] / yaz. Bauman Zygmunt ve Lyon David. - İstanbul : Ayrıntı, 2018.

**Ana-akım filmlerde gözetim olgusunun temsili** [Dergi] / yaz. Hıdıroğlu İrfan // Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. - 2019. - s. 1407-1426.

**Anti-ödipus: Kapitalizm ve şizofreni** [Kitap] / yaz. Deleuze Gilles ve Guattari Felix / çev. Ege Fahrettin, Erdoğan Hakan ve Yiğitalp Mustafa. - Ankara : Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2014.

**Biz** [Kitap] / yaz. Zamyatin Yevgeni / çev. İmre Mehmet Fehmi. - Ankara : İmge, 2013.

**Cesur yeni dünya** [Kitap] / yaz. Huxley Aldous. - İstanbul : İthaki, 2014.

**Edebiyat sinema ilişkisi** [Dergi] / yaz. Kale Özlem // Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. - 2010. - 3 : Cilt 14. - s. 266- 275.

**Edebiyat, tiyatro ve sinema arayüzünde uyarılma: Hamlet'in minör izdüşümleri** / yaz. Şahinkaya Aslı // Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. - Ankara : Başkent Üniversitesi, 2019.

**Felsefe nedir?** [Kitap] / yaz. Deleuze Gilles ve Guattari Felix / çev. Ilgaz Turhan. - İstanbul : YKY, 2001.

**Gözetimin küreselleşmesi** [Kitap] / yaz. Mattelart Armand. - İstanbul : Kalkedon, 2007.

**Gözetimin soykütüğü: Foucault'dan Deleuze'e** [Kitap] / yaz. Baştürk Efe. - İstanbul : Kalkedon, 2016.

**Gözetlenen toplum** [Kitap] / yaz. Lyon David. - İstanbul : Kalkedon, 2006.

**Gelecekte notlar Yevgeniy Zamyatin ve Biz** [Dergi] / yaz. Kandemir Hüseyin // Selçuk Üniversitesi Edebiyat Dergisi. - 2009. - s. 137- 144.

**Gilles Deleuze: Kontrol toplumunu, sanat ve direnme eylemi arasındaki ilişkiyi anlatıyor** / yaz. Deleuze Gilles // Çeviri Konuşmalar / çev. Kocaeli İlker. - 1987.

**Gilles Deleuze'de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi** [Kitap] / yaz. Sütcü Özcan Yılmaz. - Bursa : Sentez, 2015.

**Hapishanenin doğuşu** [Kitap] / yaz. Foucault Michel / çev. Kılıçbay Mehmet Ali. - Ankara : İmge, 2017.

**İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları** [Kitap] / yaz. Althusser Louis / çev. Yusuf Alp Mahmut Özışık. - İstanbul : İletişim, 2000.

**Ütopya ve distopyalarda sosyal kontrol** / yaz. Vural Engin // Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. - 2011.

**Kapitalizm ve Şizofreni 1: Göçebe Bilimi İncelemesi** [Kitap] / yaz. Deleuze Gilles ve Guattari Felix / çev. Akay Ali. - İstanbul : Bağlam, 1990.

**Katı olan her şey buharlaşıyor** [Kitap] / yaz. Berman Marshall. - İstanbul : İletişim, 2019.

**Kelimeler ve şeyler** [Kitap] / yaz. Foucault Michel / çev. Kılıçbay Mehmet Ali. - Ankara : İmge, 2015.

**Madde ve bellek** [Kitap] / yaz. Bergson Henri / çev. Ergüden Işık. - Ankara : Dost, 2015.

**Modernite ve Holokaust** [Kitap] / yaz. Bauman Zygmunt / çev. Sertabiboğlu Süha. - İstanbul : Alfa, 2016.

**Omniscient** = İnternet Dizisi / yön. Aguilera Pedro. - Netflix, 2020.

**Postmodern kültürde gözetim toplumunun dönüşümü: 'Panoptikon'dan 'sinoptikon' ve 'omniptikon'a** [Dergi] / yaz. Bitirim-Okmeydan Selin // AJIT-e Online Academic Journal of Information Technology. - 2017. - s. 45-69.

**Postmodernizm ve kimlik perspektifinde distopik televizyon dizileri: Black Mirror örneği** / yaz. Çıtak Gizem // Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. - Elazığ : [yazarı bilinmiyor], 2018.

**Risk toplumu** [Kitap] / yaz. Beck Ulrich. - İstanbul : İthaki, 2019.

**Sine-Göz** [Kitap] / yaz. Vertov Dziga / çev. Ergenç Ahmet. - İstanbul : Agora, 2007.

**Sinema 1: Hareket imge** [Kitap] / yaz. Deleuze Gilles / çev. Özdemir Soner. - İstanbul : Norgunk, 2014.

**Sinema nedir?** [Kitap] / yaz. Bazin Andre / çev. Şener İbrahim. - İstanbul : İzdüşüm yayınları, 2007.

**Sinema Sanatına Giriş** [Kitap] / yaz. Özön Nijat. - İstanbul : Agora, 2008.

**Sinema teorisine giriş** [Kitap] / yaz. Stam Robert / çev. Salman Selda ve Asatekin Çiğdem. - İstanbul : Ayrıntı, 2014.

**Sinemada distopyanın inşası** / yaz. Balı Filiz // Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. - Ordu : [yazarı bilinmiyor], 2016.

**Sinemada gözetleyen iktidar distopyaları** / yaz. Yamaç Caner // Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. - Ankara : [yazarı bilinmiyor], 2013.

**Sinematografik Masal** [Kitap] / yaz. Ranciere Jacques. - İstanbul : Küre, 2016.

**Şeytana satılan ruh ya da kötülüğün egemenliği** [Kitap] / yaz. Baudrillard Jean. - Ankara : Doğu Batı, 2012.

**The Genesis of dystopian meaning structure and its relation to utopian literary tradition** [Konferans] / yaz. Zhurkova M.S. ve Khomutnikova E.A. // 2nd International Conference on Education Science and Social Development (ESSD 2019). - Changsha : Atlantis Press, 2019. - s. 186-190.

**The viewer society: Michel Foucault's `panopticon' revisited** [Dergi] / yaz. Mathiesen Thomas // Theoretical Criminology. - 1997. - 2 : Cilt 1. - s. 215-233.

Öztürk, E. (2023). Post-Modern Çağda Bireyin Görünümleri: Özerklik, Mahremiyet, Kendini Geliştirme. *Pamukkale Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi*, 2(1), 46-57  
Geliş Tarihi: 15.06.2023 Kabul Tarihi: 26.06.2023



## Araştırma Makalesi

# POST-MODERN ÇAĞDA BİREYİN GÖRÜNÜMLERİ: ÖZERKLİK, MAHREMİYET, KENDİNİ GELİŞTİRME

Enis ÖZTÜRK<sup>11</sup>

### ÖZ

Bu çalışmada post-modern çağda birey üç farklı boyutuyla incelenmiştir. Bunlar Steven Lukes'un Bireycilik (2006) kitabında ele aldığı *özerklik*, *mahremiyet* ve *kendini geliştirme*dir. Çalışmanın amacı, bu üç farklı bakış açısını kullanarak günümüzde bireyin nasıl bir varlık olduğunu/olabildiğini irdelemektir. Çalışma teorik bir araştırma olup ilgili literatürün taranması ve yorumlanması üzerinden ilerlemektedir. Öte yandan bu çalışma post-modern bireyi değil, post-modern dönemde bireyselliği sorgulamaktadır. Dolayısıyla kapsam bakımından post-modern bireyin bu olduğu/böyle olduğu şeklinde bir analiz olma iddiası taşımamaktadır. Burada vurgulanmaya çalışılan, günümüz kapitalizm koşullarında bireyselliğin ne kadar mümkün olabileceğini tartışmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Post-modernizm, Bireysellik, Kendini Geliştirme, Mahremiyet, Özerklik.*

## APPERANCES OF THE INDIVIDUAL IN POST-MODERN ERA: AUTONOMY, PRIVACY, SELF-DEVELOPMENT

### ABSTRACT

In this study, the individual of the post-modern age was examined in three different perspectives. These are *self-development*, *privacy* and *autonomy* that Steven Lukes uses in his book *Individualism* (2006). The aim of the study is to examine the existence / can existence of an individual by using these three different perspectives. On the other hand, this study questions individuality in the post-modern period, not the post-modern individual. Therefore, in terms of scope, it does not claim to be an analysis of the post-modern individual as this. What is tried to be emphasized here is to discuss how individuality is possible under today's capitalism.

**Keywords:** *Post-modernism, Individuality, Self-Development, Privacy, Autonomy.*

<sup>11</sup> Öğr. Gör. Pamukkale Üniversitesi, ozturkenis@hotmail.com, ORCID:0000-0002-6953-7194

## GİRİŞ

Lyotard'ın (1994, s. 12) *Post-modern Nedir Sorusuna Cevap* adlı makalesinde 'meta-anlatıların' günümüzde artık inandırıcılığını kaybettiğini, evrensel bir bilgi anlayışının yerine farklılıkların, çoğulculuğun ön plana çıktığını anlattığı post-modern çağda, bireyselliğe son derece güçlü bir vurgu söz konusudur. Bu noktada o *Aydınlanma* döneminin insana 'vaat ettiği dünya'nın gerçeğe dönüşmemiş olmasının etkisi şüphesiz ki belirleyicidir. O nedenle söz konusu çeşitliliğe ve çoğulculuğa anlam kazandırabilecek, şekillendirecek herhangi bir yönlendirici ve denetleyici gücün (Kumar, 2013, s. 127) olmadığı da vurgulanır. Böylesi bir kabulden hareket edildiğinde şu söylenebilir ki, post-modernizmi bir ideoloji veya anlatı olmaktan ziyade, onu bir akım olarak görmek daha yerinde bir yaklaşım olacaktır. Hemen her mecrada kendine yer etmiş olsa da post-modernizm bu çalışmada daha çok kültür(el) alanı itibarıyla birey üzerindeki etkisi açısından ele alınacaktır. Fredric Jameson (1994) bu yönüyle postmodernizmi 'geç kapitalizmin kültürel mantığı' diye isimlendirmiştir. Onun için kapitalizmin bu aşamasında üretim fabrika bandından bilgisayar ve televizyona doğru genişlemiştir. Dolayısıyla artık üretimin kültürel bir aşamaya doğru kaydığı bir döneme girilmiştir. Kapitalizmin ileri döneminde dışsal bir biçimde üretilmiş fiziksel ürünlerden çok, içsel olarak üretilmiş kültürel ürünler öne çıkmıştır. Kapitalizmin bu seri üretim prensibine uygun bir biçimde üretilen bu kültürel ürünlerin hepsi bir diğerinin kopyası haline gelmiştir. Baudrillard ise yine Jameson'a yakın olarak, iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle ve çoğalmasıyla bir tür enformasyon bombardımanının yaşandığı bu zamanları gerçeğin sonsuz sayıda yeniden" (2011, s. 15) üretimi olarak isimlendirir. Baudrillard bu çağı yapay şekilde üretilmiş olan, bu anlamda gerçeklik halini yitirmiş bir hiper gerçeklik zamanı olarak adlandırmakta ve buna bağlı olarak da zamanı karakterize edenin 'simulakrlar düzeni' olduğunu söylemektedir. (2001, 87-151). Bauman (2017) ise her şeyin hızla değişebilirliğinden, belirsizliğinden dem vurarak günümüz dünyasını 'akışkan modernite' olarak ele alır.

Post-modernizmin bir betimlemesini yapmak gerekirse, kabaca, *Aydınlanmanın* evrensel akıl anlayışını eleştirir denebilir. Büyük teoriler ve aklın evrenselliği totaliter bir şey olarak değerlendirilir, bu nedenle görecelilik öne çıkarılır. Nesnel olmak sorgulanırken, öznel olmak yüceltilir. Elbette bu görecelilik çağında bireyselliğin ya da birey olmanın payına da bir şeyler düşer. Aynı zamanda bu dönem bireyselliğin övüldüğü bir karaktere sahiptir. Kısacası bir tarafta büyük anlatıların sona erdiği, insanın kendinden gayri bir otoritenin olmadığı, farklılıkların gün yüzüne çıktığı, gelişen iletişim teknolojilerinin kişiye kendini ifade etmesi için çok daha fazla olanaklar sunduğu bir çağdır Fakat diğer tarafta da bir çok şeyin belirsiz hale geldiği, birbirlerinin kopyası haline geldiği; yani bireyin bir yandan bu derece öne çıktığı diğer yandan da silinme riskiyle yüz yüze olduğu postmodern çağ bir manada "insana ya hep ya hiç demektir" (Best ve Kellner, 2011, s. 21).

Çalışma işte böylesi bir ortamda, bireyin günümüzde nasıl bir halde olduğunu ele almaktadır. Bunu yaparken de konuya üç farklı açıdan yaklaşmaktadır. Bunlar Steven Lukes'un (2006) *Bireycilik* eserinde kullandığı *mahremiyet*, *özerklik*, ile *kendini geliştirmedir*. Her ne kadar Lukes'un anılan bakış açılarından hareket edilse de bunlar çalışmaya sadece bir ilham vermesi açısından değerlidir. Zirâ metinde yapılacak incelemeler Lukes'un meseleyi değerlendirme tarzından çokça farklı bir mecrada yol katetmektedir. Post-modern çağın bireye yansımaları bu üçlü kavram seti üzerinden ele alınırken, sınıf temelli bir yaklaşımdan hareket edilmemiştir. Fakat bu yaklaşım, günümüzde sınıfsal gerçeklikten söz edilemeyeceği yönünde bir kavrayışa sahip olup olmamakla ilgili bir tercih değildir. Metnin odaklandığı temel nokta, artık günümüzde herkesin birey olduğu bir dönemde, bu bireyin nasıl olabildiğini ve ne kadar bireyselliğe sahip olabileceğini eleştirel bir

açından değerlendirmektir. Bu bağlamda Lukes'ten müllhem bu üçlü bakış açısı önemli bir değerlendirme fırsatı sunmaktadır. Çünkü, insanın farklılığını ortaya koyamadığı, mahrem bir alana sahip olamadığı veya kişiliğini inşa edebilmek adına kendini geliştiremediği bir ortamda bireysellikten bahsedebilmek pek mümkün değildir. Söz konusu tartışmaları temellendirmek adına çalışmanın ilk başlığı olan özerkliğe bakmakta fayda vardır.

### **Özerklik Bağlamında Bireysellik**

Bu bölümde özerklik konusu 'özgün olmak, kendi olmak' gibi anlamlar çerçevesinde incelenmektedir. Bu noktada David Riesman'ın fikirleri, konuya giriş için uygun olabilir. Riesman için günümüzde özerklik arayışındaki biri için asıl zor olan, geçmişteki gibi insanları sınırlayan otorite, sınıf veya aile gibi belirli engeller değildir; bugün zor olan insanların hayatları boyunca "dışardan gelen sinyallerle yönetilen bir karakter yapısının daha öz-güdümlü ürünlerine" dönüşmeleridir (Riesman vd., 2016, s. 289). Riesman'ın fikirlerini kavrayabilmek adına ilk önce *Yalnız Kalabalık* (Riesman vd., 2016) eserinde kavramsallaştırdığı karakter tiplerine değinilebilir.

Riesman kitabında üç karakter tipini birbirinden ayırt eder. Geleneksel toplumdaki *gelenek yönelimli* karakter, gelişme aşamasında olan toplumdaki *içe yönelimli* karakter ve gelişmiş toplumlarda ortaya çıkan *dışa yönelimli* karakter. Bunlardan dışa yönelimli ve içe yönelimli karakterler özerklik bahsini kavramak adına önemlidir. Riesman için içe yönelimli bir toplumda bireyi yönlendiren kaynaklar da içseldir. Söz konusu kaynak diğer insanlar tarafından hayatının erken dönemlerinden itibaren ona aşılınmış ve belirli amaçlara doğru yönlendirilmiştir (Riesman vd., 2016, s. 35). Kendine örnek alınabilecek karakter tipleri çok sınırlıdır ve bellidir. Birey adeta bir tür jiroskop<sup>12</sup> sahibidir ve hedefini ararken bundan yararlanır. Dışa yönelimli toplumlarda ise, insan yine diğer insanlardan etkilenir, sahip olduğu hedefler sürekli olarak değişir ve dolayısıyla belirsizdir. İçe yönelimli toplumda bu tarz yönlendirmeler çok daha erken zamanlarda belirlenirken, dışa yönelimli toplumda ise böylesi yönlendirmeler insanın hayatı boyunca sürer. İçe yönelimli olan insan belirli bir karaktere haizken, dışa yönelimli karakter tipi değişken özellikler sergiler. Tüm prensipleri ve değerleri "akran grubuna aittir" (Riesman vd., 2016, s. 99). Karakter genel olarak birçok kişinin kendisine uyarlayabileceği "bol kesim üniformalar gibidir" (Riesman vd., 2016, s. 133). Dolayısıyla dışa yönelimli bireyin özerk olabilme şansı çok daha düşüktür.

Riesman'ın fikirleri insanın tüketimle var olabileceği düşüncesinden biraz farklılık gösterir. Onun için bu olgu daha çok içe yönelimli olan toplum tipinde geçerlidir. Gösterişli bir hayat sürmek, çok para kazanmak gibi hedefler içe yönelimli bireyler için ise önemli olan şey 'uyum'dur. Öykünme tipleri geçmiştekinin tersine sınırlı değildir, daha fazladır ve tek etki eden şey tüketim meselesi değildir. Riesman burada tüketimin önemsiz olduğunu iddia etmez, tam aksine arkadaşlıkların ve diğer insanların tüm tüketim ürünlerinin en önemlisi olarak görüldüğünü ifade eder. Diğer deyişle bir gruba üye olmanın kendisi de tüketim eylemine dâhildir. Diğer insanlardan çok farklı olmak, akranlar arasında çok fazla sivrilme gibi durumlar onlardan ayrı düşme tehlikesini barındırır. Sonuçta her insan akran grubu içinde bir yarış içindedir fakat insanın bu yarış içinde olabilmesi için "öncelikle rekabetçi değilmiş gibi görünmesi gerekir" (Riesman vd., 2016, s. 109). Bu nedenle, tüketim veya gösteriş öncelikle akranlar arasında popüler olduğu için kıymetlidir. Başka türlü söylenirse, tüketim diğer insanların gözlerini kamaştırmak için ya da onların içinden sivrilebilmek için değil aksine onların rehberliğini talep etmek içindir (Riesman vd., 2016, s. 151). Georg Simmel'in (2015, s. 123) de vurgu yaptığı gibi

<sup>12</sup> Yön tayini için ulaşım araçlarında kullanılan bir cihaz.

belki bazıları biraz daha öndedir ama sonuç olarak herkes aynı yoldadır. Riesman'ın görüşleri Amerikanın 1960'lı yıllarına ait olsa da, bugün için de geçerli olduğu söylenebilir. Bugün sürekli olarak övülen ve hemen her yerde vurgu yapılan bireyselliğin aslında konformist hale geldiğini izah etmek adına önemli olabilir.

Özerklik bahsini genişletmek adına görüşlerine başvurulabilecek bir diğer isim ise moda eleştirisi bağlamında Simmel'dir. Georg Simmel moda felsefesiyle ilgili olarak göze çarpma ve fark edilme isteğinden hareket eder. Moda "kendi benliğinin farkına varmak için göze çarpmaya, ilgi çekmeye, biricikliğe gereksinim duyan bireylerin faaliyet alanıdır" (Simmel, 2015, s. 122). Bu biriciklik arayışı insanı kendisi dışındaki şeylerin etrafında bireyselliğini kurmasını gerektirir. Başka bir deyişle moda ekseninde düşünüldüğünde bireyselleşme, öncelikle bir aynılığın yansımasıdır. İnsanlar, ne kadar farklı olduklarını göstermeye çalışırken, aslında giderek birbirine benzemek suretiyle var olabilir hale gelmektedirler. Dolayısıyla kapitalist dünya ile beraber sürekli farklılığına vurgu yapılan bireyin nasıl aynılaştığına dikkat çekmek gerekir. Herhangi bir ürününün moda olabilmesi için aynısından binlerce örneğinin bulunması gerekir. Böyle bir durum da sadece kapitalizmin seri üretim mantığında mümkün olabilir. Fakat Simmel'in de vurguladığı gibi piyasada mevcutta bulunan ürünler bir zaman sonra moda dönüştürmez, başından itibaren moda olması için üretilir (akt. Frisby, 2015, s. 40). Bu durum kişiye özgü üretimin yapıldığı önceki üretim tarzlarından farklıdır; artık bireye özgü üretim yapılmaz, üretim piyasa için yapılır. O halde modanın üretimi bir bakıma bireyin de seri üretimidir denebilir. Kılıçbay'ın da (2012) dile getirdiği üzere, kapitalizm birbirlerinden farklı olan insanlara pek bir şey satamaz. Aralarındaki farklılıklarını silerek, bireyleri *birleştirerek* ya da *homojenleştirerek* satabilir. Elbette burada aynılaştıran durum sadece giyim kuşam meselesi değildir. Burada ise Frankfurt Okulu düşünürlerinin fikirleri konuyu daha genişletme imkânı sunabilir.

Frankfurt Okulu'nun temel düşünceleri modernleşmenin insanı bireyselleştirmediği, özgürleştirmediği tam aksine bireyselliği yok ettiği, Aklın, bireyi özgürleştirmek bir yana, giderek kendini de tahakküm altına alması yoluyla aklın araçsallığa indirildiğini belirten düşünürler, bu süreci liberalizmle ve kapitalizm ekseninde incelerler. Öteden beri kendisini insanın fiziksel ve zihinsel dünyasında kabul ettirmiş olan ekonomik yönelim, insanın varoluşunu özerk bir şekilde kurabilmesinin önüne geçer (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 268). Yaşamının her saniyesinde bir yarış içerisinde olduğunun farkında olan birey, kendisine bakmak yerine arkasındakine ve önündekine bakarak kendisini inşa eder. Bu noktada *kültür endüstrisi* kavramının önemi üzerine eğilen düşünürler, bunun meydana çıkardığı öykünme tiplerinin bireyin özerkliğini yok ettiğini ve bunların kapitalizmin ihtiyacı olan başarı modellerine indirildiğini ifade ederler. İnsan benliğinin kendine özgüymüş gibi sunulan niteliği aslında "toplumsal olarak koşullandırılmış bir tekel malıdır, fakat adeta doğalmış gibi sunulur" (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 206). Kültür endüstrisinin başardığı şey bu sahte özgünlüğü gerçekmiş gibi pazarlayabilmesindedir. Adorno'ya göre *sahicilik* ideali de bu süreçte bir meta haline gelmiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde biriciklik iddiası, onun daha fazla satılabilmesine imkan sağlar, "çoğaltılmaz olanın gerçekten sahici olduğu düşüncesi, ancak milyonlarca standartlaşmış metanın kâr amacıyla benzersizlik" yanılığının yayıldığı bir ortamda ortaya çıkabilir (Adorno, 2005, s. 160). Moda bahsinde de vurgu yapıldığı üzere, aynı olanların pazarlanmasının yolu onun çok farklı olduğunu öne çıkarmaktan geçer. Bu nedenle insanlara her anlarında çok özel bir birey olduklarının hissettirilmesi gerekir. "İnsanlara benlikleri tümüyle özgün ve herkesinkinden farklı bir benlik olarak armağan edilir ki, herkesinkiyle aynı olmaları iyice" güvenceye alınabilsin (Adorno ve Horkheimer, 2014, ss. 30-31).

Burada şöyle denebilir ki, günümüzde birey giderek dışarıya uyum göstermek adına kendisini içerden yeniden kurma yoluyla değişimi kabul etmeye çalışmaktadır (Elliott ve Lemert, 2011, s. 99). Başka türlü söylendiğinde, Adorno'nun ifade ettiği gibi birey sadece "itaat ve boyun eğmeden haz alarak, kendi toplumsal uyumuna ulaşır" (Adorno, 2011, s. 292). Lakin öznenin sadece uyum sağlayarak var olabilir hale gelmesi, aslında bir açıdan onu en başından hükümsüz kılan bir şeydir. Bauman'ın söylediği üzere özerklik ancak "teslim olmayla kazanılır" (Bauman, 2017, s. 132). İnsanın her gün kendisini baştan inşa etmek zorunda kaldığı günümüz toplumunda "kimlik yaratımı neredeyse zorunluluk" halini almıştır. (Niedzwiecki, 2011, s. 34). Günümüzde giderek ortaya çıkan durum kimliklerin her gün "yeniden keşfedilme ve anında dönüşme hızıdır" (Elliott ve Lemert, 2011, s. 76). Öbür taraftan bugün asıl kaygı, Elliot ve Lemert'in tespit ettikleri üzere, biricik olduğumuza tek olduğumuza inanmazsak post-modern çağda görecelilik cehenneminde kaybolacağımızdır (Elliott ve Lemert, 2011, s. 156). Bu görecelilik ortamında bir başına olan insanın tutunabileceği tek şey de yine kendisidir. Bundan dolayı kültür endüstrisinin bireyi ele geçirirken ona aşıladığı mesaj çok nettir, çok ince bir ayarla sen de kalabalıktan ayrılabilirsin ve kendin olabilirsin (Niedzwiecki, 2011, s. 39). Dolayısıyla bugün bireyselleşme "bireyin özerkleşmesini giderek zorlaştıran genel bir toplumsallaşma süreci" içerisinde meydana gelir (Beck, 2014, s. 198). Toplumsal sınıfların, mensubiyetlerin ve geleneksel bağların gölgesinde bireyselleşemeyen insanın yerini, post-modern evrede sadece öykündüğü rol modellerle bireyselleşebilen, fakat özerkleşemeyen insan almıştır.

#### **Mahremiyetin Dönüşümü ve Birey**

Mahremiyet meselesi bireyselleşmeyle çok yakından ilişkilidir. Çünkü mahrem olandan konuşabilmek için bireyselliğin mevcudiyeti lazımdır. İnsanın diğer insanlardan ayrı bir yaşamının olabileceği fikrinin oluşmadığı zamanlarda mahremiyet fikrine de pek rastlanmaz. Birey olabilmek bir taraftan da özel bir alana sahip olabilmektir. Sürekli başkalarının arasında olan, yaşamının her saniyesini birileriyle paylaşmak zorunda kalan birisi kendi bireyselliğinden yoksun kalmış olur (Yüksel, 2009, s. 279). Şu hâlde bireyselliğin olabilmesi için mahremiyete, mahremiyetin de olabilmesi için bireyselliğe ihtiyaç duyulur. Ama insanın giderek bireyselleşirken mahremiyetinin de aynı ölçüde kişinin kendine ait kalabildiğini söylemek de çok mümkün değildir. Bu manada bugün bireyselliğin önemi bu derece vurgulanırken mahremiyetin ne halde olduğuna göz atmak anlamlıdır. Çünkü bu post-modern çağda temel kaygı gözetlenmekten çok, göz önünde bulunamama kaygısıdır (Toprak vd., 2014, s. 152). Dolayısıyla bu başlığın odaklanacağı yer mahremiyetin kim tarafından neden veya nasıl ihlal edildiğinden çok, bizzat bireyin kendisi tarafından niçin ortaya çıkarıldığıdır.

Habermas *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* (2003) adlı eserinde, kapitalizmin gelişim sürecinde her şeyin metalaşmasına bağlı olarak kamusal alanın giderek özel alanı daraltması ve buna bağlı olarak mahremiyetin işgal edilmesi üzerinde durur. Öte yandan Beck'in belirttiği üzere, özel alan ile kamusal alan birbirinden tamamen soyutlanmış bir biçimde tasavvur edilemez. Çünkü bu özel alan başka bir yerde yaratılmış olan "koşulların ve alınmış kararların oluşturduğu dışın içe çevrilip özel hale getirilmesidir" (Beck, 2014, s. 202). Günümüzde ise, Habermas'tan ziyade Bauman'a yakın durarak söylenirse, kamusal alanın özeli işgal etmesi değildir söz konusu olan, kamunun daha önceden kişisel olarak görülen ve "kamusal alanda dile getirilemez olarak kategorize edilen meseleler tarafından ele geçirilmesi" anlamında özel alanın kamusal alanı işgal etmesidir (Bauman, 2017, s. 113). Bundan dolayı bireyden hareketle incelenecek olan bölümde, çokça mahremiyet tanımlaması olmasına rağmen, Altman'ın yaptığı mahremiyet tanımı bu bölümün bakış açısı için önem taşır. Altman için mahremiyet, insanın



kendisinin başka “bir kimsenin kendisine veya grubuna ulaşma çabası üzerindeki seçici kontrolüdür” (akt. Yüksel, 2009, s. 278). Bu *seçici kontrol* vurgusu, toplum içinde yaşayan insanın çevresiyle etkileşimi üzerindeki kontrolüne vurgu yapması bakımından önemlidir.

Hal Niedzviecki *Dikizleme Günlüğü* (2010) isimli eserinde, özellikle 2008 yılından sonra gelişen ve çeşitlenen sosyal medya ve akıllı telefonlarla birlikte bir çeşit *dikizleme çağına* girildiğini dile getirir. Bu çağ öncesinde olduğu gibi televizyon ekranında izlenenden ya da internetin ilk dönemlerindeki belli içeriklere ulaşılabilen izleme biçiminden farklı özellikler gösterir. Çünkü öncesinde bu araçlar aracılığıyla hayatı izlenenler belli başlı insanlarken, internet üzerinde herkesin oluşturulmaya başladığı, herkesin birey olarak kendini gösterebildiği dönemden sonra durum farklı bir hal almıştır. Şimdi her insan, merak edilen olarak hayatı dikizlenen aynı zamanda merak eden olarak başkalarını dikizlediği bir dönemin içindedir. Dolayısıyla her insanın on beş dakikalığına ünlü olabileceği televizyonun tersine, her saniye ünlü olabileceği sosyal medya bunu fazlasıyla uygun bir ortam sağlar. Sürekli olarak birbirini besleyen bu süreçte hem merak edilen hem de merak eden, hatta merak edilmek isteyen insanın seçici kontrolü giderek zorlaşmaktadır.

Bunun nedenlerinden birinin insanın diğerleri tarafından önemsenme çabasının olduğu söylenebilir. Daha öncesinde diğerleri tarafından görülmesinden kaygı duyulan şeyler, artık sosyal medyada sergilenmeye başlamıştır. “Para kazanmak yetmez, onun nasıl harcadığını da göstermek gerekir; sevgiye sahip olmak yetmez, ne kadar sevdiğimizi ve sevildiğimizi de göstermemiz gerekir” (Çelikoğlu, 2007, ss. 14-15). Günümüzde erişilebilirliklerini ve görünürlüklerini sürekli olarak arttıran yeni iletişim teknolojilerine büyük bir arzu ve istekle yönelen, her an ve her yerde görünür olabilmek “kaygısı taşıyan bireylerin toplamı anlamında bir teşhir toplumundan söz etmek” (Toprak vd., 2014, s. 152) mümkün hale gelmiştir. Niedzviecki’nin de belirttiği gibi ironik bir biçimde yalnızca kendimizi izlenir kıldığımızda, “birey olduğumuzun bilincine varıyoruz. Dikizlenerek ne kadar farklı olduğumuzu başkalarına göstermek istiyoruz” (Niedzviecki, 2010, s. 38).

Mahrem olanın ortaya çıkarılmasına neden bu derece hevesli olunduğuna gelirse, Simmel (2015) modanın, bireyin kendini diğerlerine fark ettirmesine yardım ettiğini söylerken aynı zamanda metropol hayatının temposundan da söz eder. Bu gündelik hayatın koşturmacası içinde, örneğin yolda yürüyen insan kalabalığının ortasında yanından bir an geçip gidilecek kadar kısa bir süre içerisinde fark edilmek isteyen biri için dış görünüş önemlidir. Mahremiyetin açığa çıkarılması da buna benzer biçimde ele alınabilir. Metropol hayatının koşturmacası içerisinde, Bauman’ın deyimiyle bu akışkan zamanlarda, insanların kendilerine ayrılan bu sınırlı sürede fark edilebilmek adına mahremiyetini görünür kıldığını söylemek olasıdır. Baudrillard’ın (2002) kavramlarıyla ifade etmek gerekirse, artık bütün ilişkilerde mesafenin kaybolması ya da samimiyetin bir çeşit *şeffaflığın müstehcenliğine* dönüşmesidir durumun özeti. Belki de insanların kendini fark ettirebilmek için elindeki, “insanlara vaat edebileceği tek şey, hayatına ilişkin bu sırlar”dır (Niedzviecki, 2010, s. 51). Burası aynı zamanda, özel alan ve kamusal alan arasındaki karşılıklı ilişkinin net olarak görülebildiği noktayı da imler. Kapitalizmin meydana getirdiği sosyal ve kültürel değişimle birlikte özel alanı ele geçirilmiş insan, şimdi kamusal alanda kendini var edebilmek için, kendini, özel alanını kamusal alanına çıkarmaktadır. Çünkü “diğerleri seni bilmezken kim olduğunu bilmek zordur” (Elliott ve Lemert, 2011, s. 56). Kısacası mahremiyetin ortaya çıkarılması farklılığını göstermek kadar aynılığını da vurgulamak, diğerlerinden ayrı düşmemek, yalnız kalmamak için de işler.

Diğer yandan özel alanın kamusal alana doğru taşması, kamusal alanda özel meselelerden başka tartışılacak bir şey kalmadığını da gösterir. “Günümüzün sorunu, kamusal alanın yokluğuna bağlı olarak özel alanın, mahremiyetin dışarı sızması”dır (Kete, 2011, s. 69). Diğer yandan mesele, kamusal alanın en mahrem ve izlendiği, kişisel dramaların sergilendiği bir sahne olarak yeniden kurgulanmasıdır (Bauman, 2017, s. 113). Böylelikle kamusal alan temel sorunlara tüm yurttaşlar tarafından beraberce çözüm aranan bir yer olarak değil, günlük meselelere bireysel çözümlerin arandığı bir alan halini alır. Sosyal medya ortamlarındaki daha anlık paylaşımlar yerine, daha kısıtlı bir süre sunan televizyon ekranında daha fazla dikkat çekebilmek adına daha fazla el yükseltmek gerekir, en mahrem sırlar bu nedenle kamusal alana çıkarılır. Burada her ne kadar bireyin kendi isteğiyle mahremini ortaya dökmesi söz konusuysa da mahremiyetin kültür endüstrisinin elinde bir oyuncuğa dönüşmüş olmasını sorunsallaştırmak gerekir. Artık kamusal alanda herkesle ilgili olan, tüm bireyleri ilgilendiren konular yerine, kişilerin yalnızca kendilerini ilgilendiren konuların herkesi ilgilendirir hale gelmesi -zarureti- söz konusu olmaktadır. Böylece mahremi kamusal alanı işgal etmesi, kamusalın da kendini aklamasına katkı sunmaktadır. Ne de olsa insanların sorunlarını “bireysel olarak tanımlama ve bu sorunlarla bireysel beceri ve kaynaklarını seferber ederek başa çıkma yolları, geriye kalan tek kamusal meseledir ve kamu yararının tek hedefidir” (Bauman, 2017, s. 116).

Tüm bu tartışmaları toparlamak gerekirse son bir noktaya temas edilebilir. İnsan, özel alanında kendini ifade edebilme gücünü geliştirirken bunu kamusal alanda kullanır. Elbette bu bölünmüş bir şekilde değil, daima bir karşılıklı bir süreç içerisinde gerçekleşir. Zira insan en baştan itibaren kamusal alanda görünerek kendini kurabilir. Nihayetinde “mahremiyetin aleniye” (Öztekın ve Öztekın, 2010) dönüşmesini, görünerek var olmak olarak adlandırmak yerine, mahremini görünür hale getirerek var olabilmek diye adlandırmak daha doğru olabilir. Özerklik meselesinden bahisle ifade edilirse, insanın başkalarıyla karşılıklı etkileşiminde kendisini ifade edebilmesinin giderek kendinden uzaklaşıyor olması gibi, mahremiyet konusunda da her yere sirayet etmiş olan kapitalizmle beraber, önceden herkese duyurulma gereği duyulmayan (hatta bundan sakınılan) şeyler şimdi bilinçli olarak duyurulur duruma gelmiştir. Örneğin bir kişinin yediği yemek dahi kendi işlevinden çıkarak, yenilmeden önce fotoğrafının çekilip herkese gösterilen bir nesne haline gelmiştir. Bireye özel olmasıyla değerli olan hatıraların yerini, aldığı ‘beğeni’ sayısı ölçüsünde değer kazanan hatıralar almaktadır.

### **Bireyselliğin İnşası Olarak Kendini Geliştirme**

Kendini geliştirme meselesiyle ilgili söylenebilecek en belirgin şey, insanın giderek kendisini tek boyutlu bir biçimde geliştirmesiyle birlikte ancak tüketerek var olabilir hale gelmesidir. Giddens’in da vurguladığı gibi bireycilik, kapitalizmin geç safhalarında tüketimi de içerecek şekilde genişlemiş, bireysel ihtiyaçların karşılanması iktisadi sistemin devamlılığının temeli haline almıştır. “Piyasa yönelimli bireysel seçim özgürlüğü bireysel kendini ifadenin en kapsamlı çerçevesi haline” gelmiştir (Giddens, 2010, s. 247). Fakat Riesman’ın görüşleriyle birlikte düşünüldüğünde hem de mahremiyet meselesinde görüldüğü üzere mahremiyet ve özerklik de buna dâhil edilmişti. Dolayısıyla bu noktada tüketim toplumu bahsinin üzerinde uzun uzadıya durmak yerine kısaca değinmenin yeterli olacağı düşünülmektedir. Başka bir deyişle, üzerinde çokça yazılmış olan kendini yalnızca tüketerek geliştirebilen, kişiliğini tüketerek oluşturabilen bireyin eleştirisinden ziyade bu kısımda insanın kendisini geliştirmenin de bu tüketim içine nasıl dâhil edildiğinden bahsedilmektedir. Bu minvalde öncelikli olarak günümüzde giderek popülerleşen adıyla ‘kişisel gelişim’ kavramını ele almak gerekir.

Bugün son derece yaygınlaşan ve dev bir sektöre dönüşen kişisel gelişimin insana nasıl gelişim sunduğuna göz atıldığında iktisadi sistemle uyumlu, belirli başarı tiplerini öven, insanın üç adımda içindeki potansiyeli nasıl açığa çıkarabileceğinden dem vuran, insanın kendini keşfetmesine yardım ettiği iddiasında olan bir kendini geliştirme rehberliği sunduğu söylenebilir. Böylesi bir yaklaşım, insanı bu derece 'kendisine' yönlendirirken ve tüm sorunun aslında kendisiyle ilgili olduğunu dile getirirken, örtülü olarak toplumsal ve iktisadi eşitsizlikleri de meşrulaştırmış olur. Amerika'da bir zamanlar çok satanlar listesinde üst sıralarda olan *The Secret* kitabından aktarılan küçük bir bölüm bununla ilgili iyi bir örnek sunmaktadır: "Kazanılan bütün paranın yaklaşık %96'sının dünya nüfusunun yalnızca %1'i tarafından kazanılmasının sebebi nedir dersiniz? Sizce bu bir tesadüf mü? Bu, tasarlanmış bir şey. Bu insanlar bir şeyleri kavramış durumdadır. Onlar sırrı biliyorlar ve artık siz de bilgiyle tanışıyorsunuz" (akt. Silier, 2011, s. 40).

İşin sır olan noktası, dünyadaki tüm paranın neredeyse %1 tarafından kazanılıyor olmasını hiç düşünmeden basamakları hızlıca çıkararak o şanslı %1 arasında yer alabilmektir. Bu noktada ise bir piramidi andırır biçimde kontenjan sınırlıdır, herkes buraya erişemez. Böylece ideoloji kendisini olasılık hesabında gizler. "Şans herkese gülmez, ancak piyango kime vurursa, kimi seçerse ona güler" (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 193-194). Piyangonun kendine vurmadığı kişilerin ise bundan dolayı şikâyetle bulunabilecekleri pek bir şey de yoktur. Problemi kendilerinde aramaları, kendilerini daha fazla geliştirmeleri, kendi içindeki potansiyellerini keşfetmeleri gerekir. Dolayısıyla bugün kendini geliştirme ya da Taylor'un kullandığı haliyle "kendini gerçekleştirme kültürü, çoğu insanın kendilerini aşan meseleleri unutmaya yol" açmaktadır (Taylor, 2011, s. 20). Diğer bir deyişle kendini geliştirme kavramı, bugün bir çeşit kendini kurtarma çabasına dönüşmektedir denebilir. Diğer taraftan, kendini nasıl geliştirebileceğini ise hazır reçetelerden öğrenen bireyin kendini bir tür edilgenliğe hapsedtiğine de dikkat çekmek lazımdır. Oysa Charles Taylor'un değindiği üzere insanın kendi bireyselliğini oluşturabilmesi, kendini geliştirebilmesi, kendi başına yalıtılmış bir halde değil, kısmen karşılıklı olarak kısmen de içsel olarak diğerleriyle diyalog içinde geliştirebilmesi manasına gelir (Taylor, 2011, s. 45). Başka türlü söylenirse kendini geliştirebilen biri olmanın yolu, toplumsal problemlerden tamamen soyutlanmış olarak kendi gelişimine odaklanmakla ilgili değildir. Tam aksine, kişi ancak toplumun içerisinde kendisini geliştirebilir.

Elbette tartışmanın bu noktasında tüketim toplumunun ve kültür endüstrisini birleştirici rolünü hatırlamak gerekir. Guy Debord'un da dile getirdiği üzere, kültür endüstrisi ya da onun deyimiyle *gösteri*, "ayrı olanları birleştirir, ama ayrı olarak birleştirir" (Debord, 1996, s. 22). Kültür endüstrisi topluma öykünebilecekleri rol modeller sunarken kendisini de, insanlar arasındaki büyük toplumsal eşitsizlikleri de normalleştirmiş olur, her insan bir gün bu özendiği hayatlara ulaşabilecek gibidir. Başarılı biri; paraya, daha fazla tüketen insana ve şan şöhrete indirgenir. Fakat aslında bu bireyselliği yok edilmiş, Marcuse'nin (1975) *tek boyutlu insan* diye isimlendirdiği, Adorno'nun ise (2005) *sahte-birey* diye adlandırdığı insana dönüşmüş vaziyettedir. Bireyselliğe, ancak genel olanla kayıtsız şartsız özdeş olduğuna ilişkin bir kuşku kalmadığı zaman müsaade edilir (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 205). Bu açıdan bir bireysellik herkesin kendi biricikliğinden ziyade sadece amacı kendi çıkarlarını savunmak olan insanların, birbirlerinden kalın duvarlarla ayrılması demektir. Bundan dolayı Horkheimer'ın dediği gibi "gittikçe daha çok benzeceklerdir birbirlerine" (1998, ss. 152-153).

Meselenin insanın boş zamanında kendisini nasıl geliştirdiği tarafına bakılırsa, bu alan da kamusalın özel alanı işgali gibi, kapitalist sistemin değerlerinin kıyısında "kalan entelektüel

faaliyetlerin kapitalist sistemle bütünleştirilmesi ve zihinsel emeğin bu çerçeve içinde harekete geçirilmesi"nden payını alır (Özdemir, 2007, s. 73). İnsanın yalnızca kendi bedensel veya zihinsel gelişimiyle alakalı olabilecek aktiviteler de artık kendinde (bir) değer taşımaktan çıkarak insana piyasada ne kadar faydalı olabileceği kapsamında değerlendirilir hale gelir. Bedensel olarak kişinin kendi sağlığıyla alakalı olabilecek şeyler de dışardan dayatılan ölçütlere göre fit olmaya, güzel görünmeye dönüşür. Piyasada insan kendine fayda sağlamayacağı her türlü bireysel gelişmeden ise kaçınır. Böylece "bireyselleşme hayatın her boyutunda piyasaya bağımlılık" biçimini almaktadır (Beck, 2014, s. 200). Toplumsal sisteme gereken biçimde "hizmet edebilmesi için insan bedenini çoktan kendine uygun hale getirmiş olan toplumsal ekonomik ve bilimsel aygıt", beden müktedir olduğu yaşamları hayatın her anında yoksullaştırır (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 59).

Kendini geliştirme kavramı bugün itibariyle değişmeye, kendini farklı bir bakış açısıyla kurmaya değil, mevcut toplumsal düzenin daha da meşrulaştırılmasına hizmet etmektedir. Jean Twenge'nin söylediği üzere *ben neslinin* kendini kişisel olarak geliştirmesi "sanki benliğe atılmış bir kat boya" halini almaktadır (Twenge, 2013, s. 74). Kendi içindekini 'keşfetmeye' yönlendirilen insan için çoktan içselleştirilmiş tipler ya da Beck'in (2014, s. 205) tabiriyle "toplumsal bakımdan önceden tayin edilmiş biyografi" modelleri, bireyin sanki kendisini geliştirerek ulaşabildiği bir başarıymış gibi sunulmaktadır. Böylelikle kapitalizmin meydana getirdiği birey tipi meşrulaşırken, insanın kendisini çok yönlü bir biçimde geliştirmesinin yerini tek boyutlu ve kendisinden çok piyasanın hizmetine sunulabilecek bir gelişim almıştır. Tüketim ise özgüvenin ve kendini geliştirmenin temel koşulu haline gelmiştir. Böylelikle, temelsiz biçimde bir özgüvene sahip birey gerçekte ne kadar yabancılaşmış ve çaresiz olduğunun farkına varamamaktadır (Silier, 2011, s. 40).

## SONUÇ

Çalışmada bugün sürekli olarak vurgulanan bireyselliğin nasıl bir bireysellik olduğunu incelemek açısından meseleye üç farklı açıdan yaklaşılmıştır. Konuya mahremiyet, özerklik ve kendini geliştirme açısından bakıldığı zaman bu üç farklı açının birbirleriyle yakından ilişkili olduğu söylenebilir ve bireysellikten söz edebilmek için bu üçüne de ihtiyaç vardır. Fakat yine de bu değerlendirmeler bakımından özerklik konusu daha merkezi bir konumda yer almıştır ve asıl olarak şu tarafıyla öne çıkmıştır. Hem -Riesman'a yakın olarak söylenirse- *uyum* tüketimin önüne geçmiş bir vaziyettedir. Bu haliyle ortaya çıkan birey tipi için en önemli şey, sınırsız bir şekilde tüketme arzusu veya sahiplenme hali değil, diğerlerinden hiçbir noktada ayrı kalmamak veya geriye düşmemek gerektiğidir. Üstelik belirli rol modellerinin veya tüketimin değişkenliğine rağmen bu noktada kesin olan şey özerkliğin günümüzde giderek daha zor bir hale geldiğidir.

Bu açıdan özerklik başlığı diğer meseleleri birbiriyle ilişkilendirmesiyle de öne çıkmıştır. Çalışmada ortaya konmaya çalışıldığı gibi, özerk bir birey olamayan birinin kendini geliştirebildiğinden veya mahremiyetini koruyabilmesinden söz edilebilme şansı da son derece düşüktür. İlgi çekmeye, fark edilmeye gayret ederek mahremiyetini ortaya çıkaran, tüm bunların ise ancak belli kalıplar veya tüketim üstünden kendini geliştirmeye işlediği; yani bireyin değil, bireyin kendisini ifade etmesinin kendinden tamamen ayrıştığı post-modern dönemde bireysel olabilmenin izlerine rastlamak biraz zordur. Şükrü Argın bugün "olduğun gibi görün"me kaygısının, "göründüğün gibi ol"ma kaygısına dönüştüğünden söz eder. İnsanın olduğu gibi görünmesi öncelikli olarak kendisinden yola çıkarak bir var olmayı imlerken, görüldüğü gibi olma hali ise başka kalıplar, anlamlar üstünden işler. Önemli olan şey bir şekilde görünmektir ve

nasıl görüldüğün önemsizdir. Bazen kariyer basamaklarını hızla çıkarken, bazen en mahremini açığa çıkararak, bazen de moda uyararak görünmek gerekebilir. Dolayısıyla Argın'ın yorumu (1998) biraz daha farklı bir bağlamda ifade edilebilir. Bu şekilde yapay bir kimlik inşaa ve görünümle tatmin elde edilen, onay ve beğenilme kaygısı çerçevesinde yeni benlik biçimlerinin inşaa edildiği bir zamanda insanın artık ne görüldüğü gibi olduğu ne de olduğu gibi görüldüğü söylenebilir.

Tabi ki bugünün post-modern zamanlarında, bireyin kendisini değerli hissetmeye bir anlamda mecbur kaldığını da hatırlamak lazımdır. Her şeyin sürekli değiştiği görecelilik çağında, bu akışkan zamanlarda kendisinden başka tutunacak bir şeyi olmayan insanın değersizlik hissine kapılmamak adına kendisini değerli görmekten başka çaresi olmadığını da teslim etmek gerekir. İnsanlar “ancak tüm nesnel dünyayı değersizleştirmek pahasına kendilerini koruyabilirler, sonunda bireyin kendi kişiliğinin de aynı değersizlik duygusu içinde yitip gitmesi kaçınılmazdır” (Simmel, 2015, s. 100). Fakat insan bu kadar değersizleştirilmesine rağmen, diğer taraftan “birey her geçen gün önemsizleşirken diğer yandan dünyayı biçimlendiren tahtına” oturtulur (Beck, 2014, s. 208). Bu noktada her şeyin insanın kendi etrafında dönüyor olması onun dünyada kendisine biçilen rolü görmesinin de önünde bir engel olabilir. Kendi kişisel gelişimiyle ulaştığını zannettiği yerin hikâyesinin çoktan belirlenmiş olduğunu, özel meseleleriyle veya paylaşımlarıyla ilgi toplamasının zaten kamusal alanda tartışılacak pek bir şey kalmamış olmasıyla ilişkili olduğunu veya kendisine yarattığını sandığı tarzının aslında daha önceden moda olması için üretilmiş olduğunu unuttur bir noktaya gelir.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2005). *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*. (O. Koçak ve A. Doğukan, Çev.). Metis Yayınları.
- Adorno T. (2011). *Otoritaryen Kişilik Üzerine* (D. Şahiner, Çev.). Say Yayınları.
- Adorno, T. ve Horkheimer M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan, Çev.). Kabalıcı Yayınevi.
- Argın, Ş. (1998, Haziran). Tüketicinin Üretimi ve Benlik Promosyonu. *Birikim*. [http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3830/tuketiginin-uretimi-ve-benlik-promosyonu#.WUkg3ZZSD\\_w](http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3830/tuketiginin-uretimi-ve-benlik-promosyonu#.WUkg3ZZSD_w)
- Baudrillard, J. (2001). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (O. Adanır, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard J. (2002). *Tam Ekran*. (B. Gülmez, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.). DoğuBatı Yayınları.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan Modernite*. (S. O. Çavuş, Çev.). Can Yayınları.
- Beck, U. (2014). *Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru*. (K. Özdoğan ve B. Doğan, Çev.). İthaki Yayınları.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*. (M. Küçük, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Çelikoğlu, N. (2007). *Türkiye’de Üniversite Gençliğinde Mahremiyetin Dönüşümü*. (Tez no: 210231) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].

- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*, (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Elliott, A. ve Charles, L. (2011). *Yeni Bireycilik: Küreselleşmenin Duygusal Bedelleri*, (B. Kıcır, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Frisby, D. (2015). Sunuş: Georg Simmel- İlk Modernite Sosyoloğu, G. Simmel *Modern Kültürde Çatışma*, (7-51) (E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Giddens, A. (2010). *Modernite ve Bireysel Kimlik Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. (Ü. Tatlıcan, Çev.). Say Yayınları.
- Habermas, J. (2003). *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü*, (T. Bora ve M. Sancar, Çev.). İletişim Yayınları.
- Horkheimer, M. (1998). *Akıl Tutulması*. (O. Koçak, Çev.). Metis Yayınları.
- Jameson, F. (1994). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, *Postmodernizm N. Zekâ* (Der.). Kıyı Yayınları.
- Kete, N. (2011). Yoksulluk, Mahremiyet ve Ölüm İlişisini Medya Üzerinden Okumak, H. Köse (Der.). *Medya Mahrem*, (61-83). Ayrıntı Yayınları.
- Kılıçbay, M. A. (2012). *Ne Diyoruz Ne Anlıyoruz-Zaman* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=OShR5ht5oik#t=25m11s>.
- Kumar, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. (M. Küçük, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Lukes, S. (2006). *Bireycilik*. (İ. Serin, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Lyotard, J. (1994). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap, *Postmodernizm N. Zekâ* (Der.). Kıyı Yayınları.
- Marcuse, H. (1975). *Tek Boyutlu İnsan*. May Yayınları, (A. Timuçin ve T. Tunçdoğan, Çev.).
- Niedzwiecki, H. (2011). *Ben Özelim! Bireylik Nasıl Yeni Konformizm Haline Geldi*. (S. Erduman, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Niedzwiecki, H. (2010). *Dikizleme Günlüğü: Kendimizi ve Komşularımızı Gözetlemeyi Niçin Bu Kadar Sevdik?*. (G. Gündüç, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Özdemir, İ. (2007), *İletişimin Stratejikleştirilmesi: Kılavuz Kitaplar, Kişisel Gelişim Kursları ve İletişim Eğitimi Seminerlerinin Eleştirel Bir Değerlendirmesi*, (Tez no: 218163) [Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Öztekin, H. ve Öztekin, A (2010), Modernleşme-Mahremiyet İlişkisi ve Siber Mekânda Mahremiyetin Aleniyete Dönüşmesi. *e-Journal of New World Sciences Academy*, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/186768>.
- Riesman, D., Nathan G., Reuel D. (2016). *Yalnız Kalabalık: Amerikan Toplumsal Karakterinin Değişimi Üzerine Bir İnceleme*. (Y. Erdem, Çev.). Heretik Yayınları.

Silier, Y. (2011). *Oburluk Çağı: Felsefe ve Politik-Psikoloji Denemeleri*. Yordam Kitap.

Simmel, G. (2015). *Modern Kültürde Çatışma*. (T. Bora, U. Özmakas, N. Kalaycı ve E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.

Taylor, C. (2011). *Modernliğin Sıkıntıları*. (U. Canbilen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Toprak A., Yıldırım A., Aygül E., Binark M., Börekçi S., Çomu T. (2014). *Toplumsal Paylaşım Ağı Facebook: "Görülüyorum Öyleyse Varım!"*. Kalkedon Yayıncılık.

Twenge, J. (2013). *Ben Nesli*. (E. Öztürk, Çev.). Kaknüs Yayınları.

Yüksel, M. (2009). Mahremiyet Hakkına ve Bireysel Özgürlüklere Felsefi Yaklaşımlar, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 64 (1), 275-298.

[https://doi.org/10.1501/SBFder\\_0000002130](https://doi.org/10.1501/SBFder_0000002130)





Sancar, M. K. (2022). Türkiye’de Tekelleşen Film Dağıtımına Bir Başka Alternatif Arayışı: Kenda (Kendin Dağıt). *Pamukkale Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi*, 2(1), 57-67



Geliş Tarihi: 11.06.2023

Kabul Tarihi: 26.06.2023

### Araştırma Makalesi

## TÜRKİYE’DE TEKELLEŞEN FİLM DAĞITIMINA BİR BAŞKA ALTERNATİF ARAYIŞI: KENDA (KENDİN DAĞIT)

Mustafa Kemal SANCAR<sup>13</sup>

### Özet

Sinema filmlerinin dağıtımı; yapım ve gösterim ile birlikte sinema endüstrisinin üç ana bileşeninden biridir. 1990’lı yıllardan itibaren bu alanın Amerikalı egemen şirketler tarafından ele geçirilmesi, özellikle yerli filmler açısından belirli zorlukları beraberinde getirmiştir. Bu zorlukların aşılması ve kendi filmlerini Türkiye’de aracısız ve komisyonsuz dağıtabilmek amacıyla bir grup film yapımcısı ve sermayedar; KenDa (Kendin Dağıt) isimli bir dağıtım şirketi kurmuşlardır. Bu araştırma makalesinin konusu, adı geçen dağıtım şirketinin kısa süren serüvenidir. Ekonomi-politik perspektiften değerlendirilen bu konunun tüm yönleriyle ele alınabilmesi için öncelikle film dağıtımının sinema endüstrisi içindeki önemi tarihsel açıdan irdelenmiş ve Türkiye’deki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmuştur. Daha sonra ise KenDa’nın kısa tarihsel serüveninin sektörel etkilerinin dünü ve bugünü serimlenmiştir. Yapılan çalışma sonucunda KenDa’nın üç yıl gibi kısa bir sürede faaliyetlerini sonlandırmak zorunda kalmasında, yerli sinema sektörüne dair belirli yapısal faktörlerin rol oynadığı tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** kenda, kendin dağıt, dağıtım, sinema endüstrisi

## SEEKING ANOTHER ALTERNATIVE TO MONOPOLITARY FILM DISTRIBUTION IN TÜRKİYE: KENDA (DISTRIBUTE YOURSELF)

### Abstract

Distribution of films; It is one of the three main components of the cinema industry along with production and screening. The seizure of this field by American dominant companies since the 1990s has brought certain difficulties, especially in terms of domestic films. In order to overcome these difficulties and distribute their films in Turkey without intermediaries and commissions, a group of filmmakers and investors; They established a distribution company called KenDa (Distribute Yourself). The subject of this research article is the short adventure of the said distribution company. In order to be able to deal with all aspects of this issue, which is evaluated from an political economic perspective, first of all, the importance of film distribution in the cinema industry has been historically examined and the similarities and differences in Türkiye have been revealed. Then, the past and present of the sectoral effects of KenDa's short

<sup>13</sup> Arş. Gör. Dr., Batman Üniversitesi, mustafakemal.sancar@batman.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0163-4163.

historical adventure are presented. As a result of the study, it was determined that certain structural factors related to the domestic cinema sector played a role in KenDa's having to terminate its activities in a short period of three years.

**Keywords:** kenda, distribute yourself, distribution, cinema industry

## GİRİŞ

Sinema sanatı, üretim biçiminin gerektirdiği organizasyon ve sermaye gereksinimi nedeniyle aynı zamanda ekonomik bir sektördür. Bu nedenle tıpkı diğer endüstri alanları ve iş sektörleri gibi sinema endüstrisi de egemen devletlerce belirli kısıtlamalar yoluyla regüle edilmektedir. Her devlet, ülkesine yapılan yabancı yatırımları çeşitli gümrük tarifeleri ile kısıtlarken, kendi yurt içi sermayesini de teşvik etmenin çeşitli yollarını aramaktadır. Fakat tüm bunların ötesinde her kapitalist ülkede ister yurtiçi sermaye tarafından olsun, isterse yabancı sermaye tarafından olsun, belirli bir alanın rekabet koşullarını bozacak tekelleşme, tröst gibi tehditlerin önüne geçmek için temel sermaye kısıtlamaları ve cezai yaptırımları mevcuttur. Sinema endüstrisini diğer iş alanlarından ayıran ve egemen devletler için son derece önemli olan bir başka özelliği daha vardır ki o da sinemanın ideolojik gücüdür. Sinema sektörünün herhangi bir alanında belirli odaklarca yaratılacak tekelleşme teşebbüsleri, yalnızca ekonomik rekabetin bozulmasının ötesinde halkın neyi seyredip hangi açıdan alımlayacağını da çerçevelemek anlamına gelecektir.

Türkiye’de 1980’li yıllarda gerçekleşen neo-liberal de-regülasyon döneminin son yıllarında, Turgut Özal’ın kurduğu ikinci hükümetin devlet bakanı olan Adnan Kahveci’nin tasarladığı projeler ve yabancı sermayenin Türkiye’de yatırım yapmasının önündeki engellerin kaldırıldığı düzenlemeler neticesinde Türk sineması sektörü<sup>14</sup> adına köklü bazı iktisadi dönüşümler gerçekleşmiştir. Tüm dünyada film üretim, dağıtım ve gösterim hegemonyasına sahip -başta Hollywood menşeli Amerikalı şirketler olmak üzere- kapitallerce Türkiye’deki yerli film sektörünün özellikle dağıtım ve gösterim ağı âdeta ele geçirilmiştir. Bu çalışmada öncelikle Türk sineması sektörünün üretim, dağıtım ve gösterim yapısı yukarıda özetlenen eksende ve tarihsel perspektif aracılığı ile özetlenmiştir. Daha sonra ise yabancı tekellerin iktisadi hacmin hemen hemen yarısına hâkim olduğu dağıtım ağının alternatifi olarak ortaya çıkan KenDa (kendin dağıt) adlı teşebbüs ekonomi-politik bir anlayış çerçevesinde irdelenmiştir.

KenDa; 2004 yılında faaliyet göstermeye başlamış ve üç yıl gibi kısa bir süre içinde faaliyetlerine son vermiş bir iktisadi teşebbüstür. Bu çalışmanın ana konusu olan söz konusu teşebbüsün faaliyet aralığı, elbette çalışmanın da temel sınırlılığını teşkil etmektedir. Fakat bu kısa ömrüne rağmen 50’den fazla yerli ve yabancı filmin dağıtımını gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında *Organize İşler* (Yılmaz Erdoğan, 2005), *Kurtlar Vadisi: Irak* (Serdar Akar, 2006) ve *Hokkabaz* (Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı, 2006) gibi yerli “blockbuster” filmler ve *Votka Limon* (Vodka Lemon, Hiner Saleem, 2003), *Yumurta* (Semih Kaplınoğlu, 2007) ve *İyi Seneler Londra* (Berkun Oya, 2007) gibi başarılı “art-house” filmler yer almaktadır. Çalışmanın analizi ve tartışması için yerli film sektörü içinde yer alan kişilerin ve özellikle KenDa’yı meydana getiren yapımcı ve yönetmenlerin konuya ilişkin görüşleri burada oldukça önemli bir alan teşkil etmektedir.

Bugüne kadar konuya ilişkin yazılmış literatür incelendiğinde KenDa ile ilgili spesifik bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu da bu araştırma makalesinin önemini ortaya koymaktadır.

<sup>14</sup> “Türk sineması sektörü” ifadesi burada bilinçli bir biçimde tercih edilmiştir. Zira Türkiye’de sinema endüstrisinden bahsetmek yapısal anlamda oldukça güçtür.

Türkiye’de film dağıtımına ilişkin alanyazın ise birkaç makaleden ibarettir. Bunlardan biri Zeynep Çetin Erus’un kaleme aldığı “Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü” adlı araştırma makalesidir. Burada Çetin Erus, yukarıda belirtilen neoliberal dönüşümü film dağıtımını ekseninde incelemiştir. Sinem Evren Yüksel, “Küreselleşmenin Sinema Endüstrisine Etkileri: Türkiye’de Üretim-Dağıtım-Gösterim Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmasında küreselleşme dinamiklerini odağına alarak sinema sektörünün ana bileşenlerine eleştirel bir perspektif kazandırılmıştır. R. Arzu Kalemci ve Şükrü Özen’in kaleme aldığı “Türk Sinemacılık Sektöründe Kurumsal Değişim (1950-2006): Küreselleşmenin ‘Sosyal Dışlama’ Etkisi” adlı çalışmalarında da yerli sinema sektöründeki Amerikanlaşmanın etkisi ve gösterim biçimlerinin dönüşümü yönetsel ve sosyolojik açıdan ele alınmıştır. Bugüne kadar yapılan çalışmalar, film dağıtımını alanındaki tekelleşme eğilimlerini ortaya koymaktadır. Bu çalışmada ise söz konusu tekelleşmeyi yerel düzeyde aşma teşebbüsü olarak KenDa’nın tarihsel sürecine ve kısa sürede iktisadi faaliyetlerini sonlandırma nedenlerine ışık tutulmuştur.

## 1. TÜRKİYE’DE FİLM DAĞITIMININ TARİHSEL SÜRECİ

Film dağıtımını, üretilen filmlerin gösterilmesi için gereken pazarlama ve perakende işlerinin tümüne verilen addır. Özön’e (1985, s. 63) göre bir film dağıtımıcısının üstlendiği görevler şunlardır:

*Dağıtımıcılar, belirli bir filmin gösterim hakkını, belirli bir süre için (genellikle beş yıl) yapımcıdan alırlar, bu filmlerin gösterim eşlemlerini oynatımcılara kiralarlar. Dağıtımıcıların çalışma yöntemleri ülkeden ülkeye değişir. Bazı ülkelerde yapımcı, dağıtımıcıya yalnızca bir çoğaltım işlemi verir. Dağıtımıcı gösterim eşlemlerini, tanıtı gereçlerini kendi hazırlar. Bazı ülkelerde de, genellikle Türkiye’de olduğu gibi, gösterim eşlemlerini, tanıtı gereçlerini de yapımcı sağlar.*

Singleton’ın (2004, s. 30) dağıtımına ve dağıtımıcıya ilişkin tanımlaması ise şu şekildedir:

*Bir filmin sinemalarda oynaması için reklam kampanyasını hazırlayıp gerçekleştiren, kopyaları bastıran, gösterimcilere sunan ve hasılatı toplayıp bunu, anlaşmaya göre kâr payı sahiplerine dağıtan şirket. Sinema salonlarına dağıtım için dağıtımıcıya ödenen ücret, filmin kiralama gelirleri (gişe hasılatı değil) üzerinden anlaşmaya varılan bir yüzde ile belirlenir. Bir dağıtımıcı, sinema salonları dışında televizyon, kablolu televizyon, video, silahlı kuvvetler, okullar, kitaplıklar gibi alanlarda da dağıtımına yetkili kılınabilir. Birçok büyük stüdyonun kendi dağıtım şirketleri vardır. Bunlar hem kendi stüdyolarının yaptığı, hem de negatifini satın aldıkları filmlerin dağıtımını yapar. Dağıtım bölümü, yapımcı bölümünün kararlarına katkıda bulunur. Bir filmin gördüğü ilgi, o filmin benzerlerinin yapılmasında veya satın alınmasında etkili olur.*

Bu iki tanımdan da anlaşılacağı üzere dağıtımıcı, filmin ekonomik anlamda başarılı olup olmayacağına belirlenmesindeki en büyük pay sahiplerinden biridir. “Dağıtımıcı, elindeki filmlerin niteliklerini, çalıştığı bölgenin ve bu bölgedeki sinemaların özelliklerini göz önünde tutarak, bunları en iyi koşullarda gösterime çıkarmaya çalışır. Bundan dolayı, bir filmin başarısında dağıtımıcının rolü büyüktür” (Özön, 1985, s. 63). Türkiye’de ise dağıtımıcılar -Yeşilçam dönemi boyunca- filmin senaryo aşamasından çekimine kadar hemen hemen her aşamasında temel belirleyici olmuşlardır. Yeşilçam döneminden sonra ise piyasayı ele geçiren Amerikan meşeli dağıtımıcılar, yerli filmlerin çekiminden değil, çekim sonrası aşamalarında yaşadıkları gösterim sorunlarının baş müsebbibidirler.

Türkiye’de sinema filmlerinin dağıtımını 1990 öncesi ve sonrası olarak iki kategoride değerlendirmek mümkündür. Türkiye’de Yeşilçam olarak adlandırılan kendine has film üretimi içinde dağıtım ağı, “bölge işletmecileri” olarak adlandırılan ve tamamen yurtiçi sermayesi tarafından organize edilen bir teşekküldü. Bu kişiler dağıtımın ötesinde büyük salonların da sahibi ve dolayısıyla film üretiminin de başat belirleyicisiydiler. “Her bölgenin seyirci özelliklerinin neler olduğuna karar verenler işletmecilerdi. Salonlarda doğrudan ilişki içinde olduklarından, seyircinin ilgisi hakkında epey bilgi sahibiydiler. Ancak yalnızca kâr amacı güden araçlar olduklarından, yapımcılar kadar bile sanatsal endişeleri yoktu” (Abisel, 1994, s. 100). Bu nedenle de dağıtımcılar, yapımcılardan ekseriyetle “tutan formülleri” tekrar etmelerini istiyorlardı. Klişelere yaslanan -ve hatta çoğu kez klişelerden ibaret olan-, belirli kalıplara hapsolmuş yerli filmlerin Yeşilçam’a hâkim olmasının sebeplerinden birinin bölge işletmecileri olarak adlandırılan dağıtımcıların olduğu ileri sürülebilir.

1990 yılından itibaren yabancı sermayenin yerli sinema sektörüne yatırım yapabilmesinin önündeki hukuki engellerin kaldırılması ile Türk sineması için oldukça önemli olan bu iktisadi alan, Amerikalı film şirketleri tarafından doldurulmuştur.

*1980’lerin sonunda Devlet Bakanı Adnan Kahveci’nin geliştirdiği “Off-shore Media Project” (Kıyıötesi Medya Projesi) sayesinde büyük Amerikan film şirketleri (“majör”ler) Türkiye’ye çağrılmış ve ülkemizde üretim yapmaları istenmiştir. Amerikan şirketlerine stüdyolar kurmaları karşılığında vergi kolaylıkları sağlamayı vaat eden proje, kamuoyundaki tartışmalar sonucu yasal hale getirilememiştir. Projeye göre; stüdyo kuran Amerikan şirketlerinin ödeyeceği vergiler uzun vadeye yayılacak, gerçekleştirecekleri prodüksiyonlarla Türk sinema sektöründen çalışanları istihdam edilecek, ülkedeki teknik altyapı güçlendirilmiş olacaktı. Böylelikle, hem Türk filmlerinin genel kalitesinin artırılması hem de -majörlerle ortaklık nedeniyle- Türk filmlerinin yabancı pazarlara dağıtımının kolaylaşması sağlanmış olacaktı. Tepkiler nedeniyle “Off-shore Medya Projesi” yasalaşamamıştır lakin 1989 yılında Yabancı Sermaye Yasası’nda 17, 30, ve 31 numaralı kararnamelerle yapılan değişiklikler Amerikan şirketlerinin ülkeye girmesi önündeki engelleri kaldırmıştır (Tunç, 2012, s. 148).*

Ezcümle; yerli sinemanın niteliğinin artması, yetişmiş kalifiye eleman ihtiyacının karşılanması ve Türk filmlerinin uluslararası arenadaki dağıtımının sağlanması şiarıyla çıkılan bu liberalleşme yolunda gelinen nokta, Amerikalı dev film şirketleri için kârlı bir pazara sahip olunması ve dağıtım tekelinin getirdiği yağlı komisyonların toplanmasından ibaret olmuştur. Yerli sinema sektörü içinse Türkiye pazarı, kendi ülkesinde dağıtıma çıkabilmek için Amerikan şirketlerine % 15 komisyona mecbur bırakılan ve hatta bunun için bile gösterime girecek salon bulunamayan bir hale evrilmiştir. Sürecin tanıklarından biri olan sinema oyuncusu Füsün Demirel durumun vahametini şu sözlerle ifade etmektedir:

*“Sizi kurtarmaya karar verdik. Dış ticaret mevzuatımızda engelleyici maddeleri kaldıracacağız. Bu sayede Amerikan film şirketleri serbestçe ülkemize gelecekler. Gelecekler ve sinemamızı kurtaracaklar. Bu şirketler burada filmler çekecekler. Milyarlarca liralık bütçeleriyle, stüdyolar, platolar kuracaklar. Sinemacılarımıza yeni iş alanları açacaklar. Hatta bizim filmlerimizi dünyaya dağıtacaklar” (oysa yuvamızı dağıttılar). En yetkili ağızlardan bunlar söyleniyor. İstila sonucu önce ana merkezdeki sinemaları kaybettik. Hiçbir şey yapılamadı, hiç ses yok. Sonra semt sinemaları kaybedildi. Temel ağıtlar dışında gıkımızı çıkaramadık (Demirel, 1996, s. 151-152).*

Kısa süre içinde sektörün % 50'sine sahip olarak tekelleşen söz konusu firmalar, sinema salonu sahiplerine belirli kısıtlamalar, yaptırımlar ve kotalar yoluyla yapımını üstlendikleri filmleri dayatmaktadırlar. Yerli filmler ise salonları dolduran Hollywood filmleri nedeniyle gösterim zorlukları ile karşı karşıya kalmaktadırlar. Türkiye'nin 1980'ler boyunca yaşadığı hızlı (neo)liberalleşme dalgası, yerli sinema sektörü adına hegemonik sömürünün hızlanması ve köklenmesi anlamına gelmiştir. "Turgut Özal yönetiminin kapitalist Batı'ya bütünleşme ve Türkiye'yi her alanda dış dünyaya açma temel kararı, 1980'lerin hemen sonunda sinema alanında da kimi önemli değişikliklere yol açtı" (Dorsay, 2005, s. 12). "Serbest piyasa" olarak adlandırılan sinemanın kurtlar sofrasında çeşitli yapısal sorunlar neticesinde bir türlü endüstrileşemeyen yerli sinema sektörünün durumu da burada, kurtla kuzunun aynı odaya kilitlenip "serbestçe rekabet ettikleri" şartlara benzetilebilir.

## 2. 1990 SONRASI YERLİ FİLMLEİN GENEL DURUMU, KENDA'NIN KURULUŞU VE SEKTÖRÜN ŞİMDİKİ DURUMU

1990 yılı itibariyle yeni dünya düzenine ayak uyduran Türk sinema sektörü, dağıtım ve gösterim alanlarının hızlı tekelleşmesi ve Amerikanlaşması ile birlikte üretim krizine girmiştir. Git gide azalan yerli film yapımlarının dahi çoğunluğu gösterim şansı bulamamışlardır. Bunun en önemli nedenlerinden birisi kuşkusuz dağıtım ağını kontrol eden Hollywood firmalarının, yapımını kendilerinin üstlendikleri filmleri ya da ithalatını gerçekleştirdikleri diğer Hollywood filmlerini sinema salonlarına dayatmalarıdır. "Amerikan dağıtım şirketlerinin gelmesiyle Hollywood filmleri sinema salonlarını kaplar. Zar zor fırsat bulup gösterime girebilen Türk filmleri seyirci bulamaz" (Kirel, 2012, s. 119). Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü'ne göre Türkiye'de 1996-2006 yılları arasında 1862 adet yabancı film gösterime girmiştir. Bunlardan yaklaşık %60'ı ABD yapımıdır. Diğer taraftan bu filmlerin %10'u ABD şirketlerinin diğer ülkelerle yaptığı ortak yapımlardır. Yabancı şirketlerin sinemaları kendilerine bağlamaları ve daha çok yabancı (çoğunlukla ABD yapımı) filmleri gösterime sokmaları, yerli filmlerin gösterime girebilme olanağını azaltmıştır (Kalemci & Özen, 2011, s. 72). ABD'de menşeli 6 büyük firma (Warner, Paramount, Twentieth Century Fox, Sony, Disney ve Universal) tüm dünyada çeşitli tekel ve tröst anlaşmaları yaparak hegemonik hale gelmiş film yapım ve dağıtım şirketleridir (Gomery, 2011, s. 167). Bu şirketlerden Paramount ve Universal, ABD dışında UIP (Universal International Pictures) adı altında faaliyet yürütmektedir (UIP Hakkında, 2023). Türkiye'deki film dağıtım pazarında etkili bir başka Amerikan şirketi ise Warner Bros. Türkiye'dir. Bir diğer önemli dağıtım şirketi olan Özen Film ise yerli bir şirket olup, 28 yıldır 20th Century Fox'un filmlerini ve yerli filmlerin dağıtımını üstlenmektedir (Özen Film Kurumsal, 2023). Burada adı anılan şirketlerin Türkiye'deki film dağıtımının çok büyük bir bölümünü elinde tuttukları görülmektedir. Rekabet Kurulu'nun 2005 yılında Danıştay'ın bir iptal kararına istinaden 2007 yılında yayınladığı değerlendirme raporuna göre Warner Bros. Film ve Video San. ve Tic. A.Ş. (WB) ticaret unvanlı sinema filmleri dağıtım şirketinin, sinemalarda gösterilen filmleri piyasaya sürerken, nihai tüketiciye uygulanacak bilet fiyatlarını salon sahibi teşebbüslere dikte ederek, yeniden satış fiyatını belirlemek suretiyle 4054 sayılı Kanun'u ihlal ettiği tespit edilmiştir. Söz konusu raporda;

*"Türkiye genelinde filmlerin sinemalara yönelik dağıtımını" ilgili pazarında 4054 sayılı Kanun'un 3. maddesinde tanımlanan şekilde hâkim durumda olan WB'nin; dağıtımını yaptığı bazı filmlerden önce gösterilecek fragmanları belirlemek suretiyle ilgili pazardaki hâkim durumunu 4054 sayılı Kanun'un 6. maddesinin birinci fıkrası ve özellikle de anılan maddenin (c) bendinde örneklendirilen şekilde kötüye kullandığının, sinema salonlarınca uygulanan bilet ücretlerini belirlemek ve/veya denetlemek, bu bedelleri birbirinin rakibi*

*konumundaki sinema salonları arasında eşitlemek şeklinde gerçekleştirdiği eylemler suretiyle bir başka hizmet piyasası olan "filmlerin sinemalarda gösterimi" pazarındaki rekabet koşullarını bozma amaçlı veya bu etkiyi doğurur tarzda, dolayısıyla 4054 sayılı Kanun'un 6. maddesi ve özellikle de aynı maddenin (d) bendinde örneklendirilen şekilde kötüye kullandığının, sinema salonları ile arasında bulunan "dikey anlaşmalar" vasıtasıyla sinema salonlarınınca uygulanan bilet fiyatlarını belirlemek ve/veya müdahale etmek suretiyle 4054 sayılı Kanun'un 4. maddesi ve özellikle de aynı maddenin (a) bendinde yasaklanan faaliyetleri gerçekleştirdiği" (Rekabet Kurumu, 2007) tespit edilmiştir.*

Yukarıda yer alan raporda da belirtildiği üzere film dağıtım ağını kontrol eden söz konusu şirketler; sinema salon sahiplerine yüksek gişe garantili filmlerin gösterim hakkının yanında başka Hollywood filmlerini de paket şeklinde satın almaya ve göstermeye zorlamakta, hatta bilet fiyatlarının belirlenmesinde bile rol oynayabilmektedirler. Anti tekel ve anti tröst yasaların gevşek olduğu ya da en azından uygulayımının gevşek olduğu Türkiye gibi ülkelerde söz konusu eylemleri gerçekleştirmekten imtina etmeyen bu egemen film şirketleri, ABD gibi kuralların daha sıkı bir biçimde uygulandığı bir ülkede aynı hoyratlıklarını sergileyememektedirler. "Dağıtım cephesinde ABD hükümeti deniz aşırı film şirketleri vasıtasıyla tröst-benzeri davranış desteklerken, bunu ülke içinde yasaklar" (Miller, 2011, s. 177).

Türkiye'deki film dağıtımın irrasyonelliğine ilişkin son örnek Umut Sanat adlı film yapım ve dağıtım şirketinin kendi ithal ettiği filmin dağıtımını bile Warner Bros. Türkiye'ye emanet etmesidir. Umut Sanat firması "Adı geçen şirket yetkilileri tarafından, Türkiye dağıtım haklarına sahip oldukları ve çok yüksek hasılat yapan bir filmin dağıtımını, kendilerinin de dağıtım faaliyetleri olmasına rağmen, WB'ye verdikleri ifade edilmiş, genel olarak hasılat beklentisi yüksek olan ticari filmlerin dağıtımında WB veya UIP gibi dağıtım şirketlerini tercih ettikleri dile getirilmiştir" (Rekabet Kurumu, 2007). Bunun sebebi, Warner Bros. Türkiye ve UIP Türkiye'nin birbirleri ve salon sahipleri ile yaptıkları açık ve örtük anlaşmalardır. "Yabancı dağıtımcıların uluslararası yapısı ve Hollywood yapımcıları ile organik ilişkileri, programlarını hazırlarken Hollywood filmlerine öncelik vermelerini gerektirir" (Çetin Erus, 2007, s. 12). Burada Hollywood şirketlerinin hegemonik yapısından bahsederken, tekelleşmenin ikili yapısı kast edilmektedir. Söz konusu şirketler hem dikey hem de yatay olarak tekelleşmiş ve bu şekilde piyasanın tüm veçhelerini kontrol edebilmişlerdir. "Amerikan filmleri büyük film şirketleri kendi dağıtım şirketlerine, çok salonlu sinemalara, video zincirlerine ve televizyon istasyonlarına sahip olduğu için uluslararası düzeyde çok kolay bir şekilde dolaşımdadır. Birlikte her şeyi kapatıyorlar ve önlenemez bir büyüklüğü oluşturuyorlar" (Leslie, 2011, s. 57).

### **KenDa'nın Kuruluşu ve Faaliyetleri**

Yukarıda belirtildiği üzere üç şirketin (Warner Bros. Türkiye, UIP Türkiye ve 20th Century Fox'un filmlerini dağıtan Özen Film) Türkiye'deki film dağıtımının büyük bir bölümünü gerçekleştirdiği pazar yapısı içinde, bu şirketlere hasılatın % 15'i gibi bir oranı vermek istemeyen yapım şirketleri 5 Ekim 2004 tarihinde (Firma Rehberi Kenda Film Dağıtım Şirketi, 2023) bir araya gelerek KenDa (kendin dağıt) isimli dağıtım şirketini kurdular. Daha sonra Kore menşeli Mars Entertainment'a satılacak olan sinema salonu zinciri AFM, Sinan Çetin'in sahibi olduğu yapım şirketi Plato, Necati Akpınar ve Yılmaz Erdoğan tarafından kurulan ve Türkiye'nin en büyük yapım şirketlerinden biri olan BKM ve bir reklam ve pazarlama şirketi olan Energy Media'nun işbirliği neticesinde kurulan KenDa, ilk yılında yalnızca üç adet film ithal etmiş ve dağıtımını gerçekleştirmiştir.

- 1 *Sky Captain ve Yarının Dünyası*  
(Sky Captain and the World of Tomorrow, 2004)
- 2 *Tesadüfler* (I Heart Huckabees, 2004)
- 3 *Yanlış Hesap* (Intermission, 2004)

Tablo 1 KenDa'nın 2004 yılında dağıtımını üstlendiği filmler

Yılmaz Erdoğan, şirketin nev-i şahsına münhasır ismine ilişkin olarak bilimsel bir etkinlikte şunları ifade etmiştir:

*“Şimdi biz kendi dağıtım şirketimizi de kurduk. Ben bir de dağıtımçıyım, onu hiç söylemiyorsunuz! Aynı zamanda, Kenda, o isim de bana ait, ‘kendin dağıt’ manasında. Herkes onun şiiresel olduğunu düşünüyor, ne demek diyor, kendin dağıt. Elin Amerikası değil, sen kendin dağıt anlamında”* (Sarıkartal, 2008, s. 185).

2005 yılı ise KenDa için hem nitelikli sanat filmlerinin hem de gişe canavarı yerli filmlerin dağıtım noktasında ileri yönde ivme kazandıkları söylenebilir. Fakat yine de bir yılda 10 adet filmin dağıtımını, daha önce de belirtildiği gibi, bir dağıtım şirketini ayakta tutabilecek rakamlar değildir. Şirketin kurucularından Selay Tozkoparan (Energy Media), konuya ilişkin olarak “Yerli filmleri dağıtmak için Warner Şirketine komisyon verilmek zorundaydı ve şirket bu sayede büyük cirolar yapıyordu. BKM, Plato ve AFM sinemalarıyla ortaklaşa KENDA (kendin dağıt) adında bir dağıtım şirketi kurduk ve bir sene sonra Warner’ı geçtik” (Çobankent, 2008) ifadelerini kullanmıştır. Burada Tozkoparan’ın kast ettiği rakamlar gişe hasılatıdır. Şirketin 2005 yılında dağıtımını üstlendiği filmler Tablo-2’de sıralanmıştır:

- 1 *Votka Limon* (Vodka Lemon, 2005)
- 2 *Vahşet Çetesi* (The Devil's Rejects, 2005)
- 3 *Hayalet Sesler* (White Noise, 2005)
- 4 *Travma* (Trauma, 2005)
- 5 *Pardon* (2005)
- 6 *Kapı Komşusu* (Next Door, Naboer, 2005)
- 7 *Organize İşler* (2005)
- 8 *Evet* (Yes, 2005)

- 9 *Eyvah Yaş Otuz Beş* (Tout Pour Plaire, 2005)
- 10 *O Şimdi Mahkûm* (2005)

Tablo 2 KenDa'nın 2005 yılında dağıtımını üstlendiği filmler (KenDa Tüm Filmler, 2023).

2006 yılında da bir önceki yıla benzer bir tablo ortaya çıkmaktadır. *Kurtlar Vadisi: Irak* (Serdar Akar, 2006), *Hokkabaz* (Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı, 2006) ve *Beynelmilel* (Sırrı Süreyya Önder, Muharrem Gülmez, 2006) gibi bol gişeli yerli yapımların yanı sıra yönetmen ve oyuncu kadrosu iyi olmasına rağmen gişede başarılı olamamış birkaç yabancı filmin dağıtımını gerçekleştirilmiştir.

- 1 *Üç Sıradışı* (Saam gaang yi, Three... Extremes, 2006)
- 2 *Unutulmayanlar* (2006)
- 3 *Kurtlar Vadisi: Irak* (2006)
- 4 *Hokkabaz* (2006)
- 5 *Beynelmilel* (2006)
- 6 *Keloğlan Kara Prens'e Karşı* (2006)
- 7 *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006)
- 8 *Korkuyorum Anne* (2006)

Tablo 3 KenDa'nın 2006 yılında dağıtımını üstlendiği filmler (KenDa Tüm Filmler, 2023).

Aşağıda yer alan Tablo-4'e bakıldığında 2007 yılında hem nicelik olarak hem de nitelik olarak KenDa'nın bir sıçrama yaptığı ileri sürülebilir.

- 1 *Mutluluk* (2007)
- 2 *Amerikalılar Karadeniz'de* 2 (2007)
- 3 *Mavi Gözlü Dev: Nazım Hikmet* (2007)
- 4 *Barda* (2007)
- 5 *Romantik* (2007)
- 6 *O Kadın* (2007)
- 7 *Adem'in Trenleri* (2007)
- 8 *Zincirbozan* (2007)



- 9 *Gomeda* (2007)
- 10 *Yumurta* (2007)
- 11 *Janjan* (2007)
- 12 *Cumhurbaşkanı Öteki Türkiye'de* (2007)
- 13 *Maradona: Tanrı'nın Eli* (Maradona: La Mano De Dios, 2007)
- 14 *İyi Seneler Londra* (2007)
- 15 *Yanlış Zaman Yolcuları* (2007)

Tablo 4 KenDa'nın 2007 yılında dağıtımını üstlendiği filmler (KenDa Tüm Filmler, 2023).

Geçmiş yılların iki katı filmin ithalatı ve dağıtımını gerçekleştirilmesine karşın bu rakamlar da KenDa'yı ayakta tutmaya yetmemiş ve bir sonraki yıl şirketin ortaklarından Selay Tozkoparan'ın yapımını üstlendiği *O. Çocukları* (Murat Saraçoğlu, 2008) dışında herhangi bir filmin dağıtımını yapmamış ve şirket ticari faaliyetlerine 2008 yılında son vermiştir. Sektör temsilcileri ile yapılan görüşmelere göre bir dağıtım şirketinin elindeki gücün dağıtımını üstlendiği film sayısına bağlı olduğu ve KenDa'nın dağıttığı film sayısı göz önüne alındığında ayakta kalmasının pek mümkün görünmediği ifade edilmiştir (Kurçenli ve Anter'den akt. Çetin Erus, 2007, s. 13).

Her yıl çekilen filmlere rakamsal olarak bakıldığında, Türk sinemasının 2000'li yıllar boyunca yapım alanında oldukça yol kat ettiğini ve Türk seyircisinin de yerli filmlere daha fazla rağbet ettiğini söylemek mümkündür. Fakat dağıtım ve gösterim alanları git gide belirli yabancı sermaye odaklarının kontrolüne geçmiştir.

### Sektörel Dağılımın Şimdiki Durumu

Şu anda film dağıtımının çok büyük bir çoğunluğu dört yabancı şirket tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu şirketlerden CJ ENM ve CGV Mars Dağıtım Kore menşeli CGV Entertainment'a aittir. Dağıtımda diğer önemli pay sahibi şirketler Amerikan menşeli UIP Türkiye ve Warner Bros. Türkiye'dir. 2022 yılında CJ ENM ve CGV Mars Dağıtım'ın pazar payı oranı % 46 seviyesindedir. UIP Türkiye'nin % 33 ve Warner Bros. Türkiye'nin ise toplam hasıllardan aldığı pay % 12'dir (Box Office Dağıtımcılar, 2023). Warner Bros. Türkiye, 2023 başı itibariyle film dağıtım faaliyetlerini sonlandıracağını ve yapımı ile ithalatını gerçekleştireceği filmlerinin dağıtımını için TME Films ile anlaşacağını duyurmuştur (Bir devrin sonu, 2023). TME Films ayrıca bir başka film yapım devi Sony'nin filmlerinin de dağıtımını için anlaşmaya varmıştır (Kırşavoğlu, 2023). Yerli filmler açısından söz konusu gelişmeler elbette kaygı verici olarak nitelenebilir. Vizyona girse gişe başarısı göstereceği garanti olan *Recep İvedik 7* (Togan Gökbakar, 2022), *Bursa Bülbülü* ( Hakan Algül, 2023) ve *Yılbaşı Gecesi* (Ozan Açıktan, 2022) gibi birçok yerli yapımın vizyona girmeden dijital platformlarda yayınlanması durumunun vahametini gözler önüne sermektedir.

## TARTIŞMA VE SONUÇ

Türkiye’de sinema sektörü belirli yapısal, sektörel ve kurumsal nedenlerle endüstrileşmemiştir. Ama yine de geçen yıllar içinde, seyircinin yerli filmlere gösterdiği teveccühünün de etkisiyle bazı sektörel -kendine has- teamüller meydana gelmiştir. Bunlardan en önemlisi kuşkusuz, Yeşilçam’ın kendine has dağıtım biçimi olan bölge işletmeciliği sistemidir. Yeşilçam sinemasını oluşturan olumlu ve olumsuz birçok karakteristiğın sebebi bizzat bu söz konusu dağıtım mekanizmasıdır. Bu mekanizma 1980’li yıllara kadar birkaç kriz neticesinde sınanmış ve sonunda 1990 yılı itibariyle, dönemin hükümet politikaları sonunda sonlanmıştır. Yeni liberalleşme dalgası, yerli sinema sektörünü onulmaz bir üretim ve dağıtım krizine sokmuştur. Geçmiş yıllara oranla çekilen yerli film sayısı düşmüş ve bu az sayıdaki yerli filmlerin de çok azı sinema salonlarında gösterim şansı bulmuştur. Dağıtım ve gösterimi yavaş yavaş kontrol eden yabancı menşeli film şirketleri, yapımını ve/veya ithalatını üstlendikleri -çoğunluğu Hollywood filmlerinden teşekkül- filmleri Türk seyircisine dayatmışlar ve sonunda seyircinin film algılayışını, tercihlerini ve beklentilerini değiştirmişlerdir. Bu da 2000’li yıllarda çekilen gişe canavarı yerli yapımların doğmasının göz ardı edilen sebeplerinden biridir.

Yerli filmlerin tekrardan sinema salonlarında baskın olmaya başladığı 2000’li yıllarda, başarılı yapımlara imza atmış bazı film yapımcısı ve yatırımcısı şirketler, dağıtım ile ilgili bazı maddi sorunları aşmak için kendi dağıtım şirketlerini kurmuşlardır. Yabancı dağıtım şirketlerine komisyon vermektan kaçınmak gibi basit ve anlaşılır bir motivasyondan hareketle hem kendi çektikleri filmleri, hem başka yerli yapımları, hem de ithal ettikleri kaliteli yabancı yapımları dağıtmayı amaçlayan KenDa (kendin dağıt) adlı şirket, arzu edilen ekonomik kapasiteye kavuşamaması nedeniyle kısa sürede iktisadi faaliyetlerine son vermek zorunda kalmıştır. Geline nokta yabancı dağıtım şirketleri, özellikle Kore menşeli Mars Dağıtım’ın sektördeki dominasyonun da etkisiyle, yerli film dağıtım alanının hemen hemen tamamını kontrol etmektedirler. Yerli filmlerin talep ettikleri dağıtım olanaklarını Türkiye’deki salonlarda bulmaları zorlaşınca -ki salonların da büyük bir bölümü yabancı menşeli sinema salonu zincirlerinin tekelindedir- çareyi çevrimiçi film platformlarında bulmuşlardır. Sonuç olarak Türk sineması, 1990’lı yıllarda yaşadığı ekonomik krizin bir benzeri ile karşı karşıyadır. Tıpkı 1990’lı yıllarda olduğu gibi şimdi de yerli filmler salonlarda gösterim şansı bulamamaktadırlar. O zaman ile şimdi arasındaki tek fark söz konusu platformlardır. Sanat filmleri MUBI ve Blu TV gibi mecralarda, popüler filmler ise Netflix ve Disney Plus gibi mecralarda seyirciyle buluşabilmekte, bu da sektörde üretimin ağır aksak da olsa sürmesini sağlamaktadır.

## KAYNAKÇA

Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar* (1. Baskı). Ankara: İmge.

Bir devrin sonu (17 Ocak 2023). Milliyet. <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/bir-devrin-sonu-6888961>

Box Office Dağıtımçılar (17 Mayıs 2023). Box Office Türkiye. <https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2022>

Çetin Erus, Z. (2007). Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü. *Selçuk İletişim Dergisi*, 4 (4), 5-16.

- Çobankent, Y. (28 Haziran 2008). "O... Çocukları" filminin yapımcısı Selay Tozkoparan, "Yapımcıyım ve benim dediğim olur" dedi. Hürriyet. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/filmin-yapimcisiysam-benim-dedigim-olur-9291681>
- Demirel, F. (1996). Çocukluk Düşlerim. İçinde S. M. Dinçer (Hazırlayan), Türk Sineması Üzerine Düşünceler (ss. 149-154). Ankara: Doruk.
- Dorsay, A. (2005). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları* (2. Baskı). İstanbul: Remzi.
- Firma Rehberi Kenda Film Dağıtım Şirketi. (11 Mayıs 2023) <https://www.firmarehberi.tv.tr/kenda-film-yapim-dagitim-ticaret/adresi-telefon-numarasi.aspx>
- Gomery, D. (2011). Ekonomik ve Kurumsal Analiz: Tekelci Kapitalizm Olarak Hollywood. İçinde M. Wayne (Editör), Sinemayı Anlamak Marksist Perspektifler (ss. 157-169). Ankara: De Ki.
- Kalemci, R. A. & Özen, Ş. (2011). Türk Sinemacılık Sektöründe Kurumsal Değişim (1950-2006): Küreselleşmenin 'Sosyal Dışlama' Etkisi. *Amme İdaresi Dergisi*, 44 (1), 51-88.
- KenDa Tüm Filmler. (11 Mayıs 2023) <https://boxofficeturkiye.com/dagitimci/kenda-404/tum-filmler>
- Kirel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (2. Baskı). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Kırşavoğlu, G. (16 Mayıs 2022). TME Films, Sony Pictures Filmlerinin Yeni Türkiye Dağıtımıcısı!. <https://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-102068/>
- Leslie, E. (2011). Adorno, Benjamin, Brecht ve Sinema. İçinde M. Wayne (Editör), Sinemayı Anlamak Marksist Perspektifler (ss. 37-58). Ankara: De Ki.
- Miller, T. (2011). Hollywood, Kültür Politikası Kalesi. İçinde M. Wayne (Editör), Sinemayı Anlamak Marksist Perspektifler (ss. 171-182). Ankara: De Ki.
- Özen Film Kurumsal (21 Mayıs 2023). <https://www.ozenfilm.com.tr/kurumsal/>
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi* (1. Baskı). İstanbul: Hil.
- Sarıkartal, Çetin (2008). Yapımcı Yönetmenler I. Bayrakdar, Deniz (Yayına Hazırlayan), Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7 Sinema ve Para (177-206). İstanbul: Bağlam.
- Singleton, R. S. (2004). *Amerikan Film Terimleri Sözlüğü* (1. Baskı). İstanbul: Es.
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı* (1. Baskı). Ankara: Doruk.
- UIP Hakkında (16 Mayıs 2023). <https://www.uip.com.tr>

Kızıldemir, D. (2022). Bir Görsel İletişim Aracı Olarak Fotoğrafın Afiş Tasarımındaki Rolü. *Pamukkale Üniversitesi İletişim Bilimleri Dergisi*, 2(1), 68-85



Geliş Tarihi: 01.06.2023

Kabul Tarihi: 30.06.2023

## Araştırma Makalesi

# BİR GÖRSEL İLETİŞİM ARACI OLARAK FOTOĞRAFIN AFİŞ TASARIMINDAKİ ROLÜ

Duygu KIZILDEMİR<sup>15</sup>

### Özet

Bugünün dünyasında güçlü bir iletişim aracı olarak tanımlanan fotoğraf, var olduğu ilk dönem ürünlerinde gerçeklik etkisinin de verdiği güçle daha çok belgesel tavrıda kendini gösterirken, teknolojinin gelişimi ve fotoğrafın yayılımla birlikte birçok alana dahil olmuştur. Gelişebilirliği, gerçeklikle bağlantısı ve hızlı yayılan bir görsel araç olması sebebiyle iletişimin vazgeçilmezi haline gelen fotoğraf, günümüzde de amatör ve profesyonel biçimleri ile varlığın kanıtı olmaya devam etmektedir. Toplum tarafından kabul görmesi, anlatımsal zenginliğinin yoğun olması fotoğrafın tasarım ürünlerinde kullanılmasının belirgin sebeplerindedir. Özellikle afiş tasarımlarında sayfa alanının çoğunluğunu kaplamakta ve tasarımın ilgi çekim merkezi olmaktadır. Fotoğrafın afişte kullanımı fikrin izleyicinin zihninde canlı bir görüntü oluşturmasını sağlamak ve aktarılacak istenen mesajın doğruluğuna inancı arttırmaktadır. Sosyal afişler fotoğraf kullanımı bakımından en yoğun örnekleri vermektedir. Bu çalışmada örnek sosyal afişler seçilerek, afişlerde kullanılan fotoğraflar, tasarıma olan etkileri, iletişim, tasarım ve hedef kitle konuları dikkate alınarak incelenmiştir. Yapılan incelemelerde göstergebilimi töz ve biçim olarak bölümleyen Hyemslev'in bütünü çözümlenmenin ancak parçaların anlaşılmasıyla mümkün olduğunu savunan görüşünden faydalanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Afiş, Sosyal Afiş, Fotoğraf, Görsel İletişim.

## PHOTOGRAPHY AS A VISUAL COMMUNICATION TOOL ROLE IN POSTER DESIGN

### Abstract

Photography, which is defined as a powerful communication tool in today's world, manifests itself in a documentary style with the power of the effect of reality in the first period of its existence, and has been included in many fields with the development of technology and the spread of photography. Photography, which has become indispensable for communication due to its development, connection with reality and being a rapidly spreading visual tool, continues to be the proof of existence with its amateur and professional forms. The fact that it is accepted by the society and its expressive richness is intense are the obvious reasons why photography is used in design products. Especially in poster designs, it covers the majority of the page area and becomes the center of attention of the design. The use of the photograph on the poster ensures that the idea creates a vivid image in the mind of the viewer and increases the belief in

<sup>15</sup> Arş. Gör. Dr., Batman Üniversitesi, duyguefe85@gmail.com, ORCID:0000-0003-1687-8179

the correctness of the message to be conveyed. Social holidays give the most intense examples of the use of photography. This sample social holidays were selected and examined by taking into account the photographs used in exiles, the effects, communication, design and target audience. In the examinations made, the views of Hyemslev, who divides semiotics into substance and form, which argues that analyzing the whole is possible only by listening, were used.

**Keywords:** Poster, Social Poster, Photograph, Visual Communication.

## GİRİŞ

*“ Türk Dil Kurumu’nca yayınlanan Toplum Bilimleri Sözlüğü’nde iletişim ‘düşünce ve duyguların, bireyler toplumsal kümeler, toplumlar arasında söz, el-kol devinimi, yazı, görüntü vb. aracılığıyla değiş tokuş edilmesini sağlayan toplumsal etkileşim süreci’ olarak tanımlanır” İnsan önce düşünür, fikirlerini zihinde tasarlar ve bu tasarımı karşı tarafa iletmek için en etkili iletişim biçimini tanımlar. “İletişim belki de sahip olduğumuz en önemli özelliktir. Çünkü iletişim boyutu kaldırıldığında insanların birbirini anlaması imkansız hale gelir” (Uçar, 2019).*

İletişim sürecinin en belirgin sonuçlarının ve hızlı dönütlerinin alındığı iletişim türü olarak görsel iletişim, aynı zaman da insanlığın kullandığı en eski yöntemlerden biridir. Çoğu kez sözlü iletişim ile aktarılamayan, dil konusunda yetersiz kalınan durumlarda görsel iletişim; birçok toplum tarafından anlaşılan bir sistem kurabilmeyi ve yönlendirebilmeyi sağlamaktadır.

İletişimin amacı verilen mesajın alıcıya doğru biçimde aktarılmasını ve alıcı tarafından doğru çözümlenebilmesini sağlamaktır. Görsel iletişim bu amacın daha hızlı ve etkili olarak gerçekleşmesini sağlayabilmektedir. Görsel iletişim kalıcılığı ve farklı zaman dilimlerinde etkinliğini sürdürebilmesi yönleriyle işitsel iletişimden ayrılmaktadır ve bu fark görsel iletişime belgesel bir nitelik kazandırmaktadır.

Fotoğraflar, günümüzün teknolojisinin de katkılarıyla, belgesel tavrın ve hikayesel mesaj iletiminin idealleştirilmiş görüntülerini sunabilen yoğun içeriğe ve etkiye sahip iki boyutlu görsel iletişim araçlarından biridir. Temel anlamda *“Fotoğraf içinde yaşadığımız çevreden alınmış, seçilmiş görüntüdür. Fotoğraf bulunuşundan günümüze teknolojisinin gelişimi ile çok büyük yol katetmiştir”* (Kafalı, 2003). Bugünün teknolojisi ile her gün milyonlarca fotoğraf çekilmekte, çeşitli teknolojik araçlarla işleminden geçirilmekte ve paylaşılmaktadır. Fotoğraf görsel bir temsil olarak varlık ve sahiplik bilincini ve üretiminin üzerinden yıllar geçmiş dahi olsa, ‘zaman içerisindeki o anın kaydedilmesinin en belirgin yöntemlerinden birini oluşturmaktadır. *“Bir şeyin fotoğrafını çekmek fotoğraflanmış olan o şeyi ele geçirmektir. Başka bir deyişle bir şeyin fotoğrafını çekmek, dünyayla, insanda bilgilenme –dolayısıyla güçlenme- duygusu uyandıran bir şekilde ilişkiye girmektir”* (Sontag, 2011). Fotoğrafi çekilen şey fotoğraf var olduğu sürece yaşamaktadır ve fotoğrafın sahibi o anın sahibidir.

Fotoğraf kanıtsal özelliği nedeniyle toplum tarafından benimsenmiş önemli bir kaynaktır. Toplumla kurduğu iletişim bağlamında, fotoğrafın gerçekle bağdaştırılması gerçeği belgeleyen, kanıtlayan özelliğinden gelmektedir. Marien’e göre icadından kısa süre sonra fotoğraf, meydana gelen olaylarda tarafsız bir şahit olarak takdir edilmiştir. Bilim adamları için bu kusurlu duylardan ve hislerden bağımsız, insan gözünden daha iyisi demektir (2015). Fotoğrafçılığın bir zamanlar kayıt ve kanıt amaçlı bir iletişim aracı olarak ünlendiğini söyleyen Praker de *“Kamera asla yalan söylemez”* diyerek fotoğrafın bu özelliğine vurgu yapmaktadır (2011).

Fotoğraf hayattan kesitler sunar. Bir film gibi hikayenin başladığı ve sonuçlandığı süreci vermez, Bu sebeple küçük alan içinde ucu açık tanımlamalar yapar, göstergeler yoluyla ve izleyicinin zihnindeki kodlamalarla anlamlara ulaşır. Bir fotoğraf teknik olarak geçmişe ait bir üründür ancak çözümlenmeye başlandığı andan itibaren her döneme ait olabilir niteliktedir; ilk bakıldığında kesin tanımlamalar yapılabilir özellikler gösterir ama incelenmeye başlandığında

anlamları açılabilir. “Kesinlik anlık olabilir, kuşkuysa sürem gerektirir; anlam bu ikisinden doğar. Fotoğraflanan an, ancak ona kendisini aşan bir sürem okuyabilirse anlam kazanabilir. Bir fotoğrafı anlamlı bulduğumuzda, ona bir geçmiş ve gelecek atfediyoruz demektir” (Berger, 2013).

Fotoğraf iki boyut üzerinde hem görüldüğü kadar gerçek ve durağan hem de düşünülerek farklı uzamsal açılımlara ulaşabilecek kadar değişken ve süregelen bir anlatım sunmaktadır. Tarihte belgeleyici niteliğiyle benimsenen ve gerçekliğine dair inançla yorumlanan fotoğraflar gördüğünü aktarabildiği kadar göstermek istenileni de aktarabilmektedir. Fotoğraflar iletilmek istenen mesaj doğrultusunda fotoğrafçısıyla yaptığı anlaşma sonucunda izleyicisine görünen gerçeğin ötesinde bir dünyayı anlatabilmektedir. Bu da fotoğrafın nesnel olarak sorgulanamaz ama içerik açısından sorgulanabilir yönünü ortaya koymaktadır.

“Teknolojik determinist bir bakış açısıyla teknolojik aracın müdahalede bulunduğu ve ortaya çıkma şartlarının da ancak o araçla mümkün olduğu modern görüntüler, her türlü kurguya ve kurmacaya açıktır. Mesela bir fotoğrafkaresinden bahsedildiği anda aracın mecburi sonuçları olarak tercih, sınır, çerçeve, bağlam gibi birçok unsur devreye girmekte ve bunlar kişisel, insiyatife bağlı unsurlar olarak zuhur etmemekte; aksine, fotoğraf çekmenin bir sonucu olarak kendi varlıklarını icbar etmektedir. Fotoğraf çeken kişi tercihte bulunmakta, bazı şeyleri dahil ettiği gibi bazı şeyleri de dışarıda bırakmakta, kadrajını belirlemekte, nesneyi bağlamından koparmakta ve tüm bunlar o kişi bunları istediği için değil fotoğraf çektiği için karşılaştığı zorunlu sonuçlardır. Dolayısıyla her müdahale kurgudur ve gerçekliği yok ederek kurmacanın kapılarını sonuna kadar açar.” (Al, 2019).

Fotoğraflar nesnel görünümüleriyle öznel anlatımlar verir. Her şey bakan kişinin durumları anlamlandırma yetisine göre değişmektedir. “Bugün biz geçmişin sanatını hiç kimsenin görmediği bir biçimde görüyoruz. Aslında bambaşka bir biçimde algılıyoruz” (Berger, 2017).

Bugünün teknolojisi artık görüntü işleme teknikleri konusunda belirgin bir ivme kazanmış yaratıcılığın fikirle buluştuğu noktada kurgu bölümünü görüntü işleme programları ve uygulamaları devralmıştır. Bir kaç dakika içinde var olan bir görüntü manipülasyon teknikleri ile başka bir boyutta iletişim kanallarına sunulabilmektedir. Bu yöntem tekil veya çoğul mesajın oluşturulduğu aşamalarda metafor üretme yolunu kolaylaştırmaktadır. Özellikle fotoğraflar ile yapılan çalışmalarda bu teknolojiden büyük ölçüde faydalanılmakta, iletilmek istenen mesajlar, profesyonel olarak işlem görerek tasarım elemanları içinde yer almaktadır. “Adobe Photoshop, Adobe İllustrator ve Painter gibi yazılım programları tasarımcının çeşitli teknikler kullanarak keşfetmesine, oynamasına ve görüntüleri çarpıcı bir biçimde yeniden biçimlendirilmesine olanak vermektedir. Bu, yüksek kalitede sanat çalışmalarının yaratımını ve yaratıcı ufuk açıcı görsellerin üretimini sağlar” (Ambrose ve Billson, 2013).

İnanırcılığıyla ve müdahaleye açık yapısıyla insanlık üzerinde güçlü etkiler oluşturmuş fotoğraf alanı, doğrudan insan algısını etkilemek için üretilen afiş tasarımlarında kullanılabilmesi için gerekli tüm özellikleri barındırmaktadır. “Aslında fotoğraf hakikate ilişkin bütünsel bir görüşü deneme onaylama ve inşa etme aracıdır. Bu nedenle fotoğraf ideolojik mücadelede önemli bir rol oynar; kullanabileceğimiz ve bize karşı kullanılacak böyle bir silahı anlamamız bu yüzden gereklidir” (Berger, 2013).

## AFİŞ

“ Türk Dil Kurumu'na göre afişin tanımı; “bir şeyi duyurmak veya tanıtmak için hazırlanan, kalabalığın görebileceği yere asılmış, genellikle resimli duvar ilanı, ası” biçimindedir.<sup>16</sup> Ambrose ve

<sup>16</sup> <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 31.05.2023).

Harris'te afiş benzer bir dille, tanıtma, reklam yapma veya duyurma amacıyla tasarlanan basılı iletişim aracı olarak tanımlamıştır (2010). Afişler güçlü görsel iletileri olan tasarım elemanlarıdır. Yapılan çalışmalar ister ürün/hizmet ister kültürel ister sosyal alanda olsun sadece gösterileni değil gösterilenin ötesinde anlamlarıyla birlikte var olmaktadır. Çalışmaların içerikleri bazen yaş, eğitim, meslek gibi toplumun belirli kesimlerine hitap edilecek biçimde düzenlenirken bazen tüm kesimlerin ortak kaygılarına yönelen anlatımlarla ortaya çıkmaktadır. Tasarımcıların bu anlamda dikkat etmesi gereken unsurların başında konuyu iyi analiz etmesi, mesajın etkili ve güçlü öğelerle alıcıya ulaştığından emin olması gelmektedir.

Grafik tasarım ürünleri arasında en belirgin etki kapasitesine sahip olan afiştir. Kitlesele bir iletişim aracı olarak afiş tasarımları üretim ve tüketimin duyurularını yapma rolünü üstlenmenin dışında siyasal, sosyal ve kültürel olaylarında toplumla buluşturulmasının en hızlı yolu olarak görülmektedir. Afiş var olduğu dönemden itibaren kitlelere hitap etmenin, bilgilendirmenin, değiştirmenin, yönlendirmenin gücüne sahiptir. Grafik tasarımın acil olarak fark edilmesi ve çözülmesi gereken toplumsal sorunların duyurulması için kullanacağı tasarım ürünleri kamusal alanlarda stratejik olarak konumlandırılacak afişlerdir (Twemlow, 2011). Bu anlamda hızlı yayılan görsel ürünler olarak düşünebileceğimiz afiş tasarımları artık yeni medya üzerinde de hızlıca takip edilebilmekte ve paylaşılabilir.

*"Afişler tasarım ve sanat kaygısının eşit ağırlıkta olduğu grafik ürünlerdir"* (Becer, 2011). Bu anlamda görsel ve kavramsal mesaj iletme kaygısıyla üretilirler. *"Estetik kaygılarla hazırlanması, amacındaki başarıyla koşuttur. Afiş, çeşitli öğelerin bir arada düzenlenmesiyle oluşur. Özünde dışa vurumcudur"* (Tiryakioğlu, 2012). Tasarımında kullanılan bütün görsel öğeler belli bir fikrin ve bu fikre uygun kompozisyonun oluşturduğu iletileri yaymaktadır. İçerdiği görsel elemanlar direkt ürüne veya hizmete dair olmasa bile ürünün veya hizmetin alıcı üzerindeki etkisine dair fikirler sunar ki çoğunlukla tasarımlar bir ürün veya hizmet satarken çoğunlukla o ürün veya hizmetin görüntüsünden ziyade iletilecek duyguya yoğunlaşma düşüncesiyle üretilir, asıl olan mesajla izleyicinin arasında iletişimi sağlayacak en iyi görsel elemanları bulmaktır. *"Hemen hemen bütün grafik biçimler iki anlamda var olurlar: Bu görsel biçimler; görsel özelliklere sahip optik fenomenler oldukları kadar, aynı zamanda bir mesaja görsel yapı kazandırmada diğer göstergelerle birlikte var olan iletişim sinyalleridir"* (Becer, 2011).

Afiş tasarımları yapılırken önemli olan diğer konu yaratıcılık ve özgünlüktür. Yaratıcı ve özgün olmayan tasarımlar istenen etkiyi sağlayamadığı gibi diğer görsel çalışmalar arasında kaybolmaktadır. Özellikle basılı olarak servis edilen çalışmalar için izleme süresi saniyeler olarak görülmektedir. Bu kadar kısa süre içerisinde hedef kitleye ulaşması hedeflenen mesajın öncelikle dikkat çekebilecek kadar özgün ve yaratıcı başka bir deyişle izleyicisini şaşırtabilecek düzeyde etkileyici olması beklenmektedir.

*"İşaretlerle, görsel biçimlerle yaşadığımız bu dünyada görsel iletişim öğeleri yaşam kılavuzlarımız haline gelmiştir. Şirket ve markalar da kendi ürün ve hizmetlerini rakiplerinden öne çıkarmak, akılda kalıcılıklarını artırmak ve satın alma isteğine yönlendirmek için göstergelerin gücünden yararlanmaktadır. Bu göstergeler arasında en önemlilerinden biri afiş tasarımıdır. Birçok sanat akımı içerisinde kullanılan ve grafik bir ürün olan afiş, popüler kültürün vazgeçilmez öğelerinden biri haline gelmiştir. Modern tasarımın ve yaşamın aynası gibi olan afişler, deyim yerindeyse kültürün tanımlanması ve yayılması konusunda anlam aktarıcısı misyonunu üstlenmişlerdir"* (Demir, 2020).

Duvara asılı ilk örneklerinden şu an internet üzerinde milyonlarcasına ulaşabildiğimiz türlerine kadar iletişimdeki etkinliği devam etmektedir. Artık var olabilmesi için bir alana ihtiyaç duymamakta internete ulaşılan her ortamda zaman sınırlaması olmaksızın yaşayabilmektedir. Grafik tasarımın her alanında olduğu kadar afiş tasarımında da *"iyi bir tasarım çoğunlukla*

*duyguların ve düşüncelerin paylaşıldığı ortak bir çalışma sonucunda ortaya çıkar”*(Becer, 2011). Bu ortak çalışma sadece müşteri ve tasarımcı arasında kurulan ortaklığı değil aynı zaman da tasarım ve izleyici arasında kurulan ortaklığı da kapsamaktadır. Tasarımcı ve müşteri arasında tamamlanan iletişim afişin tamamlandığı anlamına gelmemektedir. Bir afiş ancak izleyicisiyle buluştuktan ve izleyiciden beklenen etki görüldükten sonra tamamlanmış sayılabilir. *“Afiş, beklemediği bir anda kişinin karşısına çıkar. Kişinin dikkatini çeker ya da çekmez. Eğer dikkat çekmişse, kişinin çevresini kuşatan görüntülerin içinden hemen sıyrılıp, onu etkisi altına alır. Dikkat çektiği anda kişiyle afiş arasında özel bir ilişki başlar ve afiş, işlevini yerine getirmiş olur”* (Gümüştekin, 2020). Bir afiş bütün amaçların ötesinde hedef kitlesini ilettiği mesajın doğruluğuna ikna etmek amacıyla tasarlanır.

Artık görsel iletişimde günlük yaşamın bir parçası olarak kabul gören afişler toplumların hem yol göstericisi hem de döneminin yansıtıcısı olarak görev yapmaktadır. Döneminin sorularının bir parçası ve çözümü olmak için yapılan çalışmalar kavramsal olarak iletilen mesajlarıyla toplumun iyi yönde dönüşümüne de katkı sağlayabilmektedir. Hemen her alanda olduğu kadar afiş tasarımında da popüler kültürün etkileri görülmektedir. Hedef kitleyi bir fikre ikna etmek, bilinçlendirmek ve yönlendirmek afiş tasarımının temel hedefleri arasında sayabilmektedir. Bu hedeflerin elde edilebilmesinde o dönemin popüler kültürünü yansıtan öğeler önemli rol oynamaktadır (Ceylan ve Ceylan, 2020). Bu sebeple afişlerde kullanılan görsel öğeler üretildiği toplumu yansıtabilecek, dikkat çekebilecek ve hedef kitle tarafından kolaylıkla algılanabilecek biçimde seçilmelidir.

Afiş tasarımlarında en hızlı fark edilebilen kompozisyon elemanlarının görseller olduğu bilinmektedir. Hatta birçok tanınmış markanın afiş tasarımının sadece fotoğraf ve marka logosundan oluştuğu görülebilmektedir. Demir’e göre afiş tasarımlarında en çok kullanılan görsel eleman fotoğraftır. Fotoğraflar iletilmek istenen mesajı kesin bir dille anlatabilir. Tanıtımı yapılan hizmeti, ürünü veya kişiyi daha ilgi çekici ve görünür kılabılır. Mesaja uygun çekilmiş ve kurgulanmış tek fotoğrafla bile etkileyici bir tasarım yapılabilir (Demir, 2020).

## YÖNTEM

Çalışmanın yönteminde betimleme ve görsel analizleri bulunmaktadır. Görsel iletişimde önemli bir yere sahip olan fotoğraf alanındaki yazınlar çalışmanın biçimlendirilmesine olanak sağlamıştır. Nitel araştırma bilinen ve gerçek olarak kabul edilen bilgilerin, ilişkilerin çalışmada yer alan değişkenlerin birbirlerine olan etki sürecinin ötesinde derinlemesine anlamayı, analiz etmeyi, incelemeyi ve araştırmada yer alan görselleri derinlemesine okuyabilmeyi içerir (Semerci, 2013). Nitel bir çalışma örneği olan araştırmanın temelinde fotoğrafın toplumsal algıdaki etkisi ve bu algının afiş tasarımına katkıları anlatılmakta, görsel okumalarla sosyal afişlerde yer alan fotoğraflar özelinde afiş tasarımlarında kullanılan fotoğraflara bakılmaktadır. Sosyal afişlerde fotoğraf kullanımı başlığında yer alan görseller bu fikir ile çatışmayacak biçimde tüm dünyada güncelliğini koruyan konulardan seçilmiştir. Afiş çalışmaları incelenirken Hjemslev’in göstergibilimde anlatı üretme ve üretilen anlatının çözümlenmesine dair savlarından faydalanılarak çıkarımlar yapılmıştır.

Göstergibilim eski çağlardan beri, felsefecilerin, sanatçıların, akademisyenlerin üzerine çalışmalar yaptığı, dizgesel, kodsalsal, kavramsal ve bağlantısal iletişim sistemidir. İletişim kurma becerisi oluşurken göstergelerden faydalanılmakta ve göstergelerin bağlantıları keşfedilerek yaşamsal faaliyetlerin devamlılığı sağlanmaktadır. Bu bağlamda göstergelerin doğru çözümlenmesi, iletişimi sekteye uğratabilecek yanlış anlaşılmalardan olabildiğince giderilmesi gerekmektedir.



Göstergebilim üzerine araştırma yapan bir grup akademisyenlerin tümdengelim mantığıyla iletişimi başlangıç noktası olarak alıp göstergeleri bu temel başlığın altında incelemişler, bir grup akademisyen ise tümevarım yöntemiyle göstergelerin parçalarına odaklanmış, anlam üretme düşünce sürecini ve kavramların bağlantılarını araştırmış, bunun iletişime olan etkilerini çalışmalarına yansıtmuşlardır. Yapılan çalışmalar kimi noktalarda birbirinden ayrılrsa da temel itibarıyla göstergebilime dair genel fikirler edinilmesini mümkün kılmıştır. Göstergebilimi anlamak olay ve olgulara dair farklı bakış açıları üretebilmeyi, anlam inşasının sürecini ve değişkenlerini saptamayı, görünenin ötesinde ki anlamı parçalayarak ve tekrar bütünleştirerek çözümleyebilmeyi, gösteren, gösterilen ve gösterge dizgelerinin iletişim sürecine etkisinin kavranmasını olanaklı hale getirmektedir (Civelek ve Oğuz, 2020).

Bu çalışmanın afiş analiz yönteminde Hjemslev'in göstergebilim tanımlamasından yola çıkılmıştır. Hjemslev göstergebilimde bir anlatının oluşma aşamalarını biçim ve töz olarak bölümlenmiştir. Töz sanatçının bir çalışma yapmaya başlarken zihninde beliren parçalanmış düşünceleri olarak temellendirmiş, biçimden ise ortaya çıkan bütünleşmiş ürün olarak bahsetmiştir. Töz aşamasında sanatçı yaratımın başlangıç aşamasındadır, ilk önce yaratıya dair dağınık fikirler vardır ancak tamamlanmamıştır. Süreç içerisinde bu düşünceler evrilir, görsel, sessel veya yazınsal parçalar bir araya gelmeye, sistemli bir biçim oluşturmaya başlar. Düşünme aşaması tamamlandığında artık bütün anlamsal bağlantılar kurulmuş, görünen ve görünenin ardında oluşan anlamlar belirginleşmiştir. "Zaten her anlatı anlamlı bir bütündür." Bir anlatı yaratmak anlamlı bir görünümü de sağlamaktadır. İkinci aşama ise biçimin oluştuğu aşamadır. Bu aşamada töz aşamasında bir araya getirilmiş ve düzenlenmiş düşünceler sonuca yani biçime ulaşır.

Göstergebilimin biçim üretiminin doğal sonucu biçimin çözümlenmesidir, her anlatı çözümlenmek için var edilir. Bir anlatı izleyicisi ve okuruyla buluşuyorsa çözümlenmesi onların anlamlandırma süreciyle ve yetisiyle yeni bir döngüye girer. İzleyici konu ile ilgili olması gereksiz görüldüğü veya okuduğu göstergeleri parçasal ve bütünsel olarak anlamlandırmaya çalışacaktır. Hjemslev çözümlenme sürecinde göstergenin bir bütün olarak ele alınmasından ziyade kesitlere ayrılmasıyla daha belirgin sonuçlara ulaşabileceğini savunmaktadır. Ona göre anlatıyı bir bütün olarak ele almak riskli, yanlış anlaşılmalara açık ve zorlu bir süreçtir (Pulat ve Tanyeri, 2021). Buna göre yaratımın hem tasarlama sürecinde hem de sunum aşamasında kavramlar göstergelere dönüştürülürken parçadan bütüne ve bütünden parçaya tüm değişkenler dikkatli hesaplanmalıdır.

Bir iletişim aracı olarak afişlerin üretilme ve çözümlenme süreciyle, Hjemslev'in gösterge üretme ve çözümlenme süreci benzer mantıktadır. Afiş tasarımında kullanılan tüm görsel öğeler kurgulanırken ilk aşamada konuyla bağlantılı bütün kavramlar ve fikirler boşluktadır. Anlatıya dair kavramsal bağlantılar, görseller zihinde oluşturulur, fikir tamamlanır ve taslaklar yapılır. İkinci aşamada ise afiş tasarımı son görünümüne kavuşturulur. İnternet veya dış ortamlarda en yaygın olarak tüketilen afiş çalışmalarını toplumların sessiz dilidir. Afişler tasarlanırken, kavramlar, görsel öğeler arası bağlantılar ve çözümlenme süreçleri birlikte değerlendirilir; en iyi sonuca ulaştıracağı düşünülen çalışma, doğru mesajla izleyiciye iletir. Tasarımcı afişte yer alan bütün görsel öğelerin görünen ve görünmeyen anlamlarını düşünmekten, öğeler arası bağlantı noktalarını doğru kurgulamaktan ve hedef kitleyi etkileyebilecek kompozisyonlar yaratmaktan sorumludur.

Bu çalışmada sosyal afişler, kullanılan fotoğraflar özelinde, parçadan bütüne konu ve anlam bağlamında değerlendirilmiştir.

## AFİŞ TASARIMINDA FOTOĞRAF KULLANIMI

*“Fotoğrafın diğer görsel öğelerden farklı ve ilgi çekici olmasının sebebi, yaşama çok yakın olması ve gerçeği yansıtmasıdır. Dolayısıyla bu durum fotoğrafın iletişim araçlarında görsel öğe olarak kullanılmasını vazgeçilmez kılmıştır.”* (Ayban ve Çeken, 2012). Kavramlarla çalışan grafik tasarım alanında, kavramlarla açılımlar yapabilen fotoğraf sanatını kullanmak anlamsal olarak güçlü bir birliktelik yarattığı gibi, özgün ve yaratıcı çalışmalar üretilmesine de olanak sağlamaktadır.

Yazıya oranla fotoğraflar daha çok dikkat çeken görsel elemanlardır, fotoğrafların kavranma hızı yazının kavranma hızından daha yüksektir. Ayrıca yoğun bir anlatıma sahiptir ve içerdiği mesajların akılda kalması kolaydır. *“İnsan, gördüğü şeyleri okuduklarından daha iyi aklında tutar ve böylece daha rahat anımsar”* (Küçükalfa, 2009). Fotoğraflar iletişim alanında izleyicisiyle sadece görsel olarak değil duygusal ve duyusal olarak da etkileşim kuran sanat ürünleridir. İyi bir fotoğraf görüntüde verilen mesajda verilen duyguyu karşı tarafa iletebilmekte, koku ve tat alma gibi duyguları etkileyebilmektedir.

Afiş tasarımlarında kullanılan fotoğraflar kurgulanırken hedef kitlenin toplumsal ve çevresel şartlarından beslenir; bilgi düzeyi, yaşı, cinsiyeti vb. gibi faktörler yapılan çalışmanın başarısında rol oynar. Bu durum tasarım alanının büyük bölümünü kaplayacak fotoğraflar seçilirken de göz önünde bulundurulmaktadır. Örneğin; çocuklara yapılacak tasarımlarda renkli ve mutluluğu yansıtan fotoğrafların kullanılması çocukların renkli ve eğlenceli yapısına uygun olacağı ve tasarımla yakınlık kurmalarını sağlayacağı için yapılan çalışmanın başarılı olabilmesinin yollarından birini oluşturacaktır. Tasarımlarda bilinçli olarak yaşatılmaya çalışılan bu gerçeklik ve yakınlık hissinin yanında mizahi unsurlar barındıran fotoğrafların kullanılması ve izleyici de şaşkınlık tepkisi oluşturmak da genel olarak kullanılmaya çalışılan yöntemlerdir. Becer'e göre başarılı afiş alışılmış, umulan ve yakınlık hissi kurulan unsurlarla umulmadık ya da mizahi unsurlar iyi harmanlandığında ortaya çıkmaktadır (2011).

Fotoğrafın insan algısında gerçekle kurduğu bağ fotoğrafta görülen her şeyin gerçek olarak düşünülmesini sağlamaktadır. Bu düşünce ise inandırıcılığı ve tüketimdeki etkiyi belirlemektedir. Fotoğraf hem işlevsel hem de estetik görünümü sağlayabilmesi, hem gerçekçiliği hem de müdahaleye açık yapıya sahip olabilmesi sebebiyle yapılacak tasarım konusu için amaca uygunluğu da sağladığı koşullarda en etkili tasarım elemanı olarak bilinmektedir.

Altıok çağın fotoğrafik imgelerle sarıldığını, her gün bu imgelerin milyonlarcasının görüldüğünü ve paylaşıldığını, hem basılı mecralarda hem de internet ortamında karşılaşılan tasarımların büyük bir kısmının fotoğraflarla çözümlendiğini söylemektedir. Düşünüldüğünde bir derginin veya kataloğun büyük bölümü fotoğraflarla kaplıdır. *“Bizi saran bu fotoğrafik imgeler ağının çağımızda yoğunluk kazanmasının nedeni fotoğrafik imgenin gerçekliğidir”* (Altıok, 2001).

An fotoğrafçılığı bu alanın bir bölümüdür, fotoğrafçı ayrıca kurgular, düzenler ve değiştirir; istediği görüntüyü saptamak fotoğrafçının teknik becerisine, özgün ve yaratıcı düşünme yetisine bağlı olarak gelişir. Fotoğraf sadece fikrin görünen nesnesidir. Fotoğrafta *“birini ötekinden farklı kılan, fotoğrafçının iletisini açıklayış derecesidir; fotoğrafın fotoğrafçının kararını şeffaf ve anlaşılabilir kılma derecesi”* (Berger, 2013). Afiş tasarımlarında kullanılan fotoğraflar yapılacak konuya uygun fikirlerle kurgulanmaktadır. İyi bir tasarım, iyi fikir ve iyi kurgulanmış görselin bütünlüğünü yansıtır. Bir fotoğrafa bakıldığında fotoğrafçısının sonsuz görüntü olasılıklarından o görüntüyü kaydettiğini biliriz. Mesajı iletecek görüntülerin bir kompozisyonda birleştiği noktada fotoğrafçının görevi başlamaktadır. Sanatçı üretim sürecinde sadece gördükleri ile çalışmaz zihnindeki düşünce ve görüntülerle de bağlantıdadır. *“Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür... Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir”* (Berger, 2017). Fotoğraf canlı bir zihnin

metaforlarla dolu ürünleridir, izleyicinin kendinden bir şeyler bulabileceği ve zihninde kalıcı izler bırakabilecek birçok görsel örüntüye sahiptir, tasarım alanında başarıya götürebileceğine dair düşünce buradan gelir.



Görsel 1. Ticari Afiş Tasarımı

Örneğin lego oyuncak markası için yapılmış bu afiş tasarımında küçük bir oyuncak ile çocukların büyük hayal gücüne dikkat çekmeye çalışılmıştır. Çocuklar için her şey yetişkinlerin gördüğünden daha fazlasıdır. Metaforlarla yaklaşım afişlerde kavramsal anlatımın güçlü yönünü oluşturur, az öge ile çok şey anlatmak tasarımlarda mesajın belirgin ve etkileyici biçimde iletilmesinin en çok başvurulan yöntemlerinden biridir.

Tasarımcılar çalışmalarını oluştururken anlam katmanları oluşturmak veya farklı fikirleri aynı yüzeye taşıyabilmek için çeşitli grafik araçlarını kullanmaktadır. *“Bu katmanlar, hedef kitlenin benimsediği geniş fikir ve referanslara erişebilmelerinden dolayı bir verinin bir iletişim aracındaki biçimsel temsilinin ötesinde fikirler iletebilir.”* (Ambrose ve Harris, 2012). Tasarımda mesaja ilişkin göstergelerin akıllıca kullanıldığı fotoğrafların kullanılması izleyici de güçlü duygular ve kalıcı etkiler uyandırabilir. Fotoğraf iki boyutlu alanda geçmişe ve geleceğe dair belirtiler taşıyan gerçeğin kendisi olmaya çok yakın bir temsil yaratır. Bu fotoğrafçının anlatmak istediği mesaja ait bir gerçekliğin nesnesidir. Bu görüntüler gerçek değildir, gerçeğin değiştirilmiş ve yeniden üretilmiş bir formudur. Fotoğrafın gerçekliğe olan yakınlığı çekenin ve izleyenin gerçeklikle bağdaştırdığı geçmişine, bugününe ve geleceğine dair düşüncelerine ve duygularına hitap eder. İzleyici tanımlayabildiği ve yakınlık kurabildiği başarılı bir fotoğrafla bütünleşir, yaşamına dahil eder. Bir fotoğraf izleyicisiyle ne kadar derin bir bağ kurarsa bıraktığı iz o denli kalıcı olur. Fotoğraf iki boyutlu durağan bir görüntü içerisinde çok azıyla çok fazlasını anlatabilen insanlığın geleceğe taşıyabildiği, varlığın kanıtıdır.

*“Tasarım için tasarım’ boştur; gerçekten başarılı olması için belli bir alana odaklanan bir fikrin ve bir amacın desteğine ihtiyacı vardır. Açık kaynaklı teknoloji dünyasında tembelliğe, tatmin ve varsayımlara dayanan yüzeyel işler yaratma fırsatları çok fazladır. Akla ve geçerliliğe olan ihtiyaç artık her zamankinden daha fazla önem taşımaktadır”* (Ambrose ve Billson, 2013). Fotoğraflarla tasarlanan afişler ele alındığında ilk fark edilen fotoğrafların tasarım içinde kapladığı alandır. Bu, fotoğrafın tasarımda konuya dair asıl fikir veren eleman olduğunu göstermektedir. Tasarımda kullanılan fotoğraflar

tüm detaylarıyla hedef kitlenin kolayca algılayabileceği yan anlamsal ve düz anlamsal kodlarla üretilirler böylece mesajın tamamıyla kavranması sağlanır. İyi, yaratıcı ve özgün bir fikir, fikre uygun doğru bir kurgu ile oluşturulmuş bir fotoğraf diğerlerinden ayrışmanın ve öne çıkmanın yolunu oluşturabilir.

Yeni teknolojinin fotoğrafçılara ve tasarımcılara sunduğu araçlar daha kaliteli ürünler vermek için gerekli imkanları sunabildiği gibi, çalışmaların sınırların ötesine aktarılmasını da olanaklı hale getirmiştir. Artık fotoğraflar ve tasarımlar kurgulanırken birçok kaynaktan görsel veri toplanabilmektedir. Fotoğrafçılar ve tasarımcılar tüm dünyadaki farklı fikirlere ve çalışmalara ulaşarak bireysel yaratım gücünün sınırlarını aşabilmekte, müşterilerin ve tüketicilerin isteklerini karşılayabilecek özgün ve etkili tasarımlar üretebilecek yetiyi kazanabilmektedir. Bugün fotoğrafçılar ve tasarımcılar için dijital ve manuel fotoğraflar üretmek ve bu fotoğrafları dijital ortamda istenilen düzeyde işlemek kolaylaşmıştır *“Bir görüntünün nasıl elde edilebileceği ve ona nasıl müdahale edilebileceğine dair pek çok yol vardır. Görüntü elde etme aşamasının en önemli kısmı potansiyel fotoğrafı bulmak ve daha ilk aşamada sağlam bir fikre veya konseptte sahip olmaktır”* (Ambrose ve Billson, 2013). Artık hem tasarımcılar hem de fotoğrafçılar için istenilen görüntüleri oluşturabilmelerinin tek sınırı hayal dünyalarıdır.

Fotoğraflar, tasarımcılar için anlaşılabilirliği, etkiyi daha belirgin kılan; akılda kalıcı, fark edilebilen tasarım elemanlarıdır. Bunun temel sebebi fotoğrafın nesnesine bağlı görüntü ürettiğinden gelen gerçeklik inancıdır. Ancak unutmamak gerekir ki her ne kadar fotoğraf gördüğünü çekse bile özellikle tasarım çalışmaları yapılırken görmek istediğini kurgulayabilen iletişim için tekrardan yapılandırılabilen bir süreçten geçmektedir. Bu süreç görüneni arzulanana daha yakın bir forma dönüştürerek, izleyiciye gördüklerinden daha gerçek istediklerinden daha çoğunu vaat eden bir dünya sunabilir. *“İnsan, dünyayı ve yaşamı, çoğunu kendi oluşturduğu göstergelerle anlamlandırır. Bu göstergelerin yenedensunumsal (representational) niteliği, bir gerçeklik izlenimini yaratır. Bize yaşadığımız gerçekliğin yeniden başka (dönüştürülmüş) bir biçimini sunar, bu arada sunuş biçimini de empoze eder. Bu süreç hiçbir tarzda saf ve nötr olamaz”* (Derman, 1993).

Afiş kompozisyonu oluşturulurken seçilen görsel öğelerin mesaja uygun seçilmesi ve düzenlenmesi izleyicinin istenilen dönütü verebilmesi açısından çok önemlidir. Tasarımlarda verilen mesajlar izleyiciye salt bilgi vermenin yanında duygusal etkiler uyandırmak içinde oluşturulmaktadır. Doğru göstergelerle doğru iletilen mesajlar bireyin mutluluk, sevgi, özgürlük, bağlılık, prestij, dostluk gibi olumlu hislerini canlandırarak ilgiyi pekiştirebilmektedir. Aynı zamanda bu çalışmaların duyuları belirgin biçimde etkilediği bir gerçektir; bireydeki, kokuya, tat almaya, ses duymaya dair duyuları ve fiziksel tepkileri sağlayarak satın alma davranışını ortaya çıkarabilmektedirler.



Görsel 2. Ticari Afiş Tasarımı

Örnekte görüldüğü gibi bazı tasarımlarda fotoğrafta kullanılan nesnelere abartılı vurgularla oluşturulmakta, izleyicinin sadece görerek değil hissederek de tepki vermesi sağlanmaya çalışılmaktadır. Gıda üzerine ürünler veren markaların afiş tasarımlarında özellikle açlık, susuzluk gibi duyguları harekete geçirecek fotoğraflar ve renkler yer almaktadır. Afişte renk de kompozisyonda anlam bütünlüğü bağlamında önemli bir unsurdur, renkler duyguları harekete geçirebildiği gibi duygusal etkileri de tetiklemektedir. Renklerin ele alınan konuya ve kullanılan öğelere uygun olarak seçilip seçilmemesi tasarımda ki ahengi etkileyebilmekte ve izleyicinin afişe olan ilgisini arttırabilmekte ya da azaltabilmektedir. Renkler sıcak, soğuk etkiler yaratabilmekte, öfke, sakinlik, huzur, neşe, korku gibi duyguları ortaya çıkarabilmektedir. Ayrıca tasarım stilini, çekiciliğini, fikrini ve yaratıcılığını geliştirebilmekte, anlamını güçlendirebilmektedir (Yalır, 2021). Örnek çalışma içerisinde baskın olarak görülen kırmızı ve tonları gıda ürünü ile ilgili yapılan tasarımlarda sıklıkla kullanılmaktadır. Kırmızı renk canlı ve dinamik bir yapıya sahiptir, hızlandırıcı ve iştah açıcı bir renk olarak bilinmektedir, bu sebeplerle de dünyadaki pek çok yerli ve yabancı fastfood zincirlerinde tercih edilmektedir (Tepecik 2021'den aktaran, Türker ve Yılmaz, 2023). Örnek afişte kırmızının üst ve alt tonlarına sahip bir fotoğraf kullanımı gıda ürünü için yapılmış tasarımın izleyici üzerindeki duygusal ve duygusal etkisini güçlendirmektedir.

Fotoğraf ile yaratılan tasarımlarda önemli olan fotoğrafın salt gerçekliğine inancın ötesinde bireylerin, sonsuz hayal gücüyle biçimlenmiş, tüketimi idealize eden, iyi bir fikirle, doğru mesajla planlanmış yeni gerçekliğe inanmasıdır. Bir tasarımcı iyi bir fikir ile bir tasarımı, fotoğraflar sayesinde etkileyici ve güçlü mesajlarla bireylerin olmak isteyebileceği bir görsel evrene çevirebilmektedir. İhtiyaçları yeniden biçimlendirebilmektedir. Tasarımlarda kullanılırken fotoğraflar bazen aşırı gerçekliğe bağlı bir zaman dilimine hitap eder, bazen ise bir hayalin temsili olabilirler. Önemli olan mesajın ruhuna uygun bir tasarım sunmak ve tüketiciyi bu ruhun içine çekmektir. Tüketicinin afiş tasarımlarına bu seviyede yakınlık kurmasını sağlayan en güçlü elemanlardan biri fotoğraftır. Üretilen kavramsal afiş çalışmaları için kurgulanan fotoğraflarla izlenilebilen, anlamsal bağlantıları iyi düzenlenen, satılmak istenen hizmetin veya

ürünün ötesinde gerçekliğin büyük oranda çarpıtılmasıyla yaratılmış bir dünya sunulmaktadır. Bazı fotoğraflar, özellikle tasarımlarda kullanılanları, iletilmek istenen mesajın izleyicide satın alma ya da toplumsal yönelim fikri oluşturması için kavramsal içerikler, metaforlarla üretilmekte ve yeni bir gerçekliğin temsilini yaratacak biçimde yapılandırılmaktadır (Short, 2015). Fotoğrafın görüldüğünden daha fazlasını ifade eden yapısı afiş tasarımları için olgunlaşmış bir anlatım yolu sunmaktadır.

Öncelikli olarak tanıtım ve reklam alanında tasarlanan afişler, etkinlik, ekonomi, eğitim, eğlence, politika gibi konuları da kapsayan geniş bir üretim alanına sahiptir (Söylemez, 2019). Afiş tasarımları tanımlamalar içinde üç kategoride ele alınmaktadır; ürün veya hizmet sektöründe tanıtım ve pazarlama ihtiyacına yönelik üretilen ticari afişler, sanatsal, kültürel alanda bilgilendirme ve tanıtım amacı güden kültürel afişler, toplumu bir bütün olarak etkileyen tüm insani ve çevresel faktörleri ele alarak olumsuz koşulların ortadan kaldırılması adına bilgilendirici, yönlendirici, çözümçül öneri ve fikirlerle tasarlanan sosyal afişler.<sup>17</sup>

### SOSYAL AFİŞLERDE FOTOĞRAF KULLANIMI

Sosyal afişler tüm toplumu yakından ilgilendiren eğitim, çevre sağlığı, kadın ve çocuk hakları, hayvan hakları, trafik gibi konularda bilgilendirerek, uyararak, çözüm önerileri sunarak etki yaratmayı, bilinçlendirmeyi, bireyi ve toplumu geliştirmeyi amaçlayan grafik tasarım ürünleridir. *"Tüketim ve satış amacı olmayan bu afişler, eğitici, bir düşünce hakkında bilgi verme gibi konuları yansıtmaktadır."* Bu tasarımlar yapılırken bireyin doğru eğilimi göstermesi, gelişmesi ve toplumla yaşama bilincine ulaşması ana hedefler arasındadır ama tasarlanışın temel amacında tüm toplumu eğitmek, konuya dair tepki oluşturmak, sorunun çözümünde birlikte hareket etmenin önemini anlaşılmasını sağlamak vardır. Sosyal afişler *"bu nitelikleri sayesinde toplumda bir düşünce tavrı, tepkisi yaratarak, algısal bir yöneliş gerçekleştirmektedir"* (Çelicki vd., 2020).

Sosyal sorumluluk afişleri özelinde bütün afişlerde önemli olan konulardan biri tasarım kurgulanırken bütün öğelerin doğal bir akışı ve izleyişi desteklemesi gerektiğidir. Çalışmalarda kullanılan fotoğraflar, sloganlar, metinler mesajın iletilmesinde kopukluk yaratmamalı izleyicide anlam kargaşasına sebep olmamalıdır. Bu afişlerde önemli olan aciliyeti olan durumların ve çözüme ulaştıracak bilginin izleyiciye hızlı ve etkili bir biçimde ulaştırılmasıdır. Bu afişler muadillerinden kolayca sıyrılabilir adına yaratıcı, eğitici ve motivasyonu arttıran anlatıma sahip olmalıdır. Aksi takdirde milyonlarca afişin yer aldığı ortamlardaki görsel karmaşada boğulup, kaybolur. Sosyal sorumluluk afişi büyük bir oranda bütün toplumu aynı anda ilgilendiren ve herkesi aynı anda konunun çözümüne ortak olmaya davet eden çalışmalardır. Bilgilendirme aşamasında belirgin bir hedef kitleyi öncelik olarak tanımlayabilse bile sorunun giderilmesinde bütün toplumun konu hakkındaki sorumluluk bilincine ulaşması beklenmektedir. Bu sebeple kullanılan görsel öğeler kolay okunabilir, algılanabilir düzende ve büyüklükte olmalıdır.

Afişler her kesime hitap edebilen bir dile sahiptir ve özellikle internet ortamında kaybolmadan uzun sürelerce izlenebilmektedir. Türkiye ve dünyadaki uygulama örnekleri incelendiğinde sosyal afişler toplumu etkileyen sorunların duyurulmasında kullanılan en etkili tasarım ürünü olarak görülmektedir (Benek, 2018).

Söylemez'e göre sosyal afişler güçlü mesajlarla donatılmanın yanında toplumun kendinden parçalar bulup ilintiler kurabileceği, kendisiyle ve çevresiyle ilgili çağrışımları algılayabileceği düzeyde öğelerle ve anlatımlarla kurgulanmalıdır (2019). Bireyler afişlerdeki

<sup>17</sup> [http://www.megep.meb.gov.tr/mte\\_program\\_modul/moduller\\_pdf/Afiş%20Tasarımı.pdf](http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Afiş%20Tasarımı.pdf) (Erişim Tarihi: 14.06.2023).

fotoğrafları kendine veya bulunduğu çevreye dair deneyimleriyle okumakta ve anlamaktadır. Bu sebeple önce bireyin sonra toplumun fikrinin değiştirilmesi ve konuya dair doğru yönelimin geliştirilmesi için tasarımlarda işlenen konunun toplumla ilgisi, topluma katkısı, yakınlığı ve soruna ilişkin çözüm önerileri olabildiğince netleştirilmez.

Bu başlık için seçilen örnek afişlerdeki fotoğraflar Hjelmslev'in, mesajı parçadan bütüne anlama mantığı baz alınarak incelenmiş, fotoğraflarda yer alan göstergeler değerlendirilmiştir. Bu yöntemle sosyal afişler özelinde bütün afişlerde kullanılan fotoğrafların belirli bir amaca, mesaja bağlı olarak üretildiği ve fotoğraflardaki her ayrıntının düşünüldüğü görülebilmektedir.



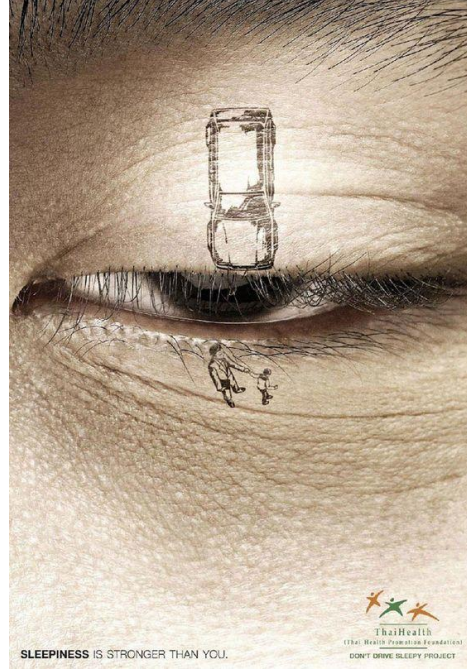
Görsel 3. "Children of the Street Society", çocuk istismarına dikkat çekmek için yapılmış sosyal afiş tasarımı. Kaynak: <https://www.luerzersarchive.com/en/magazine/print-detail/children-of-the-street-society-59155.html> (Erişim Tarihi: 29.06.2023).

İlk çalışma "Children of the Street Society" isimli bir organizasyon için üretilmiş, sanal ortamdaki sosyal uygulama veya sitelerde çocukların görebileceği zararlara dikkat çekmeye çalışan sosyal afiş tasarımıdır. Çalışma için kurgulanmış fotoğraf kompozisyonunun en belirgin ögesidir. Fotoğrafta yer alan öğeler ayrıştırılarak ele alındığında afişte verilmek istenen anlam ve mesaj daha belirgin tanımlanabilmektedir. Afiş tasarımı yapılırken faydalanılan ve çarpıştırılan kavramların neler olabileceği düşünüldüğünde; ev/oda görüntüsü ile güvenlik, huzur, mahremiyet; fotoğraftaki sarı ışık ile sıcaklık, sakinlik; çocuk görseli ile yalnızlık, aile, korunma; mesaj balonu görseli ile sosyal medya, sanal ortam, mesaj, iletişim; mesaj balonu metni ile tehdit, tehlike, av, avcı gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Kompozisyonu kaplayan fotoğrafın merkezinde bir çocuk göze çarpmakta, ona eşlik eden en yakın öğe olarak da mesaj/konuşma balonu görülmektedir. Arka planda çocuğun evde olduğu algısını oluşturabilecek kanepa, aydınlatma elemanı, kaykay, spor ayakkabı ve yarım bir çerçeve kurguya yerleştirilmiştir. İlk bakışla çocuğun bir ev ortamında yalnız olduğu fikri iletilebilmektedir. Hem yaşam alanına hem de hobilerine dair küçük detaylarla süslenmiş fotoğrafta verilmek istenen mesaja yönlendiren bilgi çocuğun tişörtüne bir çengel gibi asılan ve yukarıya kaldıran konuşma balonunun içine yazılmıştır; "You

have great taste in music;)"(Harika bir müzik zevkin var;)). Hem asılan çengele hem de mesajın içeriğine bakıldığında durum bir balık avı gibi görülmektedir. Mesaj çocuğun ilgisini çekebilecek için sosyal medya ortamında kullanılan bir yemdir. Bu mesaj metni ile çocuğun sosyal medya alanındaki paylaşımlarına ve ilgi alanlarına dair bir bildirimde bulunulmuş avcının da bu bildirim faydasına kullanabildiği düşüncesine ulaşılmıştır. Fotoğrafta ışıkla ve diğer araçlarla tasvir edilen sıcak ev ortamından çocuğun bu kadar kolay uzaklaştırabileceği fikri aileler ve toplum için ürkütücüdür ama gerçektir. Sosyal afişler için üretilen fotoğraflar her ne kadar görünürde fantastik öğelerle yorumlansa da ele alınan konular varlığı kanıtlanan sorunlardır. Afişin sol alt köşesindeki slogan ve metinle fikrin vurgusu arttırılmış, çözüm önerisi sunulmuştur. Kalın yazı karakteriyle yazılmış metinde bir avcının sesinin bir arkadaş gibi gelebileceği söylenmiş, orta yazı karakteri ile yazılmış metinde ise internet ortamında cinsel sömürü yapan avcılar hakkında ailelerin çocuklarıyla konuşmaları öğütlenmiştir. Parçaların analizinden hareketle görüntünün tamamına bakıldığında afişte sosyal medyanın yaygınlaşmasıyla çocuk istismarı tehlikesinin gerçek ortamdan sanal ortama yayıldığı ve çocukları tehdit ettiği mesajı anlaşılakta, önlenmesi gerektiği fikrine ulaşılmaktadır. Fotoğraf ve slogan metnine göre tasarımın sadece çocuklu aileler için yapıldığı düşünülebilir ancak bütün sosyal içerikli tasarımlarda olduğu gibi amaç, hedef kitle özelinde tüm toplumu değiştirmek, geliştirmek ve iyileştirmektir.

Bir tasarım oluşturulurken çözüm üretilmesi istenen sorun tanımlanmalı sorunu oluşturan bütün faktörler ortaya konmalıdır, sonraki aşamada ise yaratıcı, özgün fikir ve buluşlar tasarımın oluşturacak görsel öğelerle birleştirilmelidir. Bir sorun için birçok çözüm üretilebilir, önemli olan hangi çözümün konuyu daha iyi anlatacağı, izleyici tarafından daha kolay algılanacağı, akılda kalacağı, farklılaşacağı ve toplumsal yönelimi sağlayacağıdır (Söylemez, 2019). Özellikle sosyal afişler üretilirken toplumsal etkinin daha hızlı bir biçimde sağlanabilmesi için fotoğrafların yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Fotoğraflar gerçeklik üzerine güçlü etkileriyle bilinen görsel iletişim araçlarıdır bu sebeple gerçek bir sorunu, gerçeğin inandırıcılığı en yüksek temsili olan fotoğrafla iletmek mesajın etkisini arttırmak için doğru bir yol olacaktır. Bazen bir fotoğrafa yüzlerce sayfalık anlatımın sığdırılabildiği görülmektedir. Bu da afişlerde fotoğraf kullanımının anlam aktarımı bakımından daha vurucu bir etkiye sahip olabileceğini ve akılda kalıcılığını arttırabileceğini göstermektedir. Tasarımcılar çalışmalarında imgelere ve görsellere vurgu yaparken, fotoğrafın derin anlatımsal yönünü kullanarak, tasarımın mesajına uygun zengin içerikler üretebilmektedir (Benek, 2018).





Görsel 4. ThaiHealth (Thai Health Promotion Foundation), trafik konulu sosyal afiş tasarımı.

Kaynak: <https://www.cnnturk.com/yasam/trafik-kazalarina-dikkat-ceken-reklam-afisleri?page=6>  
(Erişim Tarihi: 29.06.2023).

İkinci örnek afiş “Thai Health” isimli bir organizasyon için yapılmıştır ve az öge ile mesajını yüksek bir performansta ileten çalışmalar arasındadır. Afiş tasarımı yapılırken faydalanılan ve çarpıştırılan kavramların neler olabileceği düşünüldüğünde; göz görseli ile insan, canlı, uyku, dikkatsizlik, uykusuzluk; araba görseli ile yol, yön, sürücü; iki figür görseli ile yaya, insan, canlı, yaşam, aile; fotoğrafın tümünde ise kayıp, zarar, ölüm gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Fotoğrafta verilen nesnelere ayrıştırılarak incelendiğinde kompozisyonun tamamını kaplayan uykusuzluğu tasvir ettiği anlaşılan göz görseli ilk bakışta görülmektedir. Detaylara inilmeye başlandığında ikincil görsel elemanlar olarak gözün üst ve altında yer alan resimlemeler fark edilmektedir. Gözün üst kapağında gözün merceğine doğru hareket algısı oluşturan araba resimlemesi alt kapağında ise giyiminden, görünümünden, davranışlarından çıkarımlarla algılayabildiğimiz bir baba ve oğul resimlemesi bulunmaktadır. Gözün üst kapağındaki araba resmi, sürücüye yani kompozisyonun temelini oluşturan göz görseline, Alt kısımdaki resim ise yayalara gönderme yapmaktadır. Mesajın çarpıcı noktası olan sonuç bölümü fotoğrafta verilmemiş, okuyucunun çözümlemesine bırakılmıştır. Bu anlatıma göre göz kapandığında, diğer bir ifadeyle sürücü uyuduğunda, araba iki insana çarpmaktadır. Parça göndermelerden bütün mesaja baktığımızda bir anlık dikkat dağınıklığının ortaya çıkarabileceği tehlike açık biçimde iletilmektedir. Çok temel bir okuma ile algılanabilen bu mesaj hem fotoğrafın hem de fikrin başarısını ortaya koymaktadır. İyi tasarım önce konuyu anlatan iyi bir fikirden sonra onu yansıtabilecek iyi bir fotoğrafın seçiminden doğmaktadır. Fotoğraflar insanlığın en hızlı algılayabildiği ve en kolay yakınlık kurabildiği görsel iletişim araçlarıdır. Bu çalışma araç sürücülerinin uykusuz trafiğe çıkmasının yaratabileceği sorunlara dikkat çekerken, tüm toplumu da oluşabilecek zararlara karşı uyarmaktadır. Sol alt kısımda verilmiş slogan metninde “uykusuzluk senden daha güçlüdür” yazmaktadır. Bu slogan metni fotoğrafın mesajını güçlendirmektedir.

Bugün insanlık milyonlarca görseli dakikalar içinde tüketebilmekte, bu fikre göre afiş tasarımlarının görülme ve harekete geçirme olasılığına dair süresi saniyelere düşebilmektedir. “Bu nedenle fotoğraf metninin minimalist olsun, kavramsal olsun güçlü bir anlamla donatılmasını

gerektirmektedir. Bu da kavramsal fotoğrafçılığın reklamcılık alanında gittikçe artan kullanımına neden olmaktadır...Reklamcılık, kavramsal fotoğrafçılığı ehlileştirerek meta ekonomisinin hizmetine koşar” (Aydoğan, 2019).



Görsel 5. WWF (World Wide Fund for Nature), çevre sağlığı konulu sosyal afiş tasarımı.

Kaynak: <https://www.adsoftheworld.com/campaigns/bird-13f2d28c-ef25-42c9-ba3f-a6e67b17d807>  
(Erişim Tarihi: 29.06.2023).

Örnekte görülen üçüncü afiş WWF (World Wide Fund for Nature) için tasarlanmıştır. Yine afişin slogan dışında kalan bölümünü kaplayan görselde iki fotoğraf birleştirilmiş olarak görülmektedir. Kompozisyon değerleri temelinde aynı görüntü olarak nitelendirebileceğimiz iki fotoğraftan sağ taraftakinde bir eksiklik bulunmaktadır. Afiş tasarımı yapılırken faydalanılan ve çarpıştırılan kavramların neler olabileceği düşünüldüğünde; gökyüzü ile karanlık, korku, tehlike, tehdit; Akbaba görseli ile av, avcı, yırtıcı, tehlike, tehdit; iki fotoğraf birleştiğinde ise zarar, tehlike, tehdit, eksiklik, kayıp gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Fotoğraflar ayrıntılı olarak incelendiğinde kara bulutlarla kaplı gökyüzü görseli ve bu görseli sol taraftan keserek kadraja giriş yapan dal görseli görülmektedir. Bu bölüme kadar iki fotoğraf aynıdır. Mesajı asıl oluşturan kısım ise soldaki fotoğrafta olan akbabanın sağ tarafta olmamasıdır. Yapılan çalışmada karşıt iki kavram görselleştirilmiş, varlık ve yokluk kavramları doğaya geri dönüşü mümkün olmayan zararların verildiği mesajı ile fotoğraflara aktarılmıştır. İki kavramı ifade eden fotoğrafların altında yer alan metinler mesajın tamamlayıcısı niteliğindedir. Solda yer alan fotoğrafın altında “korkutucu” sağda yer alan fotoğrafın altına ise “daha korkutucu” yazmaktadır. Bir yırtıcının doğadaki varlığı korku kavramıyla özdeşleştirilmiş ancak yokluğunun daha korkutucu olduğu belirtilmiştir. Fotoğrafların altında görülen beyaz kısımda afişin mesajına yönelik bir slogan bulunmaktadır. Sloganda ekosistemi tahrip etmenin insan hayatını tehdit ettiği bilgisi verilmiştir. Afiş tasarımları ve fotoğraflar kavramlar yüklenen anlam üreticileridir. Üst anlatımlar ve derinleşmiş çağrışımlar kavramların insan zihnindeki uzantılarıyla bütünleşmekte anlam zinciri izleyicinin algısıyla tamamlanmaktadır. Bu tasarımda belirgin bir hedef kitle bulunmamakta birçok sosyal afiş gibi tüm toplumun yaşamını etkileyen çevresel sorunlar anlatılmaktadır.

“Anlamın üretiminde imge elbette önemli bir rol oynar, ancak okurun da önemli bir katkısı vardır, Etkileme ya da gözlerinden yakalama, okurun olay hakkında halihazırda bir ilgi düzeyine sahip olmasından ve toplumsal tutumlarından kaynaklanmaktadır” (Fiske, 2003). Afişlerde kullanılan fotoğraflar mesaj içeriğinin doğru algılanması bağlamında önemlidir ama bunun kadar önemli diğer konu hedef

kitlenin iletilmek istenen görseldeki mesaja hazırbulunuşluk düzeyidir. Bir afiş tasarımı ne kadar üst kodlamalarla, anlamsal içeriklerle bezenmiş olursa olsun tasarımın başarısı hedef kitle tarafından anlaşılabilirliğiyle ve beklenen dönütün alınmasıyla belirlenir.



Görsel 6. WWF (World Wide Fund for Nature), çevre sağlığı konulu sosyal afiş tasarımı.  
Kaynak: <https://yesilgazete.org/norvec-ormanlarin-tahrip-edilmesini-yasaklayan-ilk-ulke-oldu/>  
(Erişim Tarihi: 29.06.2023).

Örnekte yine WWF için yapılmış bir afiş tasarımı görülmektedir. Tüm dünya tarafından WWF'in doğayı koruma ve onarmaya yönelik misyonu bilinmektedir. Tasarımda görülen fotoğraf yine merkez anlatıcıdır. Tek bir fotoğrafın mesajın derinliğini anlatabildiği belirgin bir biçimde görülmektedir. Bu çalışmanın yukarıda görülen diğer çalışmalardan farkı fotoğrafta kurgulanan mesaj göndermelerinin foto manipülasyon tekniğiyle birleştirilmiş olmasıdır. Afiş tasarımı yapılırken faydalanılan ve çarpıştırılan kavramların neler olabileceği düşünüldüğünde; ağaç ve orman görünümü ile yeşil, ekoloji, doğa, yaşam, dünya; akciğer biçimlendirmesi ile insan, yaşam, oksijen; ormanda tahrip edilen bölüm ile eksilme, kayıp, tehlike, ölüm gibi kavramlar öne çıkmaktadır. Fotoğrafta iki ayrı görsel olarak tanımlanabilen orman ve akciğer görüntüleri birleştirilmiş; mesaj için metaforik anlatım yöntemi seçilmiştir. Görüntüde akciğerin yani ormanın sağ alt kısmı tahrip edilmiştir, mesaj açıktır; ormanlar insanlığın akciğerleridir, onlar ölürse insanlık ölür. Sağ altta yazılmış "çok geç olmadan önce" sloganı ise durumun önemine dikkat çekmekte ve çözümün aciliyeti ile ilgili uyarıda bulunmaktadır. Fotoğrafta görülen bütün çağrışımlar tanımlanabilen ölçüde bize fikir ve öneri sunmaktadır. Akciğer ve orman görüntüsünü bilmeyen hedef kitlenin bu fotoğrafı okuması ya da anlaması mümkün olmayacaktır. Bu mesajın hedefinde ayrıışan bir kitle bulunmamaktadır, konu nefes alan herkes için aynı öneme sahiptir.

Fotoğraflar fotoğrafçının vermek istediği mesajlar doğrultusunda seçtiği, sınırladığı ve kurguladığı alanı yansıtan iletişim araçlarıdır. Yani fotoğraf aslında izleyiciye gördüğünü değil yaratıcısının göstermek istediğini aktaran bir tercihin ürünüdür; çekim anından sunulduğu aşamaya kadar değişkenliğe açıktır. Anlaşılabilirliği izlemenin doğru yapılmasıyla mümkündür ve gerçekliği de bu kıstasa tabidir. "Okuyucu yapılan tercihi bilinçli bir çabayla okumaya çalışmazsa, kurgunun dayattığı gerçeklik iddiasını kabul edecektir. Bu da reklam fotoğrafını en güçlü kılan yöndür" (Aydoğan, 2019).

## TARTIŞMA VE SONUÇ

Fotoğraflar iletileri güçlü bir biçimde izleyiciye aktarabilen yaratıcı tasarımlara, çözümcül fikirlere ortak olabilen, değiştirebilen, gerçekliği vurgulayabilen ve etkin görsel iletişim araçlarıdır. Bir fikrin hızlı bir biçimde iletilmesi ve anlaşılabilmesi için kurgulanırken fotoğrafta gerçekliğin oluşturduğu etkiler belirgin olarak görülebilmekte tasarımların bu yöndeki etkisini arttırabilmektedir. Birçok işlemden geçirilmesi fotoğraf ile ilgili bu düşünceyi kıramamış ilk ortaya çıktığı dönemden itibaren insanlık bu görsel alan ile ilgili inancını yitirmemiştir.

Bugünün çoklu anlam üreten görsel öğelerinden bir olan fotoğraflar afiş tasarımlarında kullanılan temel ileti araçlarından biridir. Yoğun, çok katmanlı ve çağrışımlı mesajlar üretebilmesi, paylaşımının ve anlaşılabilirliğinin kolaylığı, manipülasyon gücü, değiştirilebilirliği, gerçekliğin temsili olmasının yanında hayali bir dünyaya açılmasıyla afiş tasarımlarında kullanılması için gerekli tüm özellikleri barındırmaktadır.

Sosyal afiş tasarımlarında büyük oranda fotoğrafın tam sayfa olarak yer aldığı ve temel öge olduğu görülmektedir. “Sosyal afişlerde fotoğraf kullanımı” başlığı altında örnek olarak verilmiş afişlerde kullanılan fotoğrafın tasarım konusu ile ilgisi, göstergelerin fotoğrafta kurgulanış biçimi irdelendiğinde, afişte kullanılan diğer bütün öğeler çıkarılsa dahi, tek fotoğrafla iletilmek istenen mesajın algılanabildiği, görünenin ötesindeki anlamları belirgin olarak iletebildiği, göstergelerle oluşturulan çağrışımların kavranabildiği ve tasarımın güçlü etkisinin devam ettiği görülmektedir.

Buna göre özellikle belirgin bir toplumsal yönelim sağlamayı amaçlayan sosyal afişlerde fotoğraf kullanılmasının mesajın iletilmesini kolaylaştırdığına, gerçeklik algısı, güçlü çağrışımlarıyla bireyi ve toplumu daha iyiye ikna edebileceğine dair fikir korunmaktadır. Konu ile ilgili başarılı bir fotoğraf, toplumla birlikte gelişen afiş çalışmalarında başarıya ulaştırabilir, topluma cesaret verebilir, toplumsal bilinç oluşturabilir, toplumsal algıyı değiştirebilir.

## KAYNAKÇA

- Al, E. (2019). Görüntünün Gerçeklikle olan İlişkinin Kurgu ve Bağlam Açısından Tartışılması, E-Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi, Cilt:27 Sayı:2, s.247-259.
- Altıok F. (2001). Fotoğraf Sanatının Grafik Sanatındaki Üretime Etkisi. Lisans Tezi. Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Ambrose, G. & A. B. Billson, (2013). Grafik Tasarımda Dil ve Yaklaşım, (Çev: M. Taşcıoğlu), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ambrosse, G. & Harris, P. (2010). Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü. (Çev: B. Barhana), İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Ambrosse, G. & Harris, P. (2012) Grafik Tasarımın Temelleri, (Çev: M. E. Uslu), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ayban, C. & Çaken, B. (2021). Reklam ve Fotoğrafın Tarihi Süreç İçerisindeki İşbirliği ve Örnek Bir Uygulama. *idil*, 79, s.494-504. doi: 10.7816/idil-10-79-10.
- Aydoğan, D. (2019). Reklam fotoğraflarında metafor yaratmak: Kavramsal fotoğrafçılık, *Egemia*, 4, s.23-40.
- Becer, E. (2011). İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara: Dost Kitabevi.

- Benek, M. S. (2018). Sosyal Afişlerin İçerik İnşasında Grafik Tasarımcının Sorumluluğu, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin
- Berger, J. (2013). Bir Fotoğrafi Anlamak, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2017). Görme Biçimleri, İstanbul: Metis Yayınları.
- Ceylan, İ. G. & Ceylan, H. B. (2015). Afiş Tasarımında Popüler Kültürün Yansımaları, idil, Cilt 4, Sayı 17, s.67-86.
- Civelek M., Oğuz T. (2020). Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma. Alanya Akademik Bakış, 4(3), s.771-787.
- Çelikçi, S., Mercin, L. & Çelikçi B. (2020). Uluslararası Sosyal İçerikli Afiş Yarışmalarının İncelenmesi ve Posterland.Org Uygulama Örneği, sed, 8/2, s.160-182.
- Demir, B. Ç. (2020). Bir Görsel İletişim Türü Olarak Afiş Tasarımı: Postmodern Reklam Afişlerinin Biçimsel Açından İncelenmesi, İktisadi ve İdari Bilimlerde Güncel Araştırmalar Ed: Doç. Dr. Yüksel Akay Unvan Doç. Dr. Faruk Kalay, Karadağ: İvpe Yayınları.
- Derman, İ. (1993). Fotoğraf ve Gerçeklik, Ankara: Med-Campus Project #A126 Yayınları (doktora tezi, 1987).
- Gümüştekin, N. (2012). İki Polonyalı Grafik Tasarımcı-Henryk Tomaszewski ve Franciszek Starowieyski-Örneğinde İi. Dünya Savaşı Sonrası Tiyatro Afişleri. Sanat Dergisi , 0 (21) , 63-74. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2609/33576>
- Kalfalı, N. (2010). Bir Görsel İletişim Aracı Olan Fotoğrafta Belirginlik. Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2609/33576>
- Marien, M. W. ( 2015). Fotoğrafçılığın Değiştiren 100 Fikir, İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Prakel, D. (2011). Yaratıcı Fotoğrafçılığın Temelleri, İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Pulat, A., Tanyeli, K. (2012). Göstergebilim ve Söylemsel Yapı. Frankofoni, 1(38), s.207-222
- Sontag, S. (2011) Fotoğraf Üzerine, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Söylemez, Y. (2019). Görsel İletişimde Çocuk Afişlerinin Hedef Kitle Üzerindeki Etkisi, Adıyaman: İksad Yayınevi.
- Uçar, T. F. (2019). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Uyan Semerci, P. & Erdoğan, E. (Editörler). (2013). Farklı Pencere, Farklı Manzaralar: Sosyal Bilimlerde Yöntem Tartışmaları, İstanbul: Hiper Link Yayınları.
- Twemlow, A. (2011). Grafik Tasarım Ne İçindir?, İstanbul: Yem Yayınları.
- Türker, A., Yılmaz, İ. (2023). Yetişkin Bireylerde Renklerle Yeme Arzusu İlişkisinin Araştırılması, Journal of Gastronomy, Hospitality and Travel, 6(1), s. 349-364.
- Yalur, R. (2021). Grafik Tasarımda Renklerle Düşünme. idil, 79, s.478-493.
- Yigin, T. (2011) Çağdaş Grafik Tasarımda Fotoğrafın İletişimsel Konumu, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.